

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



# tablas

revista de artes escénicas No. 4/1998

FESTIVAL DE TEATRO  
CAMAGÜEY



*II Seminario Internacional*  
**RITO Y REPRESENTACION**



**Libreto No.47 EL VENERABLE**  
**de Eugenio Hernández Espinosa**

**La voz**  
del maestro  
"EL PERFORMER"  
**Jerzy Grotowski**



**tablas No. 4/1998**  
 revista del Consejo Nacional  
 de las Artes Escénicas  
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,  
 La Habana Vieja, Cuba.  
 Teléfono: 62 8760  
 Fax: (537) 33 3810  
 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

Directora  
**YANA ELSA BRUGAL**

Equipo editorial  
**JORGE CARPIO**  
**ELIANA DAVILA**  
**DAMIAN F. FONT**

Diseño computarizado  
**ORLANDO S. SILVERA HDEZ.**

Mecacopia  
**JACQUELINE PUEBLA**

Secretario ejecutivo  
**PEDRO LUIS MTNEZ.**

Secretaria  
**SANDRA M. SANTANA CORBO**

Administración  
**GOAR GONZALEZ-CARVAJAL**

Portada: **Si vas a comer, espera por Virgilio.** Pequeño Teatro de La Habana. Foto: Eliezer Jiménez. Contraportada: **La Ascensión.** Autor: Francisco Sánchez. Acrílico/tela. Medida: 60 x 80 cm.

**tablas** aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impreso por Empresa del Libro Alfredo López. No. 60/octubre-diciembre.



Ministerio de Cultura

## EL TINAJON DEL INTERCAMBIO

Amado del Pino ..... 3

## *II Seminario Internacional* **RITO Y REPRESENTACION**

### ¿PROBLEMAS EN EL ESTUDIO DEL TEATRO RITUAL CARIBEÑO?

Inés María Martiatu ..... 9

### PARALELO ENTRE TEATRO Y RITUAL EL ACTOR Y EL ACTUANTE

Yves Lorelle.....12

### UN CLASICO CONTEMPORANEO

Gerardo Fullea León..... 19

### SOCIO VISITA SOCIO

A. del P. .... 22

## La voz del maestro

EL PERFORMER

*Jerzy Grotowski*

24 y 25



## FIESTAS DEL COMPLEJO CARNAVALESCO

Virtudes Feliú Herrera..... 26

## TRANSCULTURACION: SUJETO Y OBJETO

Alberto Pedro Díaz ..... 29

## COMO ENFRENTAR EL RITO

### EN LA REPRESENTACION ESCENICA

María Elena Molinet ..... 32

## LAS CLAVES DE UNA IDENTIDAD TEATRAL

David García Morales..... 36

## *II Seminario Internacional* **RITO Y REPRESENTACION**

## EL VENERABLE DE EUGENIO

Liliam Vázquez ..... 46

Libreto  
 No.47

**EL VENERABLE**

O LAS ETERNAS BONDADES DEL EXCELENTISIMO SEÑOR VENERABLE

de Eugenio Hernández Espinosa

47

**DE LA OPERA: CLAVES DE SU ESPLENDOR**

Ada Oramas ..... 73

..... **III ENCUENTRO DE TEATRO COMUNITARIO** .....

**LA VALIDEZ DE UNA ACCION COMUN**

L.V. .... 77

**AQUELARRE'98**

**NO SOLO DEL MAL RIE EL HOMBRE**

Jorge Alberto Piñero..... 79



**CADIZ**



**EL TEATRO AHORA Y CIEN AÑOS DESPUES**

Jorge Ignacio Pérez..... 81

**críticas**

**A LA MESA, CON VIRGILIO**

Esther Suárez Durán ..... 85

**BELA MAS ALLA DE LA NOCHE**

Mercedes Santos Moray ..... 88

**A LA DERIVA**

**ALREDEDORES DE UN SALTO NECESARIO**

Norge Espinosa Mendoza ..... 90

**JESUS EN DOS TIEMPOS:**

**UNA FIESTA BARROCA POSTMODERNA**

Ernst Rudin ..... 95

**M A S D E T R E I N T A A Ñ O S**

**A MAS DE TREINTA AÑOS DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO**

Frank Aguilera Borrero.....99

**M A S D E T R E I N T A A Ñ O S**



**MARIO GUERRERO: 30 AÑOS DE TEATRO**

Damián F. Font ..... 102

**LIBROS**

**HECTOR QUINTERO  
CONVENCER Y VENCER**

Waldo González ..... 104

**ALBERTO PEDRO DIAZ: SIEMPRE ENTRE NOSOTROS**

I.M.M ..... 106

**TABLILLAS** ..... 107

El chaman trató de demostrarle a la tribu que existía un Dios, al cual había que venerar, y lo simuló delante del gentío. Así, según los estudiosos, se inicia la historia del teatro. Hoy se sabe que con el rito comenzó esta manifestación, tan antigua, tal vez, como el mismo hombre. Desde tiempos inmemorables, la humanidad viene practicando la representación; ya sea en condiciones estéticas o en su propia realidad, a veces para sobrevivir.

"Rito y Representación" es el evento que bienalmente realiza la revista tablas en conjunto con la Fundación Fernando Ortiz. Como es costumbre, este segundo encuentro se desarrolló en el último trimestre de 1998 y, por ende, le corresponde al cuarto número de la revista destacarlo entre sus páginas. Aquí están publicados una serie de trabajos teóricos y ponencias de algunos investigadores cubanos y extranjeros. Ellos han expresado sus experiencias sobre la ritualidad en la representación escénica.

De la misma forma, tablas publica un grupo de reseñas sobre lo acontecido en tres festivales de teatro, dos de ellos en la Isla y el otro en España. Con el título de El tinajón del intercambio, el teatrólogo y periodista Amado del Pino hace referencia a uno de los más importantes que acontecen en el teatro cubano de los últimos veinte años; casi con certeza, Camagüey es un espacio donde se reúne lo más significativo de la escena nacional. También se destaca el Aquelarre, la reunión de la risa que todos los años realizan nuestros humoristas. Asimismo, se comenta algo sobre Cádiz, que en esta ocasión estuvo dedicado al teatro cubano.

El Venerable es el libreto número cuarenta y siete que le presentamos a nuestros lectores. Obra de Eugenio Hernández Espinosa, quien ha sido uno de los dramaturgos que más ha tratado el tema de la ritualidad en el teatro nacional. Todo esto acompañado de nuestras habituales secciones, que tocan puntos de interés de las artes escénicas cubanas en general.

La revista se solidariza con el dolor de las desapariciones físicas de Alberto Pedro, investigador cubano, de los más importantes en las últimas décadas, y del polaco Jerzy Grotowski, quien junto a otras figuras como Bertolt Brecht y Konstantin Stanislaski, es uno de los genios del teatro universal de este siglo.

El chaman trató de demostrarle a la tribu... Que continúe la función.

tablas

FESTIVAL DE TEATRO  
CAMAGÜEY



## EL TINAJON DEL INTERCAMBIO

Amado del Pino

Confieso que en pocos lugares me siento tan a gusto como en las intensas jornadas de los festivales de Camagüey. Desde aquel, ya lejano, junio de 1983 he estado presente en sus siete ediciones y —con altas y bajas, contradicciones o insuficiencias— el evento no ha dejado de proclamarse como una oportunidad única y muy valiosa de que los teatristas cubanos muestren el estado actual de su creación, de frente a la crítica y con el apoyo de un público receptivo y, a la vez, exigente.

Camagüey'98 llegó con el antecedente de la polémica fiesta hace dos años. La fecha más estable de septiembre fue pospuesta para el centro de diciembre, lo cual afectó su promoción y hasta produjo un leve descenso en la respuesta de los fieles espectadores camagüeyanos. También rodeó al Festival una apasionada discrepancia en cuanto a si era pertinente o no que se retomara la idea del primer encuentro y se compitiera sólo con títulos de autores cubanos. Me incluyo entre los que defienden esta variante. No debe olvidarse que el fortale-

cimiento de una dramaturgia nacional resulta básico para la vida teatral y que ésa es una batalla bien antigua en este ámbito. Pueden mencionarse varios ejemplos, como la iniciativa, impulsada por Paco Alfonso, desde finales de los cuarenta, de que cada año hubiese un *mes de Teatro Cubano*. Además, este Festival será más útil y enjundioso en la medida en que sea más singular.

### SI NO FUERA POR CAMAGÜEY

Nunca se insistirá demasiado en que este acontecimiento permite aquilatar y promocionar puestas en escenas de provincias que tienen muy pocas oportunidades de confrontación. En Camagüey'98 asistí a varias agradables sorpresas o confirmaciones, a la vez que asomó, también, su oreja el fantasma de lo decepcionante. El Estudio Teatral de Villa Clara es un colectivo que, desde sus primeros pasos hace ahora una década, se propuso un trabajo riguroso a partir de la investigación y el entrenamiento. Como aclara-

ba su director Joel Sáez en un debate camagüeyano, "apostaron a favor de un teatro elaborado y complejo". Por ese camino puede hablarse de momentos de alto nivel, como la muy personal versión del superclásico *Antígona*, y de obras incompletas como *Piel de violetas*.

En *A la deriva* se mantienen las claves de preferencia por lo gestual, en constante juego con la voz y otros sonidos, pero ahora la intención es un intercambio más descarnado con la realidad. En la puesta, el recurso del teatro dentro del teatro no resulta artificioso. Los actores-personajes salen a la calle y, cuando vuelven, traen una depurada síntesis de lo que vivieron por la intemperie; lo hacen con el lenguaje y el peculiar desgarramiento del teatro. Otro punto a favor de este espectáculo se localiza en el plano actoral. Roxana Pineda volvió a impresionar con su precisa gestualidad y emotivas transiciones. Los otros dos actores—Alain Ortiz y Alain Carballo— no llegaron al nivel de Roxana, pero lograron que en esta ocasión se evitara un desbalance notable.

tablas



• Sácame del apuro. Teatro Pálpito.

 LUIS CARRACEDO

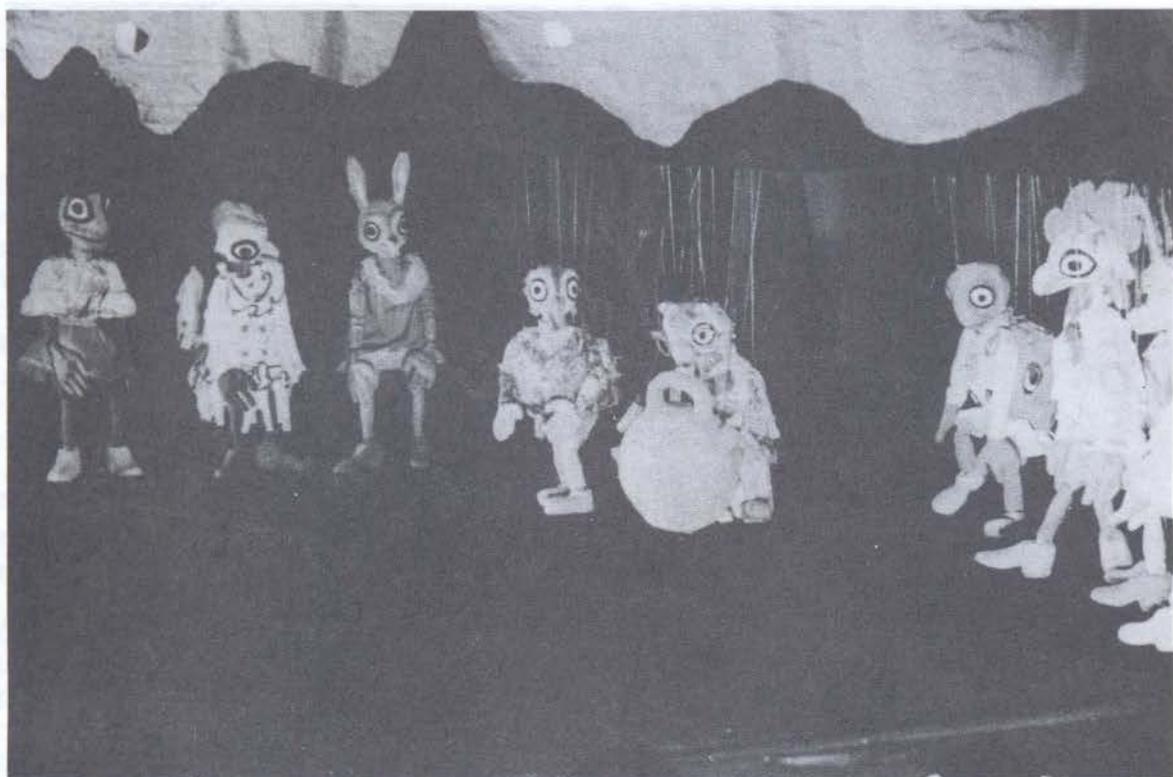
Desde que en 1986 Norberto Reyes presentó su polémico e ingenioso retrato de Matías Pérez, el Colectivo Teatral Granma no era noticia dentro de los festivales de Camagüey. Ahora el grupo se presentó con un estilo distinto, pero con la misma frescura y fuerza en la proyección de sus actores. El joven director Fernando Muñoz respetó el frondoso texto de Ricardo Muñoz y supo resolver a nivel de espectáculo un intercambio de diálogos que podría desembocar en el estatismo. El montaje consigue establecer una atmósfera con algo de ritual, y el movimiento escénico resulta agradable y fluido. Pudo trabajarse más en la dirección de actores para que los personajes —en todos los casos bien defendidos por sus intérpretes— se diferenciaron más entre sí y se

definieran mejor en torno al conflicto de esta legendaria mujer y sus tres hijos. En el rol protagónico Yudetsy de la Torre da pruebas de magníficas condiciones para llegar a convertirse en una actriz de alto vuelo. Debe confiar menos en su poderosa y bien timbrada voz y trabajar con más detalles los matices de un personaje tan complejo como María Fonseca.

A partir de los noventa, los festivales de Camagüey enfrentaban el lamentable contraste en virtud del cual la provincia que organiza esta imprescindible confrontación presentaba una pobre muestra. Este año el movimiento teatral camagüeyano dio señales de haberse recuperado y de rehacer sus propósitos.

En **Los farsantes del siglo**, Pedro Castro ratificó su sentido maduro y coherente, pero no obtuvo similar coherencia con una dramaturgia que se dispersa y debilita. El desempeño actoral de Magdalena Ramírez y de Espartaco Domínguez deja ver un riguroso entrenamiento, aunque falta una mayor valoración a la hora de alternar la palabra y el silencio. En esta puesta, como en otras de las obras presentadas en Camagüey'98, se evidencia una pretensión totalizadora, una sobreabundancia en el abordaje de los temas, que puede desembocar en el cansancio y la falta de valoración.

El también camagüeyano Mario Junquera ha luchado durante años por imponer su estilo y personalidad artística



• El porrón maravilloso. Guiñol de Santa Clara.

 LUIS CARRACEDO

en la Ciudad de los Tinajones. En este diciembre de fin de siglo, Junquera ha hecho posible que se le respete por su talento, y cuenta con un público que sigue sus puestas convencionales, donde se dejan ver las lecciones de Grotowsky y de Eugenio Barba. No hace mucho escribí sobre **Rebis**, otro título de Teatro del Espacio Interior, y destacué la sabiduría de Junquera para distribuir los objetos en el espacio, así como la aptitud y el carisma de Evelyn Viamontes como actriz. En **La ciudad de las cuatro esquinas**, Junquera parece un tanto prisionero de los propios códigos que ha ido tejiendo. Frente a la muy funcional escenografía, apreciando la excelente preparación de los actores, no pude comunicarme con un espectáculo que más que difícil o críptico

resulta abstracto. Los recursos físicos y vocales se repiten de una forma muy parecida, y las cuatro esquinas de la ciudad que nos convoca terminan por parecer sólo una que se reitera hasta el infinito.

**Cuando vuelan las mariposas**, del Guiñol de Camagüey, resultó uno de los montajes más aplaudidos por manos de todas las edades. Mario Guerrero —quien cuenta en su trayectoria como maestro de los títeres con puestas muy exitosas— reiteró su maestría para componer imágenes e irradiar belleza con los muñecos. Para muchos —al parecer por los resultados de la premiación, también para el jurado— **Cuando vuelan...** es un montaje hermoso y no mucho más. A mi modo de ver, Guerrero no se propuso más, y con lo que queda del inge-

nioso texto de Jesús del Castillo, con la certera manipulación y el virtuosismo del diseño basta para considerar lograda y estimulante esta representación.

## DE PREMIADOS Y OTROS DETALLES

Aunque reconozco que *premiar* es una de las formas más fáciles de andar cerca de la injusticia, creo que el Festival Nacional de Teatro debe mantener su carácter competitivo. Obtener una distinción en Camagüey es uno de los pocos estímulos a los que pueden aspirar nuestros teatristas; además, la inminente entrega de premios crea un ambiente de expectación que incluye al público.



• La casa vieja. Teatro D'Dos.



LUIS CARRACEDO

En esta séptima edición de la cita camagüeyana, el gran triunfador fue José Milián, con su muy comentada y elogiada obra **Si vas a comer espera por Virgilio**. Por esa magia irreplicable del teatro, la puesta, pensada para un ambiente íntimo, de cámara, consiguió crecer en el dilatado escenario del Teatro Principal y arrancó quince minutos de emocionante ovación a los teatristas reunidos y a los espectadores de la localidad. Por su parte, Waldo Franco —virtuoso en su caracterización del maestro Virgilio Piñera— acumuló varios premios y (como Vivian Acosta en el '96) se convirtió en la figura más celebrada y reconocida de todo el Festival. Opino que Waldo no debió estar solo a la hora de galardonar las actuaciones masculinas. Javier Avila (uno

de los pocos actores que simultanea su trabajo en televisión con la entrega a la dura vida de las tablas) hace una disertación de equilibrio, buen gusto y ligereza en **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**. Nelson González, con su esmerada dicción y trabajo gestual en **Lagarto pisa bonito**, del incansable y consagrado Hernández Espinosa, mereció también cubrir ese espacio en blanco.

Muchos otros de los distinguidos en la tarde de clausura son respaldados por unanimidad por la crítica y todos los que siguieron de cerca el Festival. La matancera Miriam Muñoz electrizó con su retrato de la mítica Edith Piaff, y Daisy Sánchez se consagró como una formidable actriz; grupos jóvenes como El Ciervo En-

cantado y Pálpito demostraron su pujanza; el Guiñol de Santa Clara volvió a brillar por la perfección de sus muñecos y la excelente manipulación.

Saludo el regreso de los Encuentros con la Crítica. No siempre los debates tuvieron el mismo rigor; no todos los teatristas entendieron la importancia del fértil intercambio, pero el saldo final apunta a que no debe echarse a un lado una ocasión tan valiosa para discutir sobre las disyuntivas de la escena actual, en el momento en que puede verse un panorama de lo estrenado en los últimos dos años.

Los homenajes que propuso Camagüey'98 resultaron coherentes y, lo mejor, la mayoría de los que fueron congratulados se encuentran en plena

labor creadora. Muy gráfica resultó la tarde en que, saliendo de la jornada de tributos, el imprescindible Vicente Revuelta reunió a los muy jóvenes actores de su grupo y se desató —en medio de una hermosa plaza camagüeyana— la magia de la escena.

Los centenarios de Brecht y de Lorca alimentaron también el cosmos de esta fiesta, aunque a nivel conceptual el aporte más claro fue la aparición de los números de **tablas** dedicados a estos dos dramaturgos tan representados en la escena cubana y tan influyentes en nuestra espiritualidad.

Lo he dicho en otras ocasiones. Hace falta mucha sensibilidad y vocación *cultural* para propiciar un Festival Nacional de Teatro. La organización de Camagüey'98 fue formidable, y tengo la esperanza de que este evento, decisivo para la escena cubana, se consolide con aire de tradición y queden atrás pequeñeces y subestimaciones. ■



## PREMIOS

### UNEAC

Sección de Artes Escénicas  
**Premio Florencio Escudero**

**Actuación Femenina**  
Miriam Muñoz por "Edith"

**Actuación Masculina**

Waldo Franco por "Si vas a comer, espera por Virgilio"

**Premio de la UNEAC Santiago Pita** (Dramaturgia)

José Milián por "Si vas a comer, espera por Virgilio"

### ASOCIACION HERMANOS SAIZ

**Puesta en Escena**

Ariel Bouza por "Sácame del apuro"

**Texto**

Norge Espinosa por "Sácame del apuro"

**Actuación**

Daisy Sánchez por "La casa vieja"

### JURADO CENTRAL

**TEATRO PARA NIÑOS**

**Dramaturgia**

Norge Espinosa por "Sácame del apuro"

**Diseño**

Allan Alfonso por "El porrón maravilloso"

**Música**

Adalberto Torrecilla por "El porrón maravilloso"

**Actuación Femenina**

Tania García por "El porrón maravilloso"

Teresa Mendoza por "Sácame del apuro"

**Actuación Masculina**

Roberto Cruz por "Cuando vuelan las mariposas"

Ariel Bouza por "Sácame del apuro"

**Puesta en Escena**

Allan Alfonso por "El porrón maravilloso"

Ariel Bouza y Julio César Ramírez por "Sácame del apuro"

### TEATRO PARA ADULTOS

**Dramaturgia**

José Milián por "Si vas a comer, espera por Virgilio"

**Diseño**

Nelda Castillo por "El ciervo encantado"

**Música**

Enrique Jaime y José Milián por "Si vas a comer espera por Virgilio"

**Actuación Femenina**

Miriam Muñoz por "Edith"

Daisy Sánchez por "La casa vieja"

**Actuación Masculina**

Waldo Franco por "Si vas a comer, espera por Virgilio"

**Puesta en Escena**

José Milián por "Si vas a comer, espera por Virgilio"

Nelda Castillo por "El ciervo encantado"

# tablas

revista de artes escénicas .....

## II Seminario Internacional RITO Y REPRESENTACION



Del 25 al 29 de noviembre se realizó el II Seminario Internacional Rito y Representación en las sedes: Revista *tablas*, Casa Alejandro de Humbolt y Casa de la comedia. Evento interdisciplinario que contó con la participación de destacados investigadores y creadores nacionales y extranjeros. Durante el Seminario, además de la exposición de los trabajos teóricos, se desarrollaron talleres y una muestra teatral relacionados con la temática.

en coordinación con



**FUNDACIÓN FERNANDO ORTIZ**

ciencia, conciencia, paciencia i o  
*Seminario*

## ¿PROBLEMAS PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO RITUAL CARIBEÑO?

Arribamos al II Seminario Internacional Rito y Representación. Los temas abordados, los especialistas invitados y el carácter interdisciplinario de las ponencias de ambas convocatorias revelan la voluntad de los organizadores de los dos eventos de ir salvando el vacío teórico sobre un tema que sólo comenzó a estudiarse hace pocos años. En los trabajos del primer seminario, en 1996 —y publicados—, se expresa la necesidad de dilucidar el carácter de las religiones de origen africano que se practican en Cuba y el papel que desempeñan en nuestro entorno sociocultural, sin lo cual sería imposible comprender el carácter de este teatro. Textos sobre sincretismo, transculturación y su relación con otras interpretaciones de la religión y de la cultura que se manifiestan en la actualidad, tanto en la antropología como en el arte, nos ayudan a entender los propósitos de los creadores. Por otro lado, la psiquiatría y la neurología nos introducen en los fenómenos de la posesión y el trance característicos de todos estos rituales, y que se han plasmado en experiencias pedagógicas y actorales desde hace tiempo por algunos de los cultores de este género. A esto podemos agregar aproximaciones esclarecedoras sobre la teoría más actual de la historia del arte que mucho nos pueden aportar.

Ante todo me gustaría compartir con ustedes ciertas reflexiones, preocupaciones acerca de los problemas que implicaría la formulación, si no de una teoría, al menos sí para poder identificar algunas dificultades que nos conduzcan a ella. Aunque sabemos que quizá no sea una tarea fácil ni de una sola disciplina.

La presencia de un fuerte movimiento dentro de las artes escénicas de elementos de las culturas de origen africano, plantea a los investigadores y creadores un serio reto, y es el de la elaboración de una base metodológica y conceptual que sea capaz de servirnos para su estudio y desarrollo.

No es un secreto que este teatro, por las fuentes de que se nutre, ha sufrido los mismos prejuicios que otros aspectos de nuestro acervo popular. En primer lugar tenemos la falta de atención por parte de los medios académicos. Se sabe que dentro del aprendizaje de teatrología-dramaturgia y en los de actuación no se contemplan ni este teatro ni enseñanzas sobre las civilizaciones de origen africano en general.<sup>1</sup> Por otro lado, se destaca también la ausencia de indagaciones sobre este tema por parte de las instancias que organizan las investigaciones sobre artes escénicas, a pesar

<sup>1</sup> Desde finales de los años 60 el profesor Argeliers León introdujo la asignatura de Estudios Afrocubanos y Arte Africano en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

del número de grupos de teatro para adultos, para niños y jóvenes y danza que trabajan esta temática. Este vacío, desde el punto de vista docente e informativo, ha tenido como consecuencia que los artistas que trabajan esta línea no se beneficien ni en su formación ni en la asesoría que hubiera podido derivarse de la labor estudiada. Excluimos la danza, que tiene su especialidad de danza moderna y folklore para bailarines y coreógrafos, quienes realizan trabajos de diploma con estos temas en el nivel superior. Así no sucede en el teatro, salvo contadas excepciones, en que ha sido interés personal de algún alumno este propósito, pero sin que haya formado parte de sus conocimientos de pregrado.

En este trabajo intento llamar la atención sobre algunos de los problemas que plantea el diseño acerca de la necesidad de una base metodológica para estudiar el teatro ritual caribeño. Uno de los fundamentales es la existencia de un teatro *sagrado*, el que se desarrolla en los centros ceremoniales, ya estudiado por Ortiz, y el teatro *profano*, con intenciones artísticas. Los dos están vinculados entre sí por una necesaria interinfluencia y por la presencia en su praxis de bailarines-actores-médium y de actores profesionales o no, los cuales cumplen funciones religiosas en el sagrado y artísticas en el profano. Por todo ello se infiere que el conocimiento de este teatro ritual caribeño implica saber sobre Antropología y Teatrología como primer requisito para una aproximación a ambas vertientes.

Los antropólogos siempre han prestado atención a los rituales de las diferentes culturas y los han identificado con el concepto de teatro. No debemos dejar de mencionar aquí la obra fundadora de Fernando Ortiz, y en especial *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. En la misma se destaca como uno de los principales investigadores en vincular la Antropología con el teatro. Es un libro de gran importancia para la cultura cubana, de los más eruditos y trascendentes que se haya escrito entre nosotros, no ya sobre el teatro ritual, sino sobre el teatro en general.

Ortiz llama a estas ceremonias teatro, no utiliza otros términos. Habría que preguntarse entonces hasta qué punto se ha tomado como referente la idea occidental de teatro, como sabemos muy extendida desde el punto de vista conceptual, y a partir de la cual siempre se han definido las expresiones teatrales de otras culturas. Nos preguntamos si Ortiz sencillamente la amplía para dar cabida a estas prácticas rituales.

Otro problema para el estudio de este teatro es la vigencia de las religiones de origen africano. Vivas, cambiantes, en eterna evolución y que no deben separarse de su contexto sociocultural, como ha pasado con algunos espectáculos e investigadores.

En el campo de la Teatrología en Cuba, y a pesar de contar con un texto como *Los bailes...*, esta expresión ritual caribeña se haya en desventaja porque son pocos los que se ocupan de estos temas. Este inconveniente está vinculado con la existencia de dos discursos culturales, como ya he señalado en otras ocasiones. Por supuesto, el teatro ritual caribeño se nutre de elementos de la cultura popular que corresponden al discurso subalterno o subordinado, opuesto al hegemónico.

Con referencia al teatro profano se ha señalado la influencia real de las técnicas más conocidas, esto es innegable. Los actores y directores que se ocupan de esta vertiente han sido formados en las técnicas stanislavskianas, brechtianas, grotowskianas o barbianas. Pero por otro lado está la praxis e investigación de las técnicas de la santería: el palomonte, el espiritismo, el vodú, etcétera. Las mismas, sistematizadas y largamente probadas, pueden coincidir en algunos aspectos (aunque no totalmente) con las praxis religiosas y/o culturales de origen africano, como sucede con las asiáticas y otras. No creo que ninguna de ellas sea suficiente para revelar los fenómenos que se dan en el teatro ritual caribeño en su especificidad. Son utilizadas por los creadores porque son parte de su formación y por su claro nivel de sistematicidad y porque a veces es necesario servirse

de ese discurso para hacerse inteligibles en el campo de la teoría. Aunque insisto en que debemos buscar una expresión teórica propia que tal vez tenga que aceptar una mediación necesaria con la discursividad conocida, pero que sea capaz de esclarecer lo que sólo se trasmite de forma empírica.

Se ha llegado a plantear que el uso de estas técnicas constituye una contradicción con respecto a los resultados obtenidos con el trance y la posesión. Quizá se deba a la falta de trabajo de campo, al vacío teórico ya mencionado en cuanto a la parte antropológica de la cuestión. Sí hay divergencias en lo que se refiere a las técnicas europeas, y a las que usan los posesos en el teatro ritual caribeño. Pero ellos han sistematizado y legitimado sus estudios en libros, talleres y acudiendo a los teóricos. Nosotros no lo hemos hecho. Ahí están los bailarines-actores-médium de la santería, el palomonte, el vodú o el espiritismo. Ellos muchas veces alcanzan notables niveles de actuación. No son profesionales. ¿Cuál es su técnica? Los creadores profesionales del teatro ritual caribeño están al día con lo más actual, pero no han logrado en muchos casos coordinar lo propio en sus aspectos más característicos. El caso no es legitimarlos con el discurso occidental. Puede decirse: es interesante porque parece barbiano o stanislavskiano. No: es interesante porque es teatro ritual caribeño y nos toca a nosotros explicarlo con nuestros propios recursos. Pero para ello es necesario el conocimiento y la investigación antropológica desde dentro.

Otro asunto sería cómo podemos usar la discursividad de la teatrología y de la antropología sin traicionarnos. Algunos plantean la urgencia de ocupar un lugar en el campo teórico. ¿Cómo podemos entrar a asentir o disentir? ¿Cómo hacemos entender? Es muy diferente asumir la discursividad hegemónica resemantizándola o sometiéndola a crítica sobre todo cuando se trata de las tergiversaciones de ésta con respecto al "otro" que somos nosotros. Pero siempre hay que trabajar, explicar el proceso y el sentido del ritual, describir nuestra propia técnica. En la práctica lo hemos alcanzado. Ahí están los resultados en trabajos experimentales, pedagógicos y artísticos, aunque aún no se hayan podido concretar de manera satisfactoria en el plano teórico.

Pudiéramos destacar aquí las posibilidades del concepto orticiano de transculturación en cuanto a deslindar algunas características del teatro ritual caribeño, sobre todo para diferenciarlo de otras formas ceremoniales. Una de sus características es la presencia de una importante dramaturgia; esto no ocurre en otras vertientes de este género con tanta frecuencia. Destacados dramaturgos han trabajado los temas sacados de la mitología; otros han acudido al rito como elemento fundamental en sus obras. Algunos autores han dedicado casi toda su producción a este tipo de teatro, y algunos han incursionado en él ocasionalmente. Lo cierto es que tanto en el teatro profano, donde conviven lo pragmático del rito y la improvisación, como en el artístico, hay muchos aspectos que esclarecer en cuanto a la dramaturgia. Hemos observado cómo la presencia del rito como motor impulsor de la acción dramática en ciertas obras modifica, incluso, las características de ciertos géneros dramáticos. Pero su estudio es propio para los especialistas. Todavía faltan las herramientas adecuadas para abordar esta investigación. Sería oportuno acudir a una estrategia ecléctica que nos permita conformar una base metodológica flexible capaz de servir al conocimiento de ciertos fenómenos muy particulares que no se vieran desde una perspectiva disciplinaria única y cerrada.

¿Será posible articular las corrientes más actuales de la teoría de la cultura con este objeto de estudio? ¿Debemos tomar (sin perder nunca de vista este objeto) de esas corrientes sólo lo necesario, lo que es capaz de problematizar, aclarar, mover al estudio sin desvirtuarlo? Son muchas las preguntas que sólo el trabajo sistemático será capaz de responder en el futuro. ■

<sup>2</sup> Ver Inés María Martiatu Terry. *Transculturación e interculturalidad: algunos aspectos teóricos*, en *tablas*, no. 4, 1996.

Yves Lorelle

## PARALELO ENTRE TEATRO Y RITUAL EL ACTOR Y EL ACTUANTE

Estas reflexiones se inscriben en una gestión interdisciplinaria mayor, concerniente a los aspectos comunes del teatro y los rituales, la investigación de las fuentes del drama y del juego del actor a través del etnodrama, y el rol del cuerpo en sus diferentes "técnicas". Las mismas me han llevado hasta representaciones de practicantes del *rock-art* (pinturas de cavernas), donde las figuraciones teriantrópicas frecuentes testimonian rituales de la primera religión de la humanidad. No pretendo dar una respuesta coherente a las preguntas sobre la posesión cultural, sino solamente presentar pistas para alimentar el debate actual sobre los aspectos cruzados del espectáculo vivo y de la epifanía posesional.

### ¿EN QUE EL TRANCE DE POSESION CONCIERNE AL ACTOR DE HOY? ¿Y EN QUE EL JUEGO DEL ACTOR ESCLARECE EL ACTO DE UN POSESO CULTURAL?

En la base de estas preguntas hay dos tropismos cruzados que, en su origen, no tienen relación. En el primer caso, la influencia de Artaud fue determinante (y la de Grotowski en última instancia). La interrogación del teatro del siglo XX sobre un teatro en devenir pasó por una investigación de las fuentes en vista de un retorno a la "autenticidad", a la "crueldad" o al ascetismo y habrá problemas -en nuestras capitales europeas- para encontrar directores "que no se reclamen del rito". En el segundo caso es de otra dimensión: los cultos de posesión fueron en todos los tiempos relegados al "salvajismo" y a la barbarie por la idea dominante del colonizador. El conflicto de las minorías culturales frente a las culturas occidentales, que intentarán aplastarlas, es un aspecto político a escala mundial. Hace más de sesenta años, los fenómenos de posesión religiosa movilizaron a intelectuales de los dos bordes (escritores, artistas), y toda gestión que rehabilita las religiones "no reveladas", de las cuales las formas rituales impactaron a Europa hace lustros, contribuye a hacer justicia a civilizaciones hace mucho tiempo difamadas.

La cuestión que cada vez encuentra más eco hoy, la relación entre el actor y el trance, se me impuso a finales de los años 50. A medida que observaba las danzas africanas filmadas, con el objetivo de alimentar una práctica personal del mimo y del movimiento, descubría una necesidad imperiosa: trazar una transversal entre teatro y etnología.<sup>1</sup> Fue así que en el curso de estos años, los primeros conjuntos nacionales de países devenidos independientes fueron invitados a un teatro donde yo trabajaba (Teatro de las Naciones), lo cual influyó mucho en mí por contactos directos. Mientras plegaba mi cuerpo a la disciplina gestual en el cuadro de mi grupo de trabajo, devoraba paralelamente libros de etnólogos, todo eso sin ninguna formación anterior. Un encuentro -muy fecundo- con el profesor Bastide, la oportunidad de haber leído manuscritos del doctor Louis Mars sobre sus observaciones de la posesión en Haití,<sup>2</sup> debieron convencerme del interés de prolongar las intuiciones de Michel Leiris sobre el "aspecto teatral" de las epifanías.

<sup>1</sup> Yves Lorelle. *Los trances y el actor*. Cahiers Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, 1962, pp.37- 38. Ver igualmente: *La expresión corporal, del mimo sacro al mimo de teatro*. Cap. 2: "La visualización de lo divino", pp.33-38. El renacimiento del libro, 1974.

<sup>2</sup> Sobre el concepto de etnodrama y Louis Mars, ver:

Yves Lorelle. "Cuerpo y dramaturgia del actor o el actor a la búsqueda de sí mismo", en *Conjunto*, no. 106, La Habana, 1997; "Ritual y teatro", en *Del Teatro* (la revista), no. 18, 1997. Difusión Actos Sur; "¿Dramas danzados, mascaradas, epifanías o pantomimas sacras? Un acercamiento al etnodrama." Conferencia en la Universidad René Descartes, 15 enero, 1996. (Inédito); "Defensa del etnodrama", 1995. (Inédito.) Ver también: Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, artículo "Etnodrama", Dunod, 1996; y *Diccionario enciclopédico del teatro*, por Michel Corvin. Ed. Bordas, 3 ed., 2 t., 1998. Artículo "Etnodrama" (Y.L.)

## FUNCIONES TRANSFORMABLES

No se trata de comparar dos fenómenos irreductibles en su conjunto: el hecho teatral (con su extracotidiano) y el hecho cultural (con su sobrenatural). Su gran diferencia funcional debe bastarnos para ahorrarnos toda tentativa de este género.

De un lado, una función social bien establecida, limitada y relativamente fija: divertir, en el sentido etimológico, ofreciendo un espejo al hombre sobre su grupo; y tal vez -si creemos en la teoría de la catarsis que Aristóteles nos legó sin gran precisión...-, una ocasión de purgar al espectador gracias a una suerte de destilación orgánica de las emociones vividas por transferencia.

Del otro, una multiplicidad funcional variable según los cultos, transformable al grado de presiones de fuerzas de poder ambiental. Tomo de Roger Bastide la lista de esas funciones.<sup>3</sup> De las mismas primero distingue tres:

1. La encarnación de los dioses.
2. La profecía.
3. La curación de las enfermedades.

Y unen a éstas, funciones latentes no menos importantes:

4. La reconstitución de solidaridades iniciadas por los cambios sociales.
5. La revancha de los grupos oprimidos en las sociedades jerárquicas.
6. La recuperación y enjuiciamiento de los valores del ocupante en un país colonizado, por la caricatura viva.
7. La manipulación y el control político en las sociedades de caudillos o reinados.
8. Una catarsis próxima del psicodrama o sociodrama en las sociedades americanas, "que les hizo llamar -escribe él- etnodramas" (y él se refiere aquí a Louis Mars).

Enumerando esas finalidades, el autor ha insistido en un factor muy importante que favorece la resistencia cultural: "los cambios de funciones consecutivas a las modificaciones históricas de las circunstancias". Cita dos ejemplos: las consecuencias de la trata y la esclavitud en América, que opera un desplazamiento de los cultos de posesión hacia la contestación/compensación; la reducción de un culto unido a la buena marcha del universo, en Senegal, a una función esencialmente terapéutica, debido a la invasión del Islam, que desvaloriza el culto a los espíritus ancestrales.

Yo añadiría a esta lista una novena función ligada a la puesta en juego del cuerpo. Ella es, a la vez musical, rítmica, energética. Podemos, aunque de forma imperfecta, resumirla con el término de estética. Esta debe ser comprendida en su dimensión gestual, ya que la experiencia nos demuestra el indecible e intenso sentido kinestético (muscular/articular y espacio-temporal) de las fases danzadas o mimadas en sus manifestaciones festivas y culturales.<sup>4</sup>

Estando bien marcadas las diferencias, siendo admitido el principio de variables funcionales para los ritos, en oposición a la rigidez institucional del teatro, podemos regresar a las analogías iniciales propuestas por Michel Leiris entre el actor y el actuante.

## ANALOGIAS ACTOR/ACTUANTE

El debate antropológico sobre los aspectos dramáticos de la posesión comienza en 1958 con la publicación por este escritor de una pequeña obra consagrada a los ritos etíopes<sup>5</sup>. En el prefacio de 1977, que consagra el libro de Alfred Métraux *El vodú haitiano*, Leiris, ampliando el tema, se

<sup>3</sup> Roger Bastide. "Prólogos al estudio de los cultos de posesión." Conferencia de introducción al Coloquio sobre la posesión. CNRS, oct., 1968. En *El sueño, el trance y la locura*, 1972, pp.84-85.

<sup>4</sup> La estética, devenida una rama de la filosofía que trata las artes y la belleza, fue enseñada primeramente en Alemania en el siglo XVIII por Baumgarten, quien se adjuntaba a la Teoría de las sensaciones.

<sup>5</sup> Michel Leiris. *La posesión y sus aspectos teatrales en los etíopes de Gondar*. Plon, 1958. Antes del debate antropológico iniciado con esta obra, otro debate había tenido lugar en los años 30 para saber si la posesión era patológica o cultural. (Ver: Melville Herskovits, Jean Price-Mars, Roger Bastide.)

declara fascinado por la "especie de teatro vivido" del vodú y extiende el fenómeno de dioses encarnados a "muchas otras regiones del mundo, de ahí la importancia de esta institución". Es para él la respuesta de las culturas evocadas a una necesidad fundamental: ir más allá en el entusiasmo o en el trance, lo que me parece contradictorio por la función que le daba Bastide en 1968. Retengamos sobre todo lo que el escritor veía allí: la respuesta "corporal" a una cierta necesidad.

Alfred Metraux retomará, en el curso de sus precisas observaciones del vodú haitiano, una parte de la opinión de Leiris: "Toda posesión tiene un lado teatral."<sup>6</sup> Con una reserva a considerar: "Esas similitudes entre la posesión y el teatro no deben hacer olvidar que a los ojos del público ningún poseído es verdaderamente un actor. El no actúa un personaje, él es el personaje durante todo el trance (debía escribir aquí: durante toda la fase postcompulsiva de la posesión donde el loa -divinidad- monta su "choal" -caballo-).

Por otra parte, Metraux distingue del conjunto los diálogos cómicos que se producen especialmente a causa de la encarnación de loas de la familia Guédé (por ejemplo, entre el campesino Zaka y un Guédé); esas secuencias de posesión funcionan generalmente como intermedios de vocación libertina y con posturas provocativas, lo que las emparenta con la farsa popular antigua de Europa, donde las palabras y los gestos afrontaban la moral puritana.

Como corolario a esas secuencias cómicas que son parte de la institución, Metraux avizoró la eventualidad de estados simulados. Sin embargo, en el cuadro de un culto tradicional con sus imperativos, esta potencialidad adquiere un sentido singular: se trata de obedecer un ritual de conjunto, de no comprometer en ello la ejecución. La fiesta permite el juego, pero sigue siendo un asunto serio.<sup>7</sup> Simular una posesión "no implica forzosamente una actitud escéptica con relación al fenómeno", precisa el etnólogo, que matiza varias veces sus palabras en cuanto al acercamiento posible con el juego actoral y, sin embargo, emplea también la expresión, que podemos refutar, de "desdoblamiento de la personalidad", oponiéndola a "estado simulado". Deja así planear un misterio sobre el nivel de conciencia del "caballo" en la fase epifánica.

## UN MITO DE LA PERSONA

Regresar sobre la cuestión del "desdoblamiento" me parece indispensable para ajustar su cuenta con un monumento conceptual hueco, pero erigido en verdad: la personalidad. Suponer que ella pueda desdoblarse, es suponerla una, homogénea, definida. Desde los héroes de Shakespeare hasta cualquier criminal, la realidad nos convence de lo contrario: cada hombre es múltiple. Es por eso que ningún biógrafo agota un individuo. Hay que retornar a Marcel Mauss<sup>8</sup> para recordar que la noción de persona no es tan vieja: "la categoría del yo sólo tiene un siglo y medio"; y no es fácilmente transportable a otras culturas.

Es formada por nosotros, en nuestra cultura, decía él.

Este señalamiento nos conduce a entrever en la posesión no ese "desdoblamiento" ilusorio de Metraux, sino, sobre todo -confortados por el descubrimiento de Freud-, una emergencia de diferentes niveles de conciencia, que llaman a las profundidades de la tierra. Lo que atenúa grandemente la oposición que se pudo hacer entre el trance simulado y el trance verdadero. Porque se trata de estiajes, de profundidades, y no de verdadero o falso.

Para un mejor conocimiento del fenómeno, acerquémonos a este aspecto devenido hoy prioritario: los estados de conciencia y sus modificaciones.

<sup>6</sup> Alfred Metraux. *El vodú haitiano*. Gallimard ed., 1958, p.112.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp.115-124.

<sup>8</sup> Marcel Mauss. *Sociología y antropología*. PUF, 1960, pp.333-362.

## EL COMO SI

Uniéndonos al análisis de Yana Elsa Brugal,<sup>9</sup> nos desplazaremos hacia el actor a través de la visión que de él nos da Stanislavski en sus famosas lecciones sobre el personaje. ¿Qué es el **como si** o **si mágico**? Para él "la palabra **si** actúa como un incentivo para hacernos acceder del mundo real al dominio de la imaginación".<sup>10</sup>

El "si" es para el actor un sésamo que abre la puerta hacia lo que no pertenece a lo real. El se entrega allí sin otra duda que la que puede inducir el recuerdo de los juegos de su infancia: ligero temor o admiración. Pero sabe sin haber tenido necesidad de aprenderlo, a no ser por imitación, que el juego -ese juego- se ejecuta muy seriamente. El ludismo es innato, irracional; es un rasgo común a los animales y a los hombres. Desde nuestra infancia, sabemos lo que quiere decir "hacer parecido". No nos crea ningún problema moral el ausentarnos largos minutos en las vías de la imaginación gracias a la magia de una pequeña frase: "yo seré el médico..., tú serás mi mamá..., etc.". El actor Jean Marais, en una de sus últimas entrevistas, decía: "el niño hace el caballo y se convierte en el caballo". El subrayaba así los dos estados que intervienen casi al mismo tiempo: el aspecto psicomotor seguido de la identificación (con reversibilidad posible). Si el control de la razón no opera en ese momento, es que tenemos en nuestro espíritu un dominio reservado, el de los sueños que hemos hecho despertar con el cuerpo. Notemos que hay una regla a observar, pero ésta se dirige a los que están en el exterior del juego: prohibido romper el "encanto". Ejemplo: un niño de cuatro años juega al tren con una serie de sillas que representan los vagones; a caballo sobre la primera, él hace la locomotora. Aparece el padre que regresa del trabajo y viene a besarlo. El niño dice: "Papá, no puedes darle besos a la locomotora."

Huizinga, que aporta esta anécdota, precisa que siempre hay una delimitación del espacio que autoriza el juego; éste se efectúa en un lugar consagrado.<sup>11</sup> La porción del espacio donde opera el encanto es un punto muy importante, que retomaremos justamente en lo sagrado.

En la demostración que hace el gran Stanislavski, hay dos momentos de la conciencia: el "si" es dado como una técnica consciente destinada a despertar nuestro subconsciente.<sup>12</sup> El incluso atribuye a este segundo estado una ausencia de recuerdo en los actores después de una gran representación, lo que sería sin dudas excesivo generalizar.

El juego arcaico del "como si" coloca al actor frente a una verdad de dos vertientes. Para Duvignaud "la búsqueda de modos de expresión convincentes no tiene nada que ver con la sinceridad de los sentimientos".<sup>13</sup> Y sin embargo, le es necesario que esté presente y ausente a la vez, y creer en eso que hace en el momento en que lo hace. Cuando esto no existe, el público se aburre y mira hacia la salida...

Se trata ante todo de un registro de comunicación sobre un modo extrarreal, que es aceptado como verdad en el instante, del cual se sale después de un rito de aplausos, y que deja trazas más o menos durables en la memoria de los que allí han sido "testigos", los que llamamos espectadores. No es nada menos que un descenso -metafórico- al reinado de las sombras. Un sueño entre muchos...

Voy a abrir aquí un paréntesis. La costumbre que tenemos de felicitar a los actores en sus camerinos -reservado es verdad a los próximos, a los amigos y también a los que osan enfrentar al artista que

<sup>9</sup> Yana Elsa Brugal. "Stanislavski y la posesión en el ritual cubano", en revista *tablas*, no. 4/1996. La Habana, pp.16-18.

<sup>10</sup> Constantin Stanislavski. *La formación del actor*. Payot, 1982, p.52.

<sup>11</sup> J. Huizinga. *Homo ludens, ensayo sobre la función social del juego*. Traducción francesa, 1951, Guillard. Edición holandesa, 1938.

<sup>12</sup> C. Stanislavski. Ob. cit., p.56.

<sup>13</sup> Jean Duvignaud. *El actor*. Ed. L'archipel, 1993, p.251. "Sobre ese punto (la cuestión del grado de veracidad), el trabajo del actor es comparable a la preparación de las danzas de posesión: la búsqueda de modos de expresión no tiene nada que ver con la sinceridad de los sentimientos..."

viene del "mas allá"-, ¿no tiene un perfume de mirra y... de incienso? De divino, como se dice de Garbo, que ella era la divina... Esta parcela de lo divino está ahí, todavía, en nuestras efusiones con los artistas dramáticos, con su mezcla de miedo y de admiración. Por otra parte, ¿nuestra admiración exaltada no se añade a ésta a veces demasiado? ¿Al punto de confundir la hazaña, que consiste en ser otra persona durante dos horas, con el talento real que ha mostrado el actor para cautivarnos? ¿Es que le agradecemos al comandante de un Boeing 707 por su travesía del Atlántico o al panadero por haber velado y trabajar duro para producir toda la noche? Ellos han hecho su trabajo verdadero, ellos no han hecho como si ellos fueran piloto o panadero. Prueba de que pasa algo que está más allá de la razón entre el espectador-testigo y el actor. Para Huzinga, nosotros somos "más que seres razonables".

## PRE-IDEA Y NIVELES DE CONCIENCIA

Ese "más" nos lleva al importante fenómeno de la puesta en juego de muchos niveles de conciencia, comprendidos esos que nosotros no llegamos a dominar o esclarecer por el momento, que son llamados inconscientes o preconscientes. La actriz Isabelle Huppert declaraba en la emisión "Bouillon de Culture" (6 nov. 98): "Cuando actuamos, estamos en la pre-idea, entre consciente e inconsciente. Es después que uno reflexiona sobre lo que pasó", lo que define el proceso de juego en el "como si", de acuerdo con Stanislavski en el análisis del acto, aunque ella se separa de éste en la cuestión de la memoria del juego después del espectáculo.

La existencia de varios niveles de conciencia durante la actuación, puede encontrar una confirmación más neta aún en los registros de una teatralidad no interpretativa (teatro sin autor, creación colectiva, etcétera). Primero, el testimonio de una actriz del Odin Teatret, Julia Varley, hablando a propósito de la subpartición en sus roles: "Hay, en mi trabajo de actriz, territorios donde no quiero aventurarme con una mirada muy lúcida, quiero preservar la posibilidad de dejarme conducir por fuerzas que no domino, sabiendo que ellas van a contribuir al proceso creativo."<sup>14</sup> Ella insistió en el tema de la "cantidad de información que la conciencia no sabría dominar", sorprendiéndose de que sea tan difícil hacer comprender esto. La actriz ve en los materiales que alimentan su trabajo sobre el personaje "una jungla de motivaciones, de sensaciones y de opiniones que existen incluso antes de ser pensadas".

Mi propia experiencia de un teatro "escrito" directamente sobre la escena me condujo a convicciones idénticas o muy cercanas. En el trabajo del actor que se entrega al movimiento creativo -podemos decir orgánico-, si su gestión es constantemente voluntaria, en revancha sólo trabaja con lo consciente. Lo que nutre la intensidad de su gesto, por una parte, se le escapa. Las micro-acciones se encadenan sin que él pueda afirmar que tiene una conciencia de qué va a hacer, cómo lo va a hacer y cuándo se detendrá; aunque pueda sentir, sin embargo, que cierto control opera de forma subterránea, garantizando su salvaguarda. Habiendo aceptado un código de trabajo (como un rito), lo obedece. La energía liberada por una atención aumentada por diez hacia su cuerpo le reserva ciertas sorpresas en cuanto a sus capacidades, sus estados de ánimo, sus comportamientos en el contacto con los otros ejecutantes. Como en el ejercicio del "brazo del ángel": después de haber ejercido una presión muy fuerte sobre el antebrazo y el brazo contra una pared, si se separa de la pared, el ejecutante asiste subyugado a la subida imprevista y absolutamente involuntaria de su brazo en dirección al techo.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Julia Varley. "Bajo-partición: todavía un término útil e impropio", en *La dramaturgia de la actriz*, a publicarse en 1999, ed. Degrés, Bruselas. Obra colectiva bajo la dirección de Patrice Pavis, con textos de Eugenio Barba, Josette Feral, Yves Lorelle, Marco de Marinis, Lluís Masgrau, P. Pavis, Jean-Marie Pradier, Jane Risum, Julia Varley.

<sup>15</sup> Este test, ejemplo de las tensiones acumuladas, puede ser practicado por todo el mundo. Es conocido por los kinesiterapeutas. Figura en un video casete de ejercicios sobre el movimiento y la energía que realicé con mis estudiantes de la Universidad, en 1996 (Ejercicios de entrenamiento. Taller Yves Lorelle, Paris 8 - St Denis.)

El actor debe reconocer que se trata de niveles de conciencia variables, que hacen de su actividad artística un camino oscuro -algunos dirán "a riesgo"- sobre la línea de separación entre lo visible y lo invisible. Seguros de esta constatación sobre la parte de abundancia, de caos y de azar en el comportamiento escénico, constatación propia a destruir los clichés y las simplificaciones, regresemos a las diferentes variantes de trance.

## TRANCES SIN DIOS

El respeto que nos inspira la actitud de un creyente animista<sup>16</sup> en una epifanía, no debe detenernos en el análisis, desde afuera, de ciertos trances que pueden producirse por ellos mismos sin ser seguidos por la fase donde el loa toma posesión de su caballo.

Es el caso del trance basal en el contexto vodú, es también el caso en los no adeptos o no iniciados que sufren bruscamente un estremecimiento del cuerpo, sin tener la prueba, habiéndolo negado a veces, y sobre todo sin tener "los medios" culturales, el *back-ground*, que permitirían la epifanía.

En los trances inesperados en los no adeptos, apuntamos siempre los mismos síntomas: una hipermotricidad que funciona ignorándolo la persona y, en algunos, una suerte de estado próximo a la hipnosis. En el resto, esta hipermotricidad se puede educar, lo que han comprendido muy bien ciertos formadores al aflujo de modas (después del 68, se han visto aparecer cursos de trance en nuestras capitales).

