

Testimonio

La pupila negra

Teatro y terruño en Eugenio Hernández Espinosa

Alberto Curbelo

PREMIO «RAZÓN DE SER» 2005
Mención del PREMIO UNEAC 2011

A Eugenio Hernández Espinosa: su testimonio,
con el perenne agradecimiento a Ana Aurora Díaz.
A mis padres: Alberto Curbelo Montero
y María Mezquida González.
A Maykel Curbelo Pruna, hijo.
Y por supuesto, a César, que continuará
la saga de la familia.

Si las expresiones afrocubanas «representan» al negro visto con pupila negra, actuando en su idioma propio, para públicos negros, y ofreciendo la imagen teatral de su cultura, de su identidad, los autores blancos crearán su antípoda en el *negrito*, es decir, en el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco, actuado en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista. Es así que el *negrito* penetra hondamente en nuestra historia y escamotea la versión del negro para servirse de ella como fuente de burla y escarnio ideológico.

RINE LEAL

A partir de *María Antonia* el teatro de Eugenio Hernández Espinosa fue ganando en una dimensión verdaderamente extraordinaria. El uso del lenguaje, el uso del recurso de la oralidad, el uso de refranes pero también de poesía africana o de poesía infantil nuestra de origen hispánico, todo eso Eugenio lo ha mezclado en un discurso de gran coherencia y de gran exuberancia. De una gran exuberancia porque refleja lo que es la manera de ser, la psicología del pueblo cubano, que es exuberante en nuestro Caribe y como es Afroamérica, y por supuesto tenía que romper con los moldes del teatro tradicional de cepa hispánica o europeoide y que para los críticos o para determinados sectores amantes del teatro que estaban acostumbrados a esa manera tradicional del teatro a la europea, antiguo o moderno, viene Eugenio como un gran hereje, y afortunadamente a lo largo de estas décadas, no ha dejado de ser un autor contestatario, un autor de rompimiento. Eugenio es el dramaturgo afrodescendiente más importante de la lengua española.

ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ

ABRIR EL DÍA

Osa Tonti Odí

ODDUN 9-7 «*Sin fuelle no hay fragua*»

Sobre el suelo, una estera de paja y una jícara con agua fresca. Juan Congo está sentado sobre la estera, descansando su espalda contra el tronco de una ceiba; mientras el dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa lo hace en un pequeño banco con los pies descalzos sobre la estera.

JUAN CONGO: ¿Nombre y apellidos?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Leopoldo Eugenio Hernández Espinosa.

Juan Congo anota el nombre en una hoja de papel. Hernández Espinosa, con el dinero del pago de la consulta en la mano derecha, se toca la frente, el ombligo, el hombro derecho y el izquierdo. Después, se lo entrega al consultante, quien coloca el papel encima de los 16 caracoles del diloggún.