Opuesto a este tipo de trance, que es compulsión involuntaria, se colocan las simulaciones. Vimos que existe sin dudas una posibilidad de simular un trance, y se ayuda así de alguna manera a que el fenómeno se produzca. Una sacerdotisa umbandista, que oficiaba en una gran ciudad europea, debió suspender el culto y cerrar su templo porque los trances simulados devenían muy numerosos y particularmente espectaculares (nada prueba que esos desbordamientos miméticos, a veces gestos como las máscaras de una *false face society* meridiana, no tengan su eficacia en términos de terapia). En el Ballet de Katherine Dunham, que fue la primera compañía internacional que representó danzas de posesión en escena, hubo coexistencia de trances actuados con trances verdaderos durante el espectáculo brindado en París en 1959. En el programa impreso, noté estas líneas a propósito de danzas rituales que formaban parte del espectáculo: "Sus invocaciones, transpuestas en la escena, son a veces tan sobrecogedoras que la posesión mimada del actor se muda en un trance auténtico. ¿Cuántos espectadores dudaron (...) que el dios Demballah había descendido sobre un escenario parisino?" El señalamiento es doblemente interesante, de una parte porque estas líneas no habrían aparecido sin la aprobación de la directora del ballet, que había devenido ella misma "sirviente de los dioses" (*bouns*) en santuarios vodú de Haití; de otra parte, el autor de este prefacio -que no es otro que Alfred Metraux- brinda una hipótesis a tomar en cuenta: la mutación entre estas dos formas de trance es posible.

Le pregunté sobre esta coexistencia a una coreógrafa-bailarina haitiana, cuando presentó en 1996 un espectáculo concebido a partir de un trabajo etnográfico sólido y de los consejos de un *houngan* (Padre)-artista.<sup>17</sup> Su respuesta confirmaba la experiencia de Dunham: trances espontáneos tuvieron lugar el último día en una secuencia que representaba el rito de Petro, particularmente violento. Lo que no ocurrió sin impactar, además, a un puñado de espectadores parisinos impresionables... Mimar el trance pasa, pero demostrar que se ha sufrido, no.

<sup>16</sup> *Animismo*: religión politeísta sin dogma ni profeta, pero que posee a veces una liturgia. Reagrupa generalmente el conjunto de rituales de un culto dedicado a las fuerzas naturales. Se decía "fetichismo" en el vocabulario colonial.

<sup>17</sup> Yves Lorelle. "De la encarnación al roll, a partir de una experiencia con el vodú." *Dossier* sobre el espectáculo "Nanlakou", de Kettly Noel, presentado en la Casa de las Culturas del Mundo en junio 1995. *Telex-Danse*, no. 86, pp.1-6, abril de 1996.

Bajo la influencia de mis percusiones en el mismo ambiente de espectáculo -que no es, sin embargo, el culto, es una imagen de éste sin menosprecio pero sin devoción-, se manifiestan dos tipos de espasmos del cuerpo casi idénticos. Hay que estar habituado para poder diferenciarlos. Pero, lo que sorprende sobre todo, es que el trance mimado puede inducir o generar el trance verdadero y sufrido. Y el punto central es no separar la inducción musical y rítmica. Es decir, que debe existir un límite frágil entre estos dos estados: uno donde la conciencia está presente, otro donde ella es puesta a media luz. El poder del simulacro (*mimicry*) -que es una pulsión arcaica-funcionaría en estrecha asociación con el vértigo (*ilinx*), como lo había teorizado Roger Caillois. Este último habla incluso de la "complicidad sorprendente del simulacro y del vértigo, el uno conduciendo al otro".<sup>18</sup>

Razonando en términos de microestructuras de una parte y de la otra, ¿esta complicidad no nos conduce a admitir más conciencia en el ritual -a pesar de los juicios de la historia- y menos conciencia en el espectáculo vivo?

Una de las articulaciones importante/actor que se desnudan es quizás ésta: el actor se sumerge en un vértigo voluntario, donde se perderá en parte, y entonces dominarán sus pre-ideas en una estructura programada, en la que los microdetalles de la mímica y de la emoción permanecerán espontáneos sobre un tejido de signos controlados y leíbles de frente. El actuante, por su parte, se entrega a una estructura en la que el vértigo es en principio "programado desde lo alto", pero puede ser obtenido por simulación voluntaria si tarda en venir. En la fase de mímica, él será conducido a un comportamiento involuntario y subconsciente, inconsciente o más profundamente oculto, portador de una simbólica gestual-oral descifrable por los asistentes que le rodean.

No es reducir un fenómeno al otro separar esta proximidad (invertida) y sus diferencias de planos de conciencia. Según Leon Chertok, habría una similitud de situación entre la hipnosis y el trance de posesión, relativo al "estado de conciencia modificado". Paralelamente, una similitud de funcionalidad podría existir también entre el actor actuando, el hipnotizado obrando bajo influencia y el sonámbulo reviviendo (de forma ficticia) un drama producto de lo real reactivado por estratos de la conciencia. En 1784 Puysegur, especialista en hipnosis y alumno de Mesmer, dedujo las declaraciones del pastor Víctor después de la sesión: el hombre "tiene dos memorias independientes". Y aquí, ¿cómo no pensar en el hemisferio derecho del cerebro? Un siglo más tarde, fue descubierto el inconsciente.<sup>19</sup>

A falta de conclusión sobre un tema que debe quedar abierto a todas las reflexiones y aportes, me voy a contentar con retomar esta fórmula del sociólogo Jean Duvignaud: "El teatro comienza cuando se despide a los dioses."<sup>20</sup> Una de las diferencias mayores que subsistirán siempre entre las dos actuaciones, una que hace llamado a las sombras colectivas y la otra a lo sobrenatural étnico, será el grado de consagración y de creencia en la manifestación de los dioses, en el seno de la mimesis. El grado de consagración no es cero en el espectáculo vivo; y la creencia en los dioses no excluye una actitud lúdica, justamente permitida por el cuadro festivo, en la religiosidad de la posesión.■

<sup>18</sup> Roger Caillois. *Los juegos y los hombres*. NRF, 1958, cap. VII: "Simulacro y vértigo", pp.132-158.

<sup>19</sup> Leon Chertok. "Trance, chamanismo, posesión". Coloquio internacional de Nice. *De la fiesta al éxtasis*. Ed. Serre, 1986, p.19. ("La hipnosis, encrucijada psicológica.")

<sup>20</sup> J. Duvignaud. "Comunicación al coloquio de etnoescenología", Casa de las Culturas del Mundo, 1996.

# UN CLASICO CONTEMPORANEO

Los aportes que ha brindado la dramaturgia cubana al teatro ritual caribeño son insoslayables. Sustentada la mayoría de estas obras en leyendas traídas de la lejana Africa por los esclavos que para salvaguardarlas, en su expresión oral, se vieron precisados a encubrir las y reelaborarlas mezclándolas con la iconografía de las deidades cristianas impuestas por los señores, encontraban, de ese modo, analogías entre ambos sistemas místicos y establecieron nuevas connotaciones que les permitieran, sin correr peligro, mantener sus creencias, y de esa manera subliminal subvertir el dogma impuesto por la ideología del amo.

Las leyendas y los mitos con su carga de imaginaria y ese toque transgresor que aporta todo material que linda con lo fantástico o irreal, han sido desde un momento en la historia de nuestro teatro pasto propicio para la creación de los dramaturgos que han tratado de acercarse a zonas de la cultura popular en un intento por atrapar, en una forma "otra", la mágica teatralidad que les son propias a tales expresiones.

En este empeño han navegado con diversas suertes varios autores, quienes ocasionalmente—Flora Díaz Parrado, Carlos Montenegro y Dora Alonso—, junto a otros que con mayor énfasis<sup>1</sup> en dramas, melodramas y farsas poéticas-trágicas, hicieron uso de este material en un afán por desentrañar, por medio de tales códigos, el modo en que tal aluvión de creencias y manifestaciones sincréticas habían penetrado en la conformación de los arquetipos sociales y humanos de nuestra nación.

Pero es en 1960 cuando un dramaturgo da el paso más trascendente hasta entonces, "al descubrir, en lo cubano, la tragedia".<sup>2</sup> En su texto las leyendas y los mitos ya no son referencias externas de una cultura de otra procedencia (dejan de ser color local o simple decoración folclórica asumida como espectacularidad), sino que se convierten en materia ontológica para la revelación de los problemas del ser humano y la expresión de su identidad, la nuestra. Nos estamos refiriendo a *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, La Habana (1914-1975).

Pero... ¿qué tragedia construyó el autor? Una tragedia moderna donde no está "...la glorificación del 'souteneur' ni tampoco la crítica de una época. Sencillamente ha investigado, con recursos teatrales, todos los sentidos simbólicos posibles del caso Yarini".<sup>3</sup>

Carlos Felipe supo encontrar un personaje que por su complejidad social -procedente de una clase adinerada, ligado a los manejos políticos de su momento, al mundo del hampa y dueño, sobre todo, a su vez, de uno de los negocios más lucrativos de su época, la prostitución, sustentada ésta principalmente por material humano proveniente de las clases más populares, miembro también, él, de una sociedad secreta en connotaciones religiosas, los abakuás-, sintetizaba en sí mismo el poder y la trascendencia necesarios para que su imagen concitara el interés, las apetencias y el culto hacia su persona -aberrante o no- de muchos y para que su caída arrastrase a la destrucción física o moral de éstos. Requisitos propios del género dramático emprendido.

Pero el propio Felipe llama a su obra "comedia en tres actos", y esto puede conducir a que algunos no acierten a comprender qué terreno pisan ante este texto. Veamos. Si bien el autor respeta las llamadas unidades aristotélicas de las tragedias griegas: "la acción siempre se desenvuelve en un mismo sitio, éste es la casa principal del *souteneur* (unidad de lugar); el tiempo real coincide con el de la representación (unidad de tiempo); la línea argumental, por último, es una sola la que sigue la trayectoria de Yarini (unidad de acción);"<sup>4</sup> tampoco es menos cierto que el humor, el doble sentido, resonancias de la cultura popular, se perciben en la acción para darle a la obra una textura más cercana a la escena isabelina o a la de los autores del siglo de oro español, en particular Lope

1 Gerardo Fullea León. "Lo ritual, cauce de lo popular", en *tablas*, no. 4, 1996, p. 21.

2 Cintio Vitier. "Eros en los infiernos", en *Crítica sucesiva*. Contemporáneos. La Habana, 1971, p.471.

3 Cintio Vitier: ob.cit., p. 412.

4 "Prólogo" de Francisco Garzón Céspedes a *Teatro de Carlos Felipe*. Ed. Letras Cubanas, 1979.

y Tirso, fuertes influencias en el cubano. Pero en **Réquiem...** todo se trueca en ironía, salidas de tono, entre músicas y baile, piropos y toda esa sensualidad mordaz y provocadora, que nos son propias y que identifican lo que llamamos el cubano.

Esta complejidad –sin perder altura y caer en meros vulgarismos– se acentúa con otros recursos que aporta Carlos Felipe a su madeja expresiva: "Ahí están los monólogos interiores de varios personajes, que parecen escritos bajo la influencia -'tan sólo formal'- de **Extraño interludio**, de Eugene O'Neill, y otras escenas como la del tercer acto, en la que alternan varios planos escénicos."<sup>5</sup> Que a nosotros también se nos emparentan con los aportes del teatro clásico español -¿y por qué no?- y nuestro bufo, en el primer caso, y que en las escenas del tercer acto se acercan con su multiplicidad de escenas a los requerimientos de cualquier director contemporáneo, en una especie de oratorio, donde las imágenes contrastantes -pasión amorosa de Yarini y la Santiaguera; fervor religioso de la Jabá, develación del misterio de la Macorina-Bebo la reposa- son de una osadía tal para el momento de su escritura –y aun ahora- y que contienen esa combustión y diversidad de planos de los Wa-ni-ile-ere (tomar parte de las convulsiones de la casa de las imágenes), que llevan en un clímax ontológico, ascendente y sostenido, al final inevitable.

Pero no es sólo con la presencia de rituales religiosos que se enriquece la obra, están los sociales: la entrada de Yarini, el acto de fumar el tabaco, el juego de la charada y el primer trago y otros que dan prueba de la aguda inmersión de Carlos Felipe en nuestro modo de ser. Pero donde realmente da un salto inusitado y enrarece la escena al máximo es con la presencia de los muertos (espíritus) en este caso Ña Virgulita y, sobre todo, la Macorina, quien en vida fuese la reina de las prostitutas y que reclama la presencia de Yarini entre los suyos. Esto hace resaltar de que otra forma, ya no tan sólo religiosa, tales prácticas han logrado una simbiosis en nuestra idiosincrasia. Para decirlo con otras palabras: "Dentro de ese mundo callejero, nocturno y peligroso de la zona, Carlos Felipe logra capturar no sólo la psicología de los habaneros, sino también el mundo extrasensorial de los ritos y creencias de la cultura afrocubana. En este texto se desarrolla un drama entre el mundo de los vivos y de los muertos."<sup>6</sup>

Dentro de esas normas y valores se mueven los personajes impregnados de estas diversas substancias, pero no resultan ni marionetas o simples víctimas, sino que "están sujetos a ser influenciados por el espíritu de los muertos y establecen una constante y latente relación con ellos en su afán por mantenerlos 'vivos'"<sup>7</sup> y mantenerse vivos ellos y alcanzar sus caros propósitos.

O sea, que la voluntad y el carácter y, sobre todo, los defectos trágicos de los personajes, son los que van a jugar un rol primordial en el desarrollo de los acontecimientos de la trama. Detengámonos un instante a escudriñar en el papel principal. Alejandro Yarini, todo un monarca en su medio: inteligente, valiente, caballeroso, buen amigo y disciplinado. Un hombre con tales condiciones es capaz de reinar donde se lo proponga, independientemente de los fines que persiga y los medios de que se valga. "Toda su fuerza parte de una posesión absoluta de su ser."<sup>8</sup> Pero he ahí que, pies de barro, posee un defecto trágico: la prepotencia machista. Es ella la que propicia la circunstancia trágica y lo arrastra a no entender y no entenderse, a no saber cómo actuar de acuerdo con su corazón y su cabeza ante esa marejada tibia que entra por su puerta con el aliento de la Santiaguera y que le inunda todo su ser.

Ni toda la osadía, la fidelidad y la devoción de la Jabá pueden impedir el desencadenamiento de la tragedia, pese a la ayuda del poderoso Bebo la reposa y de las deidades y las potencias religiosas de toda la isla. El apasionado Luis Lotot, que ha asumido su condición humana al aceptar su amor a la Santiaguera, antes que el propio Yarini se muestra dispuesto a todo para asumir su derecho a la felicidad, que cree se encuentra en brazos de esa voluntariosa mujer, empecinada ésta más que enamorada, obcecada por su pasión por Yarini, al cual arrastra a su perdición, que está en la posesión de ella. El hombre nunca está más cerca de la muerte que en la culminación del amor. Eso tendría que aprenderlo Alejandro Yarini, al final.

Hay un personaje que algunos consideran de más y que a mi entender lleva a su culminación la total transgresión de la atmósfera de la obra y que le ofrece un amplio diapason, la dama del velo. Ella

<sup>5</sup>Francisco Garzón Céspedes: Ob. cit., p. 12.

<sup>6</sup>"Los caracoles hablan, Réquiem por Yarini", de Patricia González-Lustig. (Inédito, p. 1.)

<sup>7</sup>Patricia González. Ob. cit., p. 7.

<sup>8</sup>Cintio Vitier. Ob. cit., p. 415.

completa la pirámide social y de caracteres que exhibe el tejido dramático, desde el negro arrabalero Dimas, el marginado Bebo la reposa, la provinciana Santiaguera, el señor de otros mares Luis Lotot, el medio pelo y pretencioso de Ismael hasta la humilde y discriminada, devenida poderosa, la Jabá, y el señor Yarini. Y ahí está esa misteriosa mujer, católica, extravagante, frívola y aparentemente díscola y que resulta ser el símbolo más sugerente de la escena. ¿A qué ha venido a este sitio? ¿Qué la empuja a entrar en estos predios? ¿Es una alta dama de la sociedad, un poder sobrenatural o una tangible y no confesa "emisaria" de la muerte? Eso y más. Una materialización de un poder "otro" que con el espíritu de la Macorina, quizás ella misma otro "caballo" de ésta, omnipresente siempre por medio de Bebo la reposa, sobre el que se monta y que incide puntualmente en el accionar de la Santiaguera.

Por todo ello **Réquiem...** resulta sin lugar a dudas uno de los textos más innovadores -¿habrá que decir experimental?- de nuestro teatro en todos los tiempos. Escrita con garra y oficio es de esas creaciones donde en lo que en otra obra pudiera ser defecto formal, aquí se convierte en genuina peculiaridad; lo que en otra pudiera considerarse un simple recurso, aquí es pura y óptima teatralidad. Con "la historia de un chulo inventado que vivió de verdad" su autor encuentra en una problemática de la república mediatizada los resortes de lo trágico, de lo universal y una alta porción de lo innegablemente nacional.

Porque en todo lo visto y en ese entremezclamiento étnico y cultural que nos arroja la obra, gracias a un diálogo prolijo a ratos, restallante a veces, apasionado siempre, se dan expresiones de lo que ha sido característica significativa de la cubanía: desgarramiento y lucha.

Y decimos desgarramiento al develárenos estos personajes empecinados por obtener lo apetecido, por mantenerse en el falso sitio reglamentado que han creado por defender sus privilegios o sumisiones, sus poderes aun en contra de sus caros sentimientos y hasta de sus vidas. Y decimos lucha, al verlos enfrentados entre sí y consigo mismos, irreversiblemente, en un medio hostil donde a duras penas tratan de ganarse la condición humana, mientras bajan hacia la cima de la degradación.

Mundo donde la mujer no resulta el ideal amoroso del hombre, sino, sobre todo, un medio de placer "apreciable", pero a la vez una forma del poder opresivo del hombre sobre la mujer. Un objeto envidiable y valioso como mercancía, pero indigno de ser depositario de los sentimientos del hombre, rey absoluto. Mundo donde "los más hombres" rigen como seres supremos imponiendo la abyección y el servilismo a su paso, con un aire de alto linaje, raza o clase privilegiada.

Y pese a que los personajes sustenten valores de fidelidad y entrega a una causa, todos esos posibles dones, en otras circunstancias, están dados en ellos para matizar los componentes humanos, ¡grandiosidad del dramaturgo que no cae en esquemas y puerilidades morales! Pero establecen la desmesura de la existencia que llevan y nos hacen transitar hacia el horror y la compasión ante el destino que les aguarda. Analogía simbólica de los males mayores que azotaban a la nación.

Porque en última instancia, Yarini viene a ser el símbolo de nuestro machismo. Ese mal que tanto daño ha causado a nuestra idiosincrasia. Esa mezcla de incapacidad para enfrentarnos a la realidad objetivamente y de forma sensata, sopesar los pro y los contra de los problemas a solucionar, pero que anteponiendo una supuesta hombría, escudo de yeso, se abortan los problemas con la ayuda del "coraje" propio. Pueril coraje de los miembros de las cofradías, que consideran indignos y simples peones a quienes muestran sus verdaderos sentimientos. Impotencia que les impide alcanzar el legítimo galardón de los vulnerables: ser humano.

Carlos Felipe quizás no alcanzó a descifrar con nitidez todos los vasos comunicantes que su ingenio intuyó, pero supo volcarlos en esta obra ambiciosa y grande a la vez. Con su idioma, que a ratos puede sonar algo cursi -¿limitación suya siempre o perjuicio estético nuestro?- y ser su talón de Aquiles, como señalaba el maestro Rine Leal; necesitado de la poda que toda obra teatral reclama al paso del tiempo (más cuando el texto que conocemos fue publicado antes de pasar la prueba del estreno), estamos ante un clásico contemporáneo. Obra de arte que despertará siempre el interés de cualquier director sensible del porvenir y sepa hacer esa "lectura" comprometida con su tiempo que el público contemporáneo reclame.

A. del P.\*

## SOCIO VISITA A SOCIO

Si abundan los compromisos y escasea el tiempo, si te convocan a participar en un evento enjundioso para opinar sobre uno de tus dramaturgos del alma, si el lema general es el fecundo diálogo entre Rito y Representación, la tentación inicial es referirse a **María Antonia**, ese clásico del Teatro Cubano que trajo a las tablas al negro, el blanco pobre, la rotunda calle habanera con sus colores y sus fantasmas. La cotidiana diosa, llena de sensualidad y asmática de contradicciones, es un paradigma de lo ritual auténtico, una criatura teatral destinada —desde su nacimiento en la inolvidable puesta en escena de Roberto Blanco— a pasar de personaje a sinónimo. Una mujer con caderas ardorosas y desafiantes, con el corazón "en el medio del pecho", es para los cubanos de las últimas dos generaciones una **María Antonia**.

Sin embargo, prefiero alejarme de la Ochún de las tablas, tal vez le temo —como Carlos y en alguna medida como Julián— a su risa en remolino. Me acercaré a otras zonas de la dramaturgia de Eugenio Hernández Espinosa, donde el rito se cumple sin tregua.

Confieso que además de eficaz, atractiva y conmovedora, **Mi socio Manolo** sigue pareciéndome una obra misteriosa. Ya Inés María Martiatu ha definido lo hondo de su raíz cubanísima, su condición de obra "marcada por la impronta de la música popular". El misterio de **Mi socio...** creció con los años que tuvo que esperar por el estreno, hasta aquella noche lluviosa de un festival de Camagüey (octubre de 1988) en el que Mario Balmaseda y Pedro Rentería subieron al escenario como los poderosos Manolo y Cheo, conducidos por Silvano Suárez.

Estamos ante un texto que parece cotidiano, casi naturalista, tremendamente coloquial. Una mirada despaciosa deja ver uno de los sistemas de diálogos más inquietantes y efectivos de nuestra literatura dramática. Eugenio combina texto y subtexto; palabra y silencio con espléndido gusto. Mientras los viejos amigos intercambian informaciones triviales, hacen juegos retóricos con dicharachos y anécdotas, la electrizante cañada de la tragicidad se desliza en las pausas y las intenciones. A mi modo de ver, aquí la naturalidad y el coloquialismo no son del todo realistas, sino rituales, y ésa es tal vez la grandeza inicial de este título. Manolo y Cheo son ellos mismos y a su vez su caricatura; se toman máscaras que van dando lugar, de forma lenta, pero implacable, a la aparición del rostro.

Al repasar los objetos que aparecen en **Mi socio Manolo**, resulta evidente la condición ritual y casi sagrada del cuchillo que esgrime Cheo en el trágico final. No debe olvidarse que el criollo nombrete es otro objeto preferido del Rito que constituye esta agónica ceremonia de reencuentro y pase de cuentas. De nada sirven el relativo coraje, ni la supuesta gracia para disimular los fracasos cuando en voz de Manolo toma cuerpo el fantasma y aparece Cheo Malanguita; se frustra el tejido convencional, el juego de la tolerancia cotidiana da paso al enfrentamiento de las pasiones menos edificantes. El apodo y el diáfano cuchillo apuestan a la crudeza, y no ceso de aplaudir esa honestidad creadora de Hernández Espinosa que escribía al centro de la década de los setenta, en el apogeo del héroe positivo y los conflictos basados sólo en una imagen esquemática de la lucha de clases.

Los dos únicos personajes de esta tragedia no son enemigos al inicio de la acción; coinciden en lo fundamental de su pensamiento político, los ¿unen? recuerdos y añoranzas comunes. Los enemistan disyuntivas más sutiles, y me atrevería a afirmar que la primera de todas es la forma de asumir su propia ritualidad. Manolo *aguajea*, reinterpreta su pasado y sus circunstancias; Cheo se mueve en una cuerda sobria casi todo el tiempo, pero la cordura y la supuesta normalidad se van dinamitando. Si Manolo practica el Rito de la sobreactuación y el frenético pasillo de baile como

solución, Cheo ha escondido sus deidades afectivas, comparte a ratos, y padece, en otros momentos, la controvertida defensa de Manolo. La presencia del ron tampoco es casual. **Mi socio Manolo** recuerda a **Viaje de un largo día hacia la noche** en cuanto a las grandes cantidades de alcohol de la que dan ávida cuenta los personajes. Pero en Eugenio, como en O'Neill, no se trata de una acción física torpemente sugerida, sino de un detallado estudio, un minucioso acercamiento a la paulatina llegada de la embriaguez. Manolo y Cheo ¿están borrachos al final? Supongo que no. El ritual del aguardiente los ha ido despojando de sus protectoras máscaras, y el autor desdeña la borrachera, más cerca de la comedia, por una lucidez extremada y unas pasiones tan a flor de piel que arrastran hasta el asesinato.

## DIME QUE NO TE HICE FELIZ

Junto a Estorino, Hernández Espinosa es de nuestros pocos grandes autores que han vestido de largo el unipersonal. En Eugenio puede hablarse de todo un ciclo, que arranca en **Emelina Cundiamor** y arriba a una rotunda madurez en **Lagarto pisa bonito**.

A un primer nivel de lectura, la tragedia de Emelina radica en que su marido ha cambiado de la noche a la mañana sus costumbres, su conflicto es de *identidad cultural*, como podría decirse con apego a la moda. El inauténtico Tíbor, su marido, huye de su ritualidad, se "extranjeriza" y convierte a la apetitosa muchacha de Cundiamor en objeto de su rito de Papier Maché. Hasta las nalgas de su amada deben inmolarse en la piedra de sacrificios de la inautenticidad.

En **El Masigüere** —como se sabe una suerte de continuación de un costado argumental de **María Antonia**— la representación de lo ritual resulta más evidente. Hasta el nombre del desdichado personaje viene de la lengua de los orishas, esa habla artística que no pertenece al reino de lo cotidiano para los cubanos del siglo XX, pero que aparece con naturalidad en los labios de blancos, negros y mulatos en los momentos decisivos.

El Carlos envejecido y descentrado, que sólo en alguna medida vive en El Masigüere, anda con su paloma (¿o ya voló de la humilde jaula y ahora es prisionera de su imaginación?) Si estas reflexiones no rehuyeran voluntariamente el tema del formidable panteón afrocubano, valdría la pena preguntarse si la ofrenda está dedicada al concordante Obbatalá o si el protagonista dialoga con Ochosi, el de la buena y desdichada puntería. El quiere aceptar en su disparo amoroso, por eso resulta tan eficaz ese *leiv motiv* —que tanta fuerza alcanza en la virtuosa interpretación de Nelson González— "Dime que no te hice feliz, janda, dime que no te hice feliz!"

Si quedaban dudas de que Eugenio Hernández Espinosa es un encarnizado oponente del facilismo, **Lagarto pisa bonito** viene a confirmarlo. El escritor que puso en los escenarios a las leyendas afrocubanas cuando estaban muy poco menos que prohibidas, el dramaturgo que hizo de Changó casi un *alter ego*, ahora, cuando padecemos la tontuela moda de una santería banalizada, se remite a lo hondo, al campo cubano, a la Cuba Profunda, como le gustaría definir a Chéjov. En **Lagarto**... los ritos se suceden y yuxtaponen. El solitario y melancólico lagarto vive del equívoco de la pisada, se mueve entre el andar precario y el amor bien hecho como subtextual salvación.

Ni siquiera en la relación sentimental y en las puertas del erotismo con los animales adquiere nivel grotesco o de caricatura. El hombre y su yegua son parte de una cultura milenaria; ella es un *ser hembra* que lo transporta y lo acompaña, que, recordando a Silvio, *merece amor*.

Lo ritual en Hernández Espinosa va mucho más allá de objetos sagrados, palabras cifradas o claves gestuales. Mucho de rito legítimo hay también en el final de **Alto riesgo** —un título que merece ser recorrido con este fértil pie forzado—, porque el peligroso ritual de la mediocridad de las morales de "a dos por kilo" tendrán, según la apuesta de este creador, que ceder el paso a la danza sentimental del cubano de a pie, porque los mediocres deben aplastarse cuando pasa el talento, tal como hace la hierba cuando el viento se impone. \*Amado del Pino.

# La voz de | maestro .....

Este artículo es una copia del aparecido en los números 11-12 de la revista *Máscara*, correspondiente a octubre 1992 / enero 1993



## Jerzy Grotowski

### El Performer

*con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es, espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas.*

*Yo soy teacher of Performer. Hablo en singular. El teacher, es alguien a través del cual pasa la enseñanza; la enseñanza debe ser recibida, pero la manera para el aprendiz de "redescubirla, de acordarse, es personal. ¿Cómo es que el teacher conoció la enseñanza? Por la iniciación, o por el hurto. El Performer es un estado del ser. Al hombre de conocimiento se le puede pensar en relación a Castaneda, si se ama su color romántico. Yo prefiero pensar en Pierre de Combas. O hasta en Don Juan descrito por Nietzsche: un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un outsider. En la tradición hindú se habla de los urashis (las herodas rebeldes). Un urashis, es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento. El hombre de conocimiento dispone del doing, del hacer y no de ideas o de teorías. ¿Qué hace por el aprendiz el verdadero teacher? El dice: haz esto. El aprendiz lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el mismo hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer.*

#### *el peligro y la suerte*

*Si utilizo el término de guerrero, se piensa de nuevo en Castaneda pero todas las Escrituras también hablan del guerrero. Se le encuentra tanto en la tradición hindú como africana. Es alguien que es consciente de su propia mortalidad. Si hay que afrontar los cadáveres, los afronta, pero si no hay que matar, no mata. Entre los indios del Nuevo Mundo se dice del guerrero que entre dos batallas tiene el corazón tierno, como una joven doncella. Para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de gran intensidad, de gran peligro. El peligro y la suerte van juntos. No hay gran clase sino con respecto a un gran peligro. En el momento del desafío aparece la ritmatización de las pulsaciones humanas. El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El Performer sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto gracias al Performer que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el Performer es pontifex, hacedor de puentes.*

*La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la seriedad. La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior; que no es aprendido. Por ejemplo, la conciencia (en el sentido de the conscience, la "conciencia moral") es algo que pertenece a la esencia, y que es del todo diferente del código moral que pertenece a la sociedad. Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos — esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad. Porque casi todo aquello que poseemos es sociológico, la esencia parece poca cosa, pero es tuya. En los años cincuenta, en Sudán, había jóvenes guerreros en los pueblos Kau. En el guerrero en organicidad plena, el cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis y parece imposible dissociarlos. Pero esto no es un estado permanente, dura solo un breve periodo. Es, según la expresión de Zeami, la flor de la juventud. En cambio, con la edad, se puede pasar del cuerpo-y-esencia al cuerpo de la esencia. Esto resulta de una difícil evolución, evolución personal que, de cualquier modo, es la tarea de cada uno. La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenuelva) en el tiempo. Entonces, ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Se puede captar el proceso, si lo que se hace está en relación con nosotros mismos, si no se odia lo que se hace. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al cuerpo de la esencia. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la ósmosis cuerpo y esencia debe captar su proceso. Cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta no-resistente, casi transparente. Todo es ligero, todo es evidente. En el Performer el performing puede resultar muy próximo al proceso.*

## *el Yo-Yo*

*Se puede leer en los textos antiguos: Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá. Embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquella que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil; presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única.*

*En el camino del Performer, se percibe la esencia durante su ósmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el Yo-Yo. La mirada del teacher puede a veces funcionar como el espejo de la conexión Yo-Yo (esta conexión no estando aún trazada). Cuando el enlace Yo-Yo es trazado, el teacher puede desaparecer y el performer continuar hacia el cuerpo de la esencia. El que se puede reconocer en la foto de Gurdjieff viejo sentado sobre una banqueta en París. De la imagen del joven de guerrero de Nau a aquella de Gurdjieff está el camino del cuerpo-esencia al cuerpo de la esencia.*

*El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir la vida del Yo-Yo, el Performer debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan.*

*El Performer debe trabajar en una estructura precisa. Haciendo esfuerzos, porque la persistencia y el respeto de los detalles, son el rigor que permite hacer presente el Yo-Yo. Las cosas por hacer deben ser exactas. Don't improvise, please! Hay que encontrar acciones simples; pero teniendo cuidado que sean dominadas y que esto dure. De otra manera no se trata de lo simple, sino de lo banal.*

### *eso que recuerdo*

*Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. Entonces uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no-personaje. A partir de los detalles, se puede descubrir en sí a otro — al abuelo, la madre. Una foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite re-construir una corporeidad. Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro. ¿Es verídica o no? Tal vez no es como ha sido, sino como hubiese podido ser. Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, como si uno recordase al Performer del ritual primario. Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos.*

*¿Con la irrupción — como en el regreso de un exiliado— se puede tocar algo que ya no está ligado a los orígenes pero —si oso decirlo— al origen? Creo que sí. ¿Está la esencia tras la memoria? No sé nada. Cuando trabajo muy cerca de la esencia, tengo la impresión de actualizar la memoria. Cuando la esencia está activada, es como si fuertes potencialidades se activasen. La reminiscencia es tal vez una de estas potencialidades.*

### *hombre interior*

*Cito: Entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra. Cuando me tenía en mi causa primera, no tuve Dios, era mi propia causa. Allí nadie me preguntaba hacia dónde tendía ni qué era lo que hacía; no había nadie para interrogarme. Eso que quería, lo era y eso que era lo quería; era libre de Dios y de todas las cosas. Cuando me salí (me fluí) todas criaturas hablaron de Dios. Si me preguntaba —Hermano Eckhart, cuándo saliste de casa— Estaba allí tan sólo hace un instante. Era yo mismo, me quería a mí mismo y me conocía a mí mismo, para hacer al hombre (que aquí abajo soy).*

*Por esto soy no-nato, y según mi modo de no-nato no puedo morir. Eso que soy según mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque eso es devuelto al tiempo y se pudrirá con el tiempo. Pero en mi nacimiento nacieron también todas las criaturas. Todas prueban la necesidad de elevarse de su vida a su esencia.*

*Cuando regreso, esta irrupción es más noble que mi salida. En la irrupción —allí— estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer ahora y por siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado. Allí soy eso que era, no crezco ni disminuyo, porque allí soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas.*

**NOTA:** Una versión de este texto (basado sobre la conferencia de Grotowski) fue publicada en mayo de 1987 por ART-Press en París, con la siguiente nota de Georges Banu: "No es ni una grabación, ni un resumen lo que propongo aquí, sino unos apuntes tomados con cuidado, lo más próximo posible a las formulaciones de Grotowski. Sería necesario leerlos como indicaciones de trayecto y no como los términos de un programa, ni como un documento terminado, escrito, cerrado. Los ecos de la voz del ermitaño pueden llegar hasta nosotros aunque sus actos permanezcan secretos". Los subtítulos (excepto el último: "hombre interior") son de la redacción de ART-Press. Este texto ha sido elaborado y ampliado por Grotowski: Grotowski habla aquí de su más alto designio. Identificar "el Performer" con los participantes de Workcenter of Jerzy Grotowski sería un abuso. Se trata más bien de la cumbre, del caso de aprendizaje que, en toda la actividad del "teacher of Performer", no se presenta más que raras veces.

(Texto original en francés. Traducción al español a cargo de Farahilda Sevilla y Fernando Montes, autorizada por el autor.) 1997 Jerzy Grotowski

Virtudes Feliú Herrera

# FIESTAS DEL COMPLEJO CARNAVALES CO

Los carnavales son las fiestas más populares de nuestro país. A través del tiempo se han conocido con distintas denominaciones: Anterujo, Carnestolendas, Mascaritas, Fiesta de Mamarrachos, etcétera.

Los blancos, al conservar su antigua tradición carnavalesca de religiones europeas, las celebraban alrededor del equinoccio primaveral a manera de despedida de las "frivolidades mundanas", para entrar posteriormente en el período que precede a la Pasión y que se conoce como "tiempo de Cuaresma". Los negros, sin embargo, escogieron en nuestro país los ritos carnavalescos del solsticio invernal para sus festejos; es decir, Nochebuena y Epifanía.

En muchas regiones del país el origen de esta diversión se remonta a las fiestas patronales en honor a San Juan y San Pedro, Santa Ana, Santiago y Santa Cristina, fundamentalmente. Antiguamente esta festividad desarrollaba el mismo programa que las celebradas en otras ciudades de Cuba. Al amanecer se oficiaba una misa seguida de una procesión, todo financiado por el gobierno colonial, y por la noche se llevaba a efecto el programa laico, que comprendía bailes, desfiles de comparsas y carrozas, expendio de comidas y bebidas típicas, juegos y competencias.

Se afirma frecuentemente que la génesis de los tradicionales carnavales habaneros fueron los cabildos de negros que salían el Día de Reyes, además de las comparsas, las tandas, partidas, mojigangas, peludos y kokoricamos, como atestiguan informantes. Al respecto el doctor Isaac Barreal apunta:

no debemos olvidar su celebración [refiriéndose al carnaval de los negros del 6 de enero] ...fue prohibida el 19 de diciembre de 1884, mediando por tanto un largo período hasta la aparición de formas carnavalescas que guardan alguna semejanza con aquellas que tipifican el Día de Reyes.<sup>1</sup>

No existe una línea de continuidad entre aquellas formas de expresión colectivista africana y estas otras propias del pueblo habanero, con notables alternativas y una forma desigual de desarrollo.

Los africanos establecieron nuevas relaciones sociales al entrar en contacto con la cultura de dominación. Crearon formas de cantar y bailar y utilizaron para ello instrumentos de fácil construcción. De este modo introducen la conga en los salones del siglo XIX, que llevó a todos los cubanos a "arrollar"<sup>2</sup> detrás de los instrumentos de percusión que se volcaron más tarde en las calles en época de carnaval. Esta música asimila la herencia negra y convierte la rumba y la guaracha en elaboraciones definidas de gran aceptación popular.

En La Habana se celebraron las Carnestolendas mucho antes del año 1585, y empleaban los mismos elementos profanos que acompañaban a las fiestas del Corpus, o sea, la comparsaría y las "invenciones" y representaciones llevadas por "carros", como la tarasca o también los "gigantes", o muñecos, como se dice en la actualidad, sobre todo las comparsas de "mamarrachos"<sup>3</sup> que eran el acompañamiento habitual de aquellas procesiones. Todo lo mencionado se integró paulatinamente a los carnavales, unas veces eliminando el carácter ritual y otras

<sup>1</sup> Isaac Barreal. "Notas acerca de una teoría de la fiesta." (Artículo inédito.)

<sup>2</sup> *Arrollar*. Significa abrirse paso entre las personas que bailan haciendo movimientos y contorsiones propios de la conga al compás de la música.

<sup>3</sup> *Mamarrachos*: Denominación que recibieron durante la Colonia los incipientes camarales; luego se les llamó con este nombre a personas que por su vestuario lucían ridículas, extravagantes y hasta grotescas, y para ello acudían a máscaras, pendones y disfraces de animales monstruosos. Con este nombre también se conocieron las fiestas de carnaval en Santiago de Cuba.

modificándolo. En pueblos de zonas rurales se entremezclaban expresiones de las fiestas campesinas con las típicas de la capital, al incluirse peleas de gallos, serenatas y juegos de dominó.

En Santiago de Cuba, debido al asentamiento de colonos franceses y sus esclavos, se hace sentir el influjo de esta cultura a través de distintos cabildos. En el año 1925, el entonces director de la Carabalí Isuama, José de los Santos Nápoles, asumió la dirección de la sociedad francesa El Coyote, lo que motivó la coexistencia de elementos étnicos diversos y una fusión o mezcla de los mismos.

Tanto en la antigua provincia de Oriente como en Camagüey, los festejos de carnaval surgieron alrededor de las fiestas patronales. En Santiago de Cuba el 26 de julio, y en Camagüey el 24 de junio, día de San Juan. Entre los años 1725 y 1728 comenzaron a celebrarse en Camagüey, y se extendían por varios días, hasta fines de mes. Cumplimentando el programa religioso se iniciaron las carreras de caballo, se encendían fogatas en las playas y se realizaban asaltos entre amigos, donde se consumía cerdo asado, vino de frutas caseros y traídos de España, al mismo tiempo que se bailaba música campesina. La llegada del ferrocarril trajo como consecuencia el uso de disfraces en los bailes que ofrecían las sociedades de recreo. De esta forma la fiesta de San Juan, otrora festividad patronal, incorpora diversos elementos laicos que la llegan a caracterizar como fiesta carnavalesca. Es el caso de la carroza tirada por tracción mecánica, y la conga oriental, proveniente de Santiago de Cuba.

En el período republicano abundaron los paseos estimulados por la nueva clase dominante. Al efecto se constituyó un jurado que, desde una glorieta, otorgaba diferentes premios junto a las autoridades.

Desfilaban las carrozas confeccionadas por las casas comerciales más renombradas, acompañadas de bellas jóvenes ataviadas con llamativos trajes, las cuales bailaban al compás de una orquesta incorporada al espectáculo. Poco a poco la influencia de la sociedad de consumo acarrió una degeneración de las costumbres tradicionales. En los llamados "festejos de invierno", propios para turistas yanquis, las carrozas se convirtieron en anuncios ambulantes, y el sexo fue explotado como principal atracción.

La comercialización se agudizó con el financiamiento que hacían los padrinos a carrozas y comparsas. Estos ayudaban económicamente para colocar sus anuncios en pendones, farolas, instrumentos musicales, vestuarios, y otros. Este proceder fue imitado por políticos e industriales, deseosos de aprovechar la publicidad que brindaba este mecanismo. Los políticos buscaban votos suficientes para ser elegidos y aprovechaban la ocasión para intensificar su campaña electoral.

De esta forma adquirió cuerpo un proceso de desmitificación de nuestra cultura: se priorizaba el espectáculo para ser disfrutado desde un palco y se dejaba a un lado la participación popular. Se idearon comparsas-paseos de temas exóticos lujosamente concebidas, totalmente ajenas a las viejas tradiciones. Surgió, de este modo, el carnaval-espectáculo con orquestas, coreografías, vestuario, bailarines y carrozas diseñadas especialmente para la ocasión.

En el año 1959, al triunfar la Revolución, el 26 de Julio se convirtió en fecha nacional por ser el día de la liberación. De esta forma se establece una fiesta llamada carnaval en todo el país que nada tenía que ver con las características anteriormente mencionadas. Se limitaba a un baile público con venta de comidas y bebidas. Fue necesaria una labor de rescate que permitiera celebrar de nuevo el carnaval con sus características tradicionales que lo definieran como tal. En Ciudad de La Habana se hizo un esfuerzo para reintegrarle su tónica original mediante la reincorporación de costumbres perdidas: comparsas de barrios como La Sultana y Las Boyeras, la danza china del León y la comparsas Los Payasos tuvieron un proceso de proyección artística en su vestuario, coreografía y música, que sin perder las características propias las actualiza y hace más

contemporánea su actuación. Lamentablemente, muchas diversiones carnavalescas han desaparecido al paso del tiempo, sobre todo en las provincias occidentales, otras se han logrado recuperar, como el llamado Carnaval del 6 de Enero en la cabecera provincial de Granma, mas sin duda alguna fueron las fiestas más gustadas y numerosas del país, presentes en todas las provincias. Una variante de este festejo es el llamado Carnaval Acuático, denominado así por desenvolver sus actividades dentro del agua. Debido a la labor de revitalización desplegada se lograron reanimar los de Caimanera en la provincia Guantánamo, así como el de Ciego de Avila, que ha sobresalido por su originalidad y brillantez. Ostentan carácter no vigentes los de Varadero y Matanzas, y el de Santiago de Cuba.

Dentro del complejo carnavalesco están incluímos también las parrandas y charangas. Las primeras son típicas de la región central de nuestro territorio, fundamentalmente en Villa Clara, Sancti Spíritus y Ciego de Avila, aunque contamos con una representación resurgida en Santiago de las Vegas (provincia Ciudad Habana). En ocasiones estas fiestas se conocen por el nombre de "changüís", ya que es el conjunto musical con el que se acompañan los distintos barrios en sus salidas. Tienen un origen hispánico debido al asentamiento étnico que se produjo en la región. Su motivación inicial fue llamar la atención de los feligreses para que acudieran a la Misa del Gallo, pero al paso del tiempo algunas cambiaron sus fechas por varios motivos. Se celebraban el 31 de diciembre, el día de algún santo como San José o al efectuarse la fiesta del Ciudadano Ausente, también el 26 de Julio, al declararse fiesta nacional. Al igual que en España se caracterizan por la división de la población en barrios o bandos contrarios, los cuales emulaban entre sí en cuanto a las salidas, carrozas, cantos y otras representaciones. Cada barrio enarbola un nombre tradicional que se plasma en sus pendones con un símbolo escogido al efecto, al mismo tiempo que se destacan las farolas por su bella confección. Se identifican, además, por sus monumentales carrozas, casi siempre de temas foráneos, e impresionan por su avanzada tecnología y originalidad. En Remedios, aproximadamente desde el año 1880, se interpretan en cada barrio las polkas, compuestas para la ocasión.

Cada grupo se esfuerza por obtener el premio, ninguno se considera perdedor, y hay derroche de buen gusto en cada detalle. Son famosos sus fuegos artificiales, luces de bengala y voladores que llegan a alcanzar 100 metros. También los trabajos de plaza (adornos que se montan en ese lugar) son obras de arte que tienen su origen desde el año 1888. Ellos se preparan con antelación por los artesanos locales, muchos herederos de una tradición que se transmite a las generaciones venideras.

En varios pueblos de las provincias citadas existen estas fiestas, pero las de Remedio son las más populares por el gran respaldo que tienen por parte de los miembros de cada barrio. Trabajan infatigablemente en la preparación desde mucho antes de la fecha fijada para su comienzo y hasta espían los preparativos del bando contrario, tal como ocurre en España. Al filo de las diez de la noche se muestran los trabajos de plaza y comienzan a sucederse las entradas, las cuales se denominan "saludos". Estos se acompañan de un conjunto musical y es el momento de iniciar los fuegos artificiales. En la línea que divide los dos barrios se queman ruedas de fuegos artificiales sobre un burro de madera, y el mismo está rodeado de muchachos que bailan portando faroles. Los barrios intercambian estos "saludos" hasta la madrugada -momentos de las salidas de las carrozas-, y cada uno posee una directiva encargada de todos los preparativos; no obstante, durante la seudorrepública no pudieron escapar al sistema de apadrinamiento comercial, situación que cesó al triunfo de la Revolución en 1959, cuando las autoridades locales se responsabilizaron con el suministro de los materiales necesarios. En algunos municipios de esta provincia coexisten la parranda y el carnaval, pero lo más arraigado y extendido es la tradición parrandesca.

En la provincia de Ciego de Avila se conservan vigentes las parrandas de Chambas y Vila (municipio de Ciego de Avila), y en Villa Clara casi todas se conservan o han sido revitalizadas; lo mismo sucede en los municipios de Yaguajay, Taguasco y Cabaiguán, de Sancti Spíritus. Con similitudes en su caracterización están vigentes las charangas en Bejucal, provincia Habana, en el Rincón (municipio Boyeros de Ciudad Habana), así como en Quivicán. La división entre barrios también se observa en ellas, al estructurarse los grupos de vecinos en Musicanga y Malayos

primero y, más tarde, bajo el emblema de La Espina de Oro (con bandera roja) y La Ceiba de Plata (con bandera azul). La actividad principal consiste en un recorrido o desfile de los bandos por las calles, con sus carrozas, sus músicas y el público, hasta llegar frente al atrio de la iglesia y competir al mostrar las sorpresas de las carrozas que se han confeccionado para tal circunstancia. Un aspecto que distingue a estas fiestas es el ritual que desarrolla la comparsa del Cabildo en el lugar. Al encontrarse las dos carrozas, el trabajo artístico que efectúan los bandos es galardonado por el pueblo que, mediante aplausos, elige al ganador. Lo curioso es que ninguno de los bandos se considera derrotado, de ahí que la fiesta continúa recorriendo las calles con las congas hasta las primeras horas de la mañana.

El complejo carnavalesco significa actualmente la máxima expresión de la cultura tradicional del pueblo, creada y sostenida durante siglos por los estamentos sociales, políticos y étnicos que incluye a todos los sexos y edades. Significa también la consolidación de expresiones artísticas autóctonas de cada grupo que arriba a nuestras tierras para conformar nuestra nacionalidad luego de un largo proceso de transculturación, de un toma y daca que le dio raigambre y características propias a nuestra identidad cultural.

---

Alberto Pedro Díaz

# TRANSCULTURACION SUJETO Y OBJETO

El viejo y comparativamente lento proceso de unificación cultural relativa de ecúmene, se animó significativamente con el capitalismo maduro y se "intensificó" con el socialismo. Pero muestra hoy, con la llamada "globalización", un dinamismo sin precedente. Es de ese modo natural que las representaciones subjetivistas del proceso de transculturación (algunas de las cuales señalaré en la presente discusión) por parte de investigadores, profesores, artistas, estadistas, gobernantes, funcionarios, sean fuente de creciente inquietud y que, en consecuencia, lancen enfáticas voces de alarma cuyo clamor transmiten por el mundo entero.

La transculturación también suele ser concebida de manera irreal y subjetiva como un proceso absolutamente asimétrico, comparable con los viejos términos en que, supuestamente, se relacionaban entre sí las "zonas de influencia" y la potencia que ejercía "predominio cultural" sobre ellas. Se tenía entonces la falsa representación de la metrópolis "penetrando" unilateralmente sus zonas de influencia, las cuales aceptaban de modo pasivo la difusión de la *cultura metropolitana* a través de aquellos pueblos subyugados. Ese viejo pensamiento hace sentir aún su vigencia cuando los medios de comunicación social hablan apasionadamente de países "víctimas" de la transculturación.

El estudio bibliográfico sobre el problema que se discute, me ha permitido conocer autores que confunden *transculturación* con *asimilación* y presentan a la "víctima" cual objeto de "transculturación" impuesta desde afuera por una cultura externa o metrópoli como supuesto sujeto. En casos semejantes, los autores no se han percatado de que se encuentran ante la mencionada asimilación, la cual da lugar, con frecuencia, a intentos de *aplicación forzosa*, y cuya política étnica es el verdadero instrumento de acción del sujeto de la cultura externa o metropolitana, en las situaciones de dominio colonial. La asimilación —proceso mediante el cual individuos, o grupos de individuos, emigran de su comunidad hacia otra ya establecida, adquieren su cultura y pierden aquella que los caracterizaban antes— es uno de los tipos de "abrazo de culturas", como diría Ortiz, todos los cuales presentan a la transculturación de correlato, pero ésta no es idéntica a ellos, ni éstos pueden sustituirlas.

En los países multiétnicos, o multinacionales, la relación de esas comunidades con las estructuras socioeconómicas y políticas es de gran importancia para la convivencia mutua. El poder suele vincularse estrechamente con la nacionalidad de los individuos que lo detentan: subordina a las demás nacionalidades y frecuentemente trata de someterlas a la asimilación forzosa a favor del

propio grupo potestatario, cuyo carácter real o efectivo, su grado de intolerancia o de tolerancia, impondrá su sello a la política étnica del país.

Desde hace casi sesenta años, Ortiz descubrió que en los "abrazos de cultura" se produce una "toma y daca" ("las influencias" son recíprocas). Para las personas de cultura mencionadas generalmente esa "reciprocidad" significa, erróneamente, "influencia" cultural directa que, en las situaciones de contacto, la "influencia" de cada cultura desde afuera transforma a la otra. Por un lado, la cultura externa transmite y, del otro, recibe las "influencias culturales" respectivas. Es decir, el cambio cultural, la transculturación, debido a las situaciones de contacto, se mal interpreta como un mero acto mecánico determinado desde afuera por la influencia de la cultura externa. Por todas esas razones se hace necesario precisar el alcance y los límites de aquellas "influencias" de que hablaba Fernando Ortiz.

Cuando los etnólogos describen el surgimiento de un pueblo, suelen referirse a los componentes étnicos de la comunidad de origen de tal nuevo grupo humano como los portadores de la "influencia" fundamental de ese proceso. La misma palabra "influencia" la utilizan para señalar tanto las evidencias, o "huellas", culturales de aquellos componentes étnicos de un pueblo, como las de los diferentes etnos que participaron en su posterior desarrollo. Esta denotación "influencia" es el intercambiable, en etnología, de aporte, contribución, penetración. En filosofía por "influencias recíprocas" o "mutuas" se entiende los efectos de la interacción universal entre los objetos o sistemas. De ese modo, pero restringido a la interacción en los contactos étnicos, entiende también la etnología ese concepto.

Otra acepción de "influencia" se relaciona con el efecto subyugante de la cultura externa (la de la metrópoli, en el sistema colonial, la de la nacionalidad dominante, en los estado multinacionales, la de las grandes potencias) en determinadas personas. En ciertos círculos políticos se han utilizado las denominaciones "colonizado espiritual", "títere", "penetrado" y "asimilado" para caracterizarlas. De cualquier manera, son síntomas del efecto de este tipo de influencia: la patética imitación de la cultura y el modo de vida externo; el triste rechazo y abandono del patrimonio vernáculo. No obstante, la transculturación no es ni la orientación cultural en tales direcciones ni la voluntad para alcanzar los imposibles objetivos atinentes.

Sin embargo, la influencia de la cultura externa nunca es directa, no desempeña el papel de sujeto en los procesos de transculturación y, por lo tanto, la pregunta acerca de quién es el sujeto y cuál es el objeto no sólo es inseparable de la discusión sobre el papel de la influencia de la cultura externa, sino que resulta crucial en los estudios de estos procesos. Pero hasta donde yo sepa, esa pregunta no ha sido formulada y mucho menos respondida por la literatura especializada. Entretanto, la confusión en ese sentido es general: un gobernante enarbolaba el lema "¡Cultura SI, Transculturación NO!", con cuya arenga pasaba por alto el hecho de que los contactos de culturas son inevitables. En una conferencia que dicté hace poco más de un año, alguien desde el auditorio exhibió su sospecha de imprudencia por parte de este autor debido a que me entregaba al estudio de la transculturación "en estos tiempos de globalización". En reuniones científicas he escuchado personas que se aventuran al gasto de frases vacías como "La cultura cubana ya es una cultura transculturada" en cuya estructura el sujeto es presentado virtualmente cual imposible objeto pretérito. Lo primero que debo señalar es la paradoja de lo que se afirma, pues trátase de la cultura que fuese, de haber sido ya *transculturada*, se habría transformado en otra cultura y, en consecuencia, no existiría.

Acaso deba agregarse, a favor de una mayor claridad, que, a *grosso modo*, transculturación significa transformar una cultura en otra; que en las situaciones de contacto cada cultura es externa con respecto a la otra; que una cultura no puede transculturarse a sí misma, pero tampoco ser transculturada desde afuera: ninguna cultura externa es una entelequia de poderes suprasociales con cuya "influencia" pueda cambiar la cultura de otros pueblos reduciéndola a simple objeto pasivo.

La actividad transcultural es una reacción provocada en un pueblo a causa de influencias de la cultura externa. Pero la transculturación no es el papel de esta influencia. En las situaciones de contacto, la influencia de la cultura externa provoca la actividad transcultural, pero éste no es su papel. La transculturación requiere la estructura que se forma en la relación entre un objeto representado por la cultura externa y un sujeto con su propia cultura y la correspondiente autoconciencia sin la cual aquel proceso es imposible. Las reacciones reflejas (sensación,

percepción, representación) caracterizan la actividad con la cual el sujeto de la transculturación condiciona o mediatiza la "influencia" externa y construye la imagen sensorial de la cultura correspondiente.