JUAN CONGO: *(Toma agua de la jícara con el dedo medio de su mano derecha y derrama unas gotas en el piso.). Omi tuto, oná tuto, tuto ilé, tuto owó, tuta omá, sikú babawa: Agua fresca, camino fresco, frescura para los hijos, longevidad, vida a través del padre todopoderoso. (Recoge los caracoles y el dinero entre ambas manos y los frota, conjurando con rezos a los dioses del cielo). Olorun, Olofi, Oloddumare: Dios poseedor del Cielo, Dios de la ley, Dios de la vida progresiva, el todopoderoso. Ibayen bayen forum otoku timbelese Oloddumare: Todos aquellos muertos que están al servicio de Dios. (A continuación invoca a los primeros oriatés cubanos). Ibayen bayen torun Ña Caridad, Dueña del Cabildo de Changó Tedun; Ibaé oriaté Ña Rosalía; Ibaé oriaté Ña Teresita Ariosa; Ibaé oriaté Ña Merced; Ibaé oriaté Ña Belén; Ibaé oriaté Ña Calixta Morales; Ibaé oriaté Timotea Abea; Ibaé oriaté Guillermina Castel; Ibaé oriaté Carmen Miró; Ibaé oriaté Ramona Collazo; Ibaé oriaté José Roche; Ibaé oriaté Liberato Valdés; Ibaé oriaté Tomás Romero; Ibaé oriaté Octavio Samá... (Invoca también a famosos cimarrones). Ibaé cimarrón Miguel Carabalí, Tigre Negro; Ibaé cimarrón Narciso; Ibaé cimarrona Carlota; Ibaé cimarrón Eduardo; Ibaé cimarrón Manuel Griñán, Gallo; Ibaé cimarrón Sebastián, Capitán del Gran Palenque El Frijol; Ibaé cimarrón Ventura Sánchez, Coba; Ibaé cimarrón Patricio Echemendía; Ibaé cimarrón Bartolomé Juan Bautista; Ibaé cimarrón Patricio Agramonte; Ibaé cimarrón Caniquí; Ibaé cimarrón José Dolores; Ibaé cimarrón Caoba; Ibaé cimarrón Sobicú; Ibaé cimarrón Francisco; Ibaé*

cimarrón Lorenzo Gangá; *Ibaé* cimarrón Domingo Macuá; *Ibaé* cimarrón Mariano Gangá; *Ibaé* cimarrón Juan Manco; *Ibaé* cimarrón Antonio Mandinga; *Ibaé* cimarrona Yara; *Ibaé* cimarrona Madre Melchora; *Ibaé* cimarrón Francisco Obongué; *Ibaé* cimarrón Felipe Gangá; *Ibaé* cimarrón Agustín, Madre de Agua; *Ibaé* cimarrón Pascual Mina; *Ibaé* cimarrón Pancho Mina; *Ibaé* cimarrón Ambrosio Congo; *Ibaé* cimarrón Pascual Betancourt; *Ibaé* cimarrón Capitán Feliciano; *Ibaé* cimarrón Mataperro; *Ibaé* cimarrón Dios Da; *Ibaé* cimarrón Trini; *Ibaé* cimarrón *Tata nganga* Ezequiel; *Ibaé* cimarrón Esteban Montejo... *Ibaé* a todas las personalidades de nuestra historia y cultura, ya fallecidas. *Kimkamache*: salud, buenos deseos, certeza en lo que se dice y se hace para todos los cubanos que hoy se destacan en la historia, cultura y sociedad cubana. Elegguá, aquí estoy yo, Juan Congo, rey del Palenque de Cubitas, mirando a Leopoldo Eugenio Hernández Espinosa con su caracol, para salvarlo de la muerte, de la enfermedad, de la brujería, de la hechicería, de todas las cosas malas; para que tenga salud, tranquilidad y desenvolvimiento. ¡Hable!

OCHAREO

El agua rebelada

OKANA TONTI OKANA
 ODDUN 1-1 «*El agua no se puede atar con una sogá*»

En la piel del Otro

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Me sumerjo en lo más recóndito de mi memoria ya desmemoriada por la desmemoria del tiempo desmemoriado y dando rienda suelta a la memoria ya memorizada, te traigo mis recuerdos y mis ideas, los rumores, las visiones, pesadillas, quimeras y diálogos que me acosan en mi acosada vida:

1936

Nací en el año en que las hordas franquistas asesinaron a Lorca y en el que murió Valle-Inclán. Dos dramaturgos que según los críticos —sobre todo para Rine Leal, Monleón y Alberto Curbelo— son de obligada referencia en mi obra. En 1936 debuta Candita Batista, la Vedette Negra de Cuba, y los habaneros pudieron ver varias obras de Lorca: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Doña Rosita la soltera*, representadas por la Compañía Dramática de Margarita Xirgu, agrupación de la que también pudo apreciarse *Como tú me quieres*, del Premio Nobel Luigi Pirandello, el más importante autor teatral de la Italia del periodo de entreguerras, fallecido ese mismo año. Con el estreno absoluto en Cuba de *Esta noche se improvisa*, de este dramaturgo italiano, nace el grupo La Cueva, que traza una línea divisoria en el teatro cubano. Hay un antes y un después de La Cueva. Por lo que yo nací en el año en que se traza esa línea divisoria en el teatro cubano. En 1936, Luis A. Baralt logra estrenar *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán. Es el año en que tenemos que lamentar la pérdida del novelista inglés Rudyard Kipling, Premio Nobel de Literatura, muy famoso por sus libros sobre animales y la vida en la selva. En 1936 nacen el italiano Eugenio Barba, el dramaturgo checo Václav Havel y el novelista y dramaturgo peruano Mario Vargas Llosa. Es el año en que Agustín Acosta, Poeta Nacional de Cuba hasta 1961, da a conocer *Los camellos distantes*, en el que incluye su hermoso poema a Antonio Maceo. Konstantín Stanislavski publica *Un actor se prepara*, en la que expone su técnica interpretativa y que ejerció, desde entonces, una gran influencia en el desarrollo del arte actoral en la Isla. Nacen también el dramaturgo Albio Paz y la poetisa Georgina Herrera. Ésta última me acompañará en

la aventura de El Puente y en incontables cruzadas y palenques culturales. En las elecciones generales del 10 de enero de 1936, las mujeres obtuvieron por vez primera en Cuba cargos de representantes a la Cámara.¹ Al estallar la Guerra Civil española, Juan Ramón Jiménez se ve obligado a abandonar España. Juan Ramón —Premio Nobel de 1956, muy popular entre nosotros por *Platero y yo*, y por su incidencia en la lírica cubana y relaciones con el grupo Orígenes— publicó en 1936 su antología poética *Canción*. En ese año a Thomas Mann le retiran su nacionalidad alemana. Fallece Jorge V, rey de Gran Bretaña e Irlanda del Norte y emperador de la India. También muere repentinamente Gorki, creador del realismo socialista. Y el dramaturgo y novelista André Gide deja ver su desilusión del proceso soviético en *Regreso de la URSS*.

En 1936 Sinclair Lewis, autor de *Sangre de rey*, una novela sobre la intolerancia racial, da a conocer la obra teatral *Eso no puede pasar aquí*, escalofriante historia de una futura revolución que sitúa a Estados Unidos bajo el control fascista. Es el año en que el poeta Manuel Navarro Luna escribe su oda *El General Antonio* y se escoge a la mariposa como nuestra flor nacional. Lydia Cabrera publica en París sus *Cuentos negros de Cuba*; José Antonio Ramos da a conocer su *Caniquí*, y en el que los poemas de Rubén Martínez Villena —que leí con avidez en mi juventud— se editan bajo el título de *La pupila insomne*, de un modernismo influido por el argentino Leopoldo Lugones. Es el año en que el autor de *Los jacobinos negros*, Cyril L. R. James, publica *Minty Alley*, una novela sobre las clases bajas de Trinidad; el turco Nazim Hikmet da a conocer *La epopeya de Sheik Bedreddin*, y el inglés Graham Greene publica *Una pistola en venta*, que tiene como argumento central el conflicto humano entre el bien y el mal, y puede considerarse como precursora del tipo de libro que Greene calificaría como «novelas», libros que muestran una honda preocupación por los problemas morales, sociales y religiosos de la época; en el que Eugene O'Neill obtiene el Premio Nobel de Literatura y la noruega Sigrid Undset, quien ya había recibido el Nobel en 1928, escribe la novela *La esposa fiel*. Es el año en que *Erato y Apollión* convierte al siciliano Salvatore Quasimodo en el máximo representante del hermetismo; y William Faulkner publica *¡Absalom, Absalom!* Faulkner (*Mientras agonizo, Una fábula, Los ratos...*) es uno de los novelistas estadounidenses más importantes del siglo XX. Experimentó en la novela recursos que después algunos dramaturgos utilizaríamos en la construcción de nuestras obras, como la inserción de monólogos interiores en un discurso plagado de narradores. Gonzalo Torrente Ballester sitúa en el París de 1936 su primera novela: *Javier Mariño*, libro en parte autobiográfico. Y Charles Chaplin estrena *Tiempos Modernos*.