En los contactos bilaterales de culturas queda claro que, como cada cultura es sujeto, y hace objeto a la otra, en el proceso de transculturación hay dos sujetos y dos objetos. Cuando el contacto es "multilateral" se puede partir del mismo principio: cada cultura transforma a las restantes. Pongamos por ejemplo el contacto en el que participan simultáneamente cuatro culturas: resultan, por consiguiente, cuatro sujetos con tres objetos cada uno, igual a doce procesos transculturales.

Sin embargo, tal principio es sólo una abstracción, el punto de partida. La situación concreta —el tipo específico de "abrazo", contactos de culturas, o unificación étnica— demandará precisar las condiciones en que se vinculan entre sí los participantes, sus contactos reales, efectivos, y la estructura que forman sus mutuas relaciones. Puede que se trate del tipo de proceso de unificación étnica denominado etnogénesis, mediante el cual grupos étnicos se desplazan de sus unidades básicas, hacen surgir nuevos pueblos o comunidades étnicas que no existían antes; o del de asimilación, el cual se caracterizó oportunamente; o el de integración interétnica, gracias al cual aparece determinada comunidad cultural en la interacción entre unidades étnicas básicas que, no obstante, conservan sus rasgos étnicos fundamentales, etcétera. El conjunto de culturas participantes en el contacto forma un sistema cuyos componentes interculturales y se condicionan mutuamente. Pero por poner un caso: no todos los componentes están a la misma distancia entre sí; surgen, digamos, las variantes por regiones del territorio del mismo pueblo con los cambios correspondientes en su cultura interna. La comunicación interregional tiende a nivelar esas diferencias históricamente. Pero aquí ya no se trata de transculturación, sino de unificación cultural al interior de un pueblo, lo cual es otra cosa.

La influencia de la cultura externa siempre es mediatizada por esas reacciones reflejas. El objeto del sujeto de la transculturación, por lo visto, es la cultura externa. La actividad de ese sujeto es posible que se deba ora a la impresión que automáticamente le produce el contacto con su objeto, ora como efecto de alguna ideología, o política étnica, de éste hacia aquél o por ambas razones. Puede decirse que la influencia de la cultura externa en lo que concierne a la transculturación, se manifiesta en la provocación de las mencionadas reacciones reflejas del sujeto de ese proceso, las cuales, precisamente, lo caracterizan como tal.

La finalidad del proceso de la transculturación es la integración de su objeto al sistema sociocultural del sujeto, para lo cual éste utiliza, primero, de manera mediata, sus moldes o modelos culturales y así transforma dicho objeto adecuándolo a aquella finalidad. El resultado de la actividad transcultural es la transformación cualitativa de su objeto, su vinculación a la esencia y al sentido, a la estructura interna de la cultura del sujeto. En consecuencia, del objeto de la transculturación sólo persiste el reflejo, más o menos pronunciado de aquello que fue o significó en la cultura externa de donde procedía. Por eso es inútil la búsqueda en el pueblo hacia donde se propagara, de un objeto cultural en el estado de "pureza" o, tal como fue, antes que éste experimentara ese proceso de difusión.

La forma de transculturación, digamos significativa, es a la vez un proceso individualizado y comunitario. Aunque estos aspectos resultan inseparables no son idénticos y mucho menos uno sustituye al otro. La transculturación de la imagen sensorial de la cultura externa, al interior del etnos-pueblo, es primero una actividad interna y externa de la mentalidad. Pero esa actividad del sujeto, o sujetos, concierne es *individualizada* debido a que no puede separarse de su íntima ligazón con la mentalidad común de los demás representantes del propio pueblo. A caso bastaría con señalar esta ligazón para confirmar el carácter profundamente comunitario de este proceso. Como experiencia individualizada, la transculturación es un correlato regular de los contactos de culturas, sin embargo, puede que se extinga en el mismo sujeto individualizado y no llegue así a ser significativa. Las fases de difusión sincrónica y diacrónica que estabilizan el reflejo del objeto de la transculturación en la cultura interna del sujeto, hacen significativo ese proceso y, de manera decisiva, confirman su carácter comunitario. En realidad, el sujeto de la transculturación es el etnos-pueblo.

La transculturación es una actividad natural del etnos-pueblo, gracias a la cual, en las situaciones de contacto de culturas, sus representantes logran transformar el reflejo de la cultura externa, hacerlo suyo y contribuir así al mantenimiento de la gran estabilidad relativa de su cultura interna.

**RITO Y REPRESENTACION** *tablas*

María Elena Molinet

# COMO ENFRENTAR EL RITO EN LA REPRESENTACION ESCENICA

Cuando un diseñador escénico se enfrenta a una representación (en vivo o captada por una cámara, en cualquiera de los géneros: drama, danza, comedia, etcétera), ya está en contacto con el rito.

Según algunos estudiosos de los orígenes del teatro, éste nació cuando durante un rito efectuado frente a una tribu, el brujo que oficiaba la ceremonia se pudo quitar y colocar la máscara, y entonces comprendieron que no era el Dios el que tenían delante, sino un hombre que lo estaba personificando y trataba de transmitir una serie de sentimientos para que brujo y tribu estuviesen unidos por las mismas emociones. En ese momento nacía el teatro: actor, el brujo; público, la tribu; escenografía, el bosque o la cueva; iluminación, el Sol, la Luna o una fogata; vestuario, las prendas que sobre sí lleva el brujo con los atributos específicos para la ceremonia que se efectúa.

De entonces para acá, el hombre siempre ha acudido a sus ritos teatrales o religiosos, uniéndose en comunidad de sentimientos con actores, bailarines, sacerdotes, etcétera. Y los elementos esenciales de la escena (llamados hoy diseño escénico) —escenografía, iluminación y vestuario— siempre han existido, existen y existirán. Hoy día —y desde hace siglos— se llevan a la escena además de temas de ficción que responden a “diversas realidades”, ritos que a su vez responden a mitos, más o menos antiguos.

Me han pedido que narre mis experiencias en relación con el Rito en la representación escénica desde mi trabajo como diseñadora de vestuario. Recuerdo cuatro que creo que han dejado un grato recuerdo en mi vida profesional.

La primera, en Venezuela, cuando enfrenté un mundo desconocido para mí. En la década del 50 se publicó en París un libro titulado *Los hombres llamados salvajes*, con fotografías de Alain Gherbrat, sobre un grupo étnico denominado Piaroa que vivía en la región del Orinoco. Al mismo tiempo, Alejo Carpentier, en uno de sus viajes por esa zona, tuvo la oportunidad de conocerlos y los describió —destacando el sentido ornamental, proporcionado, de su decoración tribal— durante una ceremonia de iniciación, la cual era una forma primaria teatral “...en una suerte de auto sacramental primitivo, con acción coreográfica de un demonio enmascarado, rodeado de cinco personajes totalmente vestidos de fibras, con el semblante oculto, que avanzaban gravemente, en teoría, como majestuosos espíritus de la espesura y una orquesta de grandes trompas de madera y varias flautas que acompañan este drama-ballet”.

Era la ceremonia de iniciación de los habitantes de las cabeceras del río Ventuari, del Alto Orinoco, que se celebra cada mes de septiembre, y que sirvió de base al conocido coreógrafo Vaslav Nijinsky para crear una obra coreográfica en el año 1960, en Venezuela, con sonidos musicales según una grabación auténtica realizada por Pierre Gaesseau, en la expedición Orinoco-Amazonas. Al ballet se le llamó *Danza Piaroa*, y fue montado para el grupo Danzas Venezuela, dirigido

entonces por la destacada bailarina y coreógrafa Evelia Berentain. Los personajes eran los siguientes: un Piache (Brujo); un Diablo; los Uani-Mesa (sacerdotes); los iniciados, las doncellas y un cortejo de músicos. El ballet tenía una línea argumental, no era la reproducción etnológica de una ceremonia indígena, pero debía mantener el espíritu y la esencia de la danza original, además de la riqueza plástica que caracteriza a ese pueblo.

Era un reto, pues me enfrentaba, por primera vez, a culturas autóctonas de Nuestra América aún vivas. Tenía varios problemas que solucionar: la casi desnudez de los indígenas, vestimenta -ornamental o no- hecha con fibra muy frágil (de corteza del tronco de los plátanos); los dibujos tribales realizados en la piel de las caras; el pelo aindiado, etcétera. Elementos que había que reelaborar y darles un tratamiento teatral-danzario, pero, además, como el grupo de danza presentaba varios ballets en cada función, los mismos tenían que ser fácilmente cambiables.

La desnudez se solucionó con mallas -no muy felices-: ropas de línea universal, que en alguna que otra ocasión usaban los indígenas, y piezas de tela con texturas especiales, y artículos de fibra de corteza de plátano y hojas, máscaras, cortezas de otros árboles..., con un estupendo trabajo de *atrezzo*; para las marcas tribales de los rostros se empleaban finas cartulinas adosadas a las mejillas y a la frente.

La segunda, ya en mi patria, con un tema muy sugerente, el de una religión auténtica cubana: la santería.

En la década del 60 me tocó, por suerte, participar de la fundación de nuestro Conjunto Folclórico Nacional junto al coreógrafo Rodolfo Reyes, el asesor Rogelio Martínez Furé y el escenógrafo Salvador Fernández. El primer ballet se llamó **Ciclo yoruba**, con las deidades solistas: Elegguá, Yemayá, Changó, Obbatalá y Babalú Ayé; los coros acompañantes; los Akpwones; y coros de Yyaboses. Esta obra está basada en los bailes y cantos rituales que se les ofrecen a los "santos" de la religión cubana Regla de Ocha o Santería, nacida del sincretismo establecido por la equiparación de las divinidades yorubas con santos católicos. Se trabajó directamente con informantes de reconocida trayectoria y con estudiosos y especialistas de alto nivel científico en la materia.

En el diseño de vestuario no cabían transformaciones dramáticas, ya que no existía guión argumental, sólo ordenamiento coreográfico, que respondía a una realidad escénica, teatral. Había que basarse en los conceptos populares de cómo se debe vestir un creyente en una ceremonia ritual y, sobre todo, cómo debería estar vestido un santo: con sus colores, sus atributos, sus números, sus collares. Así se enfrentó el diseño de las ropas y accesorios que portarían los bailarines. Teníamos que llegar a criterios teatrales a partir de la realidad del creyente y de la realidad del santo. Las dos eran sumamente variadas, por lo que se seleccionaron códigos vestimentarios específicos, que reflejaran situaciones populares variables, manteniendo piezas vestimentarias con líneas, estructuras, color y atributos con las que se pudieran hacer prendas que recrearan escénicamente esas realidades, procurando que la teatralidad estuviera siempre presente.

Se magnificaron algunos elementos, como collares, bordados, bieses; se utilizaron materiales textiles que expresaran la idiosincrasia de cada una de las deidades, pero que fueran factibles en la ejecución danzaria; en ocasiones ésta se trabajó en diversas gradaciones, por ejemplo, en los trajes del coro de Yemayá, que a veces tenían que recordar las olas del mar. Se consiguió una excelente seda azul claro para los vestidos, y se les hicieron tres sayuelas interiores, en tres azules de diferente intensidad, desde el más claro al más oscuro, de manera que al moverlas las bailarinas del coro se vieran con distintas tonalidades de azul, igual que el mar. Recurso escénico basado en la leyenda de la santa -diosa del mar-, en sus colores y movimientos rituales del baile.

La distribución: bailarines y cantantes, coros y solistas, orden de salida de las deidades; todo ello con una excelente coreografía; la mágica atmósfera —gracias a la escenografía y la iluminación, y además al vestuario— creó una unidad teatral que representaba una realidad popular y una realidad de los santos, sus leyendas, que era lo que buscábamos.

Más tarde, tuve la oportunidad de trabajar el rito, pero en dimensión dramática. Fue la tercera experiencia.

Cuando Roberto Blanco decidió montar la obra **María Antonia**, de Eugenio Hernández, denominada por su autor como "Historia trágica con cantos y bailes de una negra republicana", escogió a Manolo Barreiro para realizar la escenografía, a Leo Brouwer para la música y yo diseñé el vestuario. El equipo artístico alcanzó una atmósfera adecuada para requerimientos éticos, dramáticos y plásticos concebidos por el director.

María Antonia es una mujer pobre, negra, marginal, de la ciudad de La Habana en la década del 50, quien está obligada a actuar con formas de conducta que ella rechaza interiormente, debido a la estructura de un contexto de valores negativos como el machismo, hembrismo, guapería, etcétera. Un mundo de miseria donde los hombres se imponen y elevan la violencia, brutalidad y crueldad a categorías desarrolladas dentro de una forma de vida y como armas de defensa. Es una realidad donde el hombre pierde su capacidad de discernir y se convierte en un ser dependiente del azar para buscar su libertad. Los personajes están rodeados por un sentimiento trágico. La mayoría se refugian en la religión cubana autóctona (santería). Esta le brinda consuelo y esperanza y el disfrute de ritos llenos de belleza plástica y musical, los cuales incitan la imaginación y se convierten en actos de fe.

Sobre este mundo abigarrado y marginal Alejo Carpentier comentó:

...la vasta imaginería mitológica y marginal de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos de lucimiento con el viandero de las cestas, el carbonero de carro entoldado a la manera goyesca, el heladero que trae sorbetes de fresa el día que le sobran los de mangos, o aquel otro que eleva como el Santísimo un mástil erizado de caramelos verdes y rojos para cambiarlos por botellas... la calle cubana es parlera, indiscreta, fisona...

Rogelio Martínez Furé dijo a su vez:

La comprensión extrema de las grandezas y limitaciones de los hombres, y el haber creado sus dioses a su imagen y semejanza, es precisamente uno de los mayores encantos de las creencias santeras de Cuba. Llegará un día en que los mitos pierdan su sentido ritual, pero quedarán historias llenas de belleza poética con las que el hombre intentó una vez explicarse los secretos de la naturaleza.

Aunque los principales protagónicos son negros, la obra se desarrolla en ese ambiente, que según Fernando Ortiz:

los factores humanos de la cubanidad no son simplemente negros de Africa y blancos de España, revueltos y refundidos en un crisol hirviente con la hoguera del trópico, sino negros arrancados de sus tribus y sometidos en esclavitud y blancos desarraigados de sus villorrios con rango de amos y en afán de incondicionado medro (...) Y unos y otros, blancos y negros, sumergidos en un ambiente extraño para todos, con morales escurridizas..., todos de paso, en fricción, en odio, en miedo y en relajo. Posturas sociales controvertidas, invertidas, subvertidas, pervertidas.

El mito y sus rituales se utilizaron para ayudar a la mejor comprensión de la narración de los acontecimientos, logrando formas culturales, cubanas, mezclando un realismo cruento, sumamen-

te violento, con una gran carga poética. Se escenifican momentos de algunos rituales de la santería. Entre ellos, uno donde la madrina cae en trance al descender Yemayá; otro, en el templo de un babalao, donde se le hace un trabajo a María Antonia. Las vestimentas están concebidas como las habituales en la vida diaria, pero con algunos elementos expresivos que denoten las funciones míticas de cada momento.

Pero en otras circunstancias, tanto María Antonia (hija de Oshún) como la Madrina (hija de Yemayá) se expresan en una dimensión mítica, por lo que sus imágenes tienen que cambiar, transformándose sus vestiduras en elementos que contienen toda la carga que su vivir requiere. La enorme vestimenta que en esos momentos porta María Antonia tiene una expresividad fuertemente trágica, producto de las vivencias negativas que ha ido incorporando en su tránsito por la vida. Pero ese vestuario no es más que la mitificación del que lleva al final de la obra, donde ella va a un rito (toque) y baila a Oshún y, al igual que la eterna Carmen, va al encuentro de la muerte que viene de manos del hombre que mejor la quiere y a quien ella no ama. Traje del que se despoja después de recibir las cuchilladas mortales, en medio de un baile frenético en el que gira vertiginosamente, ya liberada de toda atadura terrenal, simbolizada por el vestido, ya sea el real o el mítico.

La cuarta experiencia fue en otro medio: el cine. Y el rito que trataba pertenecía a las creencias espiritistas más populares.

Uno de los directores más importantes del cine cubano, lamentablemente ya fallecido, Manuel Octavio Gómez, decidió filmar una película titulada *Los días del agua*, para la que fui seleccionada para hacer los diseños del vestuario, con otro grande del cine cubano y también lamentablemente fallecido, el fotógrafo Jorge Herrera. Leo Brouwer estuvo a cargo de la música; Pedro García Espinosa y Luis Lacosta asumieron la escenografía. En esos tiempos ya se habían graduado los primeros diseñadores escénicos en nuestras Escuelas de Arte. Y como era la primera película en colores y con grupos de extras y figurantes de 600 y 700 personas, escogí, ante la envergadura de este proyecto, a una excelente recién graduada de diseño escénico como colaboradora, Miriam Dueñas.

El argumento estaba basado en hechos reales ocurridos en el barrio Los Cayos de San Fernando, en Yagrumas, Pinar del Río, año 1936.

Antoñica Izquierdo, guajira pobre de la región, tiene un hijo enfermo y no tiene dinero para ir al médico ni para medicinas. Inspirada en su fe religiosa, le echa agua al niño —que tiene fiebre— siguiendo un ritual ancestral. La fiebre baja y el niño sana. Esto repercute entre los vecinos pobres que necesitan de hechos milagrosos para aliviar sus múltiples males.

El espiritismo, como creencia popular, le otorga al agua poderes mágicos, curativos de males físicos y espirituales. Esta creencia nos llega de España en muy distintas versiones, y sus brazos o tentáculos penetraron en todos los estratos sociales del país, pero sobre todo en las zonas rurales y entre los más desposeídos. Por eso fue fácil que la gente creyera en la "santa", sus milagros, y este hecho local es aprovechado por vividores y politiqueros que manipulan a la infeliz mujer.

Los vividores magnifican lo sucedido, crean falsos milagros a espaldas de Antoñica, quien llega a creerse una iluminada que cura a los necesitados sin cobrarles nada, y la prensa amarilla se ocupa de difundir los hechos.

El director del filme, por boca de uno de los vividores más pillos, Tony Guaracha, crea una visión mítica con apariciones de la Virgen, diablos y ángeles de este suceso, todo mezclado con algunas deidades del panteón de la santería. Este mito está filmado como si lo narrara el pillo de marras, para quien el máximo de belleza es lo que puede ser representado en un espectáculo de lo que él considera "de cabaret". Antoñica se convierte en una hermosa mujer, con velos y túnicas exquisitas, el bohío, en un lindo bungalow y la Virgen es una salerosa mulata, modelo de cabaret. Este

**RITO Y REPRESENTACION** tablas

Evangelio, según Tony Guaracha, está enriquecido con un lenguaje de sabroso surrealismo cubano y en el mismo se combinan, en armonía salsosa, diversas creencias. El estilo cabaret se une con ese surrealismo antes mencionado: un diablito o "Ireme", con traje de lentejuelas, telas muy ricas; un ángel católico, de alas doradas; faunos; budas de gran panza y creyentes que se despojaban de sus prendas de vestir y se meten en aguas de diferentes colores, debajo de una cascada donde en lo alto se ve la virgen-modelo, y Antoñica, entre velos de muchos colores, riega agua que saca de una copa enorme de cristal rojo y decoración dorada...

Después de la fama llega a Los Cayos, y el lugar se convierte como en un santuario. Ahí acuden gentes de todas las capas sociales, pues no todos los males los puede curar la medicina. Médicos, farmacéuticos, sacerdotes, denuncian a la infeliz guajira y logran que la lleven presa, pero un abogado politiquero, postulado para senador, la defiende brillantemente y la liberan. Antoñica ya ha llegado a la cúspide. Ella, algo perturbada de la mente, se cree de verdad enviada de Dios para curar al pueblo recurriendo al agua y a sus ensalmos. Y al sitio se presentan cientos de personas buscando alivio, pero también prostitutas, traficantes, maleantes, gentes que van a hacer negocios de cualquier tipo. Ella no ve nada, sólo su rito con el vaso de agua y su grito espantando al Enemigo: "¡Perro maldito, al infierno!"

El politiquero ha utilizado a Antoñica para ser elegido senador. Ella se entera de sus trapisondas y, a pesar de su desequilibrio, en sus ritos hace críticas sobre la corrupción social y política. Todos al final la abandonan y es llevada a un manicomio, donde terminan sus días.

Al finalizar la película, se vuelve a retomar un tono expresionista, y como en una gran alegoría grotesca se van exterminando las grandes lacras sociales, con una "limpieza" a tiro limpio, con mucha sangre y muertes extravagantes y ridículas. En montaje paralelo, los campesinos y el pueblo se baten con los soldados, ya conociendo que un poco de agua no les va a dar el bienestar anhelado...

Está demás decir que en los momentos no reales de la película, cuando las imágenes de los actores y cientos y cientos de extras tuvieron que transformar su realidad, adquiriendo a veces una presencia surrealista y/o expresionista y por momentos farsesca o grotesca, pero sin ocultar o desvirtuar cada uno su esencia, el argumento con el gran mito de Antoñica Izquierdo y su ritual húmedo fue un gran estímulo para la imaginación y sus soluciones técnicas-cinematográficas.

---

David García Morales

## **LAS CLAVES**

# **DE UNA IDENTIDAD TEATRAL**

*"...basta con pronunciar las palabras religioso y místico para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial e iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones..."*

A. Artaud

El taller teórico-práctico "Concepción mágico-religiosa de la actuación de carácter ritualista", impartido por Mario Morales, director del grupo Teatrerros de Orilé, en el marco del II Seminario Internacional Rito y Representación, auspiciado por la revista **tablas**, constituyó un ejemplo valedero de expresión de la poética de un creador. Enemigo de los moldes establecidos —llámense clichés o estereotipos— y ajeno a la epatancia snobista o a la parafernalia retórica, el teatrasta expuso durante tres sesiones de trabajo, ante numerosos participantes cubanos y extranjeros, su concepción personal del arte de Terpsícore y mostró el credo estético del grupo que dirige desde su fundación en 1989.

Mario Morales, a pesar de transitar un camino original y único, se considera heredero legítimo de las enseñanzas de otros creadores del patio, como Eugenio Hernández Espinosa, Tomás González y Gerardo Fullea León, quienes, a mi modo de ver, conforman una especie de "tríada dorada" del teatro ritualista cubano inspirado en nuestras raíces africanas.

Primera sesión: 25 de noviembre  
Stanislavski y la cultura popular tradicional cubana

Los fundamentos ideoestéticos de este taller descansan en nuestro *eclecticismo sociocultural* como nación. Nuestro director parte de una metodología de trabajo muy personal que valoriza la *concepción mágico-religiosa* de la actuación de carácter ritualista a la luz de la combinación de ciertos principios religiosos y de una técnica específica de actuación —en este caso la stanislavskiana, teniendo en cuenta que el arte contemporáneo, desprejuiciado y ecléctico, permite todas las aplicaciones y reformulaciones posibles de las diferentes teorías y técnicas útiles en el proceso creativo.

Según Morales, se trata de principios técnicos y expresivos que, por su efectividad, garantía y magnificencia, permiten algunas variaciones interpretativas acorde con nuestro contexto sociocultural.

Durante el desarrollo del taller se pretende abordar el concepto SI MAGICO no como si yo fuera. Más bien como YO SOY, a partir de asociaciones con el YO INTERNO del actor.

A la MEMORIA EMOTIVA se le confiere además un carácter *esotérico* de referencias *ancestrales* en relación con el *cuadro de vida* del individuo de procedencia yoruba, que muchas veces constituye una presencia ignorada e inconsciente en el actuante.

Una simple enunciación de estos conceptos permite suponer un trabajo continuo en torno al carácter de las CIRCUNSTANCIAS DADAS de naturaleza MAGICO-RELIGIOSA, en busca de FE Y SENTIDO DE LA VERDAD, al decir de Mario Morales, "de cierta verdad relativizada que sustenta este mundo ilusorio de tablas y pasiones".

Ritualismo mágico-religioso y ritualidad teatral

Antes de adentrarse en los objetivos específicos del taller, Morales considera oportuno el deslinde teórico de estos dos conceptos, empleados a menudo con ambigüedad en nuestra praxis teatral. Según su punto de vista el *ritualismo mágico-religioso* es privativo de la religión, no del teatro. Este posee su propia ritualidad a partir de sus orígenes cúltricos.

Sin embargo, tanto el *ritualismo mágico-religioso* como el teatral comparten en, primera instancia, el mismo *objeto de culto*, ya sea una deidad, orisha o espíritu, pero con la variedad de que el culto teatral deviene artístico por sus propósitos y resultados. Mientras los oficiantes religiosos practican sus ritos mágicos con el único fin de comunicarse con un ser sobrenatural o con su propia esencia religiosa, el teatro requiere obligatoriamente de la presencia de un público receptor que es recompensado como *sujeto de culto*, ya que el espectáculo teatral en sí mismo constituye un tributo artístico al auditorio.

La ritualidad teatral que tipifica Orilé, está basada en una reinterpretación artística de los *códigos mágico-religiosos* a través de todo un sistema de signos estético-ideológicos privativos del discurso teatral. Este "sello estilístico" del grupo se debe a la búsqueda de otra teatralidad, diferente de la convencional, que privilegia, entre otros rasgos estéticos, la utilización por parte de los actores oficiantes de la danza folclórica y de una gestualidad de referencia,<sup>1</sup> el empleo de la música en vivo y la incorporación aleatoria del público al espectáculo.

<sup>1</sup> Es aquella que se relaciona con una deidad en uno de sus caminos o avatares específicos a partir de unas circunstancias dadas.

## La huella de Teodoro Díaz Fabelo y Antonín Artaud

La filosofía del animismo y el espiritismo en su culto a los antepasados y a los espíritus desencarnados nos advierten que toda la vida es indivisible, que no basta con morir para desaparecer; aun así los muertos siguen conservando su influencia sobre la realidad circundante. Esta concepción *mística* de la vida, de raíz religiosa, es la piedra angular de toda la metodología personal de trabajo de Mario Morales como director escénico.

A partir de su cosmovisión individual del mundo, nuestro director, sin negar otras influencias, considera imprescindibles las recibidas del etnólogo francés Antonin Artaud, creador del teatro de la crueldad.

Basándose en la asimilación de las teorías del primero, Morales ha elaborado su concepto de RITUAL DE CONVOCATORIA, que parte de la premisa de la búsqueda del YO INTERNO (la esencia) del actor, equilibrándolo con su SER SOCIAL. De la fusión entre ambos estadios psicológicos emana como resultado artístico un tercero: el PERSONAJE.<sup>2</sup>

Este ritual sirve a su vez como premisa para adentrarnos en el CUADRO DE VIDA individual, concepto fabeliano reformulado metafóricamente por nuestro director teniendo en cuenta su validez conceptual para la construcción psicofísica del personaje por el actor.

De las concepciones teatrales del visionario francés, Mario rescata una poética de la metafísica de raigambre mágico-religiosa, enarbolando el teatro como tentativa mística, la puesta en escena como alquimia que trasfunde la materia en espíritu, y al mismo tiempo funciona como instrumento de magia y hechicería. Asimismo, los espectáculos de Orilé como los de Artaud se sumergen en las fuentes cálticas, privilegian el ambiente de rito y ceremonia, preconizan una violencia sensorial que apela, en ocasiones, al inconsciente del espectador.

El intérprete de Orilé, como el *doble* o *fantasma* artaudiano, constituye una presencia totémica que sirve de intermediaria al actor para su transmutación espiritual. Apropiándose de los códigos del *espiritismo*, el actor deviene *médium* que pasa muertos y espíritus como personajes mediante un *trance artístico*. Estos resultados son posibles cuando el actuante posee una sensibilidad especial (nada sobrenatural) que le permite la penetración de los códigos religiosos con una técnica específica de actuación.

### La música en función del quinto elemento

Después de la anterior explicación básica de algunos de los presupuestos teóricos fundamentales en los que descansa su labor creativa, el director pasa a una segunda fase de carácter práctico con un ejercicio que tiene la finalidad de exacerbar el carácter sensorial de la música —sonido en función de la aparición del *quinto elemento* en la mente del actor: la espiritualidad, la hipersensibilidad, según Mario.

Gracias al empleo de la música en vivo se crea una atmósfera sonora singular provocada por la simbiosis de los güiros, la flauta, el xilófono, claves y maracas, instrumentos muy útiles para la creación de una dramaturgia musical y espectacular en el caso de Orilé.

Morales propone asociar las sugerencias de los sonidos con los cuatro elementos naturales (tierra, agua, fuego, aire) y, al mismo tiempo, mostrar su localización en el cuerpo humano. El xilófono se identifica con la tierra, elemento que fluye de los pies hacia la pelvis. El director, a manera de ejemplo, golpea rítmicamente la alfombra con sus pies y se remite, empleando el concepto stanislavskiano de las CIRCUNSTANCIAS DADAS y la MEMORIA AFECTIVA, hacia la búsqueda de sus *ancestros* personales. Estos le sugieren, según él, la presencia recóndita de un ser africano: un negro viejo víctima de la explotación, que fue traído a estas tierras para dar lo mejor de sí y

no pudo hacerlo; entonces, vencido por el paso del tiempo, presintió la muerte y, como los elefantes, salió a encontrarla.

El sonido de los güiros se asocia con el agua, elemento localizado como un ánfora entre las caderas. Si desciende se convierte en fango. Mientras Mario diserta, un actor sugiere con gran plasticidad corporal el sonido acuático de los chékeres. El fuego reside en el pecho: simboliza la voluntad, el amor, el poder. El aire circula de los hombros hacia arriba, entre los brazos. La cabeza (osun) es el compendio de todas nuestras energías. En ese lugar confluyen como un todo orgánico los *cinco elementos*. Allí se deposita lo que los santeros llaman ELEDDA, los católicos ANGEL DE LA GUARDA y los psicólogos YO INTERNO.

A modo de conclusión, el actor Orelves Flores dramatiza, acompañado de la polifonía exacerbada de los instrumentos, la presencia simbólica de los *cinco elementos* en el *cuerpo-mente* del actuante, según concepciones mágico-religiosas de origen bantú.

Segunda sesión: 26 de noviembre  
Magia y Religión al servicio del teatro

Nuestro director inicia el segundo encuentro con una valoración general acerca de las *concepciones mágico-religiosas* como basamento conceptual de un determinado quehacer teatral ritualista. Más que una creencia o un dogma establecido, la *actitud mágica* revela una postura ceremonial y mística del hombre ante el universo. En este sentido, la estética de Orilé privilegia el carácter eminentemente *sensorial y subjetivo* de las *concepciones mágico-religiosas* como expresión individual de estados de ánimos internos y vehículo de liberación de ansiedades y temores ancestrales del hombre.

El concepto *esotérico* de magia como conexión sobrenatural entre el hombre y el mundo que le rodea, se enriquece a través del arte con otra idea concepto de carácter *metafórico*: la magia entendida como *encanto y seducción*, que emana a raudales del trabajo de los actores. Para Mario, "todos sentimos pasión por la magia, independientemente de nuestra cultura religiosa. Todos llevamos un mago dentro".

Morales propone un ejercicio práctico para despertar nuestro mago interior. Para ello, el intérprete, apelando al poder de su *imaginación*, deberá convencer al público presente de sus posibilidades mágicas internas. Inmediatamente, nuestro director escoge uno de sus actores *ab libitum*, rodea el espacio teatral con el xilófono, un chéquere y una cartuchera tirada sobre la alfombra al azar. Se trata de transformar (*iluminar*) estos objetos cotidianos mediante la creación de una atmósfera mágica a su alrededor. La acción se dilata, la interrelación del actor con los objetos no rebasa el quehacer realista. Los demás actores de Orilé y algunos del público se incorporan al ejercicio, formando un cordón con las manos entrelazadas. Poco a poco el sonido *in crescendo* de los instrumentos violenta los gestos y los cantos van subiendo en intensidad. Se crea repentinamente un paroxismo musical danzario: la *magia* aflora al fin por desprendimiento.

Gracias a esta facultad maravillosa, actores y público logran romper la barrera de las inhibiciones para confundirse en un mismo escenario. Mario se incorpora al cordón para que las energías se relajen. Comienza a escucharse al unísono un canto ceremonioso en honor a la Virgen de la Caridad, patrona de Cuba. Los ánimos continúan sobrecogidos. El ejercicio concluye —logrado sus propósitos— cuando todos los participantes corean masivamente los famosos versos sencillos de José Martí, nuestro Héroe Nacional: "Cultivo una rosa blanca..."

Al valorar los resultados, Morales comenta: "Una fuerza *esotérica* los ha utilizado, por eso se encontraron en estado de producir magia". Una participante brasileña declara conmovida: "Es

**RITO Y REPRESENTACION** tablas

como si acabara de ver un exorcismo que nos libera de nuestros fantasmas y demonios interiores." El estadounidense Andrew Wood pregunta sorprendido si presenció la escenificación de un *ritual artístico*. "Sí -responde nuestro director-, pero a partir de una *concepción mágico-religiosa*."

Surgen nuevas inquietudes y el debate prosigue estimulado por la discusión fraterna. De nuevo el norteamericano insiste en la idea de que el *arte*, a diferencia de la *religión*, busca crear una ilusión y una fantasía que debe ser compartida en el teatro entre actores y espectadores. Para el profesor brasileño Mozailde Pinho, el arte siempre ofrece una lectura polisémica que trasciende el hecho religioso. Mario concluye: "El *arte* tiene, sin lugar a dudas, una visión más abarcadora que la *religión*. El teatrante se nutre de *códigos estéticos* en atención a un público heterogéneo, mientras que el oficiante religioso se debe en primera instancia a un *objeto de culto*."

#### Dramaturgia y cultura popular tradicional cubana

Después de este *tour de force* emocional, Morales establece una técnica conversacional más moderada con los participantes. Se discuten las relaciones entre la llamada *alta cultura* y la *cultura popular tradicional*. Existe una tendencia manifiesta por parte de historiadores y teóricos a separar una de la otra, creándose una falsa dicotomía entre lo culto y lo popular. "Esta decantación de valores de la tradición -afirma Mario- le corresponde al pueblo y al tiempo, no a los eruditos de ocasión".

El teatro cubano, inspirado en las fuentes de nuestra *cultura popular tradicional*, cuenta con escasos referentes dramáticos. Durante la colonia, el escritor gallego aplanado Bartolomé Crespo y Borbón -insuficientemente conocido y escasamente valorado- constituye un caso señero de oposición a la cultura blanca y oficial dominante en el siglo XIX cubano. Continuador de Francisco Covarrubias (otro de los precursores de nuestro teatro vernáculo), su personaje Creto Gangó, retrata la existencia cotidiana del negro en la etapa colonial. Durante la pseudorrepública, dramaturgos como José A. Ramos, Paco Alfonso y Carlos Felipe (este último elevó el tema marginal a la categoría de tragedia en *Réquiem por Yarini*) constituyen obligada referencia dentro del teatro popular cubano.

A partir del 59, otros escritores encaminan su producción dramática por un cauce ritualista. Podríamos citar a José Ramón Brene, quien, a través de su reconocida *Santa Camila de La Habana Vieja*, enjuicia las supervivencias religiosas en medio de los valores que propone una sociedad nueva. Otros, como José Triana con *La noche de los asesinos* y Virgilio Piñera en *Dos viejos pánicos*, abordan la ritualidad de lo cotidiano con un tratamiento ecléctico a partir del empleo de la apropiación de los códigos del absurdo, el grotesco y la crueldad.

Con el estreno de *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, en el teatro Mella durante 1967, culmina y se cierra una etapa dentro del teatro popular cubano de carácter ritualista. La puesta en escena constituyó en su momento un verdadero suceso sociocultural. A partir de una obra fundacional, su director creó un paradigma escénico difícil de igualar. Según nuestro Morales, "Roberto Blanco elevó nuestra cultura popular a un sitio privilegiado y se puso en primer plano -no sin grandes polémicas- el tema negro, religioso y marginal en la escena cubana del momento".

Entre los dramaturgos actuales, Gerardo Fullea León, con *Chago de Guisa*, premio de teatro Casa de las Américas en 1989, nos entrega una obra inusual, sumergida plenamente en los códigos de *lo real maravilloso* y del *ritualismo mágico-religioso*.

#### El eclecticismo como signo sociocultural

Nuestra *cultura popular tradicional* ostenta un carácter evidentemente ecléctico. Los *cultos sincréticos* cubanos a los muertos se nutren de corrientes regionales y universales como la santería, el vodú, el protestantismo, el catolicismo y el espiritismo científico de Allan Cardec. Las teorías filosóficas de este último han servido de soporte conceptual para la formación de nuestro *espiritismo CRUZADO O CUBANO*, cuya herencia más sólida es la recibida por los ancestros africanos.

La visita oficial a nuestro país de Su Santidad el Papa Juan Pablo II significó una prueba irrefutable del *eclecticismo* de nuestras religiones y del poder aglutinador del catolicismo. Diversos afiches con la efigie del Papa adornaron incluso los templos cúbicos afrocubanos. Se vivieron momentos de exacerbación de la fe religiosa nacional. "Siempre fuimos un pueblo muy creyente", declara Mario. "Durante una etapa específica, las grandes masas poblacionales mantenían su espíritu religioso de cierta manera que se me antoja llamar *neosincretista*, pensando en cómo lo hacían los africanos durante la colonia, y esto lo prueba la proliferación impresionante de cultos religiosos desatados a partir de 1992."

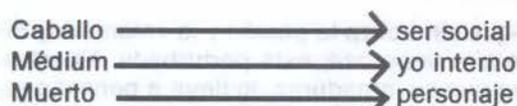
Una participante de Brasil señala que en su país a los babalaos no les agrada que muestren sus ritos en los barrios por considerarlo una profanación religiosa. Nuestro director insiste en que este fenómeno debe ser analizado en su contexto económico y sociocultural. En Cuba sobreviven sectas religiosas que aún mantienen el hermetismo de sus códigos, ya que no se han permeado del folclorismo y el comercialismo en boga.

### Trance y actuación

La caracterización de un fenómeno tan elusivo y polémico como el *trance*, viene despertando un creciente interés en nuestros medios teatrales, sobre todo por sus implicaciones en el terreno de la actuación dramática de carácter ritualista. Sin dudas, el *origen religioso* del término parece complicar aún más su definición teórica. ¿Se necesita una predisposición especial para el *trance*? ¿Depende de la fragilidad nerviosa del individuo? ¿Qué papel juega la voluntad en ello?

Para responder estas y otras interrogantes resulta insuficiente una explicación psicológica ortodoxa y racionalista. El estado de *trance* no es una técnica prescrita o mecánica, obedece a una *situación límite* del ser humano que alcanza un estado de conciencia superior, en el cual se acrecientan sus capacidades vitales en relación con una *génesis religiosa*.

Según fuentes de la santería cubana, el hombre (*caballo*) presta su envoltura material y su energía al *muerto*. Para nuestro director, la actuación como trance puede resumirse en el siguiente esquema:



Todos tenemos una capacidad mediúmnica. Un practicante de la religión con inclinaciones artísticas declara que el oficiante religioso cuando "cae en *trance*" tiene que emanar credibilidad y poner toda su fe al servicio de la posesión como lo hace un actor. Mario considera oportuno aclarar que en el escenario no se puede mezclar arbitrariamente lo profano y lo divino. El *trance religioso* es un acto inconsciente que en muchos casos arrastra una secuela de histerismo y epilepsia. En cambio, según Morales, "el *trance* en el teatro es de una *conciencia inconsciente*, o de una *inconsciencia consciente* que sólo posibilita el ejercicio de la técnica".

La pasión y el corazón en el teatro sirven de poco cuando no están encauzados por una técnica que va de lo físico a lo psicofísico. El *trance artístico* es un desdoblamiento consciente inducido por la técnica, que en determinado momento se hace inconsciente cuando el personaje se posesiona del actor "con una sensibilidad a flor de piel", al decir de la actriz Mireya Chapman, presente en el taller.

Los Teatreros de Orilé consideran que el *trance* y la *magia* son facultades humanas propias del intérprete. Toda actuación profesional se basa en la *posesión* del personaje por el actor, lo cual guarda escasa relación con el trance religioso.

Tercera sesión: 27 de noviembre  
*Chago de Guisa*. Obra objeto de culto

En este último día de encuentro, Mario decide mostrar a los asistentes un pequeño fragmento inicial en proceso de montaje de la obra objeto de culto de Orilé en estos momentos: **Chago de Guisa**, cuyo autor, Gerardo Fullea León, se encuentra participando del taller como uno más de los asistentes.

Morales parte de la siguiente premisa para su puesta: "Sin libertad individual no puede existir libertad social". Sin dudas, la historia de Chago sirve de pretexto a su director para analizar la responsabilidad individual en los procesos sociales, la trascendencia colectiva de las acciones individuales, la eticidad de la conducta humana en situaciones límites. La trama de la obra se desenvuelve en un contexto sociopolítico crucial para el desarrollo de nuestra nacionalidad: Céspedes acaba de proclamar el levantamiento de La Demajagua, y otorga la libertad a sus esclavos. En medio de estas circunstancias históricas tremendistas, en el poblado oriental de Guisa, en un palenque refugio de cimarrones, vive Chago, un niño en tránsito hacia la adolescencia que busca ante todo su identidad personal, su autorrealización como ser humano.

A partir de estas breves referencias de contenido, los actores deben despertar, mediante un *ritual de convocatoria*, el Chago que llevan dentro y asumir la premisa: YO SOY CHAGO.

Se enuncian las *circunstancias dadas* de la escena inicial: Chago, al igual que los otros de su edad, deberá pasar una serie de pruebas fuera del palenque (el llamado de la iniciación) que le convertirán en un hombre auténtico. Su madre Atcide, temerosa, trata de impedir esta decisión para sobreprotegerlo. A partir de la presentación del protagonista, se evidencia su conflicto interno. En su encuentro con Atcide (encarnación de Yemayá, la madre universal), su comportamiento es al mismo tiempo pretencioso e inseguro. Esta ambigüedad psicológica de Chago tiene una explicación plausible si nos basamos en un *enfoque religioso* proveniente de los códigos de la santería y el *espiritismo*; su psicología se mueve entre dos orishas de referencia: Yemayá y Ochosi. Este último, dueño de la caza y del monte, del arco y la flecha, posee un temperamento dual: actúa con prepotencia ante los demás, pero se muestra inseguro consigo mismo. Este orisha representa el *ser social* de Chago, su necesidad de reconocimiento público mediante la riqueza y el poder. Pero en su *yo interno* el muchacho quiere acercarse a Yemayá: íntimamente anhela complacer a Atcide, aunque teme que su comportamiento final la defraude.

En la constitución del personaje predominan el fuego —que simboliza la pasión y la voluntad— y el aire, localizado en la cabeza. Pero su cabeza llena de aire tiene *osá*, está perturbada. Nuestro protagonista presenta además dualidad en su *osun*, ya que su inmadurez lo lleva a pensar con la cabeza de la madre. Su *cuadro de vida* es errado: el elegguá lo engaña constantemente, su parte izquierda y derecha están en pugna.

El pequeño escenario del salón-ensayo de la Casa de la Comedia se va transformando gradualmente en un palenque del siglo pasado gracias al empleo múltiple y simbólico de escobas gigantesas concebidas con pencas de cocoteros. Se distribuyen los roles. Desde fuera la música aportará una original atmósfera sonora gracias al empleo de los güiros y el xilófono.

Al concluir la breve escenificación, perdura en la memoria el rigor artístico de los intérpretes, su capacidad mágica para transformar el entorno. Observándolos, llegamos al convencimiento absoluto de que toda actuación verdadera implica una *posesión* del personaje por el actor a través de un proceso que va de lo consciente a lo inconsciente y viceversa, inducido por la técnica del actuante.

Creación colectiva de una historia

Mario propone a los participantes la creación de una historia que desemboque en un rito teatral de ascendencia mágico-religiosa. Se pretende ahora *ritualizar una teatralidad*, opción expresiva que define las actuales búsquedas estéticas de Orilé.

El dramaturgo Gerardo Fullea León rápidamente lanza una propuesta sugestiva. Se trata de un proyecto suyo en mente cuyo asunto puede sintetizarse así: Un hombre, tras cumplir veinticinco años de prisión, acusado de asesinar a la mujer que amaba, acude a una espiritista para saber si en realidad es culpable, ya que en el momento del crimen estaba ebrio y esta duda martiriza su conciencia. La acción se desarrolla en un ambiente mágico-religioso durante la noche del 7 al 8 de septiembre, en la década del cincuenta, en un peregrinaje a El Cobre. La víctima del supuesto homicidio estaba encinta, motivo que exacerba el sentido de culpabilidad del acusado. Aparecen otros personajes: el novio, que cree suya la criatura por nacer, y el padre de la muerta, un aspirante a senador. El reto de los actores es encontrar al culpable a partir de ellos mismos o en su interrelación con los demás. Las interrogantes a dilucidar son muchas: ¿La mató realmente el acusado? ¿Sería el padre burlado o el novio ofendido? ¿Se suicidaría ella por venganza?

Mario Morales aporta su visión del protagonista a partir de las premisas de Fullea: "El conflicto es interno. El hombre busca la certeza en sí mismo. No está consciente si cometió el crimen, pero fue castigado por las leyes de la sociedad. Su fe religiosa lo lleva a buscar la verdad que necesita. Quiere estar en paz consigo mismo."

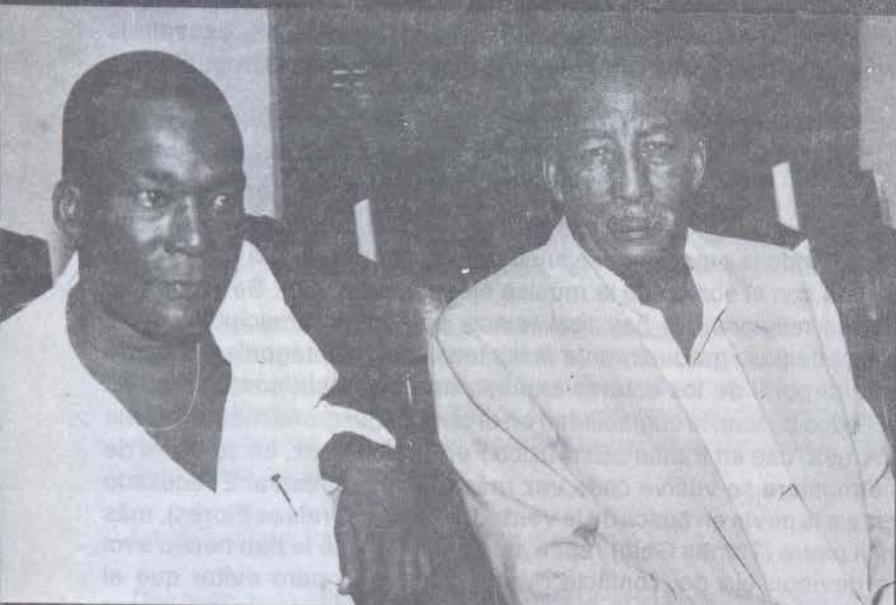
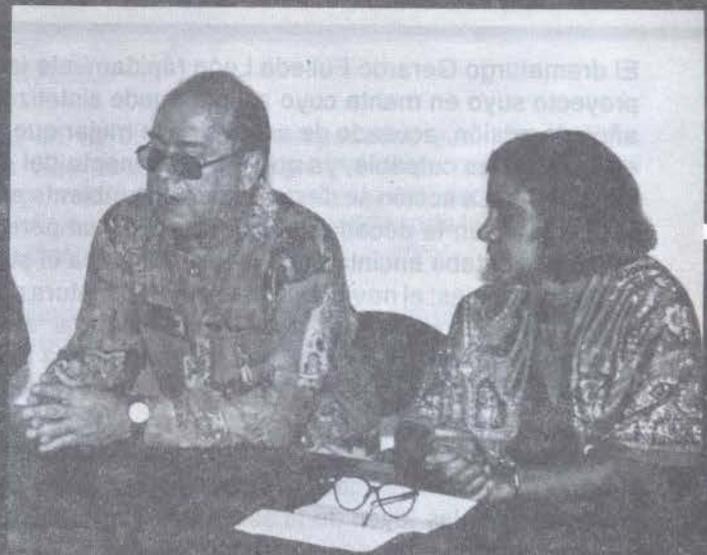
Se llega a un acuerdo colectivo para que todos los personajes sean muertos-vivos, excepto la santera-novia, los dos roles interpretados por Mireya Chapman, primera actriz de la Compañía Rita Montaner.

El taller deviene un laboratorio creativo en el que todos aportan ideas y sugieren posibles soluciones para el montaje. Comienza la escena con una procesión. Los actores llevan en andas los instrumentos musicales, de manera simbólica, como si se tratara de las deidades objetos de culto. Se entonan cantos religiosos. Presidiendo la procesión, se encuentra la santera-novia, imponente en su hieratismo. La acción se anima con el sonido de la música ejecutada en vivo. Se entona un canto fúnebre a manera de plegaria religiosa. No hay casi textos, sólo los imprescindibles. La majestuosidad de la liturgia inicial cede paso gradualmente a las tensiones y antagonismos entre los diferentes personajes; el tono corporal de los actores expresa una violencia contenida. Las miradas se vuelven acusadoras. Todos buscan la culpabilidad en el otro. El desgarramiento interno provoca el clímax. De repente, Mireya "cae en trance". El músico Fernando Pérez, en su papel de oficiante religioso, la asiste. La atmósfera se vuelve cada vez más tensa y opresiva. El acusado (Esteban León) acecha físicamente a la novia en busca de la verdad; el novio (Orelves Flores), más distante, se muestra meditativo; el padre (Tomás Galo) repite alucinado: "¿Qué le han hecho a mi hija?" La relación culpa-castigo deviene eje del conflicto. Mario interviene para evitar que el ejercicio se prolongue demasiado. Los actores forman un círculo con las manos entrelazadas para liberar tensiones y energías. Finalmente, todos entonan un canto religioso aglutinador que induce a la paz, a la armonía, a la confraternidad.

Ha concluido el ejercicio práctico y con él se ha dado término a tres días de fructífero trabajo. Gerardo Fullea León sintetiza las enseñanzas de este taller con el siguiente juicio valorativo: "Mario Morales recorre su camino sin mimetismos y calcos a las raíces o a las modas. Su mundo sensorial y físico se alimenta de la personalidad y vivencias de sus actores para crear magia eterna y trascendente, puro experimento teatral contemporáneo."

Durante estas tres jornadas, la teoría y la práctica, como dos caras de una misma moneda, han marchado unidas y separadas, en armonía y en lucha, junto a lo humano y lo divino, lo profano y lo esotérico, lo religioso y lo artístico. Más que un suceso pleno, consumado en sí mismo, el taller ha servido de espacio investigativo para la confrontación teatral, provocando inquietudes, aunando voluntades, incitando la imaginación. De todo esto queda una enseñanza humana que sintetiza todas las demás. Porque como dijera el gran místico español Miguel de Unamuno: "Todos somos discípulos unos de otros y maestro de verdad no hay, sino el que nos habla por MISTERIOS. Cada cual da una interpretación del MISTERIO. ¿Cuál es la verdadera? Acaso ninguna..., acaso todas..."

**R I T O Y R E P R E S E N T A C I O N** tablas



*Rito  
Repre*



# II

## Seminario INTERNACIONAL



- 1 Miguel Barnet, Presidente de la Fundación Fernando Ortiz, y Yana Elsa Brugal, Directora de la revista tablas.
- 2 Alberto Pedro (padre) y Alberto Pedro Torrientes.
- 3 Mercedes Santos Moray y Gerardo Fullea León.
- 4 Inés María Martiatu.
- 5 Elizabeth Ruf.
- 6 Taller de Mario Morales, grupo Teatros de Orilé.
- 7 Taller de Jorge Villegas, grupo Los Pasos Perdidos.

y

## sentación



# EL VENERABLE DE EUGENIO

Liliam Vázquez

La revista **tablas** presenta hoy un texto de Eugenio Hernández Espinosa: **El Venerable**.

Escrita en 1980,<sup>1</sup> esta obra se afilia a un segmento de la producción de este autor, marcada por su interés sobre el vasto y rico material que emana de las sagas de patakines yorubas, fuente a la que -sobre todo en esa época- acudió de manera frecuente, y que signó el nacimiento de textos como **Oshún y las cotorras**, **Obbá y Changó**, **Odebí, el cazador** y la que hoy se publica en estas páginas.

El texto, estructurado en veintidós cuadros y un Final, parte del contrapunto entre dos personajes: **El Venerable** y **Elegguá**, en una composición que recuerda el dualismo hegeliano en la propia manera en que se concibe esta relación, la cual asume no sólo los elementos contenidos en la saga yoruba de la cual parte, sino que está inscripta en la tradición occidental que hacen de la relación amo-criado una de las más recreadas y populares desde la comedia griega y latina, esplendente en la producción del clasicismo europeo y cuya huella creemos descubrir sutilmente en la identidad que constituyen ambos personajes.

Por supuesto, el dramaturgo sólo utiliza estos elementos como tenues apuntes para sustentar la construcción de estos dos caracteres que -más allá de cualquier referencia ontológica- se erigen como desafiantes alegorías que res-

ponden al estilo de un autor, cuya producción sustenta uno de los más originales sistemas de creación en la escena cubana contemporánea.

Es así que esta obra asombra, ante todo, por el perfecto dominio del diálogo, la incorporación a éste de un sentido paremiológico provenientes del folklore urbano, dirigido a potenciarlo como una acción hablada -al decir de Pirandello, convirtiendo la palabra en signos que aportan la teatralidad y la apropiación de la alta tradición culterana en nuestra lengua, con lo que resplandece un texto que merece la atención de nuestros directores de escena.

Obra de tesis en la que se dirimen complejas cuestiones ontológicas, cuya propuesta de discusión incluye temas como la reflexión sobre el poder, la relación dual realidad-apariencia, el sentido de la realización individual, entre otros, a partir del humor como elemento desacralizador, que hace de su lectura una experiencia de gran disfrute.

Dos personajes que, finalmente, se funden en uno solo, como la silueta y el espejo, y que -pese al dramatismo implícito en la situación- se introduce como un elemento de ruptura en la presencia de los versos octosílabos del Final (acotados por el dramaturgo: "como si cantara una canción del filin"), los que acentúan el carácter lúdico de esta propuesta que devela, una vez más, la maestría de quien ha sabido crear un sistema de sorprendente vigencia estética y conceptual, erigido incuestionablemente en uno de los clásicos de nuestra contemporaneidad. ■

<sup>1</sup> En 1995 fue estrenada, en versión y dirección de Humberto Alfonso, con la actuación de éste y de Oña Manuel. (Sala Covarrubias, TNC.)

# tablas

Libreto  
No.47

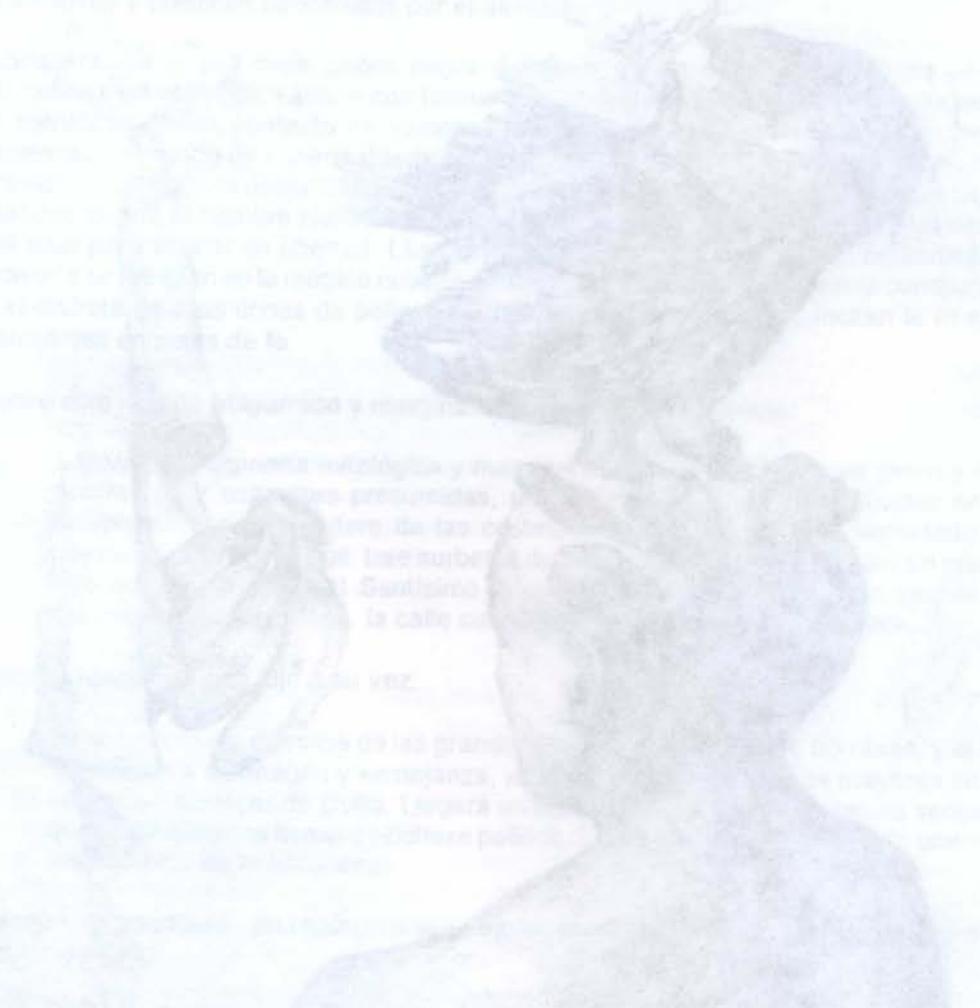


# EL VENERABLE

O LAS ETERNAS BONDADES DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR VENERABLE

de Eugenio Hernández Espinosa

ILUSTRACION FRANCISCO SANCHEZ



**Eugenio Hernández Espinosa (La Habana, 1936). Dramaturgo y director de escena, en los últimos años ha desarrollado un creciente trabajo de promoción cultural. Su obra, una de las más significativas y originales de nuestra escena, se destaca como una propuesta de identidad. Es autor de títulos antológicos, tales como María Antonia, Calixta Comité, La Simona, Mi socio Manolo, Alto riesgo, entre muchos otros. En la actualidad, es una de las figuras de obligada referencia en cualquier valoración sobre el teatro cubano de los últimos treinta años.**

a decir diciendo, cuando uno está salao hasta los perros lo mean a uno. Parece que uno de sus caninos delincuentes me confundió con algún poste. (*Transición.*) ¡Ah, me dijeron que en esta hermosa tierra había centauros y silvestres sagitarios, sátiros, faunos, silvanos y unicornios. Sólo me encontré por el camino iguanas, patos, jutías y su canino...

**EL VENERABLE.** ¿El viaje...? ¿Cómo le fue el viaje?

**ELEGGUA.** ¡Aaaaaahhhhhh, asquerosamente asqueroso! ¡Cuántas cañadas, arroyuelos y ríos grandes me encontré por el camino! El exceso de fatiga, ambia, me ha impedido cumplir con la puntualidad puntual que me caracteriza.

**EL VENERABLE.** ¡Soslayo! Y, ¿no vio mangos, plátanos, naranjas, etc., etc., etc.?

**ELEGGUA.** Ni los mangos, ni los plátanos, ni las naranjas ni las etc., etc., etc... Sólo papayas. A juzgar por la cantidad exuberante de papayas que vi yo diría que esta tierra es una tierra papayúa.

**EL VENERABLE.** Y (*con marcada intención*) ¿su augusta madre?

**ELEGGUA.** Augusta no. Genoveva. Bien, gracias. Y (*con marcada intención*) ¿la suya?

**EL VENERABLE.** (*Controlándose.*) Bien también. Gracias.

**ELEGGUA.** ¡Me encanta que ambos podamos mentarnos nuestras respectivas madres con gusto, salud y alegría augusta! Doquier. ¿Es ésta la empírea mansión que visitar debo?

**EL VENERABLE.** ¡Esta es!

**ELEGGUA.** (*Paseándose majestuosamente por toda la escena.*) ¡Salve ilustre mansión generosa que paz y bienestar prodiga con gallardos bríos y riguroso estruendo! ¡Zampoñas! Doquier que vuelvo mi anhelante vista del entorno choco con su inquisidora e inquebrantable jeta. ¿Me preocupa o le preocupo? Preocupa o me preocupa es algo que preocupa. Me pregunto y le hago extensivo el me pregunto: ¿Qué hace El Venerable con tan fértil suelo, labradores, bueyes, arados, prados fecundos de viedo eterno, con siempre pródigos rocíos? ¿Eh? ¿Nothing! (*Operático.*) ¡Nothing! (*Súbitamente se lanza a una descabellada carrera por toda la escena, con los brazos extendidos hacia atrás. Hace un automóvil veloz que se abre paso por la autopista. Frena bruscamente junto a él. Suave.*) No se trata de andar en la vida con el objetivo de alcanzar la vida definitiva, tío, sino de avanzar con la mayor rapidez y eficacia posible hacia la verdad. Aquí como usted me ve...

**EL VENERABLE.** (*Interrumpiéndolo.*) No había que exagerar su malhadada presencia.

**ELEGGUA.** Para no opacar su majestuosa grandeza. En fin..., piñipiñi, ¿eh?

**EL VENERABLE.** Hace rato que lo esperaba con los brazos abiertos.

**ELEGGUA.** (*Transición.*) ¿Sí, asere? (*Corre y lo abraza efusivamente.*)

**EL VENERABLE.** (*Se aparta discretamente de él.*) Justo es que goce usted de la frescura y la fragancia del baño.

**ELEGGUA.** (*Profundamente desconcertado.*) ¿Bañarme? ¡Pardiez! ¿Quién habló tan despacio con vos, yo?

**EL VENERABLE.** ¿No se baña usted?

**ELEGGUA.** Con discretos ánimos.

**EL VENERABLE.** ¿Discretos ánimos?

**ELEGGUA.** No así tan tan de prisa ni tan tan alto acento que pierda la fijeza de mi texturada piel. Discretico, como decir secretico, algo así, ¿usted me comprende?

**EL VENERABLE.** ¿Asearse... entonces...?

**ELEGGUA.** No insista, prelado ilustre. Nunca es tarde si la intención es mucha.

**EL VENERABLE.** Pero a juzgar por su negativa manifiesta no son muchas sus intenciones. ¿Qué le parece un lavaíto de gato?

**ELEGGUA.** Ya que usted insiste tanto... Hoy no, mañana sí, se lo aseguro.

**EL VENERABLE.** (*Que no puede más.*) Es que..., ¡delirios! ¡Hiede usted!

**ELEGGUA.** ¡Delirios! ¿Quién, yo?

**EL VENERABLE.** Ruidosamente y con funesta indiscreción.

**ELEGGUA.** Me aparto de usted muy consternadamente. ¡Ay, cielos! ¡Ay de mí! Me avergüenzo. ¿Hiedo o no hiedo? (*Se olfatea debajo del brazo.*) ¡Pardiez! ¡Hiedo!

**EL VENERABLE.** Y no con esquivo libramme pude.

**ELEGGUA.** (*Ofendido.*) Con resolución resuelta le digo que no soy yo el tan indecente y pertinaz desacato olfático. Es su gato.

**EL VENERABLE.** Yo no tengo gato.

**ELEGGUA.** ¿Ah, no? Pues, entonces, mire usted, es. Pues claro que es: ¡el platanal de Bartolo que tiene fama nacional es!

**EL VENERABLE.** No es.

**ELEGGUA.** ¿No es? ¿Qué decis? No pretendo disculpar su grosero alegato. Antes, Venerable, intento hablarle ahora despacio dándome por ofendido y justamente agraviado de su pertinaz desdén, esquivéz y desacato.

**EL VENERABLE.** ¡Cielos! ¡Crédito a su discurso doy! No puede ser. No puede ser posible que sea vos el del fugaz mal olor, mas como decis vos, el platanal de Bartolo es. ¿Justo?

**ELEGGUA.** ¿Borrón y cuenta nueva?

**EL VENERABLE.** "¡Borrón y cuenta nueva!

Yo he pensado muchas veces  
si negármelo no quieres,  
que parece lo que no eres  
y eres lo que no pareces."

**ELEGGUA.** ¿Y que parezco lo que no soy y lo que no soy parezco?

**EL VENERABLE.** Un destartalado arrastrapanza fascineroso.

**ELEGGUA.** ¡Verbigracia! ¡Qué liviandad más lisonja..!

**EL VENERABLE.** Es tanta la confusión que no acierto a comprender.

**ELEGGUA.** ¿Y en este mundo impráctico e inconforme, realizable e irrealizable, precario y desarticulado, hay algo que comprender para tener que entender lo que se

## EL EXCELENTISIMO SEÑOR VENERABLE SE CONSULTA

En el fondo, centro, aparece sentado en el suelo, sobre una estera frente al tablero de Ifá, el Excelentísimo Señor Venerable.

**EL VENERABLE.** Omi tutu, ana tutu, tutu Laroye, tutu ilé. Kosi ikú, kosi aro, kosi efó, kosi eyé, arikú babawá. (Con reverencia tira y recoge el ekuelé. En Changó.) De la mentira nace la verdad. Nadie sabe lo que hay en el fondo del mar. Usted vino a este mundo de jodienda y jodientina para ser sabio y consejero, ¿usted me comprende? (En Changó.) No vaya, entonces, a perder la cabeza. El que mucho aprieta poco abarca. ¿Y lo que le pregunté, Changó? Las yerbas han crecido, las yerbas dieron frutos; los días han pasado y por aquí todavía no ha pasado nadie con ánimo de quedarse y ayudarme. Me abruman males múltiples. Así como la noche no puede ser como el día, ni la luna puede secar nuestras ropas lavadas, no puedo yo cargar con tantas responsabilidades y menesteres que superan en creces mis esfuerzos. (En Changó.) Reanime su ánimo, Venerable. Es mejor caminar lentamente, lentamente para estar seguro, que ir de prisa y ¡cataplúm, plum, plum!- caerse. ¿Usted me comprende? Olofi le dio a usted un Aché, Señor Venerable. Le dio fuerza vital, energía universal. ¿Eh? Lo hizo su principal consejero aquí en la tierra: revelador del futuro. También le dio la posibilidad de influir sobre el destino de los hombres. Incluso, el más adverso, porque usted personifica la sabiduría. ¿Eh? No se vaya a ir, entonces, con la de trapo. Quien no acate su consejo puede ser víctima de los ogbos. ¿Y qué son los ogbos? ¿Eh, Venerable? -Mala suerte. Desgracia. Tragedia. (En Changó.) Eso es. Eso es. Ya le dije -y no me joda más con su barretín-, que con el lucero del alba se presentará ante usted el guardiero de su casa a brindarle la ayuda que usted necesita; su mejor aliado, quien descende de noble estirpe: Elegguá, mensajero preventivo y eficaz custodio, su mandadero, su transportador, que lleva y trae; pero también -pa' que lleve carta-, el disimulo traicionero, ¿eh?, el quitate tú pa'ponerme yo. Porque también es lo inesperado, lo imponderable. Si lo atiendes como le corresponde atenderlo no tendrá problema alguno, si no, de la misma manera que le abre el camino se lo cierra. Cuide que no se moleste, que siempre esté divertido, porque tiene el aché para salvar o volver las cosas al revés, por eso hay que agasajarlo siempre. El puede manejar favorablemente su negocio, pero puede jodérselo, si usted no lo favorece. El primero en comer es él. Es el primero en todo porque él cuida la entrada de su casa. Se lo advierto: vivir con él no es fácil. ¡Voy abajo! ¡Aché, Venerable, aché! Ay, y no me llame más pa' esta jodientina. (El Señor Venerable queda profundamente impresionado por las últimas advertencias. Mira hacia afuera, sobresaltado.) ¿Qué es esa luz traviesa que anda y desanda, que desanda y anda por el corazón de la manigua, sin séquito que la acompañe? ¡Obi, coco seco, que cumplió los siete días de aislamiento sobre Oké, la

montaña, acaba de parir una luz brillante como el rayo, el lucerito que va de la mano de Oyukuara, la luna!

## EL EXCELENTISIMO SEÑOR VENERABLE RECIBE A UN SEÑOR QUE DICE LLAMARSE ELEGGUA

**ELEGGUA.** (El viento juega y desjuega con su voz de santimbanquí. La trae y la lleva, la lleva y la trae con gallardo brío.)

"Dorada isla de Cuba o Fernandina

De cuyas altas cumbres eminentes

Bajan a los arroyos, ríos y fuentes

El acendrado oro y plata fina."

**EL VENERABLE.** (De gozo lleno.) ¿Don Silvestre de Balboa? **ELEGGUA.** (Entra.)

"Tiene el tercer Filipino, Rey de España,

La ínsula de Cuba o Fernandina

En estas Indias que el océano baña

Rocas de perlas y de plata fina." (Transición.) ¿Qué bolá, asere, qué bolá?

**EL VENERABLE.** (Con regocijo.)

"En esta ilustre villa generosa,

Abundante de frutas y ganado

Lo esperamos alegres y deleitosos,

Fray Juan de las Cabezas Altamirano."

Prisionero del pirata Girón, los valientes bayameses que lo rescataron, el negro Salvador y el indio Rodríguez Martín.

**ELEGGUA.** ¿Y mi ambia, el obispo Morell de Santa Cruz?

**EL VENERABLE.** ¡También! Como también nuestro eximio historiador José Antonio Echevarría y el ilustre, vaya, en cuerpo presente, ¡YO!

**ELEGGUA.** ¡Gallardos bríos! Y, ¡YO...? ¿Quién es YO que no soy YO?

**EL VENERABLE.** ¡El Señor Venerable!

**ELEGGUA.** Ah, pardiez. Y quién sois vos si lo preferís mejor, quién sois vos?

**EL VENERABLE.** ¡El Señor Venerable!

**ELEGGUA.** (Con pasos muy característicos se pavonea por toda la escena, sin dejar de observar a El Venerable.)

Remeda usted al cedro erguido o a la alterosa palma.

Como un jagüey corpulento. Eso es. ¿No se lo han dicho? Pues, eso es. Se ve a las claras que jama usted

muy bien. Su túnica de rica gala es. ¡Con donaire y rico

adorno estampado! ¿La bordó Ceres o Juana Picadillo?

(Grita.) ¡Macagua!

**EL VENERABLE.** ¿Qué le pasa?

**ELEGGUA.** (Rectificándole, sin moverse.) ¡Me sucede!

**EL VENERABLE.** ¿Qué le sucede?

**ELEGGUA.** Pues mire usted, al son de una templada sinfonía me acaba de picar en mi nalga izquierda un heminóptero. A juzgar por su picada, imprudente, e

insinuadora, en salve sea la parte... ¡Siguapa! (Se da una

palmada en la nalga donde le picó el insecto.) Muy

nalgudo es este insecto. (Con dedos meticulosos coge el

insecto imaginario.) Lo hice mierda. ¿Chinche o mosquito?

¡Chupón! ¿Cómo te atreves? (Se lo traga.) Perdiste

en esta competencia desleal, asere. (Limpiándose la

ropa.) Pues sí Señor, como le iba diciendo, o como le iba

articula con la mano y se desarticula con los pies? ¿Acaso este mundo está magníficamente organizado y cada parte conserva una relación necesariamente lógica con todas las demás? Entonces, ¿por qué me pide usted una lógica a mi conducta y un desenvolvimiento lógico de la ordenación natural de mi presencia?

**EL VENERABLE.** Disculpe.

**ELEGGUA.** Disculpado sea. (*Olfateando como el perro.*)

¡Ah. Ah. Ah, como estrella fugaz cruzó ese olor y se ha espaciado por todos los espacios infinitos y recónditos de mi atribulado estómago! ¡Vacas..., cabras, carneros estofados...! ¡Ah, se va y viene! ¡Chivos, aves! ¡Vienen y se van! ¿De su cocina viene esa delicia, prelado ilustre, o allende los mares?

**EL VENERABLE.** De mi cocina.

**ELEGGUA.** (*Profundamente emocionado.*) ¡Oh, loado sea, mi Señor. Gentil de mente, por todos amado! ¿Usted mismo prepara su convite, tío?

**EL VENERABLE.** Yo mismo.

**ELEGGUA.** ¡Ah, que sus buenas acciones lo embellezcan siempre! ¡Vos sois alimentado, vos saciado! Pero usted, máster, no puede dedicarse a esos menesteres. Si usted me lo permitís..., ¿hum?... me he especializado en lo culinario. Vaya, es que yo... soy un artista culinario. ¿Rehusa mi voluntariedad culinaria?

**EL VENERABLE.** Prefiero sazónarla y cocinarla yo mismo. Tengo ewe -prohibición- de que la haga otro. ¿Comprende?

**ELEGGUA.** Perfectamente, Venerable, perfectamente. De la misma manera que usted tiene ewe para que otros hagan su comida yo tengo ewe -prohibición- de verla y no comerla.

**EL VENERABLE.** "Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama tu estómago por la comida."

**ELEGGUA.** "Y no es que aquesto lo peor ni mi tema aquí se encierra, que lo peor es la hambre perra, pues andando en estas chances tenemos siempre la panza como dos cajas de guerra." Apresúrese a socorrerme.

**EL VENERABLE.** Mi muy estimado... señor...

**ELEGGUA.** (*Entusiasmado.*) ¿Sí...?

**EL VENERABLE.** ...¿puedo esperar de su amable condescendencia que honrará esta su casa... (*Se interrumpe.*)

**ELEGGUA.** ¿Por qué si iba muy bien? ¡Suéltela, tío!

**EL VENERABLE.** (*Muy a su pesar.*) ¿Me proporcionaría el placer de tenerlo a mi mesa?

**ELEGGUA.** ¡Pa'luego es tarde, tío! (*Corre velozmente, se sienta en la estera.*) ¡Ah, me conmueve tanto empeño!

**EL VENERABLE.** Apenas me dejó expresarme...

**ELEGGUA.** Mi vida ha estado siempre motivada por la peste el último, tío. Disculpe, y también por aquello que no van bien los de atrás si los de adelante corren bien. Bueno, bróder... Perdón... (*Ceremonioso.*) Reciba la expresión de mi más profunda aceptación. Nada podía agradarme

tanto como su invitación amiga, sobre todo con esas brisas balsámicas que proceden de su cocina y tiemplan mi espíritu. Tiemplan no. No me gusta el uso no usual de esa palabrita templona. (*Durante toda esta intervención, El Venerable, con su ceremonial característico, trae bandejas y fuentes de comida. Se sienta El Venerable frente por frente a él.*)

**EL VENERABLE.** Es usted semejante a esos polluelos que danzan alrededor de la olla.

**ELEGGUA.** (*Muy contento.*) Venerable, plis, no sea tan modestico. "No sufrirás aquí otras quemaduras que las de los platos calientes que te serán servidos a tu voluntad." ¿Es cierto o no es cierto? No se moleste, Venerable. "Una dama me mandó

que sirviese y no cansase,

que sirviendo alcanzaría

todo lo que desease." (*Se sirve.*)

Primero el burro y después usted. Esa es la cosa. ¡Oh, qué muslo! ¡Qué muslo! ¡Qué muslo! A juzgar por su dimensión dimensional es... ¿flamengo?

**EL VENERABLE.** Pavo. Come usted más con los ojos que con la boca.

**ELEGGUA.** No alabe hasta que no acabe. Ya me verá comer más con la boca que con los ojos.

**EL VENERABLE.** Muy entusiasmado.

**ELEGGUA.** Entusiasmado es mierda. Hacía un cojonal que por mí no pasaba esa suntuosidad fibrosa por mis ojos. (*Canturrea.*)

**EL VENERABLE.** ¿Y cómo anda la cosa por allá?

**ELEGGUA.** (*Sin dejar de comer.*) ¿Por allá dónde?

**EL VENERABLE.** ¿De dónde usted viene?

**ELEGGUA.** (*Sin dejar de servirse y comer.*) ¡Ah, imagínese! Con la apretazón que viene de arriba, la cosa está del carajo y la yegua no aparece. Hay quien dice que la cosa tiene acotejo y hay quien dice que acotejo no tiene la cosa.

**EL VENERABLE.** ¿Y qué dice usted?

**ELEGGUA.** "Los faroles del palacio

no los quieren encender

porque se ha muerto Mercedes

y luto quieren tener."

**EL VENERABLE.** ¿Esa es una respuesta categórica?

**ELEGGUA.** Una respuesta jodedora.

**EL VENERABLE.** Le gusta joder, ¿eh?

**ELEGGUA.** (*Filosófico.*) ¿Qué es nuestra vida sin la jodedora? Todo cambia, todo pasa; sólo la jodedora permanece. El mundo empieza y termina sin cesar, ambia; cada instante es un principio y su fin: jamás tuvo otro. ¡Animalucos! ¿Quién tiene conocimiento de las razas de animales que nos sucederán?

**EL VENERABLE.** Tanta comida le puede caer mal.

**ELEGGUA.** Verla y no comerla es lo que me cae mal.

**EL VENERABLE.** "El hombre en honra que no entiende, semejante es a las bestias que perecen."

**ELEGGUA.** (*Afirmativamente.*) ¡Ekueleká, asere!

**EL VENERABLE.** Esclavo eres de tu estómago.

**ELEGGUA.** Esclavo soy de mi satisfacción.

**EL VENERABLE.** No sólo de pan vive el hombre.

**ELEGGUA.** Cierto es, pero si el hombre no se empata con el pan no vivirá por mucho tiempo. "No hay dios como nuestra garganta, tenemos que ofrendarle diariamente."

**EL VENERABLE.** Come usted mucho.

**ELEGGUA.** "El hombre que come mucho es bueno, pues para comer mucho se necesita de una buena digestión, y la buena digestión depende de una conciencia tranquila." Usted come poco. No se lo digo por nada malo; pero come poco.

**EL VENERABLE.** *(Después de un leve silencio.)* Los hombres extraordinarios por su talento deben emplear el tiempo lo más provechosamente posible. ¿Qué pensaría de nosotros la posteridad, si por un leve obstáculo prescindieramos de nuestra inteligencia y no alcanzáramos el lugar que nos corresponde?

**ELEGGUA.** Usted se consagra mucho a la meditación y la meditación no lo deja consagrarse en la fibra, lo cual me alegra. Ambia, disculpe..., una sospecha verdadera y cierta me asalta, ¿ésas son masitas de puerco fritas? ¡Soberbia y arrogante!, ¿eh? ¡Me encanta que aparezca así en ese entorno. No, no, no. No inhiba mi diestra mano. Yo mismo la engancho. Eso es. Atónito y turbado su semblante, Venerable. ¿Cuál es la razón?

**EL VENERABLE.** Recordaba aquellas máximas de Anaxágoras:

"Quien vive para comer, en comer  
gasta la vida, y el que come para vivir  
sabe usar el alimento para conservar su salud."

**ELEGGUA.** *(Repartiendo.)* Para mí esta audacia, para usted esta... *(observa.)* ...más o menos audacia, ¿no? No logra del todo ser, pero bueno...

**EL VENERABLE.** Y ¿conoce usted a Changó?

**ELEGGUA.** ¿Changó...? ¿Mi herma: ecobio, monina, boncó? Sí señor. ¿Mi herma: socio, social? ¡Cómo no! Ambia, al derecho y al revés, de la cabeza a los pies, conozco yo a Changó? ¿Qué bolá con él, asere, qué bolá? En la vida jerigonseada esta, andando hemos andado andando. Unas veces ásperos, esquivos, sin trova que cantarle a la vida, otras, las más de las veces, la vida sus trovas nos las cantaba a nosotros. *(Reparte.)* Para mí este azadón, para usted este..., perdón, se retracta la mano servidora..., para mí también este azadón, que ya usted ha jamado demasiado en esta incontrolable repartición. Para su... ¿Cómo se llama su dog, canino, perro...?

**EL VENERABLE.** Lamparón.

**ELEGGUA.** Bien, para Lamparón este hueso. ¿Hueso...? A ver, a ver. Coño no es hueso. Te jodiste, Lamparón, no es hueso es jamón. ¡Habrás locura mayor! ¡Dame acá, Lamparón! ¡Lamparón...! *(Lloriqueando.)*

"Maldiga la mía fortuna  
que tanto me perseguía,  
para ser tan malfadada  
¡muriera cuando nacía!"

*Le cae detrás a un perro imaginario. Ladra hasta la furia. Se faja con el perro imaginario. Trata de quitarle el hueso. Al final lo logra.*

**EL VENERABLE.** ¿Y se lo va a comer...?

**ELEGGUA.** Lo que no mata engorda. ¡Ah, me place hundir mis incisivos en su carne... *(Eructa.)*

**EL VENERABLE.** Exige la buena educación que no se eructa delante de los demás y mucho menos en la mesa.

**ELEGGUA.** ¿Quién dice, pequeño burgués? Los más célebres hombres: César, Pompeyo, Alejandro, Napoleón, etcétera, etcétera, eructaban en la mesa. ¿Y sabe por qué? Pues porque eructar es el disfrute del grato esparcimiento.

**EL VENERABLE.** Pues volviendo a Changó.

**ELEGGUA.** Más bien insistiendo, ¿eh, mano?

**EL VENERABLE.** Vagas reminiscencias me quedan de él. No exagero con decirle que si se me pone delante me costaría trabajo reconocerlo.

**ELEGGUA.** Para que en su extraviada memoria desmemoriada no se extravíe más el susodicho, las señas de él las sabré decir, en todos sus pormenores. Escriba y lea: Orisha mayor, dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los ilú batá, del baile y la jodedera.

**EL VENERABLE.** *(Para sí.)* Como se ve es, sin duda, él. Y éste sin duda su recomendado es. Señor, qué buen uso hace de su histrionismo para tratar de conocer si mis prodigios son los prodigios que correspondan a los prodigios que Changó le comentó sobre mis prodigios prodigiosos. Esa estrategia, más vieja que andar a pie, muy en boga está en esta época consagrada a la duda y a la desconfianza.

**ELEGGUA.** "Cuando el musulmán no está hambriendo dice 'Tenemos prohibido comer mono', cuando el musulmán está hambriendo se come hasta un mandril." Yo tengo una filosofía de la vida, Venerable, que le traquetea: "más vale dar que te den". Aunque yo todavía no he podido dar nada porque nada tengo, pero llegará un día que tendré para dar. Olofi dice: "el que en abundancia da en abundancia recibe. Dad, pues, que yo os multiplicaré". ¡Aché! Y que siga la prosindanga! Un poquito más de fibra, por favor.

**EL VENERABLE.** Se acabó.

**ELEGGUA.** ¿Se acabó se acabó?

**EL VENERABLE.** ¿No es suficiente lo que se ha comido?

**ELEGGUA.** Su amable invitación...

**EL VENERABLE.** Dejé de ser amable.

**ELEGGUA:** "Cuán presto se va el placer,  
cómo después de acordado  
da dolor,  
cómo, a vuestro parecer,  
cualquier tiempo pasado  
fue mejor."

Os prometo, Venerable, teneros por el mayor de los ambias posibles. Eso es. Me gusta su forma: benévolo, cortés, prudente y sabio.

**EL VENERABLE.** *(Aparte.)* Si a prueba quiere ponerme, daré rienda a mis prodigios más prodigiosos. Los comúnmente citados y los no comúnmente citados.

**ELEGGUA.** *(Que lo ha estado observando detenidamente.)*

"Pues señor, éste era un rey  
que tenía tres hijitas  
y la más chirriquitica

Angarina se llamaba."

Cuando su madre iba a misa. Y, ¿por qué le cuento yo todo esto?

**EL VENERABLE.** Sus razones tendrá.

**ELEGGUA.** Pues no lo sé. Ni usted lo sabe ni yo tampoco.

Así anda este mundo de locos. Yo cuento lo que no sé y usted oye lo que yo cuento que no sé y se hace el que sabe y no sabe ni un carajo. Y así, no sabiendo y no sabiendo, se ha perdido el enlace y hablamos del desenlace. Curioso, ¿verdad? Eso es que no hay arraigo. Simple, pues. Nada de complicaciones. Lo arraigo es lo no desarraigo y lo desarraigo lo no arraigo. ¿Me entiende usted? La excesiva abundancia de las cosas es lo que complica las cosas. Considere eso, Mayor. ¿Eh...? ¿Qué le parece? O ¿Qué no le parece? Diga algo aunque sea un desarraigo. Hay quien le da lo mismo hilo blanco que pan negro. Pero a mí no. Yo siempre con el pan. Porque la cuestión, máster, no es vivir, sino saber vivir.

**EL VENERABLE.** ...¿Usted sabe vivir?

**ELEGGUA.** Tanto como para saber que lo más natural es morirse que estar vivo, y deja ver dijo un ciego y nunca vio, que cada loco tiene su loquero y que usted está loco y que yo soy su loquero y yo estoy loco y usted es mi loquero y que usted y yo estamos locos y que usted y yo somos los loqueros de usted y yo que estamos locos. Porque la vida es un carrusel de locos y loqueros y unas veces uno está loco y otras veces está loquero, porque en la vuelta vuelta de pan y canela usted me da un besito y yo me voy para la escuela. Y ahora, calabaza calabaza cada uno pa' su casa y como yo no tengo casa me quedo en su casa.

**EL VENERABLE.** (Reza.) Olofi: Apresúrate a socorrerme. "Sean avergonzados y confusos a una los que buscan mi vida para cortarla."

**ELEGGUA.** ¿Cómo...? ¿Qué candanga es ésa?

**EL VENERABLE.** "Vuelvan atrás y avergüéncense los que mi mal desean. Sean asolados en pago de su afrenta los que me dicen: ¡Ea, ea!"

**ELEGGUA.** (Se le escapa un eructo del susto.) ¡Ea...! (Se da un tapaboca con la mano.)

**EL VENERABLE.** ¿Ea...? ¿Ea...? ¿Mi enemigo en mi casa!

**ELEGGUA.** ¡No, no! ¡Yo no soy su enemigo, Venerable!

**EL VENERABLE.** ¿Y por qué dijiste: Ea...?

**ELEGGUA.** Eructé y del susto se me fue. Pero yo no soy su enemigo, al contrario. ¡Traduzca mis sentimientos, ambia! ¡Tradúzcalos!

**EL VENERABLE.** (Amenazante.) Si hay en ti entendimiento, escucha la voz de mis palabras: (Significativamente.) ¡Ea, no!

**ELEGGUA.** (Lo imita.) ¡Ea, no!

**EL VENERABLE.** (Más significativo.) ¡Ea, no!

**ELEGGUA.** (Lo imita.) ¡Ea, no! Y... ¿usted tiene enemigos, tío?

**EL VENERABLE.** En toda ruptura hay enemigos, en toda evidencia hay enemigos, en toda consternación hay enemigos. Si los enemigos cantaran como gallos no se podría dormir.

**ELEGGUA.** Bueno, no es por malo, pero lo que usted necesita es un guardaespaldas no un guardiero. ¡Y bastante anchas que las tiene!

**EL VENERABLE.** Un guardiero es un todo indisoluble e inquebrantable incondicional. Eso es lo único que me induce a recibirlo. Aún es tiempo para que recapacite y vuelva atrás.

**ELEGGUA.** Atrás ni para coger impulso. Si en alguna forma puedo serle útil, tío, no tiene más que contar conmigo incondicionalmente. La luz de adelante es la que alumbrá.

**EL VENERABLE.** En aquel rincón está su estera. Se arrinconá allí y descáncese.

**ELEGGUA.** (Profundamente ofendido.) ¿Se arrinconá allí?, ¿como si yo fuera un traste viejo? ¡El mijo separado de la espiga no acepta ser puesto en gavilla!

**EL VENERABLE.** ¿Qué quieres tú decir...?

**ELEGGUA.** Que yo no duermo en un rincón y mucho menos en una estera sucia y rota.

**EL VENERABLE.** Pues escoges: o duermes en ese rincón sobre esa estera...

**ELEGGUA.** (Interumpiéndolo.) ...o me voy pal carajo. (Violento.) ¡Pues no me voy pal carajo! ¡Me voy pa' ese rincón a dormir sobre esa estera! (Camina como mujer preñada que está ya en los últimos días, pasándose la mano por la barriga.) ¡Ay...!

"De cierto mi vientre está como el vino que no tiene respiradero y se rompe como odres nuevos."

**EL VENERABLE.** Mañana hablaremos.

**ELEGGUA.** Me parece lo más razonable. ¿Le parece bien cuando me despierte... me levante, a las doce y media..., al mediodía...?

**EL VENERABLE.** ¡Al cantío de los gallos!

**ELEGGUA.** ¡Albricias! ¡Pardiez! Esas no son horas para parlotear. He jamado tan espléndidamente que si por razones obvias usted ve que sigo durmiendo dejadme que dormir pueda con esmero y alegría. ¿Okey?

**EL VENERABLE.** Le recomiendo, para su bien acomodado, que abra bien abiertos sus ojos en la primera sonada del cantío.

**ELEGGUA.** ¿No hay arreglo?

**EL VENERABLE.** No hay arreglo.

**ELEGGUA.** (Para sí.) Así que no hay arreglo. Y ¿sus gallos son tan asquerosamente puntuales?

**EL VENERABLE.** Puntualísimos.

**ELEGGUA.** ¿Y cuántos gallos cantían?

**EL VENERABLE.** Trescientos nada más.

**ELEGGUA.** ¿Trescientos nada más? Eso no es una cantía, eso es una sinfonía.

**EL VENERABLE.** Hasta mañana. Hasta mañana. ¡Hasta mañana! ¿No se despierte?

**ELEGGUA.** ¡Nescafé con leche! El que se despierte no vuelve. (Se pasea pensativo. El Venerable se acuesta sobre su estera. Grita.) ¡El enemigo!

**EL VENERABLE.** (Sobresaltado. Grita.) ¿Dónde?

**ELEGGUA.** ¿Dónde? (Señala al piso.) ¡Ahí...!

**EL VENERABLE.** ¿Una cucarachita?

**ELEGGUA.** No es de subestimar, ¿eh?, no es de subestimar. No hay enemigos grandes ni chicos.

**EL VENERABLE.** ¿Le tienes miedo a una cucarachita?

**ELEGGUA.** (Se lanza frenéticamente en persecución de la cucarachita. Logra alcanzarla, la pisa.) Cuando dos seres se han querido como ustedes se quisieron, así no más no se mata ese amor. (Se aleja muy triste.) ¿Qué tiempo vivió esa cucarachita en su casa? ¿Eh? ¡Pensé que se querían tanto! No puedo creer que todo aquel cariño haya terminado en eso. (Se acuesta.) En fin, ambia, hay que rendirse a la evidencia y aceptar la realidad.

**EL VENERABLE.** (Después de un silencio.) Elegguá, ¿estamos nosotros dos solamente?

**ELEGGUA.** Usted y yo, Venerable. La cucarachita fue abajo.

**EL VENERABLE.** ¿Y cómo sabes que estamos tú y yo solamente?

**ELEGGUA.** Por el olfato olfatídico, ambia.

**EL VENERABLE.** (Después de un silencio.) Elegguá, ¿no hay aquí orejas indiscretas al servicio de una boca que hablará mal de mí a propósito?

**ELEGGUA.** No coja lucha con la sin hueso, Venerable, que cuando a la sin hueso le da por moverse no hay quien la pare.

**EL VENERABLE.** (Después de un silencio.) Elegguá, ¿no escucha nada?

**ELEGGUA.** Nada escucho. Nada veo. ¿Me va a dejar dormir, sí o no?

**EL VENERABLE.** Así que no vio a nadie ni escuchó a nadie. ¿Por qué no?

**ELEGGUA.** Porque nadie quiso que no lo vieran ni lo escucharan.

**EL VENERABLE.** ¿Ese nadie es invisible?

**ELEGGUA.** Más o menos.

**EL VENERABLE.** ¿Es o no es invisible? Porque no es lo mismo invisible que más o menos invisible.

**ELEGGUA.** Es invisible. No se ve. No se siente.

**EL VENERABLE.** Pero está.

**ELEGGUA.** Pero está.

**EL VENERABLE.** Y si está hay que tener cuidado que esté. ¿No te parece?

**ELEGGUA.** Me parece.

**EL VENERABLE.** ¿Y por qué vas a dormir, entonces?

**ELEGGUA.** Porque tengo que dormir, ¿no? Mañana hablaremos. Duerma.

**EL VENERABLE.** ¿Y quién queda en acecho?

**ELEGGUA.** ¿En acecho...?

**EL VENERABLE.** En vigilia.

**ELEGGUA.** ¿Vigilia? ¿Vigilia qué?

**EL VENERABLE.** Las intenciones belicosas de nadie.

**ELEGGUA.** ¡Ah, los sabios siempre están inventando la forma de joderle el sueño a uno! Venerable, el que más mira menos ve. Déjeme mirar menos para ver más, ¿de acuerdo? Duerma como los angelitos.

**EL VENERABLE.** Los angelitos no duermen, los angelitos siempre están en vigilia, por eso son angelitos.

**ELEGGUA.** (Canta.)

"A mí no me va a engañar.

Como usted se lo imagina  
no voy a coger la rosa  
porque sé que tiene espina."

**EL VENERABLE.** ¿Va a dormir o va a cantar?

**ELEGGUA.** Las dos cosas. Primero me canto a mí mismo y después me duermo a mí mismo: (Canta.)

"La mata que no se eleva  
la enredan muchos bejucos  
pero a mí sí no me enredan  
pues yo conozco los trucos."

**EL VENERABLE.** Hay quien canta porque tiene miedo.

**ELEGGUA.** O porque lo tiene tan bien puesto que quiere que todo el mundo se entere. Acomódese, que mañana lo pondré al corriente. (Bosteza. Ronca.)

**EL VENERABLE.** Sus ronquidos nacen de lo más profundo de sus entrañas. ¿Olofi, de qué soy yo deudor para merecer este suplicio? Era un espécimen que creía yo que estaba en extinción. (Leve pausa.) Estoy agobiado. No tengo sueño. ¡El diablo de estos mosquitos que no me dejan dormir! Y aquel tirado en ese rincón ni por enterado se da...

"Ah, aquí me volvió a picar  
otro mosquito indecente,  
sin haber un ser viviente  
que me lo quiera espantar."

Los ronquidos son tantos y tan seguidos que no hay mosquito que se le acerque. El muy condenao me los espanta todos a mí. (Coge un coco seco, lo pinta con cascarrilla de huevo, alza el coco con las dos manos.) Olofi: ¿quién es este limosnero andrajoso, maloliente, ripiao vulgar, que se ha presentado ante mí en ese estado de suciedad y abandono que lo hace ser el más ínfimo de los seres creados por ti? ¿Es digno de esta tu casa? Si es influencia nociva aléjame y entiérralo bien lejos en lo más profundo del yerbazal. (Rodando el coco por toda la escena.) Si ese energúmeno me lo envió Eshu para tejerme encrucijadas y romper mi tranquilidad y prosperidad de mi llé, que rueda su espíritu como hago rodar este coco, según mi voluntad. ¡Bamoléalo, siguarayéalo. Rómpelo en mil pedazos y que cada una de sus partes coja por distintos caminos y no se encuentren nunca jamás. (Frenéticamente rueda el coco por todo el escenario.)

**ELEGGUA.** (Se despierta sobresaltado.) ¡Ahora sí llegó! ¡Abajo el enemigo! (Corriendo por toda la escena, como si huyera de alguien.) Cada cual con su cada cual, donde manda capitán no manda marinero y yo si no estoy en na. Cojones, que yo no estoy en na. (Se detiene, jadea. Está muy cansado.) El enemigo es el enemigo y cualquiera tiene un enemigo. (El Venerable duerme.) ¿Sabe usted una cosa, docto? Mientras más fuerte es el enemigo más fuerte es uno. Por lo menos para los ojos de los demás. Por eso échese por enemigo no a una cucaracha, sino a un elefante. ¡Abajo los elefantes, cojones! (Se percata de que está hablando solo.) ¡Al fin cayó rendido El Venerable. ¿Venerable...? ¿Eh...?, mi compa tiene complejo de guineo. Duerme con un ojo abierto y el otro cerrado. El abierto anda diciendo: "¡Al que lo velan no

escapa!" Y el cerrado: "Hay ojos que para ver no necesitan estar abiertos." Coño, el mismo perro con diferente color. ¡Caballito San Vicente, tiene los ojos míos arriba y no lo sientes! (*Para sí.*) Tengo que cuadrar con los gallos. Pa'luego es tarde. (*Avanza, se detiene.*) ¿Sigo en mi empresa o no? (*Avanza.*) ¿Y si me pilla el ojo abierto? (*Se detiene.*) Del cobarde no se ha escrito nada. (*Avanza.*) Nadie sabe lo que tiene hasta que lo pierde. (*Se detiene.*) Lo que se deja pa' luego, pa' luego se queda. (*Avanza.*)

"Agapito toca el pito  
y su madre el acordeón  
y yo como no tengo pito  
juego con el palito."

(*Sale resuelto.*)

### ELEGGUA DECIDE NEUTRALIZAR LOS GALLOS

**ELEGGUA.** (*Se escurre hasta el patio.*) ¡Cuántas luces diamantinas han salido hoy a poblar el cielo! ¿Cómo encubrir con tantas luces lo que hacer tengo que irremediablemente hacer? ¿Con acentos que no denuncien las entradas de este riesgo? (*Piensa, significativamente. Le asalta una idea.*) ¡Ah, con notas de *El príncipe jardinero* y  *fingido Cloridano!*

¡Plagiario!

(*Mira hacia arriba.*) ¿Plagiario yo, Santiago de Pita?

Sí, plagiario tú.

Perdóname tal indecoro indecoroso, Santiaguito, pero ¿qué es ser plagiario en este universo contrahecho que todo lo que tenía que decir siglos ha dicho está? ¿Eh? Bien, bien, no quiero disputa. Dejémonos de falsos pudores diamantinos.

"¡Oh noche silenciosa,  
de cuya sombra oscura pavorosa  
los amantes más finos  
han fiado sus secretos peregrinos!

Caliginosa eres:  
no brilles refulgentes rosicleres,  
que en el intento que sigo,  
conviene que no haya algún testigo  
de alguna estrella errante,  
que sea del suelo antorcha luminante.

Como el ladrón que mata  
la luz, cuando robar la casa trata,  
yo así matar quisiera  
las luces toda de la celestial esfera  
para que mis intentos  
aun los ignoren los mismos elementos."

¡Anda, Santiaguito, un apagoncito! (*Se hace el apagón.*)

¡Gracias, Santiaguito, gracias! Perdonad mis muchas faltas, si he cometido algunas. (*Avanza con cautela.*)

¡Qué oscuridad más oscura esta oscuridad oscurecida por la oscuridad más oscura! Se ve, Santiaguito, que eres de esta dorada isla de Cuba o Fernandina. De acendrado extremismo eres, como sus hijos. ¡Qué silencio! En silencio mudo yace todo el gallinero. ¿Qué pasa, o que estará pasando? ¿Será que esos villanos zarra-pastrosos sospechan lo que traigo? ¿Qué traigo aquí?

Un acento escucho lastimero. Lastimero no. Libidinoso. ¿Qué les pasa a estos gallos ruines conmigo? Oigan, ¿qué intento morboso es éste? Que yo no soy gallina, coño. Ni gallito tampoco. ¡Ay! ¡Lascivos!, ¿no hay quién me socorra? ¿Y esa ponzoña, digo, esa espuela imperiosa en penas tan rigurosa? Tosca es y en extremo notoria. ¡Distancia! ¡Distancia! ¡Que aquí hay un macho cabrío, carajo! Los voy a fulminar. ¡Pardiez! El pomo se me cayó a los pies. Ah, el somnífero se derramó. En tantas confusiones y convulsiones se mezclan líquido y maíz. ¡Pardiez, comen aprisa y tan pronto comen caen rendidos. ¡Yerros horribles, fallé en este maldito intento. ¡Qué loca resolución! ¿Habrá locura mayor? ¡Ay de mí, los gallos están ausentes! ¿Finge...? ¡Ay, gallito de mi vida! ¡Canten o díganme que en breves horas volverán a ser gallos otra vez. Anda. ¡Ay de mí! ¡Muertos...! ¡NO! Bueno, en estos momentos no hago distingo. No, no están muertos. Supongo o suponer quisiera con infinitas ansias suponer que supongo, pero... ¿por qué me contemplan así, como idos del entorno, con ese estereotipado sueño? ¿Finado? ¡Aaaahhh...! (*Compungido.*) "El tiempo, que con tiempo no he mirado, el tiempo es vengador de mi apatía, bien me castiga el tiempo la porfía de haberme con el tiempo descuidado."

### EL VENERABLE OBLIGA A ELEGGUA A IR A VER A LOS GALLOS

**EL VENERABLE.** (*Se despierta sobresaltado.*) ¿Y esos bramidos?

**ELEGGUA.** (*Entra corriendo.*) Duérmeme, mi niño, y no llores, te traeré un sapito de mi granjita cuando tenga granjita.

**EL VENERABLE.** ¿Por qué carajo tiembblas?

**ELEGGUA.** Pues usted lo sabrá.

**EL VENERABLE.** ¡Que no sé, cojones!

**ELEGGUA.** ¡Que no diga más indecencias, carajo!

**EL VENERABLE.** Los gallos no han cantado.

**ELEGGUA.** Ni cantarán tampoco.

**EL VENERABLE.** ¿Cómo...?

**ELEGGUA.** ¿Cómo...? (*Solloza.*)

**EL VENERABLE.** ¿Y por qué lloras?

**ELEGGUA.** Pues por una manzana que se me ha perdido.

**EL VENERABLE.** (*Resuelto.*) ¡Acompáñeme!

**ELEGGUA.** ¿A esta hora, Venerable?

**EL VENERABLE.** Hace rato debieron haber cantado.

**ELEGGUA.** Me parece, me parece que si no han cantado todavía es porque todavía no quieren cantar.

**EL VENERABLE.** Aquí no es lo que no quieren los demás, sino lo que yo quiera. Si no cantan, algo tienen en la garganta, y si algo tienen en la garganta, saber quiero.

**ELEGGUA.** Venerable, en este mundo mezquino y fullero todo suele, y todo pasa. No hay, pues, que formar tanta contienda y jodientina porque unos salaos gallos quieran cantar o no.

**EL VENERABLE.** ¿Quién es el que manda aquí, usted o yo?

**ELEGGUA.** Usted, Venerable. Eso no tiene la más mínima discusión.

**EL VENERABLE.** ¡Andando, entonces! (*Avanzan. Se detiene.*) ¿Eso qué es?

**ELEGGUA.** ¿Qué es eso? Nada es eso.

**EL VENERABLE.** ¿Cómo que nada es eso?

**ELEGGUA.** Debajo de una mata e' mango un chivo con una chiva están armando su brete.

**EL VENERABLE.** ¿Y nada es eso? (*Avanza. Se detiene.*) ¿Y allí...?

**ELEGGUA.** El gato con la gata.

**EL VENERABLE.** ¿También en brete?

**ELEGGUA.** Y con mucho afán.

**EL VENERABLE.** ¡Que el reloj sea con orden!

**ELEGGUA.** Con orden es, Venerable: cada cual con su cada cual.

**EL VENERABLE.** (*Avanzan. Se detiene de nuevo.*) ¿Y ese perro en esa zarza?

**ELEGGUA.** ¡Maraca, güiro y bongó! ¡Apretó! Detrás de una garza, asere.

**EL VENERABLE.** ¿En brete?

**ELEGGUA.** Eso intenta, al parecer.

**EL VENERABLE.** ¿Y la perra?

**ELEGGUA.** Siempre refunfuñando y en ruñidera y al fin se convierte en na.

**EL VENERABLE.** Hay cosas que al parecer parecen ser y no siendo...

**ELEGGUA.** ...y hay cosas que se están viendo y no se pueden creer. ¡Que siga la prosindanga!

**EL VENERABLE.** ¡Parece esta ser noche de brete.

**ELEGGUA.** Parece ser, Venerable. ¡De brete, mimbre y majagua!

**EL VENERABLE.** ¡Sigamos en nuestro empeño!

**ELEGGUA.** En su empeño. El mío no es pasmarles el brete a los gallos.

**EL VENERABLE.** ¡El que no trabaja no bretea! Así que andando.

**ELEGGUA.** ¡Taguayabón! ¿Qué es eso? ¡Ay, Venerable!

**EL VENERABLE.** (*Asustado se refugia en los brazos de Elegguá.*) ¿Qué es...?

**ELEGGUA.** No se asuste, que yo estoy temblando.

**EL VENERABLE.** ¿Qué es, Elegguá, qué es?

**ELEGGUA.** ¡Saramaguacán! ¿Quién sabe? Tengo calor y frío y no frío sin calor. ¿Trajo su escopeta, Venerable?

**EL VENERABLE.** La dejé allá adentro.

**ELEGGUA.** (*Autoritario.*) ¿Pero... cómo usted sale a la guerra sin fusil? ¡Búsquela!

**EL VENERABLE.** (*Dócil.*) Sí, sí. Voy y vuelvo enseguida. (*Sale.*)

**ELEGGUA.** ¡Qué rico es mandar aunque sea por un segundo! Y ahora, vamos a ver cómo desenmaraño yo esta maraña. ¡Tengo formado un nudo pa' ver si se zafa solo de un peludo pollo bolo de un bolo pollo peludo! ¡Por ahí atisba, con escopeta en mano. (*Nervioso.*) Chicho. Chucha. Chacha. ¡Venerable, por aquí el camino!

**EL VENERABLE.** Más vale tarde que nunca. ¡Agarra! (*Le da la escopeta.*)

**ELEGGUA.** Venerable, la escopeta es suya.

**EL VENERABLE.** Y suya también. Yo no soy egoísta. Usted adelante y yo atrás.

**ELEGGUA.** El burro primero, Venerable. Usted adelante y yo atrás.

**EL VENERABLE.** ¡Burro será tu padre, desgraciado!

**ELEGGUA.** Era burro en todo, menos en ir adelante. Siempre atrás.

**EL VENERABLE.** ¡Vamos, del cobarde no se ha escrito nada!

**ELEGGUA.** No me empuje, asere, que too cabemos. (*Avanza con extrema cautela. Con una voz desigual.*) Kerekere.

**EL VENERABLE.** (*Se detiene.*) Acabo de oír un sonido, ¿tú no?

**ELEGGUA.** Sordo como una tapia, asere. (*Avanzan de nuevo.*) Kerekere.

**EL VENERABLE.** ¡Solavaya! ¿No me oíste, Elegguá?

**ELEGGUA.** Es un ánima sola jodedora, no le haga caso.

**ELEGGUA.** Ya llegamos al gallinero, Venerable!

**EL VENERABLE.** ¿Ya...? Entonces, entre.

**ELEGGUA.** ¿Cómo que...? Donde manda capitán... Ya entré, capitán. Perdón. Venerable.

**EL VENERABLE.** ¿Y...?

**ELEGGUA.** ¡Candela! (*Se mueve de un lado a otro.*)

**EL VENERABLE.** (*Moviéndose de un lado hacia otro.*) ¿Qué sucede?

**ELEGGUA.** ¡Los gallos!

**EL VENERABLE.** ¿Qué les pasa a mis gallos?

**ELEGGUA.** ¡Eso mismítico quisiera saber yo!

**EL VENERABLE.** (*Lloriqueando.*) ¡Pues anda a saberlo enseguida!

**ELEGGUA.** (*Para sí.*) Sobredosis de Parkisonii! En tremenda candanga me he metido! ¡Ni el médico chino me salva de esta! (*Grita.*) ¡Venerable!

**EL VENERABLE.** ¿Descubriste algo?

**ELEGGUA.** Ojos que no ven corazón que no siente.

**EL VENERABLE.** ¿Qué hace usted que no me informa?

**ELEGGUA.** Primero, salir del espanto y el despeluzne que se ha armado aquí. Segundo, llegar a usted tranquilino y estate quieto (*Para sí.*) Y tercero, y esto es de consumo personal, a ver cómo adobo, acotejo y embarajo el batancuncún este que he formado de manera tal que el batancuncún se lo pueda yo acotejar como un merenguito. Salir de este fogón donde estoy metido no es fácil.

**EL VENERABLE.** (*Desesperado, como para sí.*) Pero... ¿por qué ese imbecil se demora tanto en salir? ¿Qué diablos estará haciendo allá adentro? (*Gritando.*) ¿Qué está usted haciendo ahora?