En el año en que nací, Joe DiMaggio, uno de los mejores peloteros de todos los tiempos, debutó en las Grandes Ligas con los *New York Yankees*, de la Liga Americana. Lionel Hampton, vibrafonista, pianista, batería y cantante estadounidense, uno de los grandes nombres del mundo del jazz, fue nombrado artista revelación por la revista de jazz *Down beat Magazine* y contratado por el clarinetista Benny Goodman, con quien realizó las mejores grabaciones de su carrera. En ese año el bioquímico ruso Alexander Oparin dio a conocer su hipótesis *El origen de la vida sobre la tierra*; Petrus Josephus Wilhelmus Debye, físico teórico holandés, nacionalizado estadou-

¹ Fueron elegidas María Gómez Carbonell y Balbina Remedios Langanehin, por La Habana; María Antonia Quintana Herrera y Consuelo Vázquez Bello (por la antigua provincia de Las Villas); Rosa Anders Causse y Herminia Rodríguez Fernández (Camagüey); María Caro Más y Dulce Ofelia Vázquez Vivar (Oriente).

midense, recibió el Premio Nobel de Química por sus estudios de la estructura molecular y momentos bipolares, y sobre la difracción de rayos x y de electrones en los gases. Otto Loewi por sus trabajos sobre la transmisión química de los impulsos nerviosos compartió el Premio Nobel de Fisiología y Medicina con Henry Hallett Dale, farmacólogo y fisiólogo británico. En 1936 nació también Hideki Shirakawa, químico japonés galardonado con el Premio Nobel de Química en el 2000. Fue un año significativo para otros dramaturgos y químicos. Para importantes peloteros también. Yo estude química, jugué pelota y me hice dramaturgo. Ah... ¡y nada tengo que ver con el realismo socialista!

15 de noviembre

Se dice que los que hemos nacidos un día 15, amamos la vida hogareña y familiar. Que adquirimos conocimientos a través de la observación, antes que del estudio o la búsqueda. Seremos siempre juveniles y activos. Con inclinaciones artísticas, a menudo nos atrae la música, tocar un instrumento o cantar. Somos generosos y demostrativos, y capaces de mucho renunciamento. Somos discutidores y bien testarudos. Podemos triunfar con logros intelectuales o artísticos. Lo que no está muy lejos de mí; pues soy un testarudo artista y hasta quise cantar. Amo la música clásica.

El 15 de noviembre se celebra el día de San Alberto Magno (1200-1280). Fue un teólogo, filósofo y doctor de la Iglesia alemán, que introdujo la ciencia y filosofía griegas y árabes en Europa. Fue conocido por el sobrenombre de Doctor *Universalis*, a causa de su profundo interés por las ciencias naturales. Beatificado en 1622 y canonizado y proclamado doctor de la Iglesia en 1931 por el papa Pío XI; el papa Pío XII lo convirtió en patrón de todos los que estudian ciencias naturales en 1941. Otro Papa, Nicolás V (Tommaso Parentucelli) nació en Sarzana el 15 de noviembre de 1397 y fue tutor en dos casas florentinas donde conoció a los eruditos humanistas más importantes de la época. Uno de los logros de Nicolás fue la restauración de Roma y el Vaticano, convirtiendo la ciudad en un centro de herreros, tejedores de tapices y otros artesanos. Encargó a pintores como el florentino Fra Angelico el embellecimiento de los edificios del Vaticano. También fundó la Biblioteca Vaticana y contribuyó con muchos libros para su colección.