**ELEGGUA.** Venerable, algo que usted no puede hacer por mí.

**EL VENERABLE.** Es usted una calamidad, un desastre.

**ELEGGUA.** (*Aparece fúnebre, solemne.*) Muy señor mío.

**EL VENERABLE.** ¿Qué pasa?

**ELEGGUA.** ¡Pasó!

**EL VENERABLE!** ¿Qué pasó?

**ELEGGUA.** Extintos.

**EL VENERABLE.** ¿El qué cosa?

**ELEGGUA.** (*A manera de telegrama.*) Gallos-extintos-muertos.

**EL VENERABLE.** No es posible. No es posible.

- ELEGGUA.** Más posible es morir que estar vivo, Venerable.
- EL VENERABLE.** ¿Mis gallos... muertos...?
- ELEGGUA.** Sus gallos extintos, Venerable. Extintos. Mas no debemos someternos a los infortunios de la vida. No se deje arrastrar por la corriente de la fatalidad.
- EL VENERABLE.** Pero... ¿cómo fue...?
- ELEGGUA.** "Como son las cosas, cuando son del alma." Pero... Llore aquí sobre el hombro amigo. (*Le brinda el hombro. El Venerable apoya su cabeza sobre el hombro. Avanzan en unión.*) No somos nada. Nada. Apenas un trozo de carne mal modelada. Sobrepongase, amigo mío. Rehágase. Luche. Que la fortuna, como le sonrió hace poco, debe, tiene que sonreírle de nuevo. Disponga como guste de su hombro amigo.
- EL VENERABLE.** (*Sin dejar de estar profundamente compungido.*) Acaba usted de darme una prueba de su nobleza.
- ELEGGUA.** (*Compungido también.*) Usted merece eso y mucho más, asere.
- EL VENERABLE.** Mil gracias por sus generosas palabras...
- ELEGGUA.** Usted merece ésas y muchas más, ambia.
- EL VENERABLE.** (*Sin abandonar el tono.*) ...ellas me alienan y me dan fuerza para luchar en medio de la adversidad, cabrón.
- ELEGGUA.** (*Sorprendido.*) ¿El qué?
- EL VENERABLE.** (*Cambiando de tono, agresivo.*) Lo que oíste: ¡cabrón!
- ELEGGUA.** Está usted fuera de sí.
- EL VENERABLE.** Fuera de sí, ñinga! ¡Asesino!
- ELEGGUA.** (*Que no logra salir de su desconcierto.*) No se reponga tan rápido, Venerable. (*Le pone a la fuerza la cabeza sobre su hombro.*)
- EL VENERABLE.** (*Se separa violentamente.*) ¡Fuiste tú y nadie más que tú quien asesinó a mis gallos!
- ELEGGUA.** ¿Yo, su invariable y afectísimo servidor?
- EL VENERABLE.** ¡Criminal execrable!
- ELEGGUA.** ¡Venerable, no me ofenda!
- EL VENERABLE.** Miserable. Asesino. Delincuente. Escoria. Cabrón.
- ELEGGUA.** De todo un poco, como en botica, pero sinceramente sentimental. (*Discursivo. Como un fiscal.*) Desgraciadamente los extintos no hablan; pero si los extintos hablaran esos extintos caerían implacablemente sobre su cabeza a picotazos por injurioso, calumniador y alevo-so premeditado. No queda otra alternativa: recoja sus pertenencias y ojos que te vieron ir...
- EL VENERABLE.** ¡Descarado. Desalmado! El que va a recoger ahora mismo su bulto eres tú, escobillón de barrer calle, grajo telero, arrecostón.
- ELEGGUA.** (*Histérico.*) ¡Está bueno ya, está bueno ya! ¡No empuje más, que todos cabemos!
- EL VENERABLE.** ¡Lárgate!
- ELEGGUA.** ¡Yo no los maté!
- EL VENERABLE.** ¡Júralo!
- ELEGGUA.** ¡Que se muera usted ahora mismo! ¿Ve...? No se murió. No se murió, ¿verdad? He ahí la prueba irrefutable de mi inocencia. Yo no cargo muerto que otro
- mató: pero la culpa de todo la tiene el totí, ¿eh? ¿Y por qué no el buitres?
- EL VENERABLE.** Porque en este país no hay buitres.
- ELEGGUA.** ¿Ah, no...?
- EL VENERABLE.** ¡Claro que no, imbécil!
- ELEGGUA.** Su primo hermano, entonces, la tiñosa.
- EL VENERABLE.** El aura tiñosa no mata.
- ELEGGUA.** ¿Quién dice? El pensamiento de una tiñosa basta para matar a un gallo.
- EL VENERABLE.** Pero no fue un gallo, ¡cientos!
- ELEGGUA.** ¿Y qué? ¿Acaso las tiñosas no tienen sus cooperativas, sus asociaciones, sus reuniones? En asamblea extraordinaria pusieron todos sus pensamientos: "En una cerca de alambre las tiñosas iban diciendo: los gallos están comiendo, nosotras muertas de hambre." *Ipsa facto* quedaron fuera de talla.
- EL VENERABLE.** Eres un cuentista, un cuentacuentos y un comecomía. ¡Gandinga de pavorreal! ¡Aléjalo, San Alejo! Te masco; pero no te trago. Tú no eres perro que siga a su amo.
- ELEGGUA.** (*Después de un silencio.*) Venerable, nadie sabe lo que tiene hasta que no lo pierde. No, no, se lo digo porque ya usted me conoce y es mejor un malo conocido que un bueno por conocer.
- EL VENERABLE.** ¡Escoria!
- ELEGGUA.** Calumnia que algo queda. No hay cosa mal hecha que a la cara no salga. ¡Míreme! No, no, míreme. (*Le muestra la cara de "angelito".*) ¿De verdad usted cree, usted está seguro, que yo fui el responsable de ese gallocidio? ¿Eh, Venerable? De haberlo sido, en última instancia, ¿no cree que vale más vivir con un bandolero que con un miserable?
- EL VENERABLE.** (*Sin dejar de mirar la cara de "angelito" de Elegguá. Dulce, suave, amoroso.*) Engáñame bien, chaleco, que te conocí sin mangas. Cuando tú ibas yo regresaba.
- ELEGGUA.** Entonces, ¿eh, compa? ¿No hay arreglo?
- EL VENERABLE.** ¡Pita y arranca!
- ELEGGUA.** Yo no soy locomotora, fíjate. (*Yéndose.*) Bueno, a mí que me quiten lo bailao. (*Simula irse, pero se esconde.*)
- EL VENERABLE.** (*Se pasea inquieto por toda la escena.*) Tiene aserrín en la chola. Más vale con quien regañar que estar solo. ¿Y si realmente no es culpable? Como la culpa cae en el suelo, pudo perfectamente caer sobre ese energúmeno. ¡Qué trabajo pasa el perro cuando le cortan el rabo! (*Silencio.*) ¡Saca la cabeza, jicotea!
- ELEGGUA.** (*Desde su escondite.*) ¿Cómo sabe que estoy aquí?
- EL VENERABLE.** Necesito un servidor que sirva lo mismo para parche que para remedio, un buey para el trabajo, que se bata en todos los frentes, que cuando en las casas no haya ni pan en la mía haya pollos. Un servidor que lo mismo haga el dulce que la cajita, que no se duerma en el nido.
- ELEGGUA.** ¿Pájaro también, asere?

**EL VENERABLE.** Que en el trabajo sea un lince y se menee más que una jicara.

**ELEGGUA.** ¿Menearse también?

**EL VENERABLE.** Y que aguante.

**ELEGGUA.** (*Después de un profundo silencio.*) Creo que lo que usted necesita, consorte, es otro embeleso pa' su carrusel. Es que... no entiendo, mano, no entiendo ese jipijapería que usted me jipijapea.

**EL VENERABLE.** ¿Lo toma o lo deja?

**ELEGGUA.** "Asere, por ser la ocasión primera que he faltado en mi deber no me debe de poner una pena tan severa."

**EL VENERABLE.** (*Lo observa, doctoralmente.*) No me gustan nada las inflexiones de su voz, ¿sabe?

**ELEGGUA.** (*Ingenuo.*) ¿No, asere...?

**EL VENERABLE.** No es normal.

**ELEGGUA.** ¿Qué no es normal?

**EL VENERABLE.** La línea del tono normal sirve de eje a las unidades enunciativas sobre la base principal de las sílabas en que se afirma el acento espiratorio. ¿Por qué esa mueca?

**ELEGGUA.** Perdone, Venerable, un cólico.

**EL VENERABLE.** Es usted muy impresionable. Hable. (*Elegua trata de hablar, pero no puede.*) ¿Otro cólico? (*Niega con la cabeza.*) ¿Qué le sucede, entonces? (*Niega con la cabeza.*) ¿No qué? ¡Pero, hable!

**ELEGGUA.** Creí que era un cólico, pero... (*Se espanta.*)

**EL VENERABLE.** ¡No se vaya a equivocar!

**ELEGGUA.** (*Asiente con la cabeza.*) Sí..., sí...

**EL VENERABLE.** ¡NO! No me va a hacer aquí la gracia. ¡Retráctese!

**ELEGGUA.** (*Aliviado.*) Me retracté.

**EL VENERABLE.** (*Aliviado.*) ¡Maferéfún!

**ELEGGUA.** (*Más aliviado.*) ¡Aché! (*Se seca el sudor de la frente.*)

**EL VENERABLE.** ¿Cómo se llama?

**ELEGGUA.** Yo no me llamo, Venerable.

**EL VENERABLE.** ¿Te burlas de mí?

**ELEGGUA.** "No, Venerable Señor, por favor, no pienso engañarlo así, esté seguro que aquí digo la verdad de frente, yo no me llamo, es la gente quien siempre me llama a mí."

**EL VENERABLE.** Bien, bien. ¿Y cómo es que te llama la gente?

**ELEGGUA.** "Me llaman: Pedro, Juan, Antonio, Blas, Agustín, Federico, Serafín, Pablo, Benito y Julián, Aniceto, Sebastián, Juan Francisco, Juan José, Ah... Pedro Andrés, Jorge, Raúl, Capellán."

**EL VENERABLE.** ¡Qué de nombres tiene usted! ¿Y cuál de ellos realmente es?

**ELEGGUA.** Ninguno, mire usted.

**EL VENERABLE.** ¿Cómo ninguno?

**ELEGGUA.** Lo que escucha, Venerable. Ninguno.

**EL VENERABLE.** ¿Cuál es su nombre, entonces?

**ELEGGUA.** ¡Eleguá, para servirle!

**EL VENERABLE.** Y Eleguá, ¿así a secas?

**ELEGGUA.** No, Eleguá así mojado.

**EL VENERABLE.** Gracioso, ¿eh?

**ELEGGUA.** Eleguá Gracioso, no. Eleguá Pérez Pérez; pero no un Pérez Pérez cualquiera, sino un Pérez Pérez de estima y estimación estimada y de conducta apropiada. Decente, fíjese usted, y cuasi casi inteligente.

**EL VENERABLE.** ¿Carta de recomendación?

**ELEGGUA.** ¡Ah, sí se me olvidaba! ¡Enseguida, Mayor! (*La busca en todo su cuerpo. No la encuentra.*) Pues mire usted, lo que más presente tenía, pues resulta ausente. No puede ser. ¡Espere un tin, Mayor! (*Va hacia el bulto que trajo, busca y requetebusca.*) San Dima, San Dima, que encuentre la rima. Últimamente tengo la memoria... Ah... Ah... ¡aquí está! (*Saca un papel todo estrujado, trata de alisarlo sobre su cuerpo, se sienta sobre el papel.*) Hay que plancharlo, ¿sabe?

**EL VENERABLE.** Dame acá.

**ELEGGUA.** ¡Enseguida, Venerable! (*Se lo entrega.*) Su palabra es orden que se cumple y el que no la cumple..., allá el que no la cumple. ¡Solavaya!

**EL VENERABLE.** (*Evitando que se le acerque.*) ¡Distancia y categoría! (*Para sí, revisando la escritura, ahora con una lupa.*) La escritura de Changó no es para revocarla. Ciertamente es de su puño y letra. Su ortografía y su letra asimétrica así lo reflejan. Tener que admitir a este granuja zarrapastroso como guardiero de mi llé Ocha. ¡Cómo Changó me envió esta vulgaridad! ¡Cómo lo aborrezco, coño! ¡Cómo lo aborrezco!

**ELEGGUA.** (*Distante.*) ¿Le pasa algo, Mayor?

**EL VENERABLE.** ¿Casado?

**ELEGGUA.** Soltero y sin compromiso.

**EL VENERABLE.** ¿Alguna indefinición sexual?

**ELEGGUA.** ¡Ninguna, asere, ninguna! ¿Cuál es la intriga?

**EL VENERABLE.** No quiero nada que parezca inútil o superfluo, ¿entendido? Evite posibles incongruencias. Muéstrese a los consultantes con cierta espontaneidad y efusión, y nada de vana e insubstantial palabrería y mucho menos de esa ramplona vulgaridad de la que usted hace gala. Precisión y concisión. Un servidor de El Venerable nada tiene de común con el descuido y el desaliño que usted expone con tanta ostentación. Así que báñese y échese desodorante. No el de Blanca Nieves y los siete enanitos, con el fin de evitar que se le mueran uno o dos, o todos.

**ELEGGUA.** Va usted muy rápido, Venerable, y no me deja captarlo.

**EL VENERABLE.** La naturalidad y la sencillez no excluyen la gracia y el ingenio. Los chistes de buen género, aunque preferiría que no emitiera alguno, ni refranes ni anécdotas. No es necesario. Su mayor utilidad radica en no desviarse de la línea que le he trazado. Pasemos ahora a una pequeña demostración. Yo voy a incorporar

a uno de mis clientes, ¿okey? (*Transición.*) Buenos días tenga usted, señor.

**ELEGGUA.** ¡Muy señor mío, mucho honra a esta casa su presencia. Tenga la bondad de pasar a la antesala. El Venerable tendrá la amabilidad de atenderlo. Le deseo todo género de dichas y bendiciones. ¿No...?

**EL VENERABLE.** Nada nos desagradó tanto como la afectación en quien nos habla. Ha hecho usted un alarde, una ostentación presuntuosa y amanerada de la mariconería que rompió el maricómetro.

**ELEGGUA.** (*Muy apenado.*) ¿De verdad, asere?

**EL VENERABLE.** Es que cuando a un Cheo le da por ser decente siempre cae en un mariconsaurio.

**ELEGGUA.** Sí, sí, en eso tiene razón. ¿Qué debo hacer, entonces?

**EL VENERABLE.** Pensar que todo no es ni muy muy ni tan tan.

**ELEGGUA.** Ni muy muy ni tan tan. Eso es.

**EL VENERABLE.** La comida que se comió anoche era la cuota de todo un año.

**ELEGGUA.** ¿Sí, asere? ¡Qué pena! Se me fue la mano, ¿eh?

**EL VENERABLE.** Se le fue la boca.

**ELEGGUA.** Prometo que la próxima vez será medido.

**EL VENERABLE.** No habrá próxima vez.

**ELEGGUA.** ¿Ah, no? ¿Entonces no me acepta como su guardiero?

**EL VENERABLE.** De ahora en adelante se conformará con lo que le corresponda per cápita.

**ELEGGUA.** ¿Per cápita, Venerable? ¿Y qué es ese per cápita?

**EL VENERABLE.** Le descontaré poco a poco, de su comida, lo que hubo de comer con tan extremado exceso. ¿Conforme?

**ELEGGUA.** Acato, pero no conforme. ¡Ah, ambia, tan bien que la pasamos!

**EL VENERABLE.** En esta bolsa está el alimento que usted deberá comer al día. Todas las semanas le daré una bolsa.

**ELEGGUA.** (*Rectificando.*) Bolsita, ¿eh?

**EL VENERABLE.** Sepa que si se la come toda en un día pasará el resto de la semana sin comida.

**ELEGGUA.** ¿Eso es todo mi combustible diario?

**EL VENERABLE.** Lo suficiente para no morir de inanición; lo suficiente para poder llevar una conducta apropiada, intachable; lo suficiente para componer su descompuesta compostura; lo suficiente para afrontar cualquier acción imperativa en defensa de mi dignidad.

**ELEGGUA.** Usted me dijo, bien claro, que me rebajaría, poco a poco, de mi comida lo que comí en exceso anoche.

**EL VENERABLE.** ¿Y qué es lo que hago? Lo planificado es lo que es y no lo que no es y lo que es el per cápita que le corresponde, ni más ni menos.

**ELEGGUA.** (*Suplicante.*) Venerable, las decisiones precipitadas son lamentables y no tienen después remedio. (*Desesperado.*) Asere, la comida es picuti picuti picuti.

**EL VENERABLE.** No se desanime.

**ELEGGUA.** No, si estoy de lo más animado. Mire: ¡contentísimo! ¡Contentísimo! (*Sonríe.*) ¿Ve...? Con una sonrisa. (*Con su sonrisa amplia se pasea por todo el escenario.*)

**EL VENERABLE.** Se levantará temprano, se postrará ante mí cada mañana, antes de partir a sus faenas; temprano limpiará la suciedad del habitáculo; temprano me traerá el desayuno, la correspondencia y el periódico si lo hubiera temprano; temprano recolectará vegetales del huerto; temprano organizará las colas y los turnos. Debe evitarme molestias y desenfados. Desde ahora me nombrarás Excelentísimo Señor Venerable. Comience ya sus obligaciones antes que los primeros consultantes empiecen a llegar. (*Le da una escoba.*) ¡Que todo quede como un crisol. Voy a ordenar mi pieza. (*Sale.*)

**ELEGGUA SE PONE A TRABAJAR A PESAR DE TODO**

**ELEGGUA.** (*Se apoya en la escoba, queda en pose.*) Así fue...

"El que trabaja es un buey.

Si no trabaja, la ley

lo busca por haragán.

Si pide, nada le dan.

Si busca, no halla qué hacer

y si se pone a vender

y lo engaña es un bobo:

y si él engaña, es un robo,

y lo manda a prender." (*Bosteza.*)

**EL VENERABLE.** (*Entra.*) ¡Ah, sempiterno necio de imperfecciones miles! ¿Qué carijo haces recostado a la escoba como si posaras para un camarógrafo?

**ELEGGUA.** Pensaba en pensar cómo pensaba empezar, Excelentísimo Señor Venerable.

**EL VENERABLE.** ¡Empiece!

**ELEGGUA.** Excelentísimo Señor Venerable, ¿no le parece mucho entrarle a esta faena así de súbito? Esta casa tiene como un siglo de antigüedad.

**EL VENERABLE.** "Limpie todas las ventanas:

por la una entrará el sol,

por la otra la mañana,

por la otra el rocío,

y por la otra la escarchada."

**ELEGGUA.** (*A El Venerable, que se aleja.*) No se arrepentirá el haberme colocado en esta posición, ni le será motivo de pesadumbre, se lo prometo. (*Limpia con frenesí.*)

**EL VENERABLE ORDENA A ELEGGUA A BAÑARSE**

**ELEGGUA.** (*Canta.*)

"El día que muera yo,

el día que yo me muera,

póngame en la cabecera

maraca, güiro y bongó." (*El Venerable entra.*)

¡Ah, Excelentísimo Señor Venerable, todo lo dejé como usted ordenó: como un crisol crisolado, sí señor, cómo no!

**EL VENERABLE.** Ya le preparé el baño.

**ELEGGUA.** ¿El baño? ¿Por qué se tomó esa molestia?

**EL VENERABLE.** Usted se va a bañar ahora mismo. Hoy y todos los días.

**ELEGGUA.** ¿Todos los días, Excelentísimo?

**EL VENERABLE.** Si no te bañas todos los días, no trabajas, y si no trabajas no comes, ¿cómo te cae?

**ELEGGUA.** Muy pero que muy requetemal. ¿Y si trabajo y no me baño?

**EL VENERABLE.** No comes.

**ELEGGUA.** (Para sí.) Si no trabajo no como, si no me baño no como, si trabajo y no me baño no como, si no me baño y trabajo, no como. Como quiera que me pongo tengo que llorar. ¡Habrás visto gente más cuadrada y dogmática que el Excelentísimo Señor Venerable!

**EL VENERABLE.** Cuando termine de bañarse nos veremos aquí mismo. Quiero verlo pulcro, ¿eh? ¡Soberbiamente pulcro! (Sale.)

**ELEGGUA.** (Imitándolo.) ¡Soberbiamente pulcro! ¿Me baño? O ¿No me baño? He ahí la cuestión. ¿Qué cuestión? La de si me baño o no me baño. Y ¿por qué no me baño? Y ¿por qué sí me baño? ¡He ahí el trauma de toda mi vida, desde que era fiñe y mi abuela Domitila Cáceres me pegaba con la chancleta para que yo entrara al baño. Ahora es el Excelentísimo quien me amenaza no con la chancleta sino con la comida. No tolera en estos menesteres ni el más mínimo descuido. Pero bueno, bueno, bueno, ¿qué tolera El Excelentísimo Señor Venerable? Nada. Nada. Nada. ¿Y tiene algo de nocivo y perjudicial el no bañarme? Es decisión que se debe sopesar bien, ¿eh? Porque una vez que entre al baño tendré que bañarme, y una vez que me bañe dejaré de ser este Yo que soy ahora para ser otro Yo que no soy Yo ahora. Y la cosa sigue con los Yo Yo. La naturaleza es muy sabia y generalmente proporciona al cuerpo lo que realmente el cuerpo necesita. Entonces, ¿quién inventó el baño? ¿Eh? ¿Acaso la Naturaleza nos dio esa precisa indicación: ¡báñate!? Tan sólo pensar en el baño, ¡macagua!, mis rasgos se endurecen y mi rostro adquiere una rigidez de máscara que le traquetea. Diga lo que diga El Excelentísimo Señor Venerable, no se pueden tomar decisiones impensadas en cosas que son de origen de permanente reflexión en la humanidad. Dos bandos: los que se bañan y los que no se bañan. Hay que andar con tientos y diferencias ya que todo lo que hagamos o no hagamos forma parte de nuestra personalidad intrínseca. Y cuando se quiere cambiar de un extremo a otro, ¿qué pasa? Nos pasamos. Y en estas cosas como en otras tantas cuando no llegamos nos pasamos. Y justo lo que necesitamos es el justo centro de las cosas.

**EL VENERABLE.** (Voz, afuera.) ¿Ya entraste al baño?

**ELEGGUA.** ¡Al fin, Excelentísimo! (Entra al baño.)

### **ELEGGUA REALIZA SUS FUNCIONES**

**ELEGGUA.** Barrer. Fregar. Lavar. Planchar. Interlocutar. Secretariar. Porterear. Y todo lo que le da la real gana de mandarme a hacer. ¿Y qué me da de comer? Picuti, como si yo fuera golondrino o gorrión. ¿Esto es "el que trabaja come", si lo que me da de comer se me queda enredado entre el colmillo y la muela?

"¡Ah, mañanita, mañanita mañanita de San Juan.

Ahí la viudita que no cesa de llorar

y, ¡la señora Santana!

la que se le perdió la manzana.

¡Oh, qué veo! ¡Doña Juana y doña Inés!

Y ¿la más chirriquitica? ¿Catalina, flor de lima?

Ah, no, no, no. Es la mujer del panadero

que quiere pedir el divorcio

porque dice que su marido

no sirve para el negocio."

¿Un fraile y una monja, un soldadito que más bien parece de plomo ser y, hasta un coronel disfrazado de aragonés? Pero ¿qué coño hace el zorro en esta leyenda? ¡A consultarse viene también! Oh, oh, oh, oh, oh, el conde de Don Manuel también y la esposa infiel, que le teme a su marido que es un hombre de valor. ¡Ilustre fauna me dan hoy a conocer!

"¿Y ese hombre alto de cuerpo,

al parecer muy cortés,

que anda en un caballo blanco

viste y calza a lo francés

y en el puño de la espada

lleva un pañuelo bordés. ¿Quién es?

¡Caballero, si a Francia ides

por Gaspar preguntad,

decidle que la de su esposa

se le envía a encomendar

que ya me parece tiempo

que le deba sacar."

¿Eh? Ni tan siquiera me miró. Y eso que parecía muy cortés. Ya me parece tiempo de terminar esta contienda.

A juzgar por los diversos disfraces que han desfilado ante mi vista diría que han pasado a consultas todo el linaje de esta vetusta ciudad. Lo suficiente como para enarbolar una gran fortuna. El Venerable es lo suficientemente astuto y codicioso para tratar de engañarme con sus trovas y remilgos. Hace rato que terminó. ¿Por qué no sale? Con auxilio de este agujero que hay en la pared veré lo que está pasando allá dentro. Con severidad miro, con severidad observo. ¿Qué veo, Olofi?

### **¡QUE CONGREGACION DE RIQUEZA TAN SOLO UNA MAÑANA!**

**ELEGGUA.** ¡Jamás he visto tanta riqueza junta: oro, plata, más oro que plata, cárdeno y púrpura y carmesí. Cofres de joyas llenos, vasos todos labrados en oro con incrustaciones de esmeralda. Cadenas y zarcillos, sortijas y brazaletes. Obras de arte recamadas en jacinto, púrpura y carmesí. Perfumes, candeleros, cortinas. ¡Qué congregación de riqueza tan sólo una mañana!

**EL VENERABLE.** (Entra. Cansado.) ¡Elegguá! ¡Elegguá!

**ELEGGUA.** ¡Aquí estoy, Excelentísimo Señor Venerable!

**EL VENERABLE.** Tráeme un poquito de agua, que estoy muriendo de sed.

**ELEGGUA.** ¿En la copa de oro o en la de plata?

**EL VENERABLE.** ¡Qué oro ni plata ni ocho cuartos! ¡En la jicara! Perro renegado, ya andas, con seguridad, olfa-

teando en mis cosas que cosas mías no son, sino de Olofi. ¿Crees que Olofi no merece eso y mucho más?

**ELEGGUA.** (Entra con la jicara de agua.) ¡Aquí esta su fresca agua de pozo de manantial! ¡Excelentísimo... (Se trunca.)

**EL VENERABLE.** "Pero qué tienes, qué tienes que se te muda el color?"

**ELEGGUA.** "Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón."

¡Qué primicias! ¡Qué primicias! ¡Qué y qué de ofrendas, Excelentísimo Señor Venerable! ¡Todas juntas relumbran más que el sol! Abreme la puerta, cielo, ábremela, corazón: ¡bueyes, cabras, corderos, aves! ¿Todo eso hará usted arder sobre el fogón? ¿Cuándo empiezo a degollarlos? ¡Es el mejor holocausto que he visto en toda mi vida!

**EL VENERABLE.** ¡Que el fuego arda continuamente!

**ELEGGUA.** No se apagará, Excelentísimo, no se apagará a menos que usted lo ordene, se lo aseguro. En mí confíe.

**EL VENERABLE.** Algunas carnes serán cocidas en vasija de barro, otras se aderezarán con aceite en la sartén.

**ELEGGUA.** ¡Me encanta, Excelentísimo, me encanta! ¡Ay, mamacita de mi vida, tenés razón cuando decís: el que espera desespera y lo que es de uno no hay nadie que se lo quite! Creo que hoy sí me reconciliaré con la fibra. No comeré hoy ni pan, ni grano ni espiga. ¡Fo! (Canturreando.)

"Fibras, fibritas, fibronas, fibrosas, cocidas, fritas, sabrosas, ¡ay qué sabrosas aquesta, aquéllas, fibrosas! Para el festín festín del convite sin fin."

**EL VENERABLE.** Te siento relinchador, sin enojos ni rencor. ¿De qué os maravilláis, mancebo?

**ELEGGUA.** ¿De qué va a ser? ¡Pues del festín festín del convite sin fin!

**EL VENERABLE.** Has de saber, para tu buen conocimiento, que en el festín festín que no tiene fin, no estás invitado tú.

**ELEGGUA.** Excelentísimo Señor Venerable, yo espero que usted no me haga esa mierda.

**EL VENERABLE.** Nada de igualitarismo, ¿eh? Eso es populismo. El mal que alborea esta comarca. Yo soy yo y tú eres tú, mi servidor.

**ELEGGUA.** Buen servidor mal servido.

**EL VENERABLE.** Como suelen ser todos los servidores. "Defiende ante todo el puesto que te señaló la Naturaleza. Y si me preguntas qué puesto es éste, te responderé que el de servidor."

**ELEGGUA.** ¡MIERDA!

**EL VENERABLE.** En la vida hay dos categorías esenciales: los martillos y los yunques. El que es martillo está destinado a dar sobre el yunque y el que es yunque está destinado a recibir los golpes que da el martillo. Ni el

yunque puede ser martillo ni el martillo yunque. Ese es el orden.

**ELEGGUA.** ¿Y yo soy yunque?

**EL VENERABLE.** Lo convenido es lo convenido. ¿O es que ya no te acuerdas?

**ELEGGUA.** Si no me va a dar de comer lo que comer debo comer, deme mi paga, que yo me las sabré arreglar.

**EL VENERABLE.** ¿Tu paga? ¿Qué paga?

**ELEGGUA.** No me embarretine, ¿eh?

**EL VENERABLE.** Mijo, ¿ese dialecto que hablas a qué subfamilia lingüística pertenece?

**ELEGGUA.** (Furioso.) ¡Mi paga, consorte, mi paga! ¿Qué bolá con mi kake?

**EL VENERABLE.** No te sulfures, niño. Aquí está. (Le da una moneda.)

**ELEGGUA.** ¿Esta jiña?

**EL VENERABLE.** La que te corresponde, ¿no?

**ELEGGUA.** (En todos los tonos e intenciones.) ¡Venerable. Venerable. Venerable. Venerable...! Las cuentas claras conservan la amistad, ¿eh? Yo me zumbo y me mando, ¿eh? (Calmado.) Entraron cincuenta personas a dos cincuenta cada una; según tarifa son: Cero por cero, cero. Pongo el cero abajo. Cinco por cero, cero. Ese cero lo pongo al lado del otro cero.

**EL VENERABLE.** Pero ¿qué cuentas son...

**ELEGGUA.** No, no me maree con su bla bla. Tengo dos ceros a la derecha. Entonces... ¡coño me mareaste y se me fue! Lo hiciste a propósito. (Alterado.) Cinco por cinco veinticinco. Pongo el cinco al lado de los dos ceros y llevo dos, ¿eh? Cinco por dos son diez y dos que llevaba doce. Pongo el doce al lado del cinco. Y ¿sabes cuánto es consortivere? ¡Doce mil quinientos pesos!

**EL VENERABLE.** (Inexorable.) ¿Seguro, Elegguá?

**ELEGGUA.** ¡Como que estoy aquí vivito y coleando!

**EL VENERABLE.** ¿Seguro, Elegguá?

**ELEGGUA.** No estés inventando (Piensa.) Ah, no. Se me fue el puntico y no lo puse. Son, entonces, veinticinco pesos.

**EL VENERABLE.** (En el mismo tono.) ¿Seguro, Elegguá?

**ELEGGUA.** No me digas más seguro que ahora sí es seguro.

**EL VENERABLE.** (Suave, como un murmullo.) ¿Seguro, Elegguá? (Silencio. Elegguá comienza a repasar su cuenta en voz baja, inaudible.) ¿Sacaste la cuenta por la matemática moderna?

**ELEGGUA.** ¡Por la única que hay, consorte!

**EL VENERABLE.** Permíteme que te saque de ese extravío. Existe la matemática antigua y la matemática moderna.

**ELEGGUA.** (Violento, impotente.) ¡No inventes, fíjate!

**EL VENERABLE.** Relax, Elegguá, relax. La matemática antigua hace ya tiempo que no funciona. ¡Actualízate! A más B es igual a C, y C es igual a la interrelación que establece el periplo A más B, cuya diferencia en por ciento es Uno, que equivale a Un peso. Eso es lo que te corresponde por la matemática contemporánea. que es

la que rige el mundo de hoy. Actualízate cuando reclamar quieras tu derecho. (Sale.)

**ELEGGUA.** (Impotente.)

"Cáigale mi maldición,  
rabia le mate los perros,  
aguillillas el falcón,  
lanzada de moro izquierdo  
le traspase el corazón."

### RECLAMO DE ELEGUA A EL VENERABLE

**ELEGGUA.** De todos los pueblos vecinos y los no vecinos vienen a usted a oír su sabiduría. Vienen cargados de dones y ofrendas.

**EL VENERABLE.** ¿Te molestan estas demostraciones de respeto y admiración que sienten hacia tu Excelentísimo Señor Venerable?

**ELEGGUA.** Todo lo contrario.

**EL VENERABLE.** ¿Entonces...?

**ELEGGUA.** Usted me trata como su adversario siendo yo su guardiero.

**EL VENERABLE.** ¿Mi adversario? Estás muy atormentado últimamente.

**ELEGGUA.** Cada día se enseñorea usted más en su despena. Sus bueyes engordan, sus cabras engordan, sus aves engordan. Todo en derredor suyo engorda menos yo.

**EL VENERABLE.** Es necesario cuidarse por dentro. Yo te cuido. Hay ciertas enfermedades que afectan nuestra salud y dependen de una alimentación equivocada.

**ELEGGUA.** Yo trabajo lo suficiente para merecer un sustento.

**EL VENERABLE.** ¿Y no lo mereces?

**ELEGGUA.** ¿Esto es un salario justo: un peso? ¿Este es el sustento razonable de una persona que trabaja en exceso: una bolsita de alimentos para la semana?

**EL VENERABLE.** No te pongas tan melodramático, ¿eh?

**ELEGGUA.** ¿Melodramático? ¿Melodramático siete semanas cumplidas ya con esa restringida bolsita a cuestas?

**EL VENERABLE.** Hay quienes no tienen ni eso, ni tan sólo una migaja para ejercitar sus mandíbulas. ¿De qué te quejas?

**ELEGGUA.** Pero hay quienes tienen para su sola mandíbula cientos de migajas.

**EL VENERABLE.** Al que le tocó le tocó. ¿Un mismo derecho reclamas para el necio que para el sabio?

**ELEGGUA.** No, Excelentísimo Señor Venerable, no. Sólo reclamo una porción racional para comer, no con júbilo, pero sí con satisfacción, al menos. El producto de la tierra comeréis conforme a tu rendimiento. ¿Y qué sucede? Que quien más rinde y trabaja —más que sus cabras, carneros, bueyes y aves juntas—, come menos que sus cabras, carneros, bueyes y aves. Menos que un gorrión.

**EL VENERABLE.** Estás muy hipersensibilizado últimamente. No te soporto.

**ELEGGUA.** ¡Y la tierra dará su fruto, y comeréis hasta hartura, y habitaréis en ella con seguridad! Quien pronunció esas hermosas y justas palabras se olvidó redimir primero al hombre de las garras de sus malhechores.

**EL VENERABLE.** Te regodeas mucho en esas asperezas y menudeos de viejas histéricas y breteras. No hagas ídolos, ni estatuas, ni esculturas a la demagogia. Cualquiera que te escuchase sin tener acceso a otras razones diría que yo soy un déspota, un tirano que edifica contienda en su casa, en el único aposento de esta tierra donde ondea la paz y la equidad. No estás siendo justo. Es más, eres subjetivo, superficial, nada profundo en el análisis. ¿Qué pensarán mis enemigos con estas críticas artesonadas de falacia? ¿Eh? En esta casa se enarbolan los estatutos más justos, los derechos más equitativos. ¡Hasta las paredes de la techumbre se cubren con equidad y justicia! ¿Qué es un oráculo? ¿Eh? ¿Qué es ser el representante de Olofi aquí en la tierra? ¿Eso que tú te cansas de pregonar contra mí, contra mi casa, contra Olofi? ¡Cientos de personas desfilan ante mí, cientos de personas abandonan este santuario recamados de paz y esperanza! Los enfermos sanan; los pobres de espíritu enriquecen su alma. ¡Todos! ¡Todos, sin excepción, regresan a su lugar de origen tachonados de salud y bienestar! ¡Toda la Tierra procura acudir aprisa a la casa llé Ocha, del Excelentísimo Señor Venerable, en busca de sabiduría, la cual Olofi ha puesto en mi boca! A cada uno he dado razón conforme a sus caminos. Los venidos de lejanas tierras invocan mi nombre. ¡Hasta la reina de Saba en rueda de prensa! ¿Sabes lo que dijo? "Verdad es lo que oí en mi tierra de tus cosas y de tu sabiduría, Excelentísimo Señor Venerable. Más yo no lo creía, hasta que he venido y mis ojos han visto que ni aún la mitad fue lo que se me dijo: es mayor tu sabiduría y bien que la fama que yo había oído, excede en creces a la de Salomón. Eso dijo de mí la reina de Saba, miserable pulgón.

**ELEGGUA.** Y ¿es cierto que usted mandó a construir un gran trono de marfil, el cual será cubierto de oro purísimo, con incrustaciones de esmeralda y diamantes?

**EL VENERABLE.** ¡El más grande, el más hermoso, el más rutilante, el más rico de los tronos! Cierto es. En ningún otro reino se ha hecho trono semejante. Así es el Excelentísimo Señor Venerable, el representante de Olofi aquí en la tierra no sólo en sabiduría, sino también en riqueza. Salomón será hecho talco.

**ELEGGUA.** De oro cubrió el piso de llé Ocha. Mandó a buscar a Hiram, al más sabio e inteligente orfebre.

**EL VENERABLE.** ¡El más capaz de los orfebres! Olofi dijo: habitaré contigo, y yo edifiqué para Olofi su llé.

**ELEGGUA.** Se enseñorea más en su riqueza que en su sabiduría.

**EL VENERABLE.** ¡Ignorante! La mano negligente hace pobre, mas la mano de los diligentes enriquece. El que recoge en el estío es hombre entendido. El que duerme en el tiempo de la siega es hombre afrentoso.

**ELEGGUA.** Está bueno ya de tanta muela. ¿Acaso como yo las mismas comidas que come usted?

**EL VENERABLE.** (Violento.) ¡Déjate de populismo! No hablemos más vulgaridades. Desde que te levantas hasta que te acuestas no haces más que hablar y

requetehablar de comidas. ¡Cómo si la comida fuera lo único importante en la vida!

**ELEGGUA.** ¡Comer es una necesidad vital!

**EL VENERABLE.** ¡Como leer, pensar, recrear la vida! ¡Ah, aluviones de complejos y prejuicios! Uno de los rasgos más fuertes del espíritu humano es su increíble, su milagrosa capacidad de olvidar las cosas más serias y trascendentales. ¿No hay memoria histórica? ¿Eh? ¿Qué eras tú antes de pisar mi terruño? ¿Eh? ¿Qué eras tú antes de atravesar el umbral de mi casa? Y ahora resulta que vienes a mí y te enseñas porque quieres comer lo que nunca en tu repugnante vida comiste, y sólo trabajas para comer lo que justamente te corresponde. Lo que justamente debe ser y lo que justamente es y justamente será.

**ELEGGUA.** ¡Está bueno ya de tanto justamente!

**EL VENERABLE.** ¡Dale gracias a Olofi que tienes algo que echarle a tu insaciable estómago. (Pausa.) Mañana es día de asueto. Podrás beber, rumbear, pero no ilimitadamente, ¿eh? A ustedes, la plebe, les dan un dedo y ya se quieren coger la mano.

**ELEGGUA.** ¿Y si mañana no tengo ganas de divertirme?

**EL VENERABLE.** Te jodes. Porque es mañana y no cuando tú quieras cuando te toca divertirse.

**ELEGGUA.** ¿Y siempre será así?

**EL VENERABLE.** ¿Así qué?

**ELEGGUA.** ¿Si yo quiero divertirme cuando quiera no debo hacerlo cuando yo quiera, sino cuando usted quiera?

**EL VENERABLE.** ¡Ah, el deber y el derecho! Ignoras la naturaleza real de las cosas. ¿Cuál es la naturaleza de las cosas? ¿Cuál es la naturaleza de un siervo? Servirle a su amo con absoluta humildad.

**ELEGGUA.** ¿Y si fuera yo el Señor de la gleba?

**EL VENERABLE.** ¡Cuidado! Ni pensarlo te va bien, ¿eh? La codicia, muchas veces inconfesada, ha creado antagonismos trágicos. El hombre actual ha perdido no la capacidad de sufrir, que ésta es inseparable a su condición animal, sino la noble y alta voluntad de sufrir, que es típica de la jerarquía humana. Sufre tu condición delirante, que es fuente de paz y progreso interior. (Yéndose.) ¡Ah, la eterna convivencia con los demás atraviesa momentos de crisis. ¡Crisis. Crisis. Crisis! (Se pierde en la lejanía.)

### SOLILOQUIO DE ELEGGUA

**ELEGGUA (Amenazador.)** Si me encabrono pongo todo esto boca arriba. ¿Pero crees, porque eres violento, eres fuerte? La violencia, Elegguá, arrastra al hombre a pensamientos erróneos y falsos que le impiden poseer una gran inteligencia, una profunda comprensión de las cosas. Si te pones firme para las cosas, tus méritos serán incomparables, incommensurables, y no podrán ser enumerados en detalles. Por muchos libros que leas de diferentes materias, sino no te dejas inundar por ellas, como el aire que entra por tus poros, no obtendrás sabiduría alguna. Porque la sabiduría, Elegguá, es "un poco de todo y nada de exceso". Escucha: El hombre inteligente ve rápidamente su propia naturaleza, pero el

hombre vulgar no comprende nada. Solamente rechazando el pensamiento erróneo se puede alejar la pasión. (Elegguá anda y desanda su camino solo y sumergido en sus meditaciones. El Venerable, desde su rincón, lo observa.)

**EL VENERABLE.** ¿En qué vericuetos del pensamiento anda Elegguá? Observa, lee y medita. Medita, lee y observa. Y en ese desvarío incesante de la conciencia asoman incertidumbres y contradicciones, especulaciones filosóficas sobre la naturaleza de su ser, y Elegguá ya no es el mismo entonces ni para los demás ni para él mismo. En un abrir y cerrar los ojos, de la noche a la mañana, ese hombre entregado a los ejercicios más miserables y ordinarios, más rudos y abominables, se dedica a las más profundas meditaciones.

**ELEGGUA.** Desde la primera hasta la última hora de nuestra vida tenemos necesidades: comer, beber, dormir, movernos, entrar en contacto con otras personas, estar solos de vez en cuando, ser respetados y ver confirmados nuestros méritos, obtener éxitos, querer y ser queridos, recibir y dar caricias, obtener nuevas impresiones...

**EL VENERABLE.** (Con terror.) ¿Qué quieres decir con toda esa mierda, energúmeno?

**ELEGGUA.** (En su mismo estado.) ...aprender, leer, escribir...

**EL VENERABLE.** Nada tienes que aprender, ni leer, ni escribir. ¿Qué es eso de entrar en contacto con otras personas y de estar solo de vez en cuando y obtener nuevas impresiones? ¿Qué impresiones? ¿Qué personas? ¡Tú eres mi servidor! ¿Qué noble satisfacción para ti que ser mi fiel servidor? ¿Eh? ¿Qué mejor recompensa que ser el servidor de El Excelentísimo Señor Venerable? (Le sobreviene el pánico.) ¿Rebelión en mi casa? ¡Traición! ¡Traición! (Se mueve de un lado a otro, agitado.) ¡Elegguá se ha sublevado contra mí, su amo, y no reconoce mi autoridad! No vas a leer más, no vas a escribir, no vas a hacer nada ajeno a tu condición de siervo. Eres mi siervo. En pasado, presente y futuro. Mi siervo fuiste, mi siervo eres, mi siervo serás. No creo en tus arrebatos de pasión y delirios. ¡Imbécil! El perro tiene olfato, el pez oído, el águila vista y tú la materia organizada para servirme.

**ELEGGUA.** (Contenido.) Excelentísimo Señor Venerable, en los peligros inminentes el animal más débil puede tener de manifiesto una fuerza increíble. ¡Incontrolable!

**EL VENERABLE.** ¿Me amenazas? ¿Eh? ¿Me amenazas? Tu vida no es más que la resultante de todas las causas que han obrado en tu nacimiento y también antes de tu nacimiento. (Calmado.) Olvida todo lo que entorpece tu honrosa vocación, recto y pundonoroso fiel servidor. Los sucesos dichosos de la vida se hacen más agradables, más cordiales, con deleite, cuando el pensamiento se despoja de indigencias.

**ELEGGUA.** ¿Se dignará usted a acceder a que lo ayude a vestirse?

**EL VENERABLE.** Complacido. Eres juicioso, aunque a veces un algo atolondrado, expuesto a todos los peligros de la contemporaneidad. "Convenís -como dice un filóso-

fo colega-, en que la mentira tiene sus ventajas y las verdades sus inconvenientes."

**ELEGGUA.** "Pero las ventajas de las mentiras —como agregó ese mismo filósofo, Excelentísimo— son momentáneas, y las de la verdad son eternas: las perniciosas consecuencias de una verdad, cuando las tiene, pasan con rapidez, las de una mentira no cesan jamás."

**EL VENERABLE.** (*Profundamente impresionado.*) ¿Ya no tienes memoria de lo que ayer fuiste y hoy —gracias a mi protección y custodia— dejaste de ser? ¿Ya ha huido la memoria de ti? ¿Dónde están tus sensaciones auditivas, odoríferas, ópticas, olfativas, gustativas, que has olvidado tu amorfo y miserable origen? ¡Remember el pasado, Elegguá, remember el pasado! (*Profundamente abatido y cansado.*) ¡Ah, el hombre común no tiene memoria, ni juicio, ni razón, sólo aversión al presente que corrige sus faltas y errores, que enmienda su conducta y la limpia de sus vicios malsanos y sus mezquindades!

**ELEGGUA.** (*Inmutable.*) Excelentísimo Señor Venerable, sus primeros clientes acaban de llegar. Les desean toda clase de venturas y prosperidades. ¿Se dignará usted a acceder a que lo conduzca a su despacho? Soy de usted respetuoso subordinado.

*Elegguá, delante, le abre paso a El Excelentísimo señor Venerable, que se pavonea en toda su arrogancia. Abre una puerta imaginaria. El Excelentísimo Señor Venerable sale. Elegguá la cierra con la expresión de la más profunda e inalterable sumisión.*

**EL VENERABLE TEME A LAS LECTURAS DE ELEGGUA**

**EL VENERABLE.** Elegguá..., Elegguá..., ¿qué estás haciendo que tu silencio penetra en mí como una punzada de bajo vientre?

**ELEGGUA.** (*Sin dejar de leer.*) En vigilia estoy, Excelentísimo, con el más lógico afán de que usted duerma bien.

**EL VENERABLE.** (*Acostado.*) Me agrada que sea así. Sin embargo..., me deshago de curiosidad en saber qué pretende realmente ese silencio.

**ELEGGUA.** ¿Qué algo puede pretender el silencio que no sea precisamente silencio?

**EL VENERABLE.** (*Después de un leve silencio.*) Mucho silencio hace mucho ruido. Y tu silencio es estridente como el graznido de la lechuza. Hierde y me atoja. ¿Qué hora es?

**ELEGGUA.** La hora en que la noche, engreída y tan alabada, sale a cerrar los ojos a los que tratan de dormir.

**EL VENERABLE.** No puedo.

**ELEGGUA.** (*Sin dejar de leer.*) Querer es poder.

**EL VENERABLE.** Me desvela tu silencio. Me llena de consternación. No puedo creer que alguien pueda estar tranquilo con tanto silencio a su alrededor. Si en alguna forma puedo hacerte útil no tienes más que contar conmigo. Aún es tiempo de que ambos recapacitemos y volvamos atrás nuestras divergencias y contradicciones. Puede sonreírnos la dicha. Esa dicha a que legítimamente los dos tenemos derecho. Quiero darte una sorpresa que no sé si te va a agrandar o te va a causar pesadumbre: mañana te voy a invitar a almorzar. Bistec con papas

fritas. (*Silencio. El Venerable sorprende a Elegguá leyendo.*) ¿Qué haces con tanto afán que ya no me atormentas con tu hambruna? ¿Leer...?

**ELEGGUA.** Lamento que a causa de mis obligaciones domésticas...

**EL VENERABLE.** (*Interrumpiéndolo.*) ¿Es así como cuidas mi sueño?

**ELEGGUA.** ...no pueda dedicarme más tiempo a la lectura.

**EL VENERABLE.** (*Se le acerca, amenazante.*) ¿Más tiempo... para dedicarte a la lectura...? Dame una respuesta satisfactoria: ¿por qué lees con tanto afán y disciplina como si tú fueras yo y no tú?

**ELEGGUA.** Para abstenerle de malas acciones, Excelentísimo.

**EL VENERABLE.** ¿Para abstenerme de malas acciones o para transmitirles a los demás la sabiduría que absorbes con dañina fricción de mis libros?

**ELEGGUA.** Nunca me desví de mi propia naturaleza.

**EL VENERABLE.** ¿Y cuál es tu propia naturaleza?

**ELEGGUA.** Ser su eficaz custodio y su fiel servidor.

**EL VENERABLE.** (*Inquisitivo siempre.*) ¿Servirme cómo?

**ELEGGUA.** Con inteligencia.

**EL VENERABLE.** ¿Y crees tú que yo contraté a un inteligente o a un servidor?

**ELEGGUA.** No veo ninguna dicotomía en ello.

**EL VENERABLE.** ¿Dico...? Traduce.

**ELEGGUA.** División en dos, Excelentísimo.

**EL VENERABLE.** Un poco más y tendré que contratar a un traductor para poder hablar con mi servidor. Un servidor inteligente, ¿eh? ¿Y puede un servidor inteligente servirme con la mansedumbre que caracteriza a un servidor?

**ELEGGUA.** ¿No le interesa a El Excelentísimo que lo libere yo de todos los inconvenientes?

**EL VENERABLE.** Las preguntas las formulo yo.

**ELEGGUA.** Mis disculpas, Excelentísimo Señor Venerable. Las reglas de disciplina que debo cumplir, en primera instancia, es servir a El Excelentísimo bien servido y, por ende, librar al servidor de todas las perturbaciones que perturben su eficacia.

**EL VENERABLE.** Has hecho de las lecturas un hábito caprichoso. La verdadera naturaleza de las cosas no está en los libros. ¿Cómo puedes discernir entre un libro verdaderamente útil de un libro de malos pensamientos, de envidias, de perversidades, de egoísmo, de mentiras y falsedades, de arrogancia y de todas las demás cosas malas y perversas que puedan surgir de ellos? Más grave aún: ¿cómo llegar a la conclusión sutil de que esto es un sofisma, una falacia o no lo es? ¿Cómo evitar, atormentado por circunstancias exteriores, una interpretación motivada por nuestros propios deseos y no por un criterio objetivo? Te exhorto, pues; por tu bien, a que suprimas toda clase de lecturas a fin de que tu espíritu no sea víctima de ambiciones, malicia, envidia, etcétera, etcétera. Esta es la razón por la cual decido que, desde este instante, no tengas el más mínimo acceso a los libros. Vives en un éxtasis exaltado y temo por tu salud.

**ELEGGUA.** Excelentísimo Señor Venerable, ¿sería usted lo suficientemente generoso para tener piedad de mí y dejarme, en mis ratos de ocio, leer?

**EL VENERABLE.** ¡Es inaudito! ¿Un servidor con ratos de ocio? Los libros no son sino huellas, marcas en un papel, ruidos. En el mejor de los casos símbolos, metáforas, experiencias ajenas. Los que leen no saben, los que saben no leen. ¿Qué prefieres, un libro o un bistec de res grande, con rebanadas de cebollas y papas fritas?

**ELEGGUA.** ¿Es correcto que no tenga ninguna respuesta?

**EL VENERABLE.** Ya te dije que las preguntas las formulo yo. (Pausa.) Por supuesto. Eres libre de no tener ninguna respuesta, por ahora. Pero aunque finjas no tenerla yo la sé, por mucho que la ocultes. ¿Tú, que hasta hace un rato me querías matar por una migaja de pan, no te vas a volver loco por un bistec capaz de elevar los sentidos hasta la mismísima gloria? Es más, al bistec con cebollitas y papitas fritas, le añadimos su arrozito blanco desgranadito, frijolititos negros con aceite de oliva, ¿eh?, ensaladita de lechuga, cerveza Hatuey, bien fría, ¿eh?, ¡helada! ¿Qué sensación sientes? Sé sincero.

**ELEGGUA.** Una sensación momentánea.

**EL VENERABLE.** Siempre soñaste con comerte un bistec con todos sus lógicos aditamentos. ¡El sueño y la ilusión pueden convertirse en realidad, en un abrir y cerrar los ojos Nada de espejismo, ¿eh? Con sólo renunciar a esas lecturas que embotan los sentidos...? ¿Eh?

**ELEGGUA.** Detrás de los placeres sensuales corren los sufrimientos.

**EL VENERABLE.** ¡Déjate de mariconería en bandeja, que un bistec con papas fritas es un bistec con papas fritas! ¿Qué significa para ti leer?

**ELEGGUA.** Aprender a no dudar de su palabra.

**EL VENERABLE.** ¿Quién duda de mi palabra?

**ELEGGUA.** Algunos por sus facultades mentales son superiores a otros. A esos otros, por ser inferiores a los superiores, les cuesta trabajo creer porque su ignorancia les ha creado el hábito de dudarlo todo.

**EL VENERABLE.** ¿Y los otros son los menos o los muchos?

**ELEGGUA.** Los muchos, Excelentísimo. Pero si usted les dejara leer sus libros que tanto escudriña...

**EL VENERABLE.** (Interrumpiéndolo.) ¡Muerto primero!

**ELEGGUA.** ...los otros serían los muchos.

**EL VENERABLE.** Cualquiera que te oyera diría que yo monopolizo el saber. Seamos sinceros y plácidos, modestos y benevolentes, equilibrados, sin pasiones que enturbien nuestro entendimiento, ¿okey? Te voy a hacer una pregunta. De tu respuesta depende el que acceda o no a tu súplica.

**ELEGGUA.** Estoy dispuesto a responderle.

**EL VENERABLE.** ¿Quién es Oddúa?

**ELEGGUA.** El dueño de la soledad, de los misterios y secretos de la muerte. Creador y Hacedor de la justicia. Por Oddúa se conoce a Olorun, la fuerza vital de la existencia, el dueño de la luz, de los colores, del aire, del aliento y del soplo de la vida.

**EL VENERABLE.** (Aparte.) "No puedo permitirme el lujo de mostrarme intolerante, pero tampoco comierda." Elegguá, estás en plena libertad para leer.

**ELEGGUA.** ¡Gracias, Excelentísimo Señor Venerable, muchas gracias! (Se pone a leer. El Venerable le apaga la luz.)

**EL VENERABLE.** ¡Maldición, se fue un fusible!

**ELEGGUA.** (En la oscuridad.) Excelentísimo, sus enseñanzas son tan profundas... No obstante, tengo algunas dudas y espero que usted me ayude a disiparlas.

**EL VENERABLE.** Dime tus dudas.

**ELEGGUA.** ¿Puede ser sabio quien se caracteriza por su habitual desprecio a los demás, que tiene la costumbre de dormir con un ojo cerrado y el otro abierto para vigilar que no lo despojen de lo que oculta con tanta avaricia?

**EL VENERABLE.** (Ante Elegguá, que enciende una vela.)

¿Una vela ¿Y vas a leer con esa luz tan mortecina? Puede dañarte la vista.

**ELEGGUA.** Hombre precavido vale más que un ejército.

**EL VENERABLE.** (Aparte.) "No encuentro alivio ni reposo, ni sentado, ni de pie, ni caminando. Todo este tiempo sin poder dormir ni descansar se lo debo a ese desgraciado que se ha obstinado en ser un intelectual. Ha traspasado ya el umbral de la sabiduría. ¿Con qué fin?" Elegguá, ¿sabes lo que es un eclipse?

**ELEGGUA.** (Sin dejar de leer.) La desaparición de un astro por la interposición de otro.

**EL VENERABLE.** Un consejo: para salvar tu vida de la acechanza de los envidiosos es necesario que no hagas evidente ante los demás tu alto grado de desarrollo intelectual. Has de saber que los envidiosos son tan comunes como los árboles de los bosques. ¿Comprendes?

**ELEGGUA.** Perfectamente, Excelentísimo, perfectamente. Según sus instrucciones no debo acercarme a ninguno de sus consultantes. Hablar con ellos lo estrictamente necesario.

**EL VENERABLE.** (Enciende la luz.) ¡La luz! Pensé que había sido un fusible. Si tienes necesidad de ejercitar tus razonamientos no tengo ninguna objeción que los sometas a mi juicio. Porque, ¿cómo podrás saber si tus razonamientos son profundos o superficiales, elaborados por concepciones filosóficas falsas y erróneas?

**ELEGGUA.** Y ¿si El Excelentísimo desapruueba mis razonamientos habré perdido todo este tiempo que invertí en acumularlos?

**EL VENERABLE.** Habrás alcanzado la madurez necesaria para entender que discernir correctamente no basta con el haber acumulado conocimientos, sino saberlos emplear con justeza y sabiduría.

**ELEGGUA.** ¿En conformidad con lo que usted piensa?

**EL VENERABLE.** No he pretendido monopolizar criterios, sino hacerte comprender que para elaborar un concepto de alto nivel de abstracción, a concretizar y particularizar estoy yo consagrado a Ifá. ¡Qué Olordumare te acompañe! (Elegguá saluda a El Venerable. Se va. Angustiado.)

Olofi, de un tiempo a esta parte mi espíritu anda estupefacto, en constante desafío y porfía conmigo mismo, de la misma manera que el perro y el gato. ¿Te parece probable que Elegguá me desplace y ocupe el sitio que tú me consagraste? ¿O has escogido a Elegguá como tu intermediario? ¿Me permites constatar hacia dónde encamina Elegguá sus intenciones para poder desembarazarme así de dudas y tormentos, con el fin de purificar mi espíritu?

#### **EL VENERABLE SE VISTE DE CIUDADANO ENIGMATICO PARA SABER EN QUE COSA ANDA ELEGGUA**

**EL VENERABLE.** (En un rincón observa a Elegguá.) ¿Qué piensa? ¿Qué pensará? Ese silencio no es nada superfluo en un ser tan temerario y malévolos como es Elegguá. Con seguridad maquina algo monstruoso contra mí. No creo en ese ánimo todo sincero y bondad, propio de quien ama a su semejante. Buscaré un medio eficaz para acercarme a sus intenciones. (Se disfraza.)

**ELEGGUA.** (Que observa a El Venerable.) En algo que no es acreedor de mi confianza anda El Excelentísimo. Lo advierto en su afán y diligencia... Ah, por ahí viene. Se excede tanto en su disfraz para esconder su verdadera naturaleza que en vez de ocultarla la pone escandalosamente en evidencia. A juzgar por su apariencia, semejante al moribundo que arrastra su último suspiro, diría que algo nefasto trae consigo contra mí. Veremos qué guarda en tan rara dispersión.

**EL VENERABLE.** (Disfrazado.) ¡Maferefún, Elegguá!

**ELEGGUA.** Aché tenga usted, ciudadano enigmático de esta comarca.

**EL VENERABLE.** Mucho me temo que haya perdido el aché que El Venerable me dio para mi tranquilidad y sosiego.

**ELEGGUA.** ¿Perturbada anda su alma?

**EL VENERABLE.** Con una pasión vehemente que no logro controlar. Me paso el día rodeado de sinsabores. Todo empezó a trastocarse en mi cabeza desde el mismísimo día que vine a los pies de El Venerable.

**ELEGGUA.** ¿Te indigna excesivamente por algún motivo?

**EL VENERABLE.** Motivos tengo. Sé con certidumbre que hay orishas. Y los venero por la razón de que experimento en todas partes los efectos de su poder y sabiduría.

**ELEGGUA.** Hasta ahí todo anda bien.

**EL VENERABLE.** En apariencia.

**ELEGGUA.** ¿En apariencia? ¿Cuál es tu anhelo? ¿Acaso tu propia conservación? ¿Por ventura el sentir, el moverte, el crecer, el descansar después de crecer, el hablar, el pensar? ¿Cuál de estas cosas te parece acreedora a tus deseos?

**EL VENERABLE.** Hace un tiempo -sin vana presunción, sino con humildad absoluta-, vine a los pies de El Venerable a consultarme.

**ELEGGUA.** Ya lo habéis dicho. (Aparte.) "Nada hay tan insufrible como la presunción insolente, disfrazada con capa de humildad."

**EL VENERABLE.** Sus consejos fueron los siguientes: "La conservación de una idea feliz y ajustada estriba en que

uno discierne en todo y por todo cuál es cada cosa de por sí, cuál su materia, cuál su forma; que ese mismo haga con toda su alma lo que es justo, y que siempre trate de verdad."

**ELEGGUA.** ¿Carece de sentido?

**EL VENERABLE.** En absoluto.

**ELEGGUA.** ¿Entonces...?

**EL VENERABLE.** Actué conforme a sus consejos.

**ELEGGUA.** ¿Y eso te indigna excesivamente?

**EL VENERABLE.** El aché que tenía se me fue.

**ELEGGUA.** Hijo mío, echa fuera de ti esa aprehensión y con eso te preservarás de todo mal.

**EL VENERABLE.** Me ha engañado.

**ELEGGUA.** ¿Qué dices, buen hombre?

**EL VENERABLE.** Estoy decepcionado de la vida.

**ELEGGUA.** De modo semejante hablaba así uno que se puso la soga al cuello; tan pronto la sintió se la quitó enseguida con los ojos queriéndosele salir de sus órbitas.

**EL VENERABLE.** El Venerable me ha engañado.

**ELEGGUA.** ¿Qué estás diciendo, estafalario de mierda?

**EL VENERABLE.** Las palabras de El Venerable están en desuso, no son tan certeras como para tomarlas en crédito.

**ELEGGUA.** (Finge estar ofendido.) ¿No tiene otro uso tu lengua? ¿Así divulgas la fama de mi señor? ¿Cómo tú, mortal de porquería, te atreves a llenar de impropiedades al más ilustre y sabio de todos los creados por Olofi? ¿Con qué propósitos malsanos te presentas ante mí? Hombre aborrecible, ¿ignoras a quién diriges tus ofensas? ¡Ay, Excelentísimo, ay! ¡Cómo podría yo, su fiel servidor, quedar impunemente ante tamaña calumnia?

**EL VENERABLE.** Elegguá, mire, yo...

**ELEGGUA.** ¿Crees que los únicos que mueren son los enfermos? No puedo menos que demostrarte lo contrario. (Coge un palo.)

**EL VENERABLE.** (Asustado.) ¿Qué vas a hacer con ese artefacto?

**ELEGGUA.** Castigar merecidamente a quien trata de dañar la honestidad y la reputación de mi Señor.

**EL VENERABLE.** Elegguá, Elegguá, no es necesario usar tu cólera de ese modo. Me vas a matar.

**ELEGGUA.** Es el único modo de borrar la afrenta.

**EL VENERABLE.** ¿No crees que hay una desproporción entre la falta y el castigo?

**ELEGGUA.** ¡Faltarle a El Venerable, es faltarle a Olofi! ¿Crees tú, miserable, abyecto, que hay desproporción entre tu falta a El Venerable y el castigo que te voy a infringir? ¡Está bueno ya de preámbulo!

**EL VENERABLE.** ¡Reflexiona, Elegguá, reflexiona!

**ELEGGUA.** Ninguna cosa me obliga a reflexionar.

**EL VENERABLE.** Escucha primero: "Examina de dónde ha salido cada cosa, de qué está compuesta cada cosa, cómo será después de mudada la cosa, cómo por fin ningún mal le sucederá a la cosa por ello." Y si te queda aún lugar para esgrimir tanta cólera, entonces empléala contra quien te la ha causado y alimentado. Pero reflexiona.

**ELEGGUA.** (*Piensa unos segundos.*) ¡No! Cada cual merece lo que merece. ¿Y qué crees merecer tú? ¡Contesta! ¿Por qué no hablas?

**EL VENERABLE.** Me abstengo.

**ELEGGUA.** ¿Por qué te abstienes?

**EL VENERABLE.** Para no caer en ciertas faltas como hace un instante caí llevado por las más abigarradas de las ignorancias.

**ELEGGUA.** ¡Cobarde!

**EL VENERABLE.** No quiero incurrir en semejantes delitos. Es necesario enterarse primero uno de las particularidades de los demás para poder dar el fallo sobre una acción ajena. ¿Se le habrá ido la cólera ya?

**ELEGGUA.** ¡Ni pitocha! ¿No la notas en cómo empuño el palo?

**EL VENERABLE.** Como si fuera yo un vulgar ladrón o malhechor.

**ELEGGUA.** Un poco más de cólera necesito, un ápice de cólera para amonestarte.

**EL VENERABLE.** ¿Amonestarme o ajusticiarme? ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡No, Elegguá, no, para otro fin hemos nacido! ¿No te das cuenta? ¿Se le habrá ido la cólera?

**ELEGGUA.** Me queda un poquito aún.

**EL VENERABLE.** (*Aprovecha que Elegguá ha bajado la guardia.*) ¡Inicua y tirana es la cólera que no da la libertad al espíritu para discernir correctamente. ¿No crees, Elegguá?

**ELEGGUA.** (*Tajante.*) "No viene al caso ese juicio vano."

**EL VENERABLE.** (*Aparte.*) No me puedo quejar, ¿qué ser en este universo, y si hay otro en el otro puede gozar de tanta estima y fidelidad?

**ELEGGUA.** (*Aparte.*) Creo que se me fue un poco la mano. Déjame aflojar un poco.

**EL VENERABLE.** Elegguita...

**ELEGGUA.** (*Interrumpiéndolo.*) Eso que vas a decir no es conforme a lo que sientes, así que cállatelo, ¿eh? Lo he escuchado atentamente, señor enigmático...

**EL VENERABLE.** Eutiche, para servirte a usted y a su familia.

**ELEGGUA.** Lo pensaré, lo pensaré.

**EL VENERABLE.** ¿Me deja decirle algo que argumentó Sócrates?

**ELEGGUA.** Soy todo oído.

**EL VENERABLE.** Sócrates hacía el siguiente argumento: ¿Qué apetecéis? ¿Deseáis tener alma de racionales o de irracionales? -Las queremos racionales- ¿De qué racionales, de los buenos o de los malos? -De los buenos- ¿Pues por qué no las buscáis? -Porque las tenemos ya -Luego ¿por qué andáis riñendo y porfiando? (*Silencio.*) ¿Por qué andáis riñendo y porfiando? Eutiche, para servirte...

**ELEGGUA.** Señor Eutiche, viva contento consigo mismo, haciendo lo que es justo siempre, conformándose con lo que suceda y hablando siempre verdad para que pueda

pasar el resto de la vida hasta la muerte con toda tranquilidad, con generosidad de ánimo y perfecta armonía con su espíritu. Y, tocante a los ímpetus de las pasiones, conviene poner mucha atención para obrar con la reserva debida, con el fin de que las acciones miren al bien y no al mal.

**EL VENERABLE.** (*Respira profundamente, aliviado.*) ¡Qué grandiosa facultad la de esa lengua que sabe manejar la palabra con destreza de gladiador! ¡Maferéfún, Elegguá!

**EL VENERABLE.** ¡Aché, ciudadano enigmático!

**ELEGGUA.** Eutiche, Elegguá, Eutiche.

**AL MARGEN DE LOS ESFUERZOS SIEMPRE SOÑE CON SER UN PROSPERO O UN ROBINSON CRUSOE**

**EL VENERABLE.** En estos días he estado pensando y requetepensando: "El hombre necesita de algún esparcimiento, como solaz y alivio de sus trabajos..."

**ELEGGUA.** Es ésta una cosa muy natural.

**EL VENERABLE.** ...todo está en procurar que esos esparcimientos y diversiones no se conviertan en perversiones en un ambiente de libertinaje que asfixia." ¿Me copia?

**ELEGGUA.** Con toda exactitud, Excelentísimo Señor Venerable.

**EL VENERABLE.** Examina ahora brevemente tu conciencia, discuriendo sobre los puntos siguientes: ¿Has negado o dudado de las bondades infinitas de El Excelentísimo Señor Venerable? ¿Has desconfiado de ellas? ¿Has blasfemado de El? ¿Odiás a El Excelentísimo Señor Venerable? ¿Lo has injuriado? ¿Habéis cometido contra El alguna acción deshonesta?

**ELEGGUA.** (*En extremo sumiso.*) Harto veo, Excelentísimo mío, la culpa que he cometido contra vos; particularmente he sido ingrato y he cometido faltas. Sé que amáis la verdad, y he de reconocer que le he faltado con malicia, porque conocía la ofensa que cometía contra vos.

**EL VENERABLE.** (*Se pasea por todo el escenario, complacido.*) Bien, bien, bien... En andando el día -a la puesta del sol-, harás tu carnaval, con todas las extravagancias y jubileos que se te ocurran, sin incurrir, por supuesto, en faltas que contravengan mi sensibilidad y buen gusto. Al efecto he añadido a este día una especial devoción. Toda fiesta de precepto abarca dos rigurosas obligaciones: la primera, ser moral y decente; la segunda, veneración y respeto. Podéis divertirte. ¿Qué esperáis? No dejéis pasar mucho tiempo, ¿eh? Diviértete sin restricción alguna. Conforme a tus sentimientos. Bien, tenéis ahora pleno derecho a divertirte. ¡Vamos! Sé espontáneo. Protesta.

**ELEGGUA.** ¿Protestar?

**EL VENERABLE.** Sí. ¡Protestar! Hablo en chino o qué? ¿No hay en ti alguna cosa que yo te haya hecho que te haya desagradado?

**ELEGGUA.** Sí. No. No sé.

**EL VENERABLE.** ¿Te peinas o te pones los rolos? Tenéis pleno derecho a protestar y a vuestra decisión de ser libre. Por hoy, por supuesto.

**ELEGGUA.** No tengo deseos, Excelentísimo.

**EL VENERABLE.** ¿Y cuándo los vas a tener, cuando no tengas mi autorización?

**ELEGGUA.** Es que me duele la cabeza.

**EL VENERABLE.** Duélele tú a ella. Siempre soñé con ser un Próspero o un Robinson Crusoe.

**ELEGGUA.** Pero yo nunca soñé con ser un Calibán ni un Viernes.

**EL VENERABLE.** El problema no es soñarlo. Lo eres. Lo eres, Elegguá. Si te habrás dado cuenta eres un Calibán, un Viernes.

**ELEGGUA.** ¿Y usted un negro Próspero, un negro Robinson Crusoe?

**EL VENERABLE.** La historia la escribo yo. No lo olvides. Puedes, ahora, divertirme, Calibán Elegguá, o Calibán Viernes, como lo preferís mejor.

**ELEGGUA.** ¡Cuán grande es la bondad del corazón deífico del Excelentísimo Señor Venerable...!

**EL VENERABLE.** No me gusta nada esa resignación de cristiano que exhibes con tanta ostentación, con el sufrimiento de los estoicos. El amor humano es mutable y movédizo. Hoy las gentes te amarán, tan pronto tengan una oportunidad, te volverán las espaldas, sin acordarse de uno.

**ELEGGUA.** Oh, Excelentísimo Señor Venerable, ¿me limpiaréis con vuestra gracia y quedará purificada mi alma?

**EL VENERABLE.** ¿Queréis un alma? ¿Un negro con alma blanca?

**ELEGGUA.** Sí, Excelentísimo, más blanca que la nieve.

**EL VENERABLE.** Me llamáis Excelentísimo Señor Venerable, y en verdad lo soy; ejemplo os he dado para que vos hagáis lo que yo he hecho. *(En un rapto de entusiasmo.)* ¡Vamos a imprimir en esta noche, a través del vigorizante baile de nuestros ancestros, nuestra identidad! ¿Folklore!

**ELEGGUA.** *(Con extrema prudencia, muy conservador.)* ¿Vamos a las raíces...?

**EL VENERABLE.** ¡A las más profundas! La antropofagia me devolverá al mítico comienzo caribeño. *(Leve pausa.)* Me hicieron negro: digno y noble, apto para reproducir buenamente la axiología del colonizador. Asimilé sus virtudes para la metamorfois regeneradora.

**ELEGGUA.** Entonces no lo hicieron negro, Excelentísimo. Lo hicieron negrito.

**EL VENERABLE.** *(Explosivo. Frenético.)* ¡Pero siento ahora un inmenso deseo de retornar a los orígenes anteriores de la esclavitud.

**ELEGGUA.** *(Como si dijera "cojones" o algo por el estilo.)* ¡¡¡PIATININGA!!!

**EL VENERABLE.** Seré, pues, una interconexión semántica, una proyección consecuente del canibalismo primitivo y, por tanto, rebelde a las constricciones del racionalismo represivo. *(Altisonante.)* ¡Música!

**ELEGGUA.** *(Toca tambor, hace sonidos percusivos con la boca, con palmadas, con golpes en su cuerpo, mientras que El Venerable, con frenético impulso, baila. Cuando*

*termina se desparrama en el suelo, con ridícula postura de cansancio y agotamiento. Como si fuera una nutrida concurrencia.)* ¡Bravo, Máster! ¡Bravo! ¡Bravísimo! ¡Perrísimo!

**EL VENERABLE.** Desde chiquitico quería ser artista; pero mis tutores, machistas y hembristas, a una sola voz me vociferaron: ¡cero maricón en la familia! Oscurecieron mi perspectiva donde tenía un amplio y fructífero porvenir. Soy sabio y consejero, pero nada de eso me suscita placer. ¡Desgraciados los que no creyeron en mis potencialidades artísticas, que me injuriaron con sus maleficios y prejuicios! Como consecuencia, ¿quién soy? ¿Eh? ¿Quién soy yo?

**ELEGGUA.** Creo que no soy Yo quien es Yo. Yo es, sin duda, Yo, sin ese Yo que se encierra en ese otro Yo que no es Yo, sin embargo Yo es Yo Yo.

**EL VENERABLE.** ¿Somos exportables o no?

**ELEGGUA.** ¿Qué usted cree...?

**EL VENERABLE.** Somos una legitimación del "instinto caribe" que impulsa nuestra cosmogonía. Un foco privilegiado en la preservación de la mentalidad "prelógica", "...presencia fáustica del indio y del negro". Por eso: ¡somos lo que somos!

**ELEGGUA.** "¡Somos lo que somos!"

**EL VENERABLE.** "Lo que se vende como pan caliente."

**ELEGGUA.** "Lo que quiere y pide el extranjero."

**EL VENERABLE.** ¿Cómo estuve?

**ELEGGUA.** ¡Pardiez! ¡Pardiez! ¡Cuántas pardiez a las diez es y cuántas diez en la pardiez es que esta vez si son pardiez diez es!

**EL VENERABLE.** ¿Qué te pareció?

**ELEGGUA.** Como nada es imposible para el Excelentísimo Señor Venerable, habéis querido bailar tan horriblemente mal que sin ningún esfuerzo lo habéis conseguido.

**EL VENERABLE.** ¡¡¡¡¡ENVIDIOSOOOOOOO!!!!

**ELEGGUA SE PONE LA VESTIDURA DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR VENERABLE**

*Puesta del sol. En el fondo, centro, se destaca la percha donde cuelga la vestidura del Excelentísimo Señor Venerable, con todas las insignias y atributos de toda su jerarquía religiosa. Elegguá se acerca a la vestidura. La observa detenidamente. La limpia con sumo deleite. A medida que ordena y limpia la vestidura sacerdotal, la intranquilidad y el desasosiego le invaden hasta la angustia.*

**ELEGGUA.** *(A la vestidura.)* ¿Qué queréis de mí? ¿Es tu voluntad sagrada que yo te escoja, que sea yo ungido y revestido con esa vestidura sin la autorización de Olofi, que entre yo, a través de ella, en el dominio de los secretos de la adivinación del Excelentísimo Señor Venerable? Mi cuerpo está purificado.

**EL VENERABLE.** *(Con una voz desigual, como si la propia vestidura le hablase.)* En el nombre de Olofi, cuyo poder es infinito e incuestionable, la causa y razón de todas las

cosas, te unjo como Excelentísimo Señor Venerable. Te ordeno que me tomes y vista tu cuerpo. (*Elegguá vacila.*)  
¿Por qué vacilas? Hay que rendirse a la evidencia y aceptar la realidad. (*Risa reprimida de Elegguá. Se despoja, al fin, de su ropa. Con lenta ceremonia ritual se pone la vestidura. Un murmullo sordo, como un mugido, recorre todo el ámbito. De súbito es sacudido por un intenso estremecimiento interior, como si cayera en trance. Cae en trance. Como un bramido sordo.*) ¡Moforibale, Excelentísimo Señor Venerable! ¡Moforibale!

*Mira en tomo suyo sin moverse, girando tan sólo la cabeza de modo casi imperceptible. Se pasea por todo el escenario.*

**EL VENERABLE.** Tienes ambiciones, ¿eh? ¡Codicias! ¿Y por qué no satisfacer, aunque sean segundos, tu ambición de ser El Excelentísimo Señor Venerable y yo tu más servil servidor? (*Aplaud.*) ¡Bravo! ¡Bravo!

**ELEGGUA.** (*Volviendo en sí.*) Excelentísimo Señor...

**EL VENERABLE.** No. No vengo a reprenderte. Soy tu máspreciado servidor. Aquí estoy, Excelentísimo Señor Venerable. Diga sus deseos. Yo los cumpliré al precio de mi vida si fuese necesario.

**ELEGGUA.** Hiedes. ¿Sabes que hiedes? ¡Escandalosamente hiedes. (*Illuminado.*) ¡Aplaudidme! (*El Venerable obedece.*) ¡Veneradme a plenitud, puesto que yo soy El Excelentísimo Señor Venerable! ¡Aclamad con trompetas y sonidos de bocina mi noble estirpe! (*El Venerable hace con la boca como si fuera una trompeta.*)

**EL VENERABLE.** ¡Elegguá es grande. ¡Elegguá obra con juicio y justicia!

**ELEGGUA.** "¡Cantad alegres a Elegguá, habitantes de toda la tierra!"

**EL VENERABLE.** (*Se interrumpe.*) ¿No crees que es mucha tu pretensión?

**ELEGGUA.** (*Resuelto.*) ¡O todo o nada! (*Grandilocuente.*) ¡Servid a Elegguá con alegría! Venid todos a mi regocijo. Alabadme, porque Elegguá es bueno; para siempre es su misericordia y su verdad por todas las generaciones!

**EL VENERABLE.** Excelentísimo....

**ELEGGUA.** (*Interrumpiéndolo.*) Los siervos nunca están satisfechos. ¡Camina en cuatro patas como un perro fiel! (*El Venerable obedece.*) ¡Ladra! (*El Venerable obedece.*) Galopa como una yegua escandalosa. (*El Venerable obedece.*) ¡Relincha, muge!

**EL VENERABLE.** Dista mucho de ser agradable, ¿eh?

**ELEGGUA.** ¡Que relinches digo! (*El Venerable obedece.*) Muge. (*El Venerable no obedece.*) ¡Apártate, inútil! "Aborrezco la obra de los que se desvían Ninguno de ellos se allegará a mí." ¡Apártate he dicho!

**EL VENERABLE.** ¡Fuera! ¡Fuera de ti todo lo que no es tuyo! (*Quitándole la ropa, con rabia.*) Ya sabía yo que tras esa apariencia miserable y hedionda se ocultaba tu espectro altanero y vanidoso.

**ELEGGUA.** (*Desnudo.*)

"Mis días son como la sombra que se va; y heme secado como la hierba." (*Se arrodilla ante El Venerable.*)

Mas tú, Excelentísimo Señor Venerable, permanecerás para siempre y tu memoria para generación y generación.

**EL VENERABLE:** (*Con un látigo imaginario le pega en la espalda. Elegguá cubre su desnudez.*)

**ELEGGUA.** (*Súbitamente estalla en una conga con su estribillo estridente.*)

"Agua a la candela que se quema Eulalia." (*Repite incesantemente el estribillo. Baila la conga, con frenesí de chanqueteo. Va por todo el escenario. Bordea a El Venerable, que ha corrido hacia su estera para autoconsultarse.*) "Agua a la candela que se quema Eulalia."

**EL VENERABLE.** (*Tira y recoge el Ekuelé. Repite incesantemente, por encima de la conga primero y por encima del sollozo, después, cuando Elegguá se echa a un rincón a sollozar.*) "Omi tuto, ana tutu, tutu Laroye, tutu ilé. Kosi ikú, kosi aro, kosi efó, kosi eyé, arikú babawá." (*Silencio profundo.*) Pasó tu tiempo. Se acabó el juego y con el juego también tus intenciones. ¡Qué pobreza de imaginación! ¿Para qué jugaste?

**ELEGGUA.** Para divertirme, Excelentísimo...

**EL VENERABLE.** (*Interrumpiéndolo.*) ¿Divertirte...?

**ELEGGUA.** Para olvidar...

**EL VENERABLE.** (*Interrumpiéndolo siempre.*) ¿Olvidar...?

**ELEGGUA.** ...para no pensar en el escaso tiempo que me quedaba de deleite.

**EL VENERABLE.** ¿Y qué escaso deleite sentiste mientras jugabas al Excelentísimo Señor Venerable?

**ELEGGUA.** Que ser El Excelentísimo Señor Venerable, es ya una imperiosa esperanza.

**EL VENERABLE.** (*Sobresaltado.*) ¿Imperiosa esperanza? ¿De qué?

**ELEGGUA.** De lo posible.

**EL VENERABLE.** ¿Posible? ¿Posible qué?

**ELEGGUA.** ¡Mi libertad!

**EL VENERABLE.** (*Estalla en una ruidosa carcajada.*) ¡Miserable criatura! Tan sólo un instante de libertad te di. ¿Y qué hiciste con ella? La malgastaste. No supiste hacer nada con ella excepto tratar de vulgarizar mi imagen en tus grotescos manejos. Apresúrate a responderme: ¿Qué aprendiste de este juego?

**ELEGGUA.** "Nunca intentes pedir prestada la posesión más querida de un hombre. El inventará cualquier cosa para conservarla."

**EL VENERABLE.** "La mano que no puedes cortar, bésala." (*Le extiende la mano, inexorable.*)

**ELEGGUA.** (*Avanza lentamente hacia la mano extendida. Sufre intensamente. Trata de controlarse. Con vital impulso corre en un giro estentóreo y desgarrador hacia donde se haya encajado el cuchillo. Impotente, abandona la intención de cogerlo. Sufre intensamente. Hecho casi un garabato, se dirige lentamente hacia la mano impasi-*

ble e inexorable de El Excelentísimo. Tiembla y babea como Naná Burukú, aunque no pierde su dignidad. Se arrastra como el majá. La palabra se le tuerce, la palabra se le engarota.) El desperejilador que desperejile el perejil desperejilado del desperejilador de perejil será un buen desperejilador desperejilado perejil.

**EL VENERABLE.** (*Satisfecho.*) "Es poco sabio proseguir un proyecto que no ofrece perspectiva de éxito", ¿no crees? (*Eleguá le besa la mano.*)

**ELEGGUA.** (*Sumiso.*) Nunca es demasiado tarde para aprender o rectificar un error que se ha cometido. (*Comienza a vestir a El Venerable.*)

**EL VENERABLE.** La piedra sigue siendo piedra, el árbol sigue siendo árbol. No seamos, por lo tanto, ingratos con lo que somos.

### **ELEGGUA INFORMA A LOS CLIENTES SOBRE LA ENFERMEDAD DE EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR VENERABLE**

**ELEGGUA.** (*Ante un público imaginario.*) Un momento, un momento, luego les explico.

**EL VENERABLE.** ¿Qué pasa que no ha entrado ni uno de mis clientes?

**ELEGGUA.** Se disponen a entrar, Excelentísimo. Una pequeña alteración de ánimo.

**EL VENERABLE.** ¿Alteración de ánimo frente a mi consultorio? ¿Por qué?

**ELEGGUA.** Ya les explicaré. Pero ahora entre y concéntrese. (*El Venerable sale.*) ¡Silencio, por favor! ¡Silencio! Si no me dejan hablar... ¡Silencio! (*Leve pausa.*) Ilustres clientes de este ilustrísimo consultorio: El Excelentísimo Señor Venerable está bajo tratamiento psiquiátrico, psicoanalítico y sociológico. ¡Silencio, por favor! ¡Silencio! (*Leve pausa.*) Sus pensamientos oscilan penosamente como un péndulo entre la alienación y la enajenación. ¡Loco no; loco no! Según análisis minuciosos de los facultativos: "sufre un proceso de descomposición y se muda en una fuerza dirigida hasta la destrucción". Permítanme explicarles, por favor. No es fácil. "Destructibilidad irracional porque no reacciona contra cosas que merecen ser destruidas, sino que es una necesidad interna de destrucción, hostilidad y agresión." No, no, no, por favor, no es que El Excelentísimo esté loco. ¡Ya les dije que no está loco! Parecer no es lo mismo que serlo. ¡Que no cunda el pánico!, ¿eh? Lo fundamental es que... sus sentimientos intolerables están controlados con fuertes dosis de psicotrópicos. Un nitrazepán cada cuatro horas. Sucede que la motivación compulsiva, irracional, ha reemplazado a la razón, el conocimiento y la verdad o, con otras palabras, la actividad racional. "La necesidad de liberarse de un sentimiento insostenible es tan fuerte que le es imposible elegir una línea de conducta que constituya una solución real." Es por eso la fuerte dosis de nitrazepán. En una fugaz pérdida de la personalidad le ha dado por creerse blanco. Rechaza a todo lo que le huele a negro. ¡Negrofobia! Lunes, miércoles y viernes le

da por ser Próspero; martes y jueves, Robinson Crusoe. Sábado y domingo, Job. Lo que es más desolador, se siente amargado constantemente. Lucha contra enemigos inexistentes. Día a día aumentan sus sentimientos de pequeñez e impotencia, embotando su capacidad crítica y ofendiendo su naturaleza humana con fantasías estáticas sobre jabones y desodorantes. Según los especialistas que lo atienden, eso no es más que "un sentimiento profundo de inseguridad, de impotencia, de duda, de soledad y de angustia, desamparo e insignificancia, frustración y ansiedad, que ya no sabe quién es, qué es o por qué es". La vida ha perdido para él todo sentido. No ha logrado liberarse de la sujeción feudal. Cada vez que me ve cita a Green: "Nos asomamos al inmenso abismo negro. Y tenemos miedo." La única vía de escape del dilema es reemplazarlo. Pero el problema reside en cómo. En primer lugar la sabiduría no se adquiere por el simple hecho de estar al lado de un sabio. Se precisa, además de talento y probidad, altas dotes de capacidad, inteligencia excepcional. Y, en segundo lugar —que debió ser el primero—, El Excelentísimo Señor Venerable es reemplazable. No obstante, si ustedes lo dictaminan, como he estado incondicionalmente a sus órdenes, me permito consagrar mis esfuerzos para asumir la responsabilidad que ustedes me demanden. Pondré a vuestra disposición —mientras El Excelentísimo esté en ese estado compulsivo, agresivo y represivo— todas mis energías y toda mi inteligencia, para poner en práctica el cúmulo de conocimientos adquiridos durante mi largo aprendizaje. ¡Aché tengan todos! ¡Aché! ¡Aché! ¡Y que siga la prosindanga!

### **FINAL**

**EL VENERABLE.** "Cuando esperaba yo el bien, entonces vino el mal; y cuando esperaba la luz, la oscuridad vino.

Mis entrañas hierven, y no reposan: días de aflicción me han sobrecogido."

¡Olofi! ¿Tengo yo que ser como Job: beber el escarnio como agua? ¿Yo, que soy limpio y sin defecto, inocente y sin maldad? Desde que ese advenedizo inmundo traspasó el umbral de mi llé, todos los males se apoderaron de mí; me atropellan a diestra y siniestra, se adentran en mis entrañas, como cuchillo de dos filos. Estoy a punto de claudicar. Pero, ¿claudicar a qué? ¿A ser quien soy: El Excelentísimo Señor Venerable? ¡NO! ¡No claudico! ¡No claudicaré! ¡Ah, odio esta vida de trivialidades y ambiciones ordinarias! Por mucho que uno intente trascender los límites de esta aldea, no deja de ser uno un aldeano mediocre, sensible al sufrimiento y a la vejación diabólica de las costumbres. ¿Quién será capaz de revelarse contra la rutina? ¡Ah, amo al Caribe, tierno y temible, sabio y loco, fértil e idealista, macizo y soñador, ambicioso e inquieto. (*Leve pausa.*) Parece ser que se acerca ya mi ocaso. ¿Acaso haya llegado ya el momen-

to? ¿Ninguna disposición para impedirlo. ¡Quiero un helado de fresa y chocolate o cualquier otra cosa absurda! (Con una jícara con agua apergia todo el espacio.)

"Librame de mis enemigos,

oh, Olofi mío:

Librame de los que obran con iniquidad  
y sálvame de hombres sanguinarios.

Porque aquí están acechando  
mi vida:

¡Oh, Olofi, no me desampares,  
no te alejes de mí.

Apresúrate a ayudarme antes que mis

Enemigos, que

están vivos y fuertes como rocas,

caigan sobre mí."

**ELEGGUA.** (Entra con solemne reverencia.)

"El que guarda la higuera, comerá su  
fruto.

Y el que guarda a su señor, será

Honrado." ¡Maferéfún, Excelentísimo Señor Venerable!

**EL VENERABLE.** ¿Qué has hecho tú en todo este tiempo de penurias y calamidades para merecer que tu cuerpo sea como bronce, y tu espíritu harto de deleite?

**ELEGGUA.** "El camino de los impíos es como la oscuridad; no saben con qué tropiezan"

**EL VENERABLE.** No escondas de mí tu rostro.

**ELEGGUA.** No lo escondo, Excelentísimo.

**EL VENERABLE.** ¿Por qué me lo huyes?

**ELEGGUA.** No lo huyo, Excelentísimo.

**EL VENERABLE.** ¡Sí lo huyes!

**ELEGGUA.** Si usted lo dice.

**EL VENERABLE.** ¡Regrésalo a mí! ¡Regrésalo! ¡Anjá! Apresúrate a responderme: ¿Por qué mis días se han consumido como humo, por qué mi despensa se ha secado como la hierba en tiempos de sequía, por qué ni una migaja de pan hallo para mi boca, por qué mis huesos se han pegado a mi carne, por qué tantos, por qué me asaltan?

**ELEGGUA.** (Evasivo.) Ah, Excelentísimo Señor Venerable:

"El hombre como la hierba  
son sus días:

Florece como la flor del campo

que pasó el viento por ella

y pereció

y su lugar no lo conoce más."

**EL VENERABLE.** ¡Ñinga! Esa no es respuesta alguna para el que sació de bienes tu estómago y te coronó de favores y misericordia. ¡Ingrato! No merezco yo esa respuesta insulsa, propicia más bien a la ira y al enojo que a la cordura y a la reflexión. ¿Qué has hecho para escapar incólume de esta miseria que tan expresamente está en mí?

**ELEGGUA.** (Irónico.) Menospreciar la reprensión de la escasez.

**EL VENERABLE.** (Estalla en todo su salvajismo.) ¡Mentira!

¡Mentira! ¿A qué artificios te has consagrado, granuja, para escapar airoso de los infortunios que me asolan día tras día, noche tras noche? ¿Engaños? ¿Fraudes? ¿Traición? ¡Traición! ¡Traición! ¿En qué escondrijos te has amantado que en tu mano está mi tiempo? ¿Qué es eso? ¿Claman y vociferan tu nombre? ¡Se exasperan por verte! ¡Me reemplazan!

**ELEGGUA.** ¡Ah, Excelentísimo Señor Venerable! ¡Cuán imprudentemente ha dejado usted escapar la verdad!

**EL VENERABLE.** ¡Pues no lo harás! ¡No lo harás! ¿Qué están haciendo allá afuera?

**ELEGGUA.** Demoliendo.

**EL VENERABLE.** ¿Qué cosa?

**ELEGGUA.** Todo lo que ellos consideran digno de ser demolido.

**EL VENERABLE.** No entiendo.

**ELEGGUA.** ¿Qué es lo que no entiende, Excelentísimo?

**EL VENERABLE.** Viniste para volver las cosas al revés...

**ELEGGUA.** No exactamente...

**EL VENERABLE.** ...astutamente, sin escrúpulos. ¡Vienen a verte ¡Vienen a consultarse contigo!

**ELEGGUA.** No se impaciente, Excelentísimo Señor Venerable. No se excite por gusto en creencias mal fundadas. Se recrea demasiado en dudas y desconfianzas y su salud se resquebraja. Si no pone de su parte, su vida se disipará como humo.

**EL VENERABLE.** Eso es lo que tú quieres, ¿verdad? ¿Eso es lo que tus ojos están prestos a ver? Pues te cogiste el culo con la puerta, cabrón. No te daré por la vena del gusto. ¡Viviré para siempre! ¡Yo, El Excelentísimo Señor Venerable, el gran benefactor de los hombres, su principal consejero, quien les revela el futuro e influye sobre él, el poseedor del secreto de Ifá. Yo, la sabiduría...! ¡Apártate de mí! (Elegguá en todo el discurso anterior se ha puesto la vestidura de El Excelentísimo Señor Venerable; éste trata inútilmente de quitársela, pero algo extraño e inexplicable se opera en él. Cada uno de sus movimientos van a parar al vacío, en una mímica terriblemente dolorosa. Elegguá en un raptó de violencia va hasta El Venerable, lo toma por el brazo y lo arrastra por todo el escenario.) ¿Dónde están mis bondades? ¿Qué has hecho con ellas?

**ELEGGUA.** (Arrastrándolo.) ¡No, Excelentísimo Señor Venerable, no. Sus bondades nunca existieron! Tus bondades eran excesivamente rudas, desagradables, semejantes al maleficio, contaminadas con la insensibilidad. (Se le encima.) ¡Abre bien los ojos! ¡Abrelos bien! ¿A quién enseñaste que el azar forma parte sustancial de nuestra propia naturaleza? (Aleatorio.) ¿A quién? ¿A quién? (Pausa. En otro tono, tranquilo, muy tranquilo.) ¿A quién? (Le tira una bolsita.)

**EL VENERABLE.** ¿Qué es eso?

**ELEGGUA.** Tu bolsita de alimentación: "Un hambre genialmente organizada." Habéis hecho prodigios.

**EL VENERABLE.** *(Corre a la bolsita, hurga en ella. Come con glotonería. Se le cae un alimento, lo coge y se lo come.)* Lo que no mata engorda. *(Eructa. Le cae atrás a un perro imaginario que supuestamente le ha robado la comida. Se faja con el perro. Ladra. Al fin le arrebató la comida, come. En toda estas situaciones, Elegguá, vestido de El Excelentísimo Señor Venerable, se pasea por toda la escena, con marcada satisfacción y arrogancia.)*

**ELEGGUA.** *(Se detiene, satisfecho.)* "La mano que no puedas cortar, bésala." *(Le extiende la mano, inexorable.)*

**EL VENERABLE.** *(Avanza lentamente hacia la mano extendida. Sufre intensamente. Trata de controlarse. Con vital impulso corre hacia donde está clavado el cuchillo, en un grito estentóreo y desgarrador. Impotente, abandona la intención de cogarlo. Sufre intensamente. Hecho casi un garabato se dirige hacia la mano extendida. Tiembla y babea como Naná Burukú, aunque no pierde su dignidad. Ahora se arrastra como el majá. La palabra se le tuerce, la palabra se le engarrotó.)* El desperejilador que desperejile el perejil desperejilado del desperejilador de perejil será un buen desperejilador desperejilado perejil. El mono se puso la piel del jabalí, pero murió mono.

**ELEGGUA.** *(En Excelentísimo Señor Venerable.)* El cazador cree que el mono no es sabio. El mono es sabio, pero tiene su propia lógica.

**EL VENERABLE.** Es poco sabio proseguir un proyecto que no ofrece perspectiva de éxito.

**ELEGGUA.** *(Que tiene muy de cerca a El Venerable.)* ¿No crees que una causa meritoria debe ser seguida hasta el final?

**EL VENERABLE.** La boca que exalta, a menudo censura. *(Le besa la mano.)*

**ELEGGUA.** Y la mano que acaricia, a menudo mata.

**EL VENERABLE.** "¡Soñemos, alma! ¡Soñemos, pues, porque soñar es más que vivir: es comprender y, por lo tanto, es saber esperar y saber perdonar." Porque "vivir es repetir el ayer y soñar el mañana". *(Enredado en sus acciones imprecisas.)*

"Ki ojo na ki o jasi ókunkun, ki Olorun ki o má se ká a si lati orun wá, bení dudú ojo na ki o pa a lai yá"

*(Que quiere decir: "Perezca el día en que yo nací, y la noche que se dijo: Varón/es concebido/Sea aquel día sombrío, y Olorun no cuide de él desde arriba/Ni claridad sobre él resplandezca.")*

**ELEGGUA.** Comienza a quitarse la vestidura y la cuelga de nuevo sobre la percha. El Excelentísimo Señor Venerable y Elegguá, con un grito estentóreo, corren por distin-

tos caminos hasta el cuchillo. Hacen como si lo cogieran, pero en realidad el cuchillo permanece encajado profundamente en su sitio. Como si empuñaran un cuchillo, El Excelentísimo Señor Venerable y Elegguá avanzan lentamente hacia la vestidura que luce todo su oropel y magnificencia.

**EL VENERABLE.** *(Avanza.)* ¿I wo fi ise iyanu se kán fun okú bí?

**ELEGGUA.** *(Avanza.)* ¿Awon okí yio ha dide nwon si ma yun o bí?

**LOS DOS.** ¿A o ha fi iseum ife se kán ni ira-okú bí? ¿Tobi otito se ninu iparun?

**EL VENERABLE.** ¿A ha le mo ise iyanu re li okunkun bí?

**ELEGGUA.** ¿Oti adodo se ne ili igabgbe? *(Que quiere decir: "¿Harás tu milagro a los muertos? ¿Levantáranse los muertos para alabarte? ¿Será contada en el sepulcro tu misericordia? ¿O tu verdad es la perdición?")* *(Los dos llegan al unísono a la percha, empujando cada uno su cuchillo imaginario. Levantan ambos sus manos con intención de clavar sus cuchillos imaginarios en el centro de la vestidura. La acción se paraliza en el aire. Se vuelven lentamente hacia el frente. Avanzan ahora, paralelamente uno del otro, hacia proscenio. Están relajados.*

**LOS DOS.** *(Como si cantaran una canción de filin.)*

"Este mundo es un relajó en forma de gallinero, donde el que sube primero se caga en el que está abajo. Pero si sube un guanajo de peso no muy ligero, puede que se parta el gajo y entonces van al carajo los de arriba, los de abajo, y aquel que subió primero."

Sobre la canción de filin se van apagando imperceptiblemente las luces hasta el apagón total.

FIN

# DE LA OPERA CLAVES DE SU ESPLENDOR

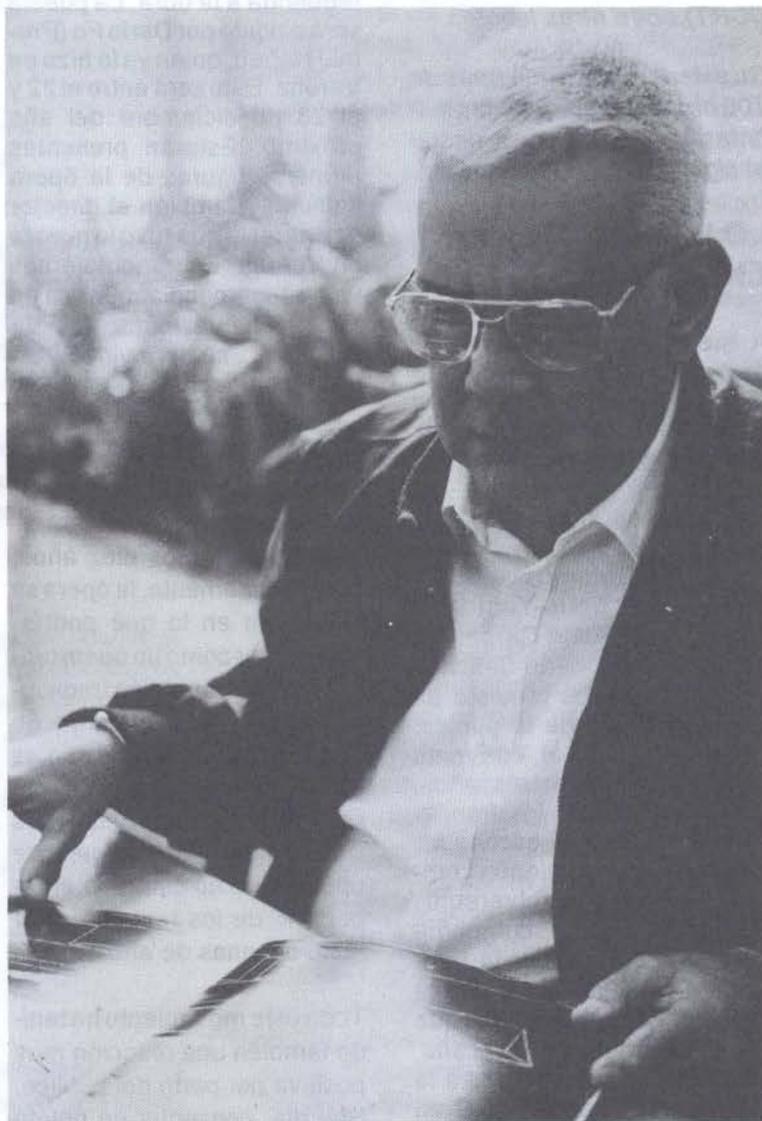
Ada Oramas

*En el mundo se registra un boom de la ópera que ha estremecido al universo de la música y las artes escénicas. Se trata de un punto neurálgico en los análisis y discusiones de los especialistas, estudiosos y dilettantes del género. Por ser difícil llegar a conclusiones, dialogo con el maestro Manuel Duchesne Cuzán, una de las más altas figuras de la cultura nacional y profundo conocedor del tema.*

## APROXIMACION A UN ESBOZO DEL MAESTRO

*Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, especializándose en dirección orquestal con el eminente director y pedagogo Igor Markevicht. Actualmente está considerado como el director de más alto reconocimiento profesional en Cuba. Su labor en esta especialidad ha sido decisiva en el desarrollo actual de la música cubana y en la formación de un público amplio y abierto a todas las formas y estilos del arte musical.*

*Es el director general y artístico del Centro Pro Arte Lírico de La Habana, asesor musical*



*del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y director musical de la Orquesta de Cámara de La*

*Habana y el conjunto instrumental Nuestro Tiempo. Igualmente, desarrolla una intensa actividad al frente de prestigio-*

sas orquestas de América Latina, Europa y Asia.

Ha fungido como director titular (fundador) de la Orquesta Sinfónica Nacional por más de treinta años (1960 - 1992), director general del Teatro Nacional de Ballet y Opera de Cuba, asesor y director de programas del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), entre otras labores.

Su extenso repertorio (más de 700 obras) comprende las distintas épocas y estilos, desde el siglo XVIII a nuestros días.

## LO INMEDIATO EN ARTE LIRICO

A mediados de año llevaremos a España el nuevo montaje de **María la O**, en una concepción de Alina Sánchez basada en la obra original.

Brindaremos algunas funciones en Gijón y en otras ciudades. Regresaremos a Cuba, para reponer **Ecue-Yamba O**, con texto de Alejo Carpentier y música de Roberto Sánchez Ferrer. Tenemos previsto un nuevo montaje de la puesta. Continuaremos el convenio que, desde hace tres años, establecimos con los franceses; llevaremos a escena **La Traviata**, con un elenco completo de ese país. Volveremos a España con la compañía completa para hacer la temporada de invierno, y en los distintos momentos de que dispondremos durante el año, haremos varias entradas a la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana.

Pero sí te quiero dar una noticia. Hemos estado trabajando con el equipo que organiza los festivales de Verona y ya estamos al recibir todo el proyecto

computarizado para montar **El barbero de Sevilla** en la Plaza de San Francisco. Para esta ocasión, ellos traerán un equipamiento técnico tan moderno que lo más complejo, desde el punto de vista escenográfico, lo montan en cinco días y lo desmontan en ese tiempo. Y se eligió la Plaza de San Francisco porque el entorno le otorga la atmósfera requerida a la obra. La puesta será dirigida por Dario Fo (Premio Nobel), quien ya lo hizo en Verona. Esto será entre el 22 y el 28 de diciembre del año próximo. Estarán presentes primeras figuras de la ópera italiana, y también el director de orquesta que tuvo la puesta en Verona. Este montaje nos va a situar mundialmente a un alto nivel, puesto que de este **Barbero...** se hará video y un disco compacto.

## UN IMAN PARA EL PUBLICO

Desde hace unos diez años, aproximadamente, la ópera se encuentra en lo que podríamos definir como un *boom* tanto en la programación tradicional como en el encargo de nuevas obras del género. Las casas editoras de discos han retomado para sus catálogos una cantidad extraordinaria de óperas que no están en el repertorio de los teatros desde hace decenas de años.

Todo este movimiento ha tenido también una reacción muy positiva por parte del público. Hoy día, conseguir un boleto en cualquier teatro es prácticamente una heroicidad. Los programas están hechos con mucha anticipación. Cuando estábamos analizando los pormenores de nuestras presen-

taciones, en el teatro Grass, de Austria, el doctor Brunner me anunció: su primer ensayo es el 27 de junio del año 2000, a las tres de la tarde. En este terreno, aún nos falta camino por recorrer.

## SE IMPONE LA MUSICA

La historia de la ópera ha abarcado distintos ciclos. Uno de ellos se refiere a la trascendencia de los nombres de los intérpretes, donde ellos imponían sus criterios libremente, sin llegar a la etapa de los *castrati*, quienes tomaban una ópera y la modificaban totalmente para exhibir sus facultades.

Después esto se fue rectificando y llegó el momento de los directores, donde todo estaba en función de las puestas en escena y el canto era secundario, al igual que la música y la obra en sí. Y llegamos a lo que recientemente ha ocurrido, que se conoce más **La Traviata** de Zefirelli que la de Verdi. Actualmente el papel más importante lo tienen los directores musicales, para exigir el respeto absoluto de lo que escribió el compositor.

Yo recuerdo que Markevitch siempre aseveró que el director de orquesta es un artista, un intérprete, y su resultado artístico será mejor si logra transmitir a los cantantes lo que escribió el compositor.

Existen muchas anécdotas sobre este aspecto. Por ejemplo, en la fonoteca del Centro Pro Arte Lírico existe una **Traviata**, dirigida por Carlos Kleiber, que fue toda una odisea. La grabación tuvo que suspenderse dos veces por-

que Kleiber no aceptaba ninguna de las versiones cantadas por los solistas. Al fin llegaron a un entendimiento: una versión fonial que respeta al detalle la partitura.

Otro aspecto que incide en el renacimiento de la ópera es el que se refiere al diseño de escenografía y luces, con un tratamiento de gran espectáculo. Los decorados poseen otra concepción, desde los materiales que se usan hasta la pintura. Se tiene muy en cuenta la creatividad, podría decirse que es un derroche de imaginación. Las luces también son realizadas por artistas y se establece algo así como una simbiosis visual para cristalizar atmósferas.

El desarrollo que ha alcanzado la ópera en estos momentos se basa en el nivel profesional de las grandes estrellas del *bel canto*, unido a las nuevas concepciones de escenografía y luces, el respeto a las partituras, sin olvidar que en este género la música es lo primordial.

La ópera es teatro musical también, pero en función de la música. Yo he estado viendo últimamente una serie de videos de gran creatividad en las puestas en escena. Está dado el concepto de la teatralidad, pero —en los momentos que es necesario— uno se percata inmediatamente de la atención de los solistas y el coro hacia el director de orquesta, pues son momentos que no permiten otro tipo de situación escénica. Es por ello que nosotros debemos incorporar al trabajo de la ópera y la zarzuela a directores con experiencia y resultados positivos en otros géneros, con el

propósito de que existan distintas concepciones de montaje y ambientación. Una de las finalidades que debemos lograr es un trabajo mucho más profundo en cuanto a la corrección en el idioma. La dicción es vital para completar la integralidad de la puesta. La crítica hace mucho hincapié en esto: tiene una voz muy bella, pero su brillantez la opaca la dicción.

## TRASCENDENCIA DE LO ESTILÍSTICO

Existe una diversidad de estilos, incluso dentro de un mismo compositor. Para transmitir a los cantantes este concepto de estilo es imprescindible que posean una sólida formación y mantener la continuidad con los profesores de canto.

En Cuba hemos tenido excelentes profesores, como Zoila Gálvez y Mariana de Gonich. Una de las preocupaciones consiste en recuperar esta tradición, porque contamos con cantantes que necesitan información que les permita una sólida preparación, pues no han tenido acceso a las nuevas puestas que se presentan en el mundo, y esto conspira seriamente contra el desarrollo de los nuevos valores. Esta situación la podemos encontrar en otras vertientes musicales. Estamos en la época del INTERNET, en que todo se recibe al instante.

Por suerte, la importante ayuda por parte del ministro de Cultura, Abel Prieto, y del presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, José Matías Maragoto, para adqui-

rir discos compactos, videos y equipos para el centro ha sido fundamental.

En el presente los parámetros de calidad corresponden a otros criterios.

## PORGY AND BESS, UN RETO POR PUESTA Y POR DICCIÓN

Aunque todavía nos parece lejano, vamos a participar en la puesta de **Porgy and Bess** ante un público muy conocedor y, por ende, profundamente exigente. Será una coproducción con el teatro de Grass, en Austria, que dirige el doctor Brunner. Se estrenará allí el primero de julio del 2000, con todo el elenco y la orquesta cubanos. El inglés que se utiliza tiene los giros y fonética del Sur de los EE.UU. y la música hay que interpretarla al estilo de Gershwin. Vamos a pedir a la soprano y profesora Mayda Prado que colabore en este empeño, pues deseamos que asesore en cuanto a los códigos de la puesta, porque **Porgy and Bess** no es **Tosca**.

## RENACER DEL GÉNERO EN LA HABANA

Impulsar este renacer ya se va materializando poco a poco. Nuestra primera premisa es realizar las programaciones con elencos de calidad y mejorar las puestas en escena. Y en esos primeros pasos, hemos visto una reacción positiva del público.