El 15 de noviembre de 1630 falleció el astrónomo y filósofo alemán Johannes Kepler, famoso por formular y verificar las tres leyes del movimiento planetario conocidas como leyes Kepler. William Pitt (el viejo), quien fuera Primer Ministro de Gran Bretaña bajo el reinado de Jorge II, nació un 15 de noviembre; pero del año 1708. Fue un orador profundo y enérgico, muy vinculado a la historia americana. El 15 de noviembre de 1787 falleció en Viena el compositor alemán Christoph Gluck (1714-1787), quien renovó la ópera y propició el desarrollo del género. Compu-so las óperas *Antígona* (1756) e *Ifigenia en Áulide* (1774). Otro alemán, el dramaturgo, novelista y poeta Gerhard Hauptmann nació un 15 de noviembre, en 1862. Reconocido como el principal representante del movimiento naturalista de la literatura de su país, a Hauptmann se le otorgó el Premio Nobel en 1912. También recibió el Premio Nobel de Fisiología y Medicina, en 1920, el zoólogo y fisiólogo danés August Krogh (1874-1949), quien naciera el 15 de noviembre. Igual-

mente nació ese día, pero de 1887, la pintora estadounidense Georgia O'Keeffe, relevante por sus naturalezas muertas.

La República del Brasil fue proclamada el 15 de noviembre de 1889. En Bélgica se celebra el Día de la Dinastía. El 15 de noviembre de 1907 nació Claus Philip Schenk, el conde von Stauffenberg, famoso oficial del Ejército alemán que trató de asesinar a Adolf Hitler en 1944. Emilio Mwai Kibaki, político kikuyu que llegaría a ser el tercer presidente de Kenia, nació el 15 de noviembre de 1931. Y el 15 de noviembre de 1938, dos años después de mi nacimiento, finalizó la Batalla del Ebro, último gran combate de la Guerra Civil española.

Escorpión

En la astrología noviembre es el octavo signo del zodiaco, simbolizado por un escorpión. De acuerdo con los astrólogos, las personas cuyo cumpleaños se encuentra entre el 23 de octubre y el 21 de noviembre han nacido bajo el signo solar de Escorpio. Como yo nací el 15, el planeta Plutón me gobierna, que es un signo acuático.

Los astrólogos nos consideran enérgicos, apasionados, sagaces, intuitivos y reservados, con gran autocontrol. También creen que solemos ser obstinados, interesados y celosos. A los escorpios nos imaginan como agudos observadores de la gente (quizás pueda verse en mis obras), potencialmente calculadores y manipuladores. Como indagadores más profundos que los demás, en las motivaciones de las personas —dicen— tenemos tendencias a ser cínicos. Pero somos sensibles, yo diría que muy sensibles, y nunca olvidamos un perjuicio o un desaire; pues nos cuesta mucho perdonar.

Los astrólogos afirman que el signo Escorpio es el más extremista de todos (por eso, me acusan de matar a mis protagonistas). Lo que sucede es que nuestra determinación y concentración nos dota de una gran facilidad para llevar a cabo un proyecto en medio de todos los obstáculos. Tenemos fuertes cualidades de liderazgo y habilidades incisivas de análisis. Nuestra energía y deseos de obtener una seguridad financiera nos convierte en personas motivadas para superarnos. Según el horóscopo la personalidad de Escorpión puede ser una de las más difíciles de describir: soy por naturaleza extremista y no hago nada a medias. Puedo ser dominante, cruel y autoritario. Suelo ir siempre al punto directamente y raramente hago un compromiso con el cual tenga que variar mi forma de ser. No obstante, cuando mi fuerza de voluntad es dirigida en buenas condiciones, soy capaz de grandes alcances. Jamás intento escapar a mis responsabilidades ni se lo permitiría a nadie. Estoy capacitado para trazarme una meta y trabajar incansablemente hasta alcanzarla. Ni me dejo opacar antes los problemas que tenga que afrontar. Soy tenaz en todas las esferas de la vida y esto me ayuda muchas veces a alcanzar el triunfo. Mediante mi fuerza de voluntad suelo sostener y dirigir el sujeto que escojo. Soy sistemático y meticuloso y con gran perspicacia. Mi espíritu guerrero me ayuda a tomar tareas que otras personas tratarían de evadir. Pertenezco a los escorpiones más evolucionados que utilizan su gran fuerza mental para el bien. Pero en el amor soy igual que todos: muy apasionado y celoso. ¡Los celos opacan mi tranquilidad...! Mi temperamento apasionado y violento me hace sentir mal correspondido y por ello trato de afectar a la persona amada. Mucho de mí tiene María Antonia, el Chémbalo... No puedo

controlar esos instintos. Por eso soy incapaz de evitar serios problemas y posibles rompimientos; no puedo evitar con facilidad estas contrariedades para suavizar todo tipo de desavenencia.

Soy, a veces, extremadamente soñador y romántico; otras explosivo... Tímido muy pocas veces; osado, sí. Unas veces ardiente y otras, frío. ¿Cuál es el motivo de esto? No consigo explicarlo. Ni creo que pueda explicarse racionalmente. Quizás haya que buscarlo, en mi caso, en la interacción del signo solar y mi ascendente.

A muchos nos gusta jugar con el peligro, hasta situaciones límites. Entre las profesiones que nos asocian, tradicionalmente se encuentran la ciencia forense o las tareas policíacas, diversos empleos militares, la medicina, la psicología y los negocios. Bueno, yo soy dramaturgo: un forense de la vida, también una especie de psicólogo, ¿no?, con una disciplina militar.

Escorpios famosos son María Antonieta, Ramón del Valle-Inclán, Pablo Picasso, Charles de Gaulle, el príncipe Carlos de Inglaterra, Richard Burton, Billy Graham, Carlos Fuentes y Pelé.

La astrología kármica

Karma 9

Mi destino es armonioso gracias a la continuidad que existe entre mi vida pasada y presente. Dicen que mi última existencia se desarrolló en un país de civilización avanzada. ¿Pertenería a la dinastía de los soninké del Reino de Ghana? ¿Sería un miembro de la familia real de Musa, en el imperio Malí? Intuyo que me desarrollé en una civilización en que la cultura y la inteligencia se consideraban valores fundamentales. Por lo que me gusta pensar que fui un príncipe africano del Reino de Oyó, en el que he situado algunos de mis patakines. O que quizás fui un Griot, y debo narrar nuestra genealogía e historia.

En el pasado

Mi trabajo tuvo que estar relacionado con el conocimiento: un griot en África, como ya dije; escribano, en Egipto; teólogo, en el Medioevo; grabador en una abadía irlandesa; orador en Roma o en Atenas; bibliotecario en Alejandría. Siempre formando parte de la élite intelectual. Pero mi karma tiene otro escenario posible: un mecenas amante del arte que vivió durante el Renacimiento o un intelectual asiduo a los salones literarios tan de moda en el siglo XVIII. En cualquiera de los casos, desarrollé la inteligencia y, aunque respetando las tradiciones —como las he respetado siempre—, me desmarqué un poco del modo de pensar de la época.

En la vida actual

En mi vida actual también me he desmarcado, lo que me ha causado no pocos dolores de cabeza, exclusiones y tardíos reconocimientos. Y es que siempre me adelanto en el tiempo. Sigo conservando las cualidades intelectuales y una gran curiosidad, pero estoy en desventaja respecto a mi independencia pasada, por eso la meta de mi vida actual es pensar por mí mismo haciendo gala

de mi originalidad de antaño. Esto me hace recorrer a gusto los caminos del conocimiento y de la creación dramática.