En 1997 llegamos a alcanzar con la ópera 77% de asistencia de público, lo cual nos si-



túa en el nivel establecido mundialmente para los teatros.

## UN VIAJE A LA SEMILLA, EN LA ZARZUELA

Con la zarzuela cubana ha pasado lo mismo que con la española. Al paso del tiempo se les han añadido, quitado o modificado muchos pasajes, hasta llegar a desvirtuarlos. Se han tomado las medidas necesarias para rescatar nuestras zarzuelas, lograr las versiones originales. Muchos artistas e investigadores aúnan sus esfuerzos para encontrar la música original de Gonzalo Roig y así determinar en escena lo que se pretendía realmente con la **Cecilia Valdés**, definida por su autor como una comedia lírica en dos actos.

En Cuba hacemos más zarzuela española que ellos mismos. Y digo esto porque sólo

las representan en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, mientras que en el resto de su territorio prácticamente no existe. Son indudables las diferencias entre una y otra. La zarzuela española es festiva, alegre. De esa manera se desarrolla y por lo general así concluye.

Hay marcadas vertientes en la zarzuelística cubana, nacidas de estilos y lenguajes, de enfoques muy personales de nuestros tres compositores más destacados en el género: Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats. En el caso de Prats, se parte del teatro bufo cubano, una derivación natural del español, para incorporar ritmos que eran más actuales para su época -estamos hablando de 1930 a 1936.

Por su parte, Roig y Lecuona se acogen a los modelos de la

ópera italiana, pero lo que incorporan es toda una serie de ritmos cubanos propios del siglo pasado e inicios del veinte, como la antigua guaracha y los aires campesinos.

No hay duda de que nuestra zarzuelística mantiene una continuidad histórica. Existe un número mayor de compositores, encabezados por Luis Casas Romero, y el ascenso desde el punto de vista creativo se da hasta los años cuarenta. La fuerza del arte lírico en Cuba podemos explicarla por la enorme tradición operística, que arranca desde el siglo XVIII. Los nombres de muchos cubanos están involucrados en la historia de este arte, y los hay que han utilizado en sus óperas recientes técnicas de vanguardia, con absoluta libertad para trabajar sobre los terrenos de la música de avanzada.■

E N T R E V I S T A

## III ENCUENTRO DE TEATRO COMUNITARIO

# LA VALIDEZ DE UNA ACCION COMUN

L. V.\*

El concepto de "teatro comunitario", teorizado en diferentes períodos y desde disímiles puntos de vista, vuelve a ser -en los finales de esta década- punto de atención para el movimiento teatral cubano.

Desde la segunda mitad de los años sesenta, esta práctica, inscripta en lo que se ha denominado "estética de la participación", ha generado en todo el continente diferentes expresiones teatrales que, con mayor o menor sistematicidad, han llenado un espacio notable y transformado irreversiblemente la relación escena-público a partir de la propuesta de una comunicación de nuevo tipo.

Y lo que ya parecía una manifestación completamente explorada, vuelve a traer, en Cuba y otros países de América Latina, un replanteo de sus principios, motivado no sólo por criterios metodológicos, sino -y fundamentalmente- por la asunción del teatro como un hecho eminentemente popular y colectivo.

Uno de los signos que evidencian estos cambios, son los encuentros de teatro comunitario celebrados en los últimos

años, tanto en Cuba como en otros países latinoamericanos, los cuales han intentado unificar en una acción común las iniciativas individuales existentes, en la búsqueda de un sentido de movimiento a la luz de las demandas y realidades de las zonas de expectación involucradas en este fenómeno.

En Cuba, y en el marco del Congreso Iberoamericano de Agentes del Desarrollo Sociocultural, tuvo lugar, en octubre de 1998, el III Encuentro de Teatro Comunitario, el cual hizo confluír el quehacer de aproximadamente una treintena de colectivos, tanto cubanos como de otras nacionalidades.

Particularmente, se hace necesaria la reflexión acerca del encuentro teórico inserto en este evento. El mismo dio lugar a una serie de planteamientos e interrogantes que, sobre el tema, salieron a la luz en las discusiones. Estas, organizadas en tres mesas redondas, aglutinaron los criterios que hoy día sustentan esta práctica.

Los títulos seleccionados fueron:

-La dramaturgia del texto y del quehacer actoral del teatro comunitario. La especialización de una crítica específica del teatro comunitario: la función del crítico como ente coadyuvante de este fenómeno.

-El teatro con y para los niños en las comunidades: la formación de futuros teatristas en este empeño.

-Función del teatro comunitario: transformación social del medio.

Estos enunciados propiciaron la participación de personalidades teatrales de países como Australia, Argentina, Canadá, EE.UU, Colombia, Venezuela, Italia y Cuba, quienes, a través de ponencias e intervenciones individuales, referidas tanto a experiencias concretas como a criterios normativos, lograron sintetizar un grupo de ideas, las cuales son el presupuesto general que -más allá de consideraciones puramente estéticas- caracterizan la proyección de este fenómeno en la actualidad, y que fueron recogidas en el Dictamen Final como sus Conclusiones:

El Teatro Comunitario debe ser un punto de confluencia para todas aquellas iniciativas teatrales, sean profesionales o provenientes de grupos de aficionados, siempre y cuando su objetivo esencial sea procurar el mejoramiento estético y moral de la comunidad a la que esté dirigido.

El Teatro Comunitario no propone normas estrictas en su creación dramática, y asume este concepto a partir de su diversidad, en la que se combinan el texto, el trabajo actoral y la estética escénica dentro de un todo.

Este movimiento aspira a priorizar el trabajo con y para los niños, e incorporar a aquellos afectados por desventajas tanto físicas como sociales, con el objetivo de crear en ellos una conciencia estética y moral, con vistas a la formación de mejores teatristas y un público más integral.

Poner en marcha mecanismos que preserven nuestra memoria para no dejar perder la historia de este movimiento, tanto en su carácter de crónica, como desde una perspectiva de análisis crítico.

El Movimiento de Teatro Comunitario tiene como una de sus máximas aspiraciones contribuir a la defensa de la identidad frente a las agresiones culturales que intenten lesionar los valores más auténticos de nuestros pueblos y de su historia.

Después de analizar la necesidad de su existencia, proponemos instrumentar una Red Interamericana de Teatro Comunitario para que en la misma confluyan todos los es-

fuerzos e iniciativas que ayuden a fortalecer este movimiento en nuestros países.

Este último punto es, quizás, el aporte más relevante de este Encuentro, pues la creación de esta Red Interamericana de Teatro, sugerida en la anterior edición del evento en 1996, pudiera ser la consolidación de los aislados esfuerzos de diferentes organizaciones nacionales, y así, a través de la misma, estarían en condiciones de proyectar su trabajo a planos más elevados en cuanto a su efectividad social y calidad profesional.

En el documento que recoge la propuesta de su creación se apunta:

La presente propuesta para la creación de esta Red se basa en la reafirmación de un espíritu continental que deberá estar recogido por un incesante y fructífero intercambio de experiencias que garantice la comunicación regular entre nuestros creadores.

Los objetivos planteados son los siguientes:

-Contribuir a través del teatro al mejoramiento de la condición humana.

-Fijar los mecanismos de comunicación permanente entre los teatristas que vinculan su labor al teatro comunitario.

-Estimular el intercambio entre los teatristas dedicados a esta modalidad teatral.

-Propiciar la realización de eventos que faciliten el intercambio de conocimientos desde el punto de vista artístico y también técnico.

-Contribuir a formar un sistema de información que

enriquezca la labor creativa y social de los teatristas de nuestro continente.

-Auspiciar la labor docente que posibilite la realización de talleres, cursos, seminarios y cuantas especializaciones en tal sentido puedan existir.

A partir de estos objetivos, la Red pudiera significar un punto transformador en esta práctica; ayudaría a su coherencia y sentido de movimiento, a la vez que permitiría recobrar la trascendencia que, durante las décadas de los 60 y 70, marcó una estética participativa cuya acción originó una nueva dramaturgia, entre otros aportes.

Es evidente que tanto este Encuentro como la propuesta de creación de la Red, apuntan a caracterizar una de las aristas de la práctica teatral latinoamericana, presencia ineludible y creciente. La misma pudiera ser el puente para llegar a las expresiones que hagan de este teatro un fenómeno transformador en lenguaje y teatralidad; ése es el reto que afronta, y debe ser, además, su principal aspiración.

El III Encuentro de Teatro Comunitario, organizado por el Centro Nacional de esa especialidad, contó con una muestra del quehacer de diferentes agrupaciones y teatristas, tanto cubanos como de otros países. En particular, el evento teórico fue auspiciado por la institución cultural La Barraca y el Teatro Nacional de Cuba. ■ \* Liliam Vázquez.

Luego de clausurado el sexto Festival Nacional de Humor Aquelarre'98, se comenta sobre las diferentes propuestas en escenas y los premios otorgados por el jurado, con los cuales coincido en su totalidad. Nombres como Caricare, Miguel Moreno, Ruido, Humore Mío o Rigoberto Ferrera retumban en las paredes del teatro Mella como ejemplos de búsqueda y elaboración de un buen humor.

Para quienes este Festival no fue todo lo satisfactorio que esperaban, recuerdo que Aquelarre no pretende ser el encuentro de las figuras reconocidas del humor; es —y ésta seguirá siendo su razón de ser— un evento que promueve nuevos valores en este género. Aficionados que buscan, en la competencia, dar a conocer su valía. Se puede depurar un poco más en los Pre-Aquelarre, pero no es éste el principal problema que adoleció esta sexta "reunión de brujas"; y como dice el cuento, vamos a hablar primero de las cosas buenas...

Aquelarre ganó en organización. En cada teatro —Mella, América y Fausto— los asistentes pudieron gozar de una propuesta diferente cada noche, acompañada de verdadera concepción de espectáculo. Se mantuvo la diversi-

dad de géneros: música, teatro, *sketch*, fonomímica..., e incluso los mimos tuvieron excelentes defensores en el grupo santiaguero Humore Mío con su **Cinésica**.

Los premios otorgados aseveran la realidad que algunos desconocen: los más laureados —Miguel Moreno, Onelio y Mireya, *Caricare*, entre otros...— resultaron aquellos que en anterior edición del encuentro fueron estimulados con cursos de superación dirigidos por el Centro Promotor del Humor y el Instituto Superior de Arte; o sea, de alguna manera el Centro evidencia logros en su objetivo principal de formar y promover talentos en el difícil arte de hacer humor.

Con buen tino la programación incluyó dos propuestas a cargo de los archirreconocidos Pagola la Paga y Churrusco (que celebraron cumpleaños, 10 y 20 respectivamente) y el colectivo Reciclaje (Otto Ortiz, Jorge Díaz, Ulises Toirá) con su espectáculo **Bangán** en el Karl Marx. Una muestra de dominio escénico y excelente humor de los años 80 y 90, aunque cabe preguntar: ¿cuándo habrán estrenos?

Una vez más, las carencias, las jineteras, los orientales y la emigración son los platos fuertes a la hora de abordar te-

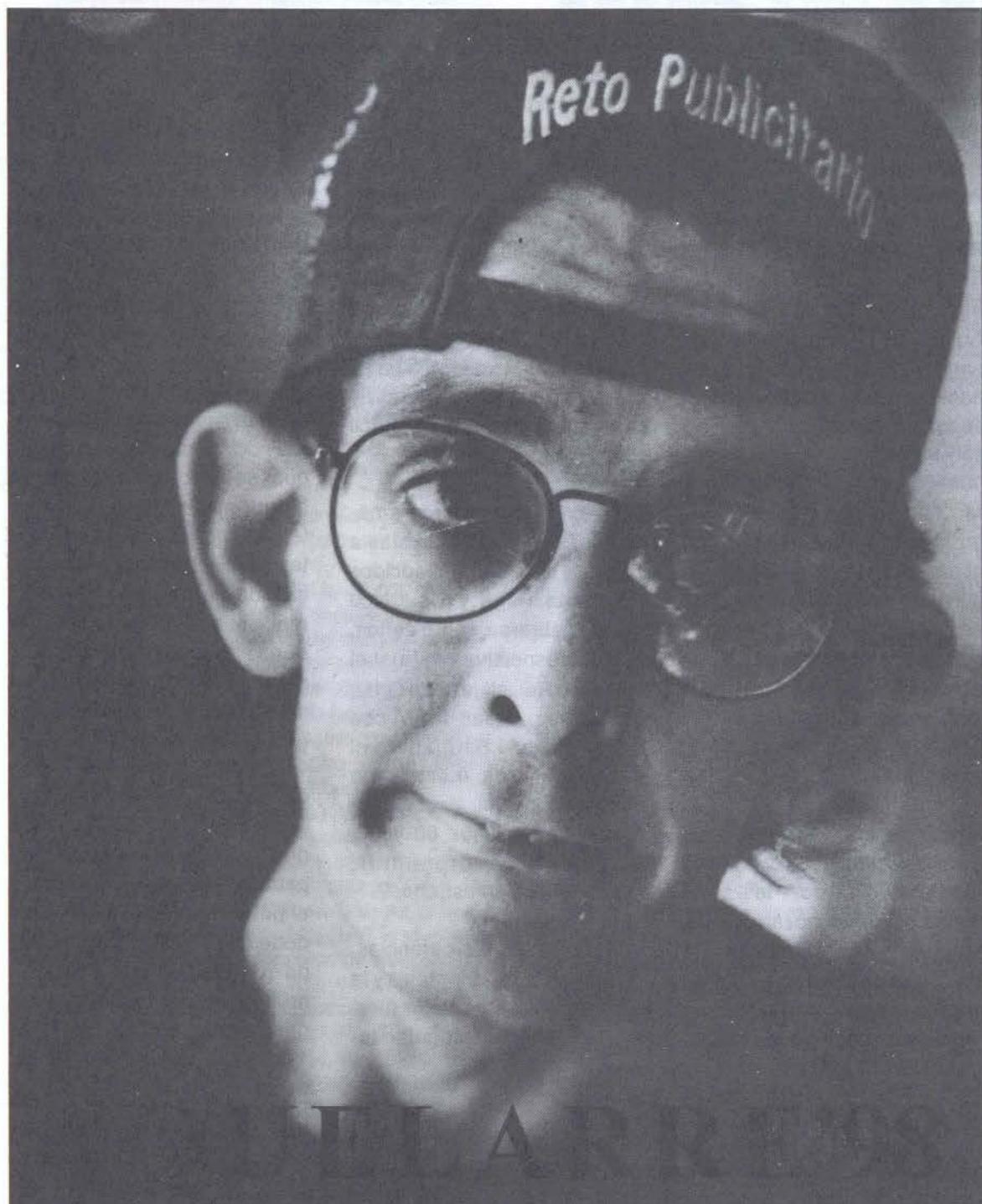
mas. No niego que estos tópicos son viables porque forman parte de nuestra realidad, y aunque el triunfo parte de lo verdaderamente autóctono no podemos olvidar que la universalidad también es válida. Por muy críticos que queramos ser: no sólo del mal ríe el hombre.

No faltará quien me tilde de loco y antiético cuando asegurar que la nota discordante en este Festival estuvo a cargo del público, y en especial de aquellos que permiten la permanencia en el teatro de quienes más que disfrutar de un espectáculo humorístico acuden a las salas con la intención de "hacerse los humoristas". Conuerdo con un colega que señala: "un festival de humor escénico es un hecho teatral, no una verbena". Fui testigo de más de una situación desagradable a causa de molestias causadas por individuos "pasados de tragos", menores corriendo por los pasillos de las salas o aquellos que gritaban improperios a viva voz por la simple razón de que la propuesta que se desarrollaba en escena no era de su agrado. Para que el respetable —como también llaman al público— gane esa acepción debe respetar, más aún cuando quienes le entregan su arte no reciben remuneración alguna por su esfuerzo. ■

# AQUELARRE'98

Jorge Alberto Piñero

# NO SOLO DEL MAL RIE EL HOMBRE





# C A D Í Z

## EL TEATRO AHORA Y CIEN AÑOS DESPUES

Jorge Ignacio Pérez

Por Cuba participaron en la demostración escénica los grupos Buendía y Teatro Caribeño, aunque en el Baluarte de la Candelaria, una vieja fortaleza similar al Castillo de la Fuerza habanero, hubo una amplia visión de la cultura cubana, contentiva de materiales audiovisuales, pinturas y artes aplicadas, como presentación artística tangencial en el programa del FIT.

Con Buendía y su espectáculo **Otra tempestad** -revisión y recontextualización de **La tempestad**, de Shakespeare, a cargo de Flora Lauten y Raquel Carrió- ocurrió lo esperado. Dos funciones abarrotadas de público en la pequeña sala La Lechera bastaron para comprender cómo un espectáculo aparentemente raro despierta el interés del europeo; o sea, se trata de una puesta que desmenuza la versión original para amplificar su sentido trayendo la obra a una isla del Caribe, a un sentido insular que bien pudo estar en la circunstancia de los plantea-

mientos de Shakespeare, pero no en la esencia del desarrollo de la acción.

**Otra tempestad** es un espectáculo hasta cierto punto erudito por su intertextualidad histórica y porque los personajes son los mismos del original y a la vez son nuevos. Aunque la propuesta escénica requiere, para su entendimiento cabal, un mínimo de referencias bibliográficas e históricas, no es menos cierto que se defiende por sí sola desde el lado visual, y además del excelente trabajo de máscaras realizado por el joven artista plástico Alberto Velázquez, la música en vivo, percusión afrocubana fundamentalmente, resulta un atractivo de primer orden en la vieja Europa.

Teatro Caribeño, con **Alto riesgo**, se jugó una carta peligrosa en Cádiz: la de convencer con una temática realista, de la Cuba actual, una obra, si se quiere, con cierto sabor documental al ficcionar dos personajes tipos de la sociedad: una

"jinetera" y un dirigente "detronado". Eugenio Hernández Espinosa, autor y director, pone frente a frente a estos dos personajes que ven la vida diferente y han vivido distintos momentos históricos, pero el tiempo los une en una trampa del destino: ella le ajusta cuentas a él y desbarata la imagen fuerte, prepotente, de este último.

Es un teatro verbalista de principio a fin, intenso y rico en sus parlamentos, tanto desde el punto de vista literario como filosófico, correctamente defendido por Mario Balmaseda y María Teresa Pina. Aunque tuvo buena acogida de público -no sólo en Cádiz, sino también en Vitoria, País Vasco, y Madrid-, un columnista del *Diario de Cádiz* quedó totalmente desconcertado ante la puesta y escribió unas pocas líneas realmente ofensivas que para nada se justifican. El redactor cuestionó -para malas actuaciones y la postura ética de un dramaturgo que ha sabido honradamente reseñar los pro-

cesos históricos de nuestro país, y lo ha hecho, desde **María Antonia y Mi socio Manolo**, por sólo citar dos ejemplos, con la mayor calidad artística y limpieza en sus compromisos con su sociedad.

Sucede que el redactor de marras no conoce que en Cuba se sigue realizando un teatro puntual, enriquecedor de los procesos sociopolíticos, y no un teatro oportunista, como señaló en su despistada crónica, publicada un día después de la clausura del Festival.

En un diálogo sostenido con quien escribe las presentes líneas, Pepe Bablé, director del Festival de Cádiz, se refirió a la naturalidad de los procesos creativos cubanos como uno de los rasgos fundamentales a tener en cuenta. Cuba tiene hoy mucho que decir al mundo, según las palabras de este hombre de teatro que, además de seleccionar las obras más sólidas en la escena de Iberoamérica, dirige la Compañía de la Tía Norica, una de las agrupaciones de títeres más antiguas de Europa que se sostiene por pura tradición familiar.

### **LOS TITERES, OTRO CARNAVAL GADITANO**

La función, fuera de programa, del Teatro de la Tía Norica, significó uno de los momentos más aplaudidos, y fue, realmente, un obsequio a la delegación cubana, que cele-

bró allí el Día de la Cultura Nacional.

Un pequeño teatro de títeres es capaz de multiplicar las sensaciones e incluso despistar a los asistentes con respecto a la escala física real del escenario y los muñecos. Todo depende de la manera de narrar una historia, de ambientarla en escena, animar las marionetas y crear una ilusión en la gente. Sería un verdadero privilegio que algún día el público cubano pudiera presenciar este espectáculo de referencia, y no porque aquí no contemos con un excelente trabajo de títeres, técnicamente hablando, así como de repertorio, sino porque en el Teatro de la Tía Norica se conservan más de doscientos años de arte popular.

En el repertorio de esta agrupación se incluyen sainetes costumbristas gaditanos y autos de navidad, y un dato curioso es que todo el material original de esta creación titiritera, de mediados de los años 1700, se conserva en el Museo, Arqueológico de Bellas Artes de Cádiz. Los títeres vistos en el XIII Festival, fundamentalmente manipulados con varillas y cordeles, son una copia fiel de los originales.

Para el agasajo a la delegación cubana, la compañía de Bablé presentó sus autos sacramentales de navidad del siglo XVIII, nueve cuadros que muestran la idiosincrasia de los gaditanos en un montaje

que utiliza dos líneas referenciales básicas: la bíblica y la profana.

El espectáculo gustó mucho por la animación de los muñecos y por el derroche de imaginería popular dado a través de los textos, incluso muchas veces parlamentos improvisados que contemporizaron los históricos pasajes bíblicos. Toda la imaginación desbordante del gaditano, su buen humor, su recurrente manera de llevar la vida un poco en broma y siempre dándole vuelos a la palabra oral como recurso básico de comunicación, todo esto está relacionado con los carnavales de Cádiz, diez días de febrero que cada año sacan a relucir, en trajes y cantos, el famoso "salero" que caracteriza a los andaluces en sentido general.

No por casualidad el teatro de títeres continúa asombrando al espectador de hoy, arrancándole, al final de la función, ese suspiro liviano, compensador de tanto desgaste de los sentidos a que estamos sujetos en este mundo tristemente dominado por una producción audiovisual cada vez menos profunda.

### **¿HABRA TEATRO DENTRO DE CIENTO AÑOS?**

El FIT de Cádiz y el de La Habana quedaron hermanados hace algo más de tres años y, por el diseño concep-



tual de ambos, se parecen. Bablé define al que dirige como un menú en el que caben platos para todos los gustos, al tiempo en que se trata de no resultar una simple vidriera de espectáculos. La teoría, la reflexión sobre el quehacer del teatro en el contexto geográfico que ocupa al encuentro de Cádiz, tuvo espacio en dos eventos paralelos: el II Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas y el III Congreso Iberoamericano Las Miradas del 98, los dos con la participación de tres investigadoras cubanas: Raquel Carrió, del grupo Buendía y profesora del Instituto Superior de Arte, Nara Mansur y Vivian Martínez Tabares, ambas de la revista **Conjunto**, de la Casa de las Américas.

El FIT reunió a importantes directores de escena, dramaturgos, teóricos y directores de festivales, voces procedentes de diversos confines del mundo que narraron también experiencias diversas desde un pensamiento crítico, algo que permitió tomarle el pulso al quehacer teatral de

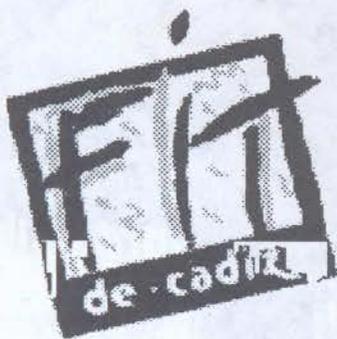
Iberoamérica, sus alcances, sus declives, su razón de ser.

El colombiano Santiago García, director de Teatro La Candelaria, con una riquísima experiencia sociocultural en los sectores populares de Bogotá; los cubanos Flora Lauten y Eugenio Hernández Espinosa, la primera, con el grupo Buendía, siempre en contacto con la investigación literaria como plataforma esencial de sus montajes, y el segundo como uno de los máximos exponentes del teatro de corte popular; el dramaturgo venezolano Rodolfo Santana, prolífico y sagaz escritor de la sociedad contemporánea de su país; José Monleón, del Instituto del Teatro Mediterráneo; Andrés Peláez, director del Museo Nacional del Teatro en España; Pepe Bablé, director del FIT, son algunos nombres que formaron parte del Tercer Congreso Iberoamericano de Teatro, otro evento paralelo al Festival.

En una Mesa Redonda se preguntaron: ¿Habrá teatro dentro de cien años? Un cuestionamiento que en principio parecía ingenuo, pero luego de varias intervenciones, no pocas en tono profético, se pudo

conformar una perspectiva del porvenir de una de las más viejas artes.

Curiosamente, de la especulación con que se habló acerca de un futuro lejano, salieron a relucir problemas cardinales de hoy, como lo es la recurrente angustia de que se está perdiendo el espectador, un saldo de los adelantos tecnológicos que cada vez "acomodan" más al hombre frente a la pantalla doméstica de un televisor. De una parte, se habló de la eterna permanencia del teatro en tanto testigo de su tiempo, de su inextinción mientras la palabra tenga vigencia; de otra, alguien afirmó que el teatro como simple entretenimiento dejará de existir porque está siendo sustituido por la tecnología, por otras realizaciones audiovisuales más cómodas y prácticas. El foro, no obstante su tono especulativo al intentar conseguir una respuesta de lo que sucederá cien años después, dejó claro que una de las tareas básicas de quienes hacen el mundo de las tablas es formar los gustos del espectador, sobre la base de un arte que no haga concesiones al facilismo y la mediocridad.■



# C A D I Z



## A LA MESA, CON VIRGILIO

Esther Suárez Durán

Eran los meses iniciales de 1997, y en la perenne penumbra de su casa, José Milián hacía la conversación. Enamorado tenaz de la palabra, evocaba, como otras veces, los claroscuros del pasado reciente (la "década prodigiosa" y el "quinquenio gris") cuando, sin anunciarse, Virgilio se instaló en la remembranza. Entre el pudor y la emoción, Milián develaba aquellas jornadas en que al finalizar cada tarde se encontraban para comer en la cafetería del Capri.

No sé si le oí decir de algún proyecto dramático, si lo imaginé escuchando sus delirios, o si lo acabo de inventar, pero, para suerte de todos, apenas unos meses más tarde, un texto entrañable le nació a la dramaturgia cubana.

Pasados más de veinte años, en un ejercicio de honestidad meridiana, un artista transfiguraba zonas de su biografía íntima en un testimonio público -crecido sin las cortapisas del *qué dirán*

y la autocensura— donde alternan el desgarramiento, la lucidez y la fidelidad, amalgamados por esa gracia criolla que tanto alivia nuestras desventuras.

El sortilegio de la creación operaba a plenitud. No sólo el demiurgo de los Garrigó y los Romagosa, entre tantos otros, aparecía definitivamente quintaesenciado como personaje teatral, sino que la propia voz que animaba el discurso lograba tomar la suficiente distancia como para hacer de sí la otra figura escénica.

Piñera y Milián se trasmutaban en Virgilio y Pepe. El mito cotidiano de la comida asumía categoría de elemento espectacular y funcionaba como motivo propiciatorio para la evocación. Los fragmentos de historias otrora hilvanadas cobraban ahora una densidad nueva.

La acción elegía como escenario la década difícil del setenta y se dibujaba en el arduo plano de las relaciones intergeneracionales. En este escabroso paisaje aún otra vuelta de tuerca haría surgir los temas de la mediocridad y el oportunismo, la vocación inexorable del artista, la acción de la censura, las relaciones con el contexto y el poder, mientras otras aristas refulgían a través de esa especie de contraplanos que provoca la otredad que se organiza bajo la ambigua denominación de ELLA, para asumir los significados múltiples que van desde los diversos signos del entorno hasta la presencia de la Muerte.

Para una propuesta dramática que se estructura fundamentalmente en virtud de la palabra, Milián elaboró una sobria y cuidada puesta en escena que privilegia el valor del discurso verbal y exige altos niveles en el trabajo del actor.

En este plano, un rango de real virtuosismo alcanzó Waldo Franco como

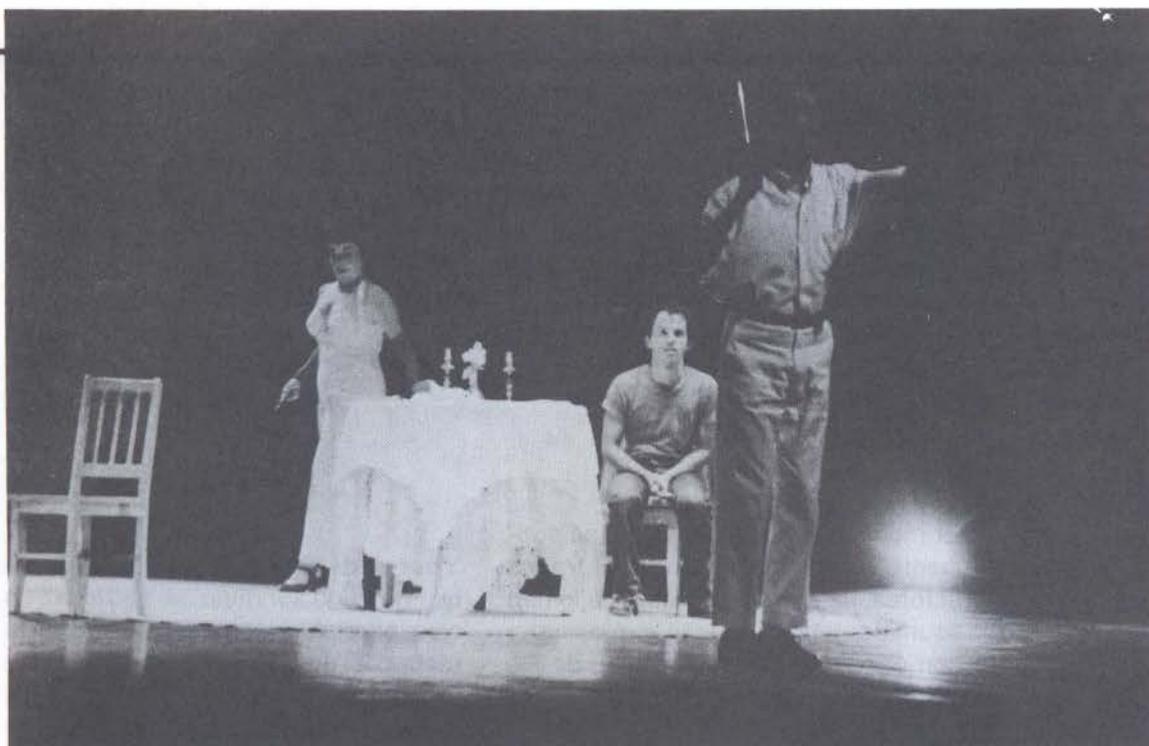
Virgilio. Un actor hasta aquí prácticamente desconocido que, procedente de Santa Clara, integra desde 1995 la pequeña *troupe* de Milián, y suma con éste su quinto trabajo en dicha agrupación, a la par que realiza su más complejo personaje.

Igualmente Hugo Vargas (Pepe), un joven bailarín devenido comediante musical, tuvo ante sí la meta más alta que hasta el presente le había planteado el trabajo de actuación. Aunque su desempeño presenta momentos más logrados que otros, consigue, en resumen, entregar un personaje fresco, vital, con una elevada carga de ternura que, construido a partir de la emoción, convence y conmueve.

Arminda de Armas y Kirenia resultan dos polos singulares, tanto por sus desiguales niveles de experiencia, como por las disímiles versiones que construyen en torno a un mismo carácter. Mientras la primera elabora sus imágenes a partir de figuras cotidianas, y subraya así su pertenencia a las señales del contexto, la segunda se vale de una mayor teatralidad y dota a su personaje de un aire de misterio, que permite abrir una expectativa con respecto a su función y significación ulterior.

La puesta en escena cuenta, prácticamente, con un cuarto actante. Consecuente con su particular filiación al mundo del *musical*, Milián aprovechó la circunstancia espacial que enmarca la acción, su carácter evocativo y la época en que ésta transcurre, para insertar la música en la trama de un modo especial. Raphael, Marta Strada, Massiel, Elena, El Afroacán, Los Zafiros, Juan y Junior subrayan, comentan o completan lo que ocurre en la escena.

Contra cualquier pronóstico, el espectáculo ha constituido, desde las primeras funciones, un fenómeno peculiar de recepción. Aun cuando su lectura



 LUIS CARRACEDO

más estricta lo remita a un asunto gremial, los niveles de comunicación que ha alcanzado con el público trascienden a otras dimensiones de interpretación -bien sea aquélla donde predomina el tema generacional, o el de la relación entre artistas y contexto, entre otras tantas caras del poliedro- al punto de convertirse en un suceso teatral sin parangón en el pasado Festival de Teatro de Camagüey.

Paradójicamente, ésta, que resulta la producción más ortodoxa de ese alquimista herético e incansable que es José Milián, ha conciliado a su favor las opiniones de teatristas, críticos y público, lo cual tal vez pretenda decirnos algo acerca de las tradiciones de nuestro teatro y el gusto de una zona significativa de sus audiencias; sin embargo, lo que definitivamente me conmueve de este espectáculo es su fervorosa sinceridad ("La verdad, Pepe, sólo la verdad"), su entrega generosa, su lealtad inmovible; la estremecedora humildad del artista ante la obra. Todo un ejercicio sacrificial en la convocatoria del rito; sabia lección para nuestras ociosas e infecundas quere-

llas intergeneracionales, para nuestra dramaturgia de escaso riesgo, para nuestros oficiantes miméticos y vacíos, para nuestra escena por momentos abigarrada y, a pesar de todo, muda.

Curiosamente, el teatro cubano no acostumbra a reflexionar sobre sí mismo en las sinuosidades de sus propias creaciones, como tampoco suele urdir sus tramas en el trasunto de sus figuras, como si no existiera materia dramática suficiente y hermosa en las historias magníficas de sus vidas. Antes, la escena se puebla con Milanés, Casal, Zenea, Juana Borrero, los poetas, o hace lugar a músicos y pintores (el Benny, la trepidante Celia, Acosta León). Como bien ha dicho Fernández Retamar, con ese modo insólito de mirar que nos descubren los poetas, "no es extraño que un ser excepcional, cuando deja de dar sombra, se vuelva un bosque, un parque, una flor, una estatua, una calle, un edificio, un aula..." Acaso Virgilio sea brújula, estrella, tierra a la vista...

La mesa está servida. Es él quien nos espera.

# BELA MAS ALLA DE LA NOCHE

Mercedes Santos Moray

El monólogo ya es una realidad suficiente en la escena cubana. Varios actores, actrices y dramaturgos lo han asumido como vertiente expresiva, y con éxito ha signado el rumbo de los festivales del género.

En esta línea se inscribe la pieza de Raúl Alfonso: **Bela de noche**, presentada en la sala Antonin Artaud, del Gran Teatro de La Habana, con Ariel Hernández como intérprete, bajo la dirección de Susana Reyes y con el apoyo del vestuario de Mario Padilla en un libreto que se mantiene, como todo monólogo, desde la propia gestualidad actoral y, sobre todo, desde la sensibilidad y la pasión del personaje, materializado en su creador, es decir, en el hombre que le brindó su carne y su espíritu.

Aunque, a decir verdad, en esta escritura trasladada al universo plástico de la imagen escénica, con el apoyo de la palabra, está el resumen de múltiples vivencias personales y humanas, en el entorno de lo individual y de lo colectivo.

En las notas al programa —misteriosamente anónimas, ya que no aparece la identidad del presentador—, se afirma que todo teatrasta tiene el derecho de "escoger desde sus vivencias un modo de interpretar o imitar la vida abordándola con dureza, insolencia o ironía, y en la que la belleza se obtiene generalmente tras un arduo sacrificio".

Y es que de *sacrificio*, concepto que me he permitido subrayar, se nos habla en esta obra. El sacrificio del yo, de la matriz del ego, de sus deseos carnales y de sus afanes espirituales, de las laceraciones del alma, y también de las múltiples mutilaciones que vive un ser humano, señalado por su condición de ente marginal y/o (valgan las disyuntivas) marginado por el *status* de la sociedad, tanto acá como allende los mares.

Discurso agónico y patético, no exenta su propia criatura del sabor caricaturesco, ni ajena al sarcasmo donde la ironía es un proceso de distanciamiento que apuntala al autor y al actor para salvar (y salvarnos) del melodrama banal, **Bela de noche** retoma el mundo gay, genéricamente, aunque aquí se asienta sobre la homosexualidad masculina y el horizonte del travestismo para presentar una experiencia desgarradora y desgarrante, no sólo para quien lo vive en sí, sino, y también, para quienes somos convocados al ágora en la media luna del teatro arena.

El universo de Bela y de Alain, la historia de los balseros, en el marco referencial, la insatisfacción que no sólo puede colmarse por el apetito sexual y que se convierte en hastío, tras las burdas manipulaciones, la estampa del sida y la autofagia final de la pieza, llegan al diseño de un mundo



alienado y sin esperanza que deviene apelativo a la reflexión, no digo a la tolerancia, y que nos enfrenta, sin el tono de la denuncia programática, a un problema universal, que no por antiguo deja de ser complejo y polémico en todo el orbe, magnificado en algunas regiones, vilipendiado en otras, y casi nunca comprendido en su esencial humanidad.

Y es en este giro natural, de experiencia que a todos nos conmueve, como hijos de la especie, más allá de nuestros propios tabúes y prejuicios, lo que

da vigor a esta representación, donde Ariel Hernández se cubre de gloria, tenso y frágil, a la vez, como la cuerda de un violín.

Sin tapujos ni esquemas *a priori*, sin rubor ni vergüenza, como tampoco deseoso de herir la sensibilidad de los otros, de nosotros, su público, el actor como la dirección y la autoría de **Bela de noche** nos develan el conflicto, cuajados de sinceridad, en una atmósfera poética, de acento marcadamente existencial.

# A LA DERIVA ALREDEDORES DE UN SALTO NECESARIO

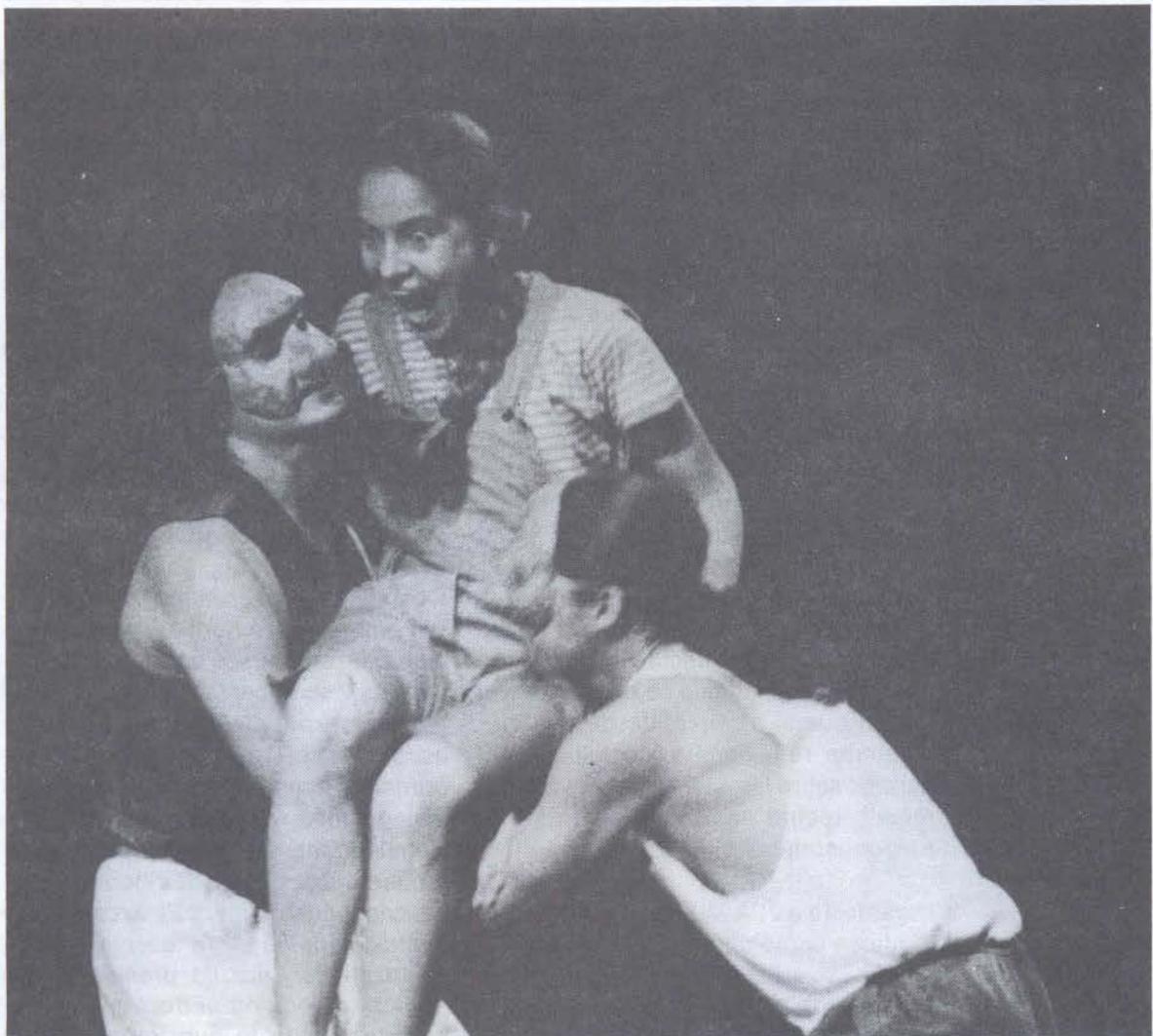
Norge Espinosa Mendoza

Junto a un árbol de Navidad que deja encender intermitentemente sus luces de colores, tres actores caen dormidos. Hechizados, se diría, por este regalo que alguien dejó a la puerta del Teatro donde ellos persisten en hallar un sentido al viejo oficio de las máscaras en un mundo cada vez más confuso y abigarrado. Cuando el sueño los derriba definitivamente, la luz que iluminaba el escenario cede a su último apagón, y en esa penumbra interrumpida sólo por los destellos multicolores y fríos del árbol, el espectador comprende que ha llegado al final de uno de los espectáculos más agudos y radicales de la escena cubana actual.

**A la deriva** es el nuevo espectáculo del Estudio Teatral de Santa Clara. Dirigido por Joel Sáez, el colectivo pervive en esa ciudad, conformando, junto al Guiñol, el Teatro Escambray y otros grupos radicados en distintos municipios, el eje de la vida escénica de la provincia. A partir de una búsqueda que se plantea desde la relectura insular de los preceptos de la vanguardia (Barba, Grotowski, Brecht, Revuelta...), el Estudio ha devenido laboratorio intenso donde el proceso y no el boceto *a priori* hace brotar los elementos de la puesta que vendrá, articulándolos en

un discurso que se complementa con cada estreno, y anunciando a los espectadores que ascienden los oscuros peldaños que conducen a esa planta alta del teatro La Caridad donde mantienen su sede, el modo en que esa trayectoria iniciada con la década ha sabido reconsiderarse y amplificarse hacia cardinales que propongan una comunicación cada vez más intensa y reflexiva con el público. Si **Antígona**, puesta galardonada en el Festival de Camagüey de 1994 resultó la confirmación de sus alcances, ahora mismo **A la deriva** se propone como un espectáculo incómodo, incluso árido, que pone en tela de juicio un ámbito donde lo teatral (entre nosotros) ha pasado a ser forma inerte, salvo cada vez más raras excepciones.

**A la deriva** es una suerte de máscara al revés, una radiografía a la estructura misma de un espectáculo que no es sino la reflexión que sobre sí mismo podría compartir el Estudio Teatral de Santa Clara. A diez años de su fundación, no vemos en la escena sino a tres actores que, a fuerza de reconquistar espectadores en estos tiempos en los que ir al teatro es casi un gesto de tozudez, salen a la calle a conocer historias comunes y corrientes, dejan-



do atrás los moldes alquímicos de esa otra torre de marfil que puede ser la experimentación vaciada de vida. Gracias a ello, y una vez abandonado el santo recinto teatral, conocerán a un ama de casa enajenada, a un anciano que deshilvana discursos y a un doctor enfebrecido. A partir de esos personajes, levantarán luego sus versiones de Medea, Cristo y Fausto, ganando con ese *trueque* un poco más de fe en sí mismos como artistas, y la necesaria cercanía del creador para con su realidad. Sin embargo, apuntar que apenas esto es el espectáculo, resultaría falso. A mi modo de ver, el mayor alcance de esta pieza radica en su despojo de formas, en su carácter obviamente

procesual, en su desnudez que ni esconde defectos ni disimula hallazgos, y en la ratificación, a través de estas imágenes, de la inconformidad de una generación teatral no sólo para con el estado general del medio, sino además para consigo misma. Si se me preguntara cuál es la mayor virtud que descubro en *A la deriva*, respondería, sin pensarlo mucho, que más allá o acá de lo que afirman sus propósitos, esa virtud es la sinceridad.

Un lector alejado de nuestro medio, un espectador recién llegado a la Isla acaso reaccione con estupor ante mis últimas palabras. ¿No ha de ser el teatro, por fuerza, un desempeño siempre sin-

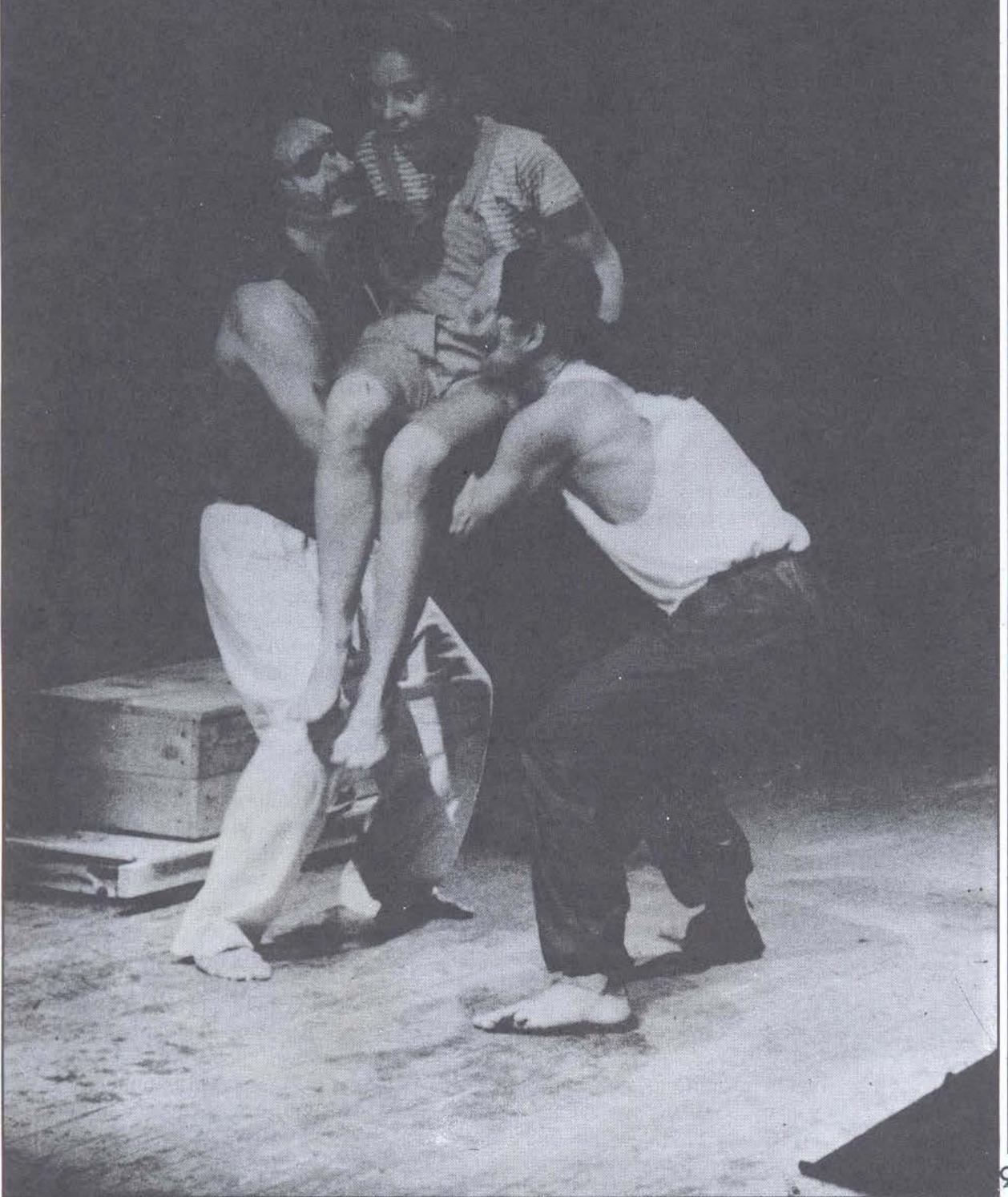
cero, comprometido hasta la médula con su *aquí y ahora*, como diría la doctora Pogolotti? Sí, por supuesto, pero sucede que a tal extremo ha llegado la descaracterización, la función desjerarquizada de nuestro gremio teatral, que aun esas verdades de Perogrullo parecen amenazadas por la indolencia, la desmemoria y la falta de compromiso hacia aquello que nos propone una realidad que hoy sabemos múltiple y riesgosa, necesitada de miradas profundas y no de efímeras representaciones donde no llega a constatar esa voluntad ética con la cual el artista ha de asumir siempre su hora y su contexto. La sinceridad es esencialmente un riesgo. El Estudio Teatral de Santa Clara ha optado por el riesgo, y si bien considero que **A la deriva** no es el espectáculo perfecto que por demás nunca se propuso ser, afirmo que sí alcanza, desde una inquietante reflexión, a tocar llagas y heridas sobre las cuales nuestro movimiento teatral suele pasearse sin el menor asomo analítico.

Digámoslo así: **A la deriva** podría entenderse como una representación didáctica, en el mejor sentido brechtiano. Sin un texto bello, sin grandes vestuarios ni decorados, sin utilizar siquiera recursos de probada utilidad en la trayectoria de la escena nacional, la pieza marca un estado autocrítico que pone en crisis el propio concepto que la mueve. A través de sucesivas dinamitaciones que parten de elementos funcionales del diseño y convocan al actor a asumir distintas máscaras, realidades, gestualidad que estiliza el andar cotidiano, en pos de una limpieza general que confirma su calidad de exposición y constante repensarse, la puesta desata ondas hacia el espectador explicitando ese descontento, ese desasosiego que se hace verbo, finalmente, en el grito de Roxana Pineda. Su queja "¡Limpien mi teatro!" parece una resonancia de las otras limpiezas memorables exigidas sobre nuestras

tablas, desde la mera cuestión sanitaria de Piñera hasta la que necesita la casa donde se desarrolla **El robo del cochino**, sin olvidar la más catártica de todas, la reclamada a voz en cuello en el segundo acto de **La noche de los asesinos**. Por supuesto, que éstas son mis reflexiones, deslavazadas por el gozo de enfrentar un montaje donde una idea rebasa lo meramente anecdótico y alcanza niveles de interiorización cercanos a la tesis.

Sin embargo, **A la deriva**, contrariamente a lo que se pudiera pensar, es un espectáculo pleno de sencillez, ameno, *humilde*, como diría Víctor Varela de **El arca**. La mención de Teatro del Obstáculo no es gratuita: fue este grupo, emblemático de ese tipo de creación que, según sus contrarios, discriminaba a su espectador a favor de las grandes experimentaciones que sólo aceptarían los ya iniciados, uno de los primeros del país en proponerse un diálogo más diáfano con el público. Humildad que no significa pobreza, ni renuncia a los postulados ideológicos de cada cual. Tanto **El arca**, recordémoslo, como **A la deriva**, ahora, alcanzan continuidad precisa dentro de una trayectoria perfectamente esbozada, donde lo que importa es la ganancia de fuerzas que el actor equilibra sobre sí mismo, y la necesidad imperiosa de conquistar, desde una postura generacional marcada deliberadamente, un sitio dentro de esa tradición que, para seguir siendo tal, ha de beber en cada nueva fuente, encauzándola en su propia sed de novedad y certezas. Queda en la memoria del espectador el desempeño excepcional de Roxana Pineda, capaz de trascender lo que en la platea se sepa o no de ese descontento que convierte a estos actores en gente necesitada de un diálogo común, en bien del propio arte al cual defienden.

He dicho ya aquí que la obra no oculta su carácter procesual. Ese despoja-

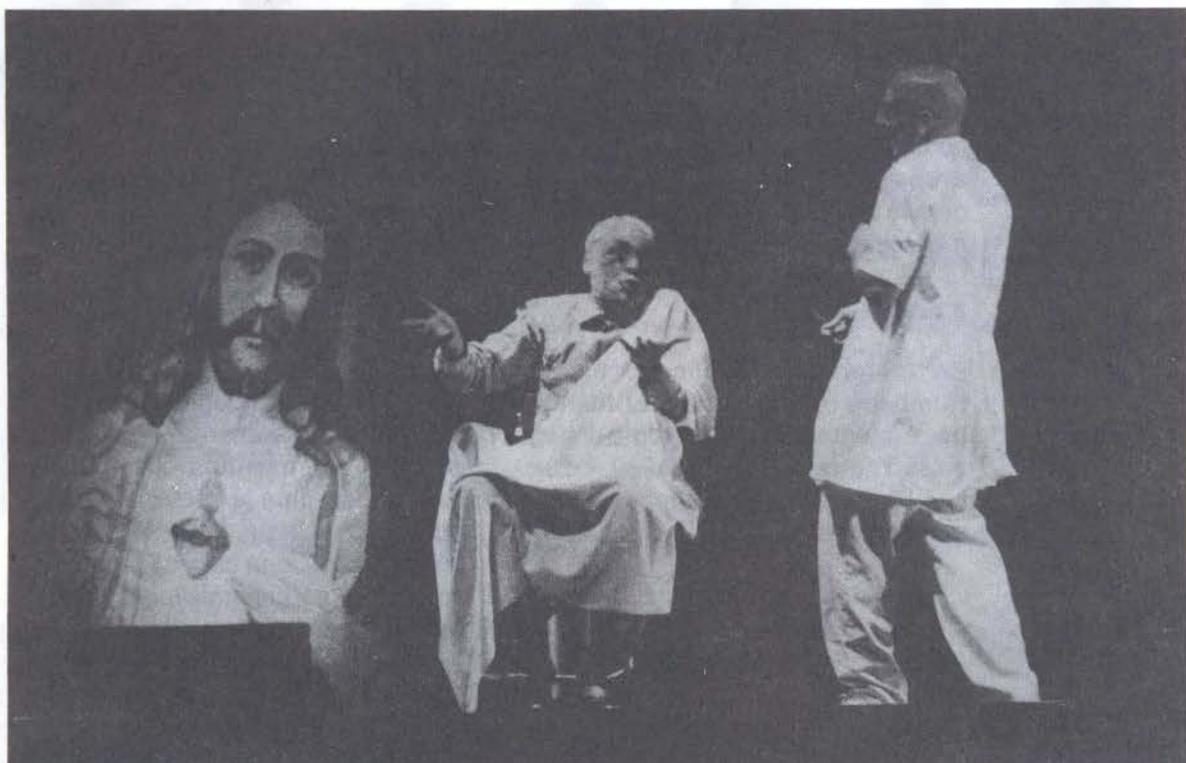


miento, que tanto añade al propio trazado de la puesta, será entendido por muchos como defecto y no como parte intrínseca de la naturaleza del montaje. **A la deriva** dispara sus dardos desde una dimensión de suprema honestidad, aun a sabiendas de que esa misma desnudez, sinceridad abierta que pone en juego, lo hará más vulnerable ante quienes hubiesen preferido un montaje más *complaciente*, según las estéticas que abrumaban nuestros escenarios, y no este abandono absoluto de los maquillajes y afeites con lo que suele cubrirse el vacío de tantos otros montajes. Todo eso es parte del riesgo que el espectáculo lleva ya asumido desde su estreno. Confío en que sus creadores estén conscientes de tales avatares y sepan enfrentarlos con la misma resolución con que ahora se enfrentan a la trayectoria que ellos mismos protagonizan. Advierto que yo mismo me he descubierto incómodo ante determinados pasajes de la puesta, y que mis reparos hacia lo que muestra el grupo se dirigen hacia esos instantes donde el propósito no alcanza a redondearse en tanto imagen teatral, y la idea, siempre acuciante, resulta demasiado obvia; así como manifiesto mi seguridad en la superación, por parte de los actores, de lo que alcanzan ahora, otorgándole a la puesta, en lo interpretativo, algo más del esplendor que la Pineda cumple en una labor que ya he dicho admirable. Esas búsquedas prolongarán lo que **A la deriva** nos ofrece, nos harán regresar una y otra vez al espectáculo, sabiéndolo crecido en cada nueva función.

A su paso por festivales, en la espera por alguno de los premios que a lo largo y ancho del país se prodigan incansablemente, **A la deriva** ha regresado con las manos vacías. Deja tras de sí, valga aclararlo, acaloradas opiniones y un consenso generalizado a su favor en las voces de la crítica. El público, por su parte, ha respondido afirmativa-

mente. Creo yo que ganar, en el décimo aniversario de su existencia, el coraje necesario como para desmantelar las paredes del estudio y exponerse a las miradas de todos, es el máximo galardón que un grupo puede darse hoy a sí mismo. En cuanto a mí, permítanme confesarlo: en todo 1998, año del centenario de Bertolt Brecht, no vi representación más fiel a los preceptos del alemán que **A la deriva**. Y acaso eso sea suficiente.

Alrededor del árbol navideño, trampa, símbolo de cuanto últimamente ronda a la Isla, árbol de plástico y no de madera y hoja entrañable, árbol perfecto para navidades perfectas y, por ende, imposibles, los actores, tras haber ganado una pequeña batalla contra sus propias dudas, caen dormidos. La amargura de esa última imagen resulta estremecedora, la posibilidad de detenimiento que esa metáfora encierra debe, y consigue, alertar al público, hacerlo recelar, pensar en la necesidad de un último salto. Repaso ahora **A la deriva** y no oculto la importancia que alcanza para mí, importancia que deberá ser entendida por una generación de actores y directores a los cuales se encamina. Repaso escenas, y escucho en ellas la resonancia de los diálogos que, en las sesiones de la primera y segunda edición del Yorick, el evento teatral que organiza la Asociación Hermanos Saíz, han desatado los miembros de este colectivo y de esta propia generación de la que hablo. Queda ahora esperar, con la seguridad que esa misma resonancia me provoca, el próximo estreno del Estudio Teatral de Santa Clara, un grupo que, en plena deriva de tantos conceptos acerca de nuestra escena teatral, ha elegido por brújula su propia e incurable fe en el secreto mismo del teatro, en ese diálogo imprescindible y veraz que tiene de el arte con la vida, múltiple y personalísimo, con la sinceridad que toda fe merece a fin de poder ser respetada y comprendida.



# JESUS

## ***EN DOS TIEMPOS:***

### ***UNA FIESTA BARROCA POSTMODERNA***

Ernst Rudin

Toni Díaz sabe componer cuadros que se pegan a la retina. De su puesta en escena de **Jesús**, de Virgilio Piñera, se me pegaron la última cena, el duelo entre Jesús y su asesino y el introito añadido, en que los actores, uno por uno y el uno al otro, se lavan los pies, enfilados en un ambiente de claroscuro y acompañados por el sonido de gotas que caen al agua. La mayoría de los personajes están alejados del realismo hacia lo grotesco mediante trajes de yute estilizados, caras disfrazadas con medias y facciones distorsionadas con almohadillas de goma de espuma. **Jesús** fue escrito en 1948 y representado por primera vez en 1950, bajo la dirección de Francisco Morín. La pue-

ta en escena de Toni Díaz con el Grupo de Teatro Rita Montaner en febrero de 1998 fue el segundo estreno de **Jesús** en La Habana, si exceptuamos una versión para la pequeña pantalla, la película *Pon tu pensamiento en mí*, de Arturo Sotto, y un monólogo de Raúl Alfonso inspirado en la pieza. En febrero de 1999, Toni Díaz repuso la obra con algunas modificaciones y cambios de reparto. Ver la misma puesta en escena más de una vez y en distintos momentos de su trayectoria evidenció para mí, por un lado, la precariedad del juicio del crítico teatral, que casi siempre, por razones obvias, tiene que basarse en una sola función; por el otro, fue ejemplo vivo de un concepto de los

preceptistas de la *commedia dell' arte*: la distribución adecuada del peso en el escenario, la importancia de la dosificación, el hecho de que, moviendo un objeto de su sitio, reemplazando a una actriz por otra, añadiendo un detalle aquí o quitando otro allá no repercute sólo en el contorno inmediato de este cambio, sino que puede afectar al cuadro total.

En un artículo publicado cuando Humberto Arenal estrenó **El filántropo**, e integrado después como prólogo en su **Teatro completo** (1960, Ediciones R), Piñera ofrece un breve resumen de **Jesús**:

De la noche a la mañana, sin previo aviso, un barbero de barrio se entera que él hace milagros; que, por si esto fuera poco, es el nuevo Mesías. Jesús, que así se llama el barbero, tras la natural sorpresa, se pone en guardia. ¿Cómo? Niega esos pretendidos milagros. Pero no basta la negación, pues si el pueblo se empeña en que los obra, difícil será escapar a esa conjura de la fe. ¿Qué hace entonces Jesús? Pues se erige en el No-Jesús. (**Teatro completo** 17-18.)

En el estreno de Toni Díaz, el papel de Rafael, cliente del barbero y primer discípulo del No-Jesús, corre a cargo de Alain Jiménez, cuya cara no se disfraza. Su rostro y larga melena le confieren gran parecido no sólo con el cuadro de Jesucristo que domina un lado del escenario, sino también con el estereotipo físico de Jesucristo que el mundo occidental viene arrastrando desde la pintura renacentista italiana. Esta semejanza, a toda apariencia fortuita, le da al cliente un protagonismo que no le corresponde, e interfiere, en el momento inicial de la obra, poco favorablemente en el proceso de construcción de personajes y significados. Miguel Benavides, en el mismo papel, hace desaparecer la interferencia. Lleva el mismo tipo de máscara que la

mayoría de los otros personajes y sabe colocarse magistralmente en este monigote. Al final de la pieza se da un fenómeno parecido, pero con los valores invertidos y sin cambio de elenco. El asesino (Gerardo Frómota) aparece calvo en el estreno, como lo exige el texto, y sin desfiguración facial. En su enfrentamiento con el protagonista, no sólo mata a Jesús (Carlos García), sino que "se lo come" con su presencia y fuerza expresiva. En la reposición, la pareja es más igualada. García ha ganado terreno, aparece más metido en su papel, mientras que Frómota, cuyo trabajo para la televisión le exige llevar el pelo largo, tiene ahora, como los discípulos, una cara caricaturesca, por lo que su carisma fuera de serie apenas se dislumbra.

El agente de publicidad Augusto Ríos quiere ganarse a Jesús para una "extensa *tournee* por los Estados Unidos". Luis Mesa, espléndido Agamemnon en la **Clitemnestra** de Raúl Alfonso, construye un personaje escurridizo, malabárico y amanerado que se adapta bien al molde prefijado por el texto. En sus otros papeles, Mesa emplea los mismos registros y manierismos, por lo que a la pareja de policías que forma con César Cutén -cuyo tipo de actuación es más llano- le falta equilibrio. El Augusto Ríos de Rafael Lahera, quien sustituye a Mesa en la reposición, es más suave y menos espectacular, y se integra mejor en el conjunto. Y los dos policías, aunque sean dos tipos claramente diferenciados, pertenecen ahora a la misma estirpe.

La Condesa de Medina -Gina Caro, coqueta y bien centrada- sufre un cambio de vestido y tipo, del estreno a la reposición. La que en 1998 se nos presentó como una "dama del velo", se ve ahora convertida en ramera de lujo. Piñera ya se encargó de poner a una prostituta en su pieza. Tener a dos puede ser un gancho con vistas al público nacional e internacional, pero empobrece la pieza, reduce la diversi-

dad de los discípulos de Jesús. ¿Y por qué o para qué el personaje de la Condesa no sigue la estética grotesca de los otros personajes? ¿Para señalar la diferencia de clases? Hedy Villegas reduce la prostituta a contoneo y jadeo, a una chica que por un puñado de dólares está dispuesta a todo. En su otro papel, el de madre, crea uno de los momentos estelares de la obra cuando, a pesar de que Jesús no puede salvar a su hijo de la muerte, afirma, cantando con una voz digna de ópera trágica, que el barbero de Camagüey es Jesús de Nazareth.

En la última cena Díaz logra reunir al elenco casi completo alrededor de una mesa y luego romper la escena con mucho dinamismo, sin que el tamaño reducido del escenario de El Sótano se haga notar. Jesús avisa, invirtiendo su modelo histórico, no tanto su propia muerte, sino la forma en que cada una y cada uno de sus discípulos van a morir. En el estreno, una discípula se ríe cada vez que Jesús anuncia una muerte. Sólo enmudece cuando le llega el turno a ella. Su silencio hace la ronda de muertes anunciadas todavía más acongojante. La reposición da una vuelta más a la tuerca. La mujer enmudece también cuando Jesús expone la manera en que va a morir, pero esta vez su silencio no puede cobrar significado, puesto que todos los otros personajes toman la revancha con una carcajada conjunta y estrepitosa. Con ello, la obra gana un chiste, pero pierde un clímax.

Díaz sigue el texto de Piñera con mucha fidelidad, pero añade, acertadamente a mi modo de entender, una actriz al elenco, que informa, en distintos atavíos, cada cuadro con palabras del evangelio, y que en la escena final se convierte en un ángel exterminador de alas impresionantes que acompaña la muerte de Jesús. Valia Valdés y Trinidad Rolando dan dos versiones muy distintas de este papel, contenida la una, exuberante la otra. Ambas actuaciones son logradas y, en este caso, el cambio no afecta el equilibrio escénico.

La reposición se presenta, en su conjunto, más compacta y más rítmica que el estreno, y los sonidos y fragmentos de música que suelen añadir un comentario, a veces enfático, a veces irónico a las imágenes, se acoplan todavía mejor a las imágenes.

Según las notas que acompañan el programa, en **Jesús**, Piñera

[...] las toma contra ese otro emblemático, castrante símbolo de represión social y moral que es la cosmogonía judaico-cristiana, para embestir al tinglado del poder de su tiempo: la iglesia, la alta burguesía y el comercialismo al amparo de las fuerzas policiales. Estas tienen como objetivo reducir y servirse de Jesús, humilde y honesto barbero rodeado de una población con penurias, desgaste y anhelos, que necesita de él y sus posibles milagros y verdades.

Pero este Jesús se niega a secundar el juego de la simulación propuesto y a la vez temido por tales fuerzas. Así trata de ser él mismo, o sea, distinto, y entonces pone en solfa las condiciones y se vuelve crítico de lo establecido. Jesús llega a ser tan peligroso con su canon contrario a lo exigido que es llevado, contradicción, a transitar el mismo vía crucis del modelo opuesto.

**Jesús** así resulta un alegato a favor de la singularidad en una sociedad que reclama la chatura de la igualdad sin tolerar la diversidad de sus componentes. (Gerardo Fullea León.)

Esta lectura es paralela a la del propio autor, quien -en el ya mencionado prólogo a su **Teatro completo**- relaciona **Jesús** con los años cuarenta cubanos y con el triunfo de la Revolución. Lejos de querer negar de que la obra haya salido de este contexto y que tenga que ver, por ejemplo, con el asesinato de Jesús Menéndez y el suicidio de Eddy Chibás, me parece que da para más -no sólo porque el mismo Piñera diga,

después de haber subrayado las coordenadas políticas que le llevaron a escribir la obra: "mi pieza no es teatro político", sino también y sobre todo porque el mecanismo psicológico central que opera en la pieza, la obsesión esquizofrénica del ser humano de enaltecer y crucificar la otredad, no está para nada restringido a Cuba ni a los años cuarenta. El teatro de Piñera no es político en el mismo sentido que el de, pongo por caso, Abraham Rodríguez o Freddy Artilles. Es político como el de José Triana o Abelardo Estorino o, si queremos compararlo con clásicos de su talla, como el de Buero Vallejo o Valle-Inclán. **Jesús**, para dar otro ejemplo, es tan política o tan poco política como **La casa de Bernarda Alba**, aunque no llegue a la "prosa pura", al estilo depurado de color local de la última obra de Lorca. Habla de la condición humana, ofrece varias lecturas, puede construirse en varios contextos. Una posible lectura cubana hasta ahora no aprovechada, por lo que sepa, podría ser la autobiográfica.

Si se vive en el infierno se suspirará por el anti-infierno; si uno es la imagen de la frustración, si no se avizora en el cielo de la Patria la venida de nuestro Mesías político (y en el año 48 ningún cubano tenía la más remota esperanza de la llegada de dicho Mesías), entonces, a tono con la circunstancia histórica en que vivimos, sólo nos queda el poder de la sinceridad, de reconocernos como negación, como nostalgia, como frustración. ¡Caramba, es triste confesar todo esto, pero al menos es histórico, y es verdadero, y es sincero! Tengo el defecto o la virtud (nunca se sabrá) de ser un escritor anti-profético. Mis fuerzas alcanzan (si de fuerzas se trata) a aquello que me rodea en el momento que vivo. Y el que yo vivía en el momento de escribir **Jesús** era, si cabe, más negativo que aquél en que escribiera **Electra**. (Teatro completo 17.)

Virgilio Piñera no habla aquí sólo de una situación política determinada, sino también de la frustración del poeta en su propio país y de su sentirse diferente. Además, sus frases tienen mucho parecido formal y de contenido con algunas del No-Jesús. Los barberos tienen fama de filósofos de barrio, no obstante, el vuelo intelectual de este barbero es un tanto sorprendente. El hecho de que el discurso del autor se imponga a veces al discurso del personaje, es una de las razones que complican la caracterización del protagonista, mientras que todos los otros personajes son tipos fáciles de dibujar. Carlos García resiste la tentación de caer en el cubaneo, pero presenta a un protagonista demasiado errático -aun teniendo en cuenta el perfil difícil de su papel en sus contradicciones y que logró pulir en las últimas funciones.

La puesta en escena de Toni Díaz no aprovecha las posibilidades del texto al máximo. Subordina a ratos la esencia al efecto momentáneo. Es postmoderna en el sentido de que los significados que construye no forman una superestructura claramente definida, sino que apuntan a direcciones diversas. En un tiempo en que el texto ha dejado de ser referente absoluto para convertirse en propuesta, esto es tan lícito como convertir **La boda** en un vodevil. No se les puede reprochar a Raúl Martín y a Toni Díaz que las obras de Piñera no se pongan más a menudo, que no dispongamos de más puestas que escarben las varias posibilidades de sus textos, y que, por ende, si una vez se hace una puesta, ésta, por falta de otros modelos, se erija en paradigma.

Aún sin ser la única lectura posible de **Jesús**, el montaje del Grupo de Teatro Rita Montaner es una fiesta barroca para la vista y para el oído, de una fisicalidad asombrosa, de efectos monumentales y pinceladas finas, de sombras y risas. El teatro europeo, que suele disponer de recursos económicos mucho mayores, no llega siempre a este nivel de creatividad e imaginación.

# MAS DE TREINTA AÑOS

---

## A MAS DE 30 AÑOS DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO

Frank Aguilera Borrero

Con el estreno en 1973 de **El macho y el guanajo**, de José Soler Puig, por el Conjunto Dramático de Oriente (CDO), la escena santiaguera inició un proceso de búsquedas e investigaciones acerca de nuestras más auténticas expresiones populares vinculadas al teatro, de cuyo resultado asistimos a la asunción y rescate del "teatro de relaciones", modalidad escénica del siglo XIX que se caracterizó por una forma espontánea de teatro popular urbano y semirural que en muchos modos era denotativo de nuestra identidad.

Hasta esa fecha, el grupo, fundado en 1961, no había conciliado una línea artística definida con un repertorio en el que se representaban indiscriminadamente obras de autores tanto cubanos como extranjeros, pero contribuyó en la formación de sus hacedores, quienes en su mayoría portaban una práctica empírica. Una vez vencida esta primera etapa, y como consecuencia lógica de ese paulatino proceso de reorientación estética, el colectivo cede su antiguo nombre por el de Cabildo Teatral Santiago (CTS).

El Cabildo... encauza sus pasos hacia un teatro definitivamente preocupado por indagar en las raíces de nuestra nacionalidad, de nuestra historia, y en los valores de la cubanía desde una perspectiva colectiva que se afana en el rastreo de temas, argumentos y problemas relacionados con nuestra conciencia de ser, el rescate de nuestra memoria histórica y de una cultura popular preterida o acrítica, para lo cual aprovecha dialogar con sectores de extracción eminentemente popular.

En lo adelante, el grupo abandona su sede en la céntrica calle Enramadas y sale a la invasión de plazas, calles, barriadas, comunidades obreras, rurales y urbanas a fin de confrontar a *su* público con *su* teatro.

El carnaval, que tradicionalmente había servido de escenario a los relacioneros, ahora es la fuente de donde se extraen los principios artísticos de las "nuevas relaciones", las cuales recrean el molde

---

# MAS DE TREINTA AÑOS

tablas

# MAS DE TREINTA AÑOS

---

de las usuales, resultado orgánico de nuestra esencia sincrética -originalmente su mixtura estética se componía de modelos europeos, referencias africanas y aportaciones de la cultura francohaitiana asentada en la región oriental de Cuba-, que en el contexto de la Revolución lograron identificarse con la cotidianidad sociocultural de la ciudad.

**De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra**, de Raúl Pomares-Ramiro Herrero (Primer Premio en el Panorama de Teatro y Danza de La Habana, 1975), constituyó el punto culminante de toda esta producción que todavía hoy se identifica como una pieza emblemática de nuestro teatro. Otros espectáculos, como **El 23 se rompe el corajo**, **Juan Jaragán y los diablos**, de Rogelio Meneses; **Cefi y la muerte**, **El otoño del rey mago**, **La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón**, de Ramiro Herrero; **Del teatro cubano se trata**, **Sobre Romeo y Julieta**, de Carlos Padrón; **Mientras más cerca más lejos**, de Pedro Castro, son algunos escasos títulos entre más de cien obras que el CTS estrena a lo largo de su trayectoria, y que fueron reconocidas en el Festival de Teatro de las Naciones de Caracas, Venezuela; Festival Cervantino, México; Carifesta, Guyana; Festival de Teatro de La Habana; Festival de Camagüey, entre otros.

A estas alturas, el CTS se había convertido en un proyecto cultural y artístico autónomo; su diseño, resultado de necesidades concretas, legó una dramaturgia con leyes propias. Su carácter trashumante, absorbido de la práctica popular, determinó una experiencia performativa definida, ritual y antropológica, que aprovechaba todas las posibilidades expresivas del entorno urbano para exponer aspectos puntuales del contexto y la vida de la comunidad con un marcado sentido ideológico. Una dinámica en la cual el actor trascendía la tradición a través del entroncamiento con su identidad, de ahí que las danzas, los cantos, la música, la entonación lexical, la extroversión del gesto, fueran un todo participativo susceptible de reciprocitar respuestas del espectador. Esta nueva relación con el público, desmitificada, les abrió las puertas a sectores que por primera vez se reconocían a sí mismos como sujetos activos de la representación.

Hacia mediados de la década de los '80, "las relaciones" comienzan a denotar síntomas de agotamiento, dado fundamentalmente por el desfase histórico e ideológico de la formulación estética propuesta respecto a las nuevas realidades. Se precisaba de una revalorización de sus temas y audacia formal. Su praxis había monopolizado prácticamente toda la actividad teatral santiaguera, y la propia sociedad, consecuente con el desarrollo alcanzado, requería de nuevas fórmulas artísticas.

---

# MAS DE TREINTA AÑOS

100  
tablas

# MAS DE TREINTA AÑOS

---

El grupo retorna a los espacios convencionales, en un esfuerzo por replantearse el trabajo emprendido hasta ese momento sin renunciar a sus esencias. A esta etapa pertenecen **Asamblea de las mujeres**, puesta en escena de Ramiro Herrero, que sintetiza todos los elementos de la teatralidad relacionera en una versión libérrima del texto de Aristófanes; y **Baroko**, de Rogelio Meneses (Premio Avellaneda del Festival de Teatro de Camagüey, 1990), un espectáculo que indaga en las prácticas mágico-religiosas y en el rito de origen abakuá a partir de una osada relectura de la obra **Réquiem por Yarini**, de Carlos Felipe.

**Baroko** supuso el inicio de un nuevo período cualitativo en la travesía del colectivo. La continuidad parecía encauzarse siguiendo el pesquisaje sobre otras manifestaciones de nuestra cultura popular tradicional aún poco exploradas con rigor. Sin embargo, lejos de iluminar el umbral, con este espectáculo se cierra un ciclo del teatro santiaguero y el CTS pone fin a una experiencia significativa para la escena nacional, que junto a otras en diferentes puntos del país, como el Teatro Escambray, Cubana de Acero, La Yaya, etcétera, conformaron el movimiento de Teatro Nuevo que se generó en los años '70 en Cuba.

Su proyección ha tenido otros alcances que han sido decisivos para la vida civil santiaguera. De su seno surgió el proyecto inicial que es hoy la Casa del Caribe, y que auspicia el Festival de la Cultura Caribeña, también muy estrechamente vinculado al colectivo teatral. En él se han formado todas las generaciones de artistas e intelectuales que durante más de treinta años se han arriesgado en los azares del teatro en la ciudad. Su propia orientación artística dio origen a la Teatrova, Calibán Teatro, Teatro Caracol y, más recientemente, a los tres núcleos de trabajo que en sí mismo agrupa: Laboratorio Palenque, Estudio Macuba y Teatro Gestus, cada uno con líneas artísticas diferenciadas, pero en general signados por una experiencia común que se evidencia con la presencia de un actor fácilmente identificable por su singular habilidad comunicativa, la perseverancia en aquellos asuntos que se reconozcan con la ciudad y sus concomitancias con toda la práctica anterior.

Actualmente, el CTS es un complejo cultural que abriga todo género de actividad relacionada con las artes escénicas y ofrece servicios de superación, información y documentación en un centro habilitado al efecto. Para los santiagueros, El Cabildo sigue siendo un arrollador entusiasmo de imágenes que deambulan en la memoria cultural de su ciudad.

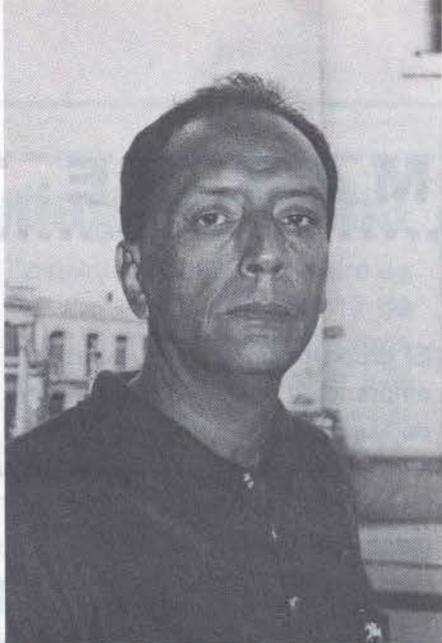
---

# MAS DE TREINTA AÑOS

## MARIO GUERRERO 30 AÑOS DE TEATRO

Damián F. Font

"Cuando uno ama el arte que practica  
ningún sacrificio le parece exagerado."  
Víctor Hugo



He querido comenzar esta entrevista con esta cita que de su propia voz le escuché decir a este hombre que huye de las grabadoras como papalote que se lo lleva un huracán. Mario Guerrero, quien primeramente fue instructor de danza, siempre vio al teatro dramático como su único e inevitable destino. Pero más específicamente el teatro para niños. Y fue así que comenzó su aventura por el universo de los niños, que conoce muy bien y que no deja de investigar. **Canto por el amor, Balada por un pollito pito, La Ikú y Elegguá, El patico feo, El ruiseñor, El retablillo de don Cristóbal** son algunas de las piezas que a hecho llegar al público más difícil: los niños. Director del Guiñol de Camagüey desde el año 1978, Mario Guerrero nos cuenta, subyugado por una pequeña grabadora de periodista; algunos pasajes de estos 30 años de intenso y fructífero trabajo.

### 30 AÑOS

Primeramente déjame decirte que mi formación comenzó como aficionado por allá por los años '60. Más tarde paso al Guiñol profesional debido a un seminario que se hace aquí en la provincia, ya que el grupo de títeres que existía había desaparecido por equis motivo. Posteriormente a eso, desarrollo toda una serie de trabajos, de búsqueda más bien, un poco que empíricamente, basándome solamente en las cosas que tenía por intuición o en las cosas que tenía por experiencia, o en las cosas que veía. Luego de esto viajo a la antigua URSS, a Leningrado, donde después de cinco años me gradúo de director dramático, en la especialidad específicamente de muñecos. A partir del momento en que llego a ese país, me doy cuenta de que todavía era un mundo completamente distinto al que yo me imaginaba, o si no muy distinto, no muy parecido. Me doy a la tarea de apropiarme de sus técnicas. Al concluir mis estudios vengo a Camagüey y comienzo en el teatro con otras perspectivas, con otro punto de vista. Empleo toda una serie de técnicas que hasta el momento eran desconocidas aquí. Formo una especie de escuela con los actores de la compañía. Recuerdo que eso me llevó cerca de dos años. Los preparé primero como actores, luego, al mismo tiempo, les iba dando las técnicas de manipulación. Como clausura de ese taller queda el espectáculo **Canto por el amor**, con guión del camagüeyano José Rodríguez Lastre. Ahí empleo toda una serie de técnicas muy importantes en el teatro de títeres, por ejemplo, del títere de piso: aquí el actor tiene que estar muy identificado con el muñeco, porque cuando se enfrenta al espectador su presencia tiene que pasar casi inadvertida. Después de eso, ya preparado el elenco para comenzar a trabajar, vienen otras puestas, como pudieran ser **Balada para un pollito pito, El patico feo, El ruiseñor, El retablillo de don Cristóbal**. Alrededor de esto hubo muchos interesados en este tipo de labor, tanto instructores como personas de otras provincias que también se sumaron a nosotros. Luego de esta primera etapa viene un proceso de perfeccionamiento con muchos de los actores del elenco, en ellos volqué mayor énfasis en el trabajo con el títere. Digo



• Cuando vuelan las mariposas. Guíñol de Camagüey.

esto porque para mí es muy importante que el muñeco que se escoja para un espectáculo sea el adecuado. Es algo que tienen que saber los actores, y para enfrentarlo deben estar preparados para cualquier tipo de técnica. Fue una de las premisas o de las constantes que rigió en aquella época. Después de eso he representado algunas obras por todo el país. Te pudiera citar el caso del Guíñol de Santa Clara, donde dirigí **La pelota de plata**, que viajó a Polonia. También he estado en Ciego de

Avila impartiendo talleres y realizando montajes en Guantánamo, Bayamo, Manzanillo y, últimamente, en Holguín.

## POETICA

Yo no la sé. La gente habla de la poética del Guíñol de Camagüey, la poética de Mario Guerrero, pero yo no te puedo explicar cuáles han sido esos principios, eso que yo he reunido, que he querido hacer. Si la poética se puede resumir en una cosa que te voy a decir, ésa es mi poética: el amor que tengo para hacer teatro de títeres. Esa forma de hacer que tal vez sea lo que me distingue de los demás. Otra cosa, no te puedo decir.

## DESCENDENCIA

Te hablé de este primer elenco que ya no existe y muchos que ya no están; también se sumaron otros que se fueron. Ahora tengo un colectivo de jóvenes que han sido formados en el mismo principio del títere: primero su preparación como actor, que es muy importante, y después todas las técnicas específicas para que el mismo no muera, para que viva, para impregnar este gran deseo que tengo de hacer teatro de muñecos. Por eso me siento muy bien en este Festival de Camagüey'98 cuando veo, por ejemplo, el taller y las puestas que presentó Matanzas. René Fernández prepara actores íntegros, donde la actuación es muy importante aun cuando el espectáculo sea de títeres. Me parece muy bien, muy positivo. Ojalá tuviéramos muchas personas en el país formándolos, ya que desgraciadamente el I.S.A. no cuenta con esta especialidad.

## CAMAGÜEY Y MAS ALLA...

A este festival trajimos la obra **Cuando vuelan las mariposas**, de Jesús del Castillo, autor matancero, Premio Casa de las Américas (el escritor, no la obra). Me propuse ciertos presupuestos poéticos. La música y la confección de los muñecos es muy linda e interesante: títere de piso. Es la segunda vez que llevo a un festival un espectáculo con esta técnica.

Estuve hablando con José Milián y Armando Suárez sobre la idea de montar, para adultos, **Cecilia Valdés**, pero esto será para el 2000. En 30 años tengo en mi haber cuatro espectáculos para adultos, y ahora siento la necesidad de dirigir **Cecilia Valdés**. Tal vez escoja la versión de Ignacio Gutiérrez. En 1999 sí estrenaré **El gato con botas**, de Virgilio: un gran sueño.

# HECTOR QUINTERO CONVENCER Y VENCER

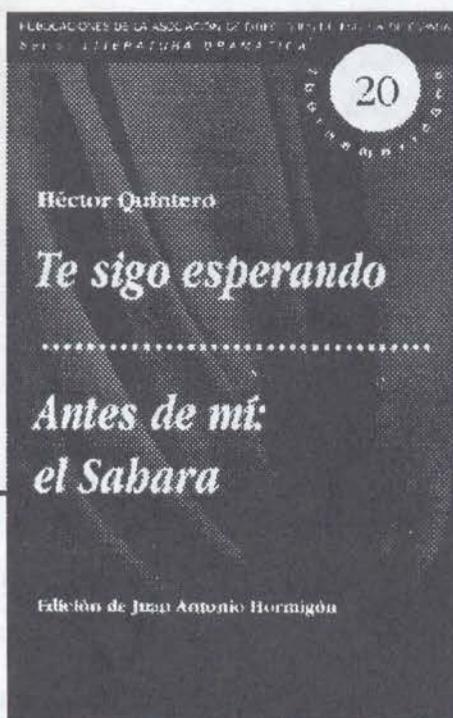
Waldo González

Recién publicado en la prestigiosa Serie Literatura Dramática, de las publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, tengo en mis manos uno de los volúmenes que desde ya enriquecerán esta rigurosa línea editorial dirigida por el puntual amigo de los dramaturgos y teatristas cubanos Juan Antonio Hormigón, quien en la primera entrega de esta serie publicara **Aire frío**, de Virgilio Piñera, el otro autor cubano incluido en dicha colección.

**Te sigo esperando** —el más reciente de los grandes éxitos en los 90 de Héctor Quintero (recordar sus exitosas puestas de las tres décadas anteriores) con las consiguientes y enormes colas de un público ávido y conocedor de su quehacer— es una de las piezas escogidas por el colega español que pronto se editará acá por Letras Cubanas.

La otra es un texto inédito en Cuba y aún sin estrenarse, el monólogo **Antes de mí: el Sahara**. Bien se sabe en la Isla la resonancia multitudinaria de que gozó, desde 1996, **Te sigo esperando**, con largas temporadas en la capital y representaciones en varias ciudades del interior. **Antes de mí...** resulta un delicioso *monodrama* "lleno de ironía que invita a la reflexión sobre las más recientes líneas de la creación escénica cubana", como bien apunta Hormigón, quien añade de paso, con tino, que este "divertido y airado monólogo (...) ayuda a situar a Héctor Quintero en el marco de los debates estéticos e ideológicos del teatro cubano actual".

En ambas piezas se corrobora que el *estilo* de Quintero no ha variado ni un ápice desde su primer gran lauro para **Contigo pan y cebolla** (Mención del Premio Casa 1963, tras haber sido escrita en 1962, cuando el autor contaba 22 años, y estrenada en 1964 en Teatro Estudio). Un estímulo



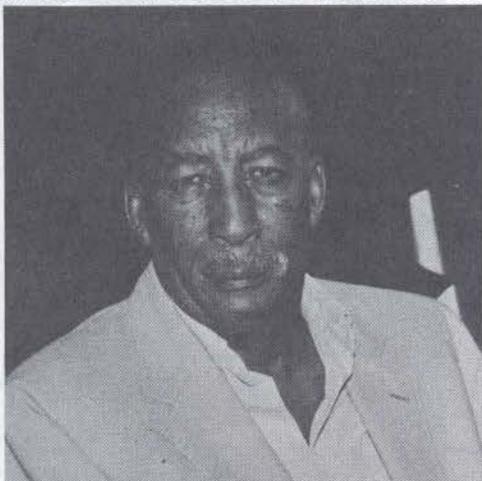
similar, sólo que multiplicado, recibiría en 1964 por **El premio flaco**, su otra obra clásica, merecedora igualmente de los tres premios del Centro Cubano, de la filial parisina y del ITI mundial, por lo que sería traducida a cerca de quince idiomas, publicada y representada en decenas de países de América y de Europa, e incluso versionada para teatro musical en Moscú y Bulgaria.

Como escribí en *Bohemia* y en las notas del programa para la puesta, que, a propósito del aniversario 35, dirigió el autor de la Sala Covarrubias, "la atenta y aguda mirada de Quintero nunca ha dejado de avizorar/tocar la médula misma de nuestros problemas, en provecho de los intereses y apetencias del pueblo, del que él es parte y, como tal, a él se dirige, sin por ello, de ningún modo, rozar el populismo".

Cierto, si antes abordó en sus éxitos de los decenios precedentes "la médula misma de nuestros problemas, en provecho de los intereses y apetencias del pueblo", en los 90 asume con valentía, lucidez y pupila crítica los asuntos/objetivos de hoy, en los que vivisecciona la sociedad a fondo, sin esos cómplices guiños a cierto público, sino con la honestidad de la que ha hecho gala a lo largo de su quehacer, tal se demuestra en estos buenos ejemplos seleccionados por Hormigón para corroborar, una vez más, sus definitorias premisas ideoestéticas que guían su creación.

Desde las emblemáticas **Contigo...** y **El premio...** de los 60, pasando por **Mambrú se fue a la guerra**, **Si llueve te mojas como los demás**, **Algo muy serio** y **La última carta de la baraja**, en los 70, por **Esto no tiene nombre**, **Aquello está buenísimo** y **Sábado corto** durante los 80, hasta llegar a estas formidables muestras de su sólido trabajo en la década final del siglo, convence y vence Héctor Quintero.

## ALBERTO PEDRO DIAZ SIEMPRE ENTRE NOSOTROS



Con la llegada de 1999 se nos fue el amigo -el hermano, como a él le gustaba calificarse- Alberto Pedro Díaz, etnólogo, investigador acucioso de diversos aspectos de la cultura y la sociedad cubanas.

Al comienzo de los 60, Alberto Pedro formó parte del grupo de investigadores que se desarrollaron bajo el magisterio de Argeliers León en el Seminario de Folklore del Teatro Nacional de Cuba. Luego pasó a trabajar en la entonces recién fundada Academia de Ciencias de Cuba, donde realizó una sostenida labor por muchos años.

Muy pronto se convirtió en una autoridad en los temas que abordaba. La religiosidad de influencia africana fue una de las líneas de trabajo que acapararon su atención. Realizó investigaciones de campo y trató nuestra realidad como algo vivo, cambiante. No se limitó a la descripción etnográfica, sino que veía estos estudios desde una perspectiva más amplia, que incluía profundos análisis sobre los contextos históricos africanos, afroamericanos y caribeños. Este quehacer lo llevó a indagar sobre los lazos con otras poblaciones caribeñas cuyos inmigrantes se asentaron entre nosotros. De ahí sus interesantes estudios sobre los jamaicanos y los haitianos en Cuba. Entre ellos se destaca la monografía sobre *Guanamacá*, comunidad haitiana en la que convivió con sus habitantes para realizar ese trabajo.

Por su sensibilidad y apego al arte, colaboró como asesor en numerosos proyectos teatrales, danzarios y cinematográficos. Eran los tiempos en que con el advenimiento de la Revolución cubana, las independencias en África, los movimientos negro y feminista en

los Estados Unidos y la lucha anticolonialista en todo el Tercer Mundo, se abría una nueva perspectiva estética para el arte de nuestros pueblos, hasta entonces relegado. La obra de muchos intelectuales y artistas cubanos que comenzaron su labor en los fructíferos 60 se inscribe en ese renacer tercermundista. Alberto Pedro es uno de ellos.

Numerosos eventos teóricos y académicos contaron con su entusiasmo. En las universidades, como tutor, oponente o jurado, ofreció con estímulo y orientación sus conocimientos.

Paciente, de aspecto elegante y siempre lleno de cordialidad y delicadeza en su trato, así le recordaremos. La obra de Alberto es uno de los aportes imprescindibles para continuar la necesidad de la indagación en las raíces de nuestra identidad.

Ocupado en los más disímiles proyectos, ofreciendo con generosidad su tiempo, dejó sin publicar muchos de sus textos fundamentales. A sus compañeros, a los que conocen la importancia de su obra, les corresponde la responsabilidad de poner ese valioso legado en las manos de los futuros estudiosos de la cultura cubana.

Ya enfermo, participó de manera brillante en el Seminario Rito y Representación, y nos brindó una sensible lección de profesionalismo y dignidad en la que quizá debió ser su última comparecencia en público.

Desde estas páginas, no le decimos adiós al hermano que sabemos estará siempre entre nosotros. (Inés Ma. Martiatu)

## 1ER TALLER NACIONAL DE TÍTERES

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas y el Guiñol de Camagüey convocan al 1er Taller Nacional de Títeres a celebrarse en dicha ciudad entre los días 12 al 18 de abril de 1999. El mismo desarrollará clases magistrales y de adiestramiento en las siguientes disciplinas: dirección artística, manipulación y expresión corporal, todas bajo la dirección del maestro Mario Guerrero Zabala.

### Procedimientos:

Los Consejos Provinciales o interesados deben enviar por escrito o por vía telefónica su propuesta.

Será responsabilidad de los Consejos Provinciales o participantes el pago de matrícula (50.00 m.n.) y su cuota de alimentación, hospedaje y pasajes.

El taller contará con una cuota de 20 estudiantes que podrán optar por las tres especialidades impartidas o una de ellas, de acuerdo a sus intereses, no modificando por esto el valor de la matrícula.

El plazo de admisión cierra el 20/3/99. Para su inscripción deben dirigirse a: Consejo Provincial de las Artes Escénicas. Avenida Libertad #50 e/ A. Fruto y Sifontes, Reparto La Caridad, Camagüey, C.P. 70100. O llamar a los teléfonos: 9- 1991 y 9-7475.

La sede del evento será la sala Guiñol de Camagüey. Se otorgarán Certificados de Adiestramiento con respaldo del Centro Provincial de Superación de Camagüey.

Es importante para el desarrollo y enriquecimiento del evento que los interesados presenten espectáculos de pequeño formato en esta modalidad (títeres) para adultos o niños.

El Comité Organizador se responsabiliza con el alojamiento, programación, promoción de los espectáculos invitados y el retorno de los participantes a su provincia de origen.

## La provincia de Santiago de Cuba

tuvo el privilegio de representarnos en el II Festival Regional de Teatro de Santo Domingo, República Dominicana, que se celebró del 3 al 12 de noviembre de 1998. En dicho certamen participaron los actores santiagueros Elena Yáñez, Santiago Portuondo y Sergio Dante. Se exhibieron tres espectáculos, uno de ellos fue **Apocalipsis... la gente cambia**, de Sergio Dante, y otros dos monólogos protagonizados por Elena y Santiago, respectivamente. Además impartieron un taller de actuación. Venezuela y Colombia también estuvieron en el encuentro.

## CUBA-ESPAÑA-CUBA

Invitados por la compañía Teatro de Marionetas Arbolé, Zaragoza-España, los proyectos Teatro de Títeres El Trujamán, Ciudad de La Habana, y Teatro de Las Estaciones, Ciudad de Matanzas, dirigidas por Sahímell Cordero y Rubén Darío, respectivamente, irrumpieron con sus retablos en la península Ibérica, iniciándose así la primera gira internacional para estas dos agrupaciones.



Las obras **Pelusín frutero**, de Dora Alonso, y **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, de Federico García Lorca, se exhibieron en varios escenarios desde el 2 de noviembre del 1998 hasta el 5 de enero de 1999:

- 12 Feria de Teatro en Aragón, Ciudad de Huesca.
- XVII Festival Internacional de Títeres de Bilbao.
- XI Festival Internacional de Títeres de Alicante "Festitíteres 98".
- XI Festival Internacional de Títeres y Teatro Infantil Ciudad de Málaga.

Extendiéndose el Teatro de Las Estaciones a:

- Gijón en el País de los Títeres (Programación internacional).
- 16 Festival Internacional de Marionetas de Tolosa.

Se suma a este último la obra **El guiñol de los Matamoros**, con la actriz titiritera Fara Madrigal.

Los personajes títeres Pelusín, del Trujamán Sahímell, y Federico, del Marinero Rubén, estrecharon sus manos con las de su hermano mayor Pelegrín, de Bululú Iñaqui Juárez, para jugar con los niños españoles a la rueda rueda de pan y canela, en una gira calificada de **EXITOSA** por el gerente de la compañía Arbolé, Esteban Villarrocha, al expresar que los dos espectáculos demostraron, una vez más, su alto nivel artístico, reconocido no sólo en el patio caribeño, sino esta vez en el patio europeo, lo cual mantiene al teatro de títeres y cubano en un lugar cimero a escala internacional.

**PREMIACION**  
**III CONCURSO NACIONAL DE COREOGRAFIA E INTERPRETACION**  
**"DANZAN-DOS"**

**PREMIO DE INTERPRETACION FEMENINA**

KENIA BERNAL

**MOMENTANEO OSCURO**

Instituto Superior de Arte

Ciudad de La Habana

**PREMIO DE INTERPRETACION MASCULINA (COMPARTIDO)**

KAREL MARRERO

**PASAJERA LA LLUVIA**

Co Danza

Holguín

TOMAS GUILARTE

**LIGERO DE EQUIPAJE**

Compañía de la Danza de Narciso Medina

Ciudad de La Habana

**PREMIO DE COREOGRAFIA**

NELSON REYES

**PASAJERA LA LLUVIA**

Co Danza

Holguín

**MENCION EN COREOGRAFIA**

JOSE ANGEL CARRET

**EL RETABLO**

Danza Espiral

Matanzas

LEANDRO DELGADO

**DINAMICO**

Danza Libre

Guantánamo

MARLEM CARBONEL

**LIGERO DE EQUIPAJE**

Compañía de la Danza de Narciso Medina

Ciudad de La Habana

**MENCION EN INTERPRETACION**

LAZARO MARTINEZ

**EL RETABLO**

Danza Espiral

Matanzas

DORIS PEREZ

**MAGDALENA**

Danza del Alma

Villa Clara

YAKSUGY YOSER

**CUERPO SIN DESCANSO**

Danza del Alma

Villa Clara

NILDER SANTOS

**PASAJERA LA LLUVIA**

Co Danza

Holguín

RAFAEL LOPEZ

**PARECIDOS PERO NUNCA IGUALES**

Escuela Nacional de Danza Moderna

Ciudad de La Habana

YANEL BARBEITO

**INTENCION**

Centro de Desarrollo y Difusión de la Danza

Ciudad de La Habana

A partir del No.1/1999 este espacio estará dedicado a reseñar lo acontecido en el mundo de las artes escénicas durante el trimestre en curso.

EVENTOS ESPECIALES / FESTIVALES / TALLERES / MESAS REDONDAS /  
LANZAMIENTOS DE PUBLICACIONES / OTROS

**¡CONTACTENOS!**

**tablas**

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, La Habana Vieja.

Teléfono: 62 8760 e-mail: [tablas@artsoft.cult.cu](mailto:tablas@artsoft.cult.cu)

## OTRA VEZ ANDUVO YORICK ENTRE NOSOTROS

Uno de los dramas isabelinos más universales trae hasta nuestros días la imagen cadavérica del bufón Yorick. Desde que el príncipe de Dinamarca lo inmortalizara con su eterno monólogo, el farsesco retrato de este duende inquieto ha perturbado y deslumbrado las mentes más ingenuas y hasta las más colosales. A fines de 1996, Yorick recorrió las plazas habaneras por vez primera. En estos días nos ha visitado nuevamente.

La Asociación Hermanos Saiz dio vida, por segunda ocasión, a la Muestra Teatral de Pequeño Formato que lleva el nombre del personaje shakespereano. Las salas Antonín Artaud y Alejo Carpentier del Gran Teatro de La Habana, la Salita del Museo de Arte Colonial y el patio de La Madriguera, acogieron las funciones entre el 18 y el 22 de noviembre de 1998. Sin ánimos competitivos y con el expreso deseo de convertirse en abanico representativo del quehacer teatral más joven, unos y otros creadores confrontaron sus trabajos en abierto debate durante los Coloquios de la Crítica, celebrados cada mañana en la librería El Ateneo.

Nueve colectivos de cinco provincias del país acudieron a esta cita habanera. Si bien el amplio espectro degustado fue portador de inmensas alegrías —de reencuentros, de aprendizaje con novísimos procesos y tendencias—, Yorick trajo también los lógicos desniveles que la asimilación de un panorama conjunto implica, insertados con perfecta maestría dentro de un todo artesanal que, para su desgracia, los agudiza.

Una puesta causó gran satisfacción, tal vez porque supo encontrar la comunión texto-escena justamente en el seno de dos preciadísimos mitos cubanos: José Martí y el bufo. Me refiero a **Sácame del apuro**, por Teatro Pálpito, con dramaturgia de Norge Espinosa y dirección de Ariel Bouza y Julio César Ramírez. Versión para títeres y actores de **El camarón encantado**, **Sácame...** convierte a Masicas en una mulata, a Loppi en un negrito y al Camarón en un gallego: por su cercanía con nuestro vernáculo y a través de una acertada trenza dramática, estos modos aluden a una revitalización de la vida cultural cubana de las últimas décadas, e incluso de otras que están más lejanas. Reaniman, además, su humor, su frescura.

De interesante relevancia resultó también **A la deriva**, dirigida por Joel Sáez. Con este espectáculo, el Estudio Teatral de Santa Clara experimenta un *turner point* dentro de su vida mediante un texto que replantea la condición actoral —humana, existencial— de sus intérpretes, en sincera complicidad consigo mismos y con el público.

El resto de los espectáculos da fe de los diversos derroteros en los cuales los colectivos jóvenes indagan, caminos que les permiten —o no— ir desentrañando cierta identidad valedera: **Natación**, del Centro Promotor del Humor; **Eróstrato**, de Avalancha ISA; **Un boleto a Moscú**, del Conjunto Dramático de Camagüey; **Teatro de los días**, de Pinos Nuevos; **Federico**, de Teatro D'Dos; **Historias del Noroeste**, del Teatro de Arte Popular, y **Marco Polo**, del Triánón. Unos y otros mostraron, con sus resultados, las pautas más específicas a valorar, además de algunas otras que podrán evitarse a partir de ahora.

El último día del Yorick trajo la mesa redonda a propósito de la figura de Bertolt Brecht, a quien también estuvo dedicado todo el evento, en el año del centenario de su natalicio. Junto a las ponencias presentadas por los investigadores Vivian Martínez Tabares, Orestes Sandoval y Reinaldo Montero, se suscitaron intensas polémicas alrededor de las charlas de Graziela Pogolotti y Vicente Revuelta. Esa noche les fueron otorgados los premios Maestros de Juventudes a Raquel Revuelta y a Abelardo Estorino, por la importancia y vigencia de sus legados artísticos y por cuánto han trascendido en las más recientes promociones de teatristas.

Los días de Yorick han transcurrido y queda en nuestros labios cierto silencio, en parte semejante a aquel mutismo del cadáver que Hamlet sostuvo en sus manos. Como mismo hizo el príncipe de Dinamarca, roguemos para que el bufón renazca entre nosotros y no yazca asombrado. Que sus "chanzas, piruetas, canciones, rasgos de buen humor que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa" habiten hoy en este banquete enorme al que todos estamos convidados —banquete que dentro de dos años será otra vez festín—, y que se sumen a él críticos, investigadores y público de todas las edades. Ojalá la "gracia infinita" y la "fantasía portentosa" de Yorick se haga eco en los montajes futuros de los más jóvenes hacedores sobre las tablas y se comprenda su mueca como el descontento ante lo imperfecto e inacabado. Así nos lleve, como a Hamlet, mil veces a cuestras.

## S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

*You may receive our journal anywhere in the world. tablas is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency.*

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

*Please, mail your four-issue annual subscription request to:*

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.  
CP. 10100 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

tablas

**ESPACIO EDITORIAL  
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA  
DE TEATRO**



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

**- Secretaría del EECIT -**

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

**SUBSCRIPTION FORM**

Nombre/Name: \_\_\_\_\_

Dirección/Address: \_\_\_\_\_

Ciudad/City: \_\_\_\_\_ Estado/State: \_\_\_\_\_

Código Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

País/Country: \_\_\_\_\_

A partir del número/Starting with issue: \_\_\_\_\_

Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

**También se acepta giro postal  
Money orders are also accepted**

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,  
coproducción de audiovisuales, inversión,  
producciones de tecnoescena,  
realización de negocios conjuntos...**

## **Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA**

**DANZA** Folklórica y Moderna

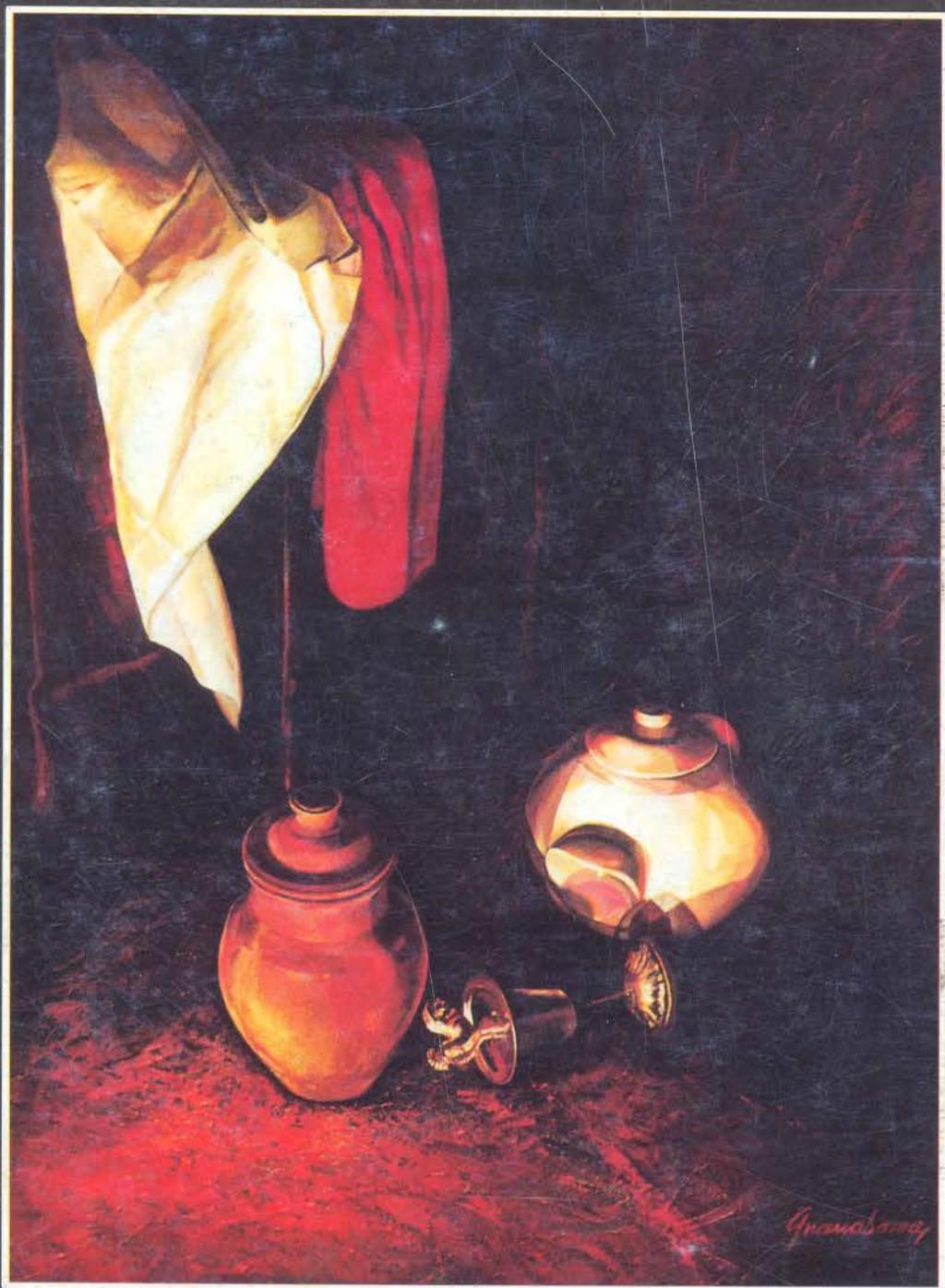
**TEATRO** Dramático, Musical, Humorístico,

para Niños y Jóvenes

**BALLET** Clásico y de Pantomima

**ESPECTACULOS** Circences





*Francisco Sánchez*

TALLER/GALERIA

Calzada de Puentes Grandes No.12-1, e/ 26 y Ulloa,  
Nuevo Vedado, Plaza, Cuba.