Bajo el signo de agua

El agua es el reino de la emoción profunda y de los anhelos del alma, en su morada habitual todos los miedos y todas las esperanzas; de ellas surgen la pasión y el amor en sus manifestaciones todas. Los signos de agua definen a personas ¿introvertidas?, reservadas y sensibles. Siempre están atentos a los sentimientos de los otros y procuran su bienestar. Su mayor defecto es el de la inconsciencia respecto a ellos mismos, lo cual los lleva a la melancolía y al dejarse influir demasiado por el entorno, quizá por una búsqueda de protección y afecto. Somos artistas, grandes idealistas... Sabemos entender y ayudar los demás; pues, como nadie, podemos comprender y ponernos en la piel del otro.

SOY HIJO DE LAS DOS AGUAS:

Salada y Dulce, el mar y el río:

YEMAYÁ Y OCHÚN.

LA CONSULTA

*Mirad mi escudo: tiene un baobab,
tiene un rinoceronte y una lanza.
Yo soy también el nieto,
bisnieto,
tataranieto de un esclavo.
(Que se avergüence el amo).*

NICOLÁS GUILLÉN

Merindilogún Tonti Marunlá
ODDUN 16-15 «Madre no es sólo la que pare, también la que cría»

Mi madre, Josefa Espinosa León, era negra, ama de casa. Ella murió cuando yo tenía doce años. Mi padre, Medardo Hernández Caraballo, era blanco, un hombre de procedencia humilde: tabaquero y pintor de brocha gorda. Soy primogénito varón y como primogénito varón estaba destinado a suceder a mi padre al frente de sus negocios como pintor de brocha gorda. Crecí, por tanto, en el seno de una familia humilde. Pobre, pero decente —como se decía en aquella época—. Pobre, pero con aspiraciones de progresar. De elevarme a las alturas. Desde niño me enseñaron a escoger la senda del bien. Aunque el hado al que estaba predestinado cambió porque de muy pequeño me criaron tres tías. Mis tutores, los que asumieron mi educación doméstica, familiar, fueron Sixta Armenteros Carmona, Pastora Carmona, su tía, y Teodora Carmona, madre de Sixta. Mi existencia estuvo bajo el tutelaje de estas tres mujeres cuyas vidas trascurrían entre los límites de la autoindulgencia y de la automortificación. Dejaron una subterránea huella en mí. Creían en la necesidad y posibilidad de purificar la vida. Sobre todo Sixta —quien tenía una gran rectitud de miras y fe— procuraba siempre que su palabra fuera verdadera y amistosa. Nunca dijo una mentira. Excepto la existencia de los Reyes Magos. Me decía que se convertían en hormiguitas y entraban por las rendijas de las puertas para dejar los regalos a los niños. Callaba para no herir. Era prudente, en extremo. Ejemplar en su estilo de vida, manteniéndose lejos de ocupaciones inmorales o indeseables. La vía para suprimir el *dukha* (sufrimiento) era su predisposición a los pensamientos positivos. Nunca tuvo una mala mirada, un mal pensamiento y mucho menos una mala acción contra sus semejantes. Fue católica. Creía también en el espiritismo. Incluso, acudía a algunas sesiones de espiritismo, a las que me llevaba. Creía en los orichas, en los dioses del panteón yoruba. Llegó a tener un Elegguá. Teodora, Yoyita, también me refería los avatares de los orichas. Era experta en contar historias. Ella desplegaba ante mi imaginación escenas muy vívidas; pues los dioses, en sus relatos, se comportaban como seres humanos. Algo que después yo intenté en mis patakines. Sixta estaba casada con un mambí, con un veterano de la Guerra de Independencia, el alférez Ramón Quintana. ¡Yo crecí en un hogar mambí!

Fui educado por un mambí. El alférez me narraba — ¡con inmenso orgullo!— los relatos de sacrificio y heroísmo en la manigua. Pero los juegos de naipes solían ser mis entrenamientos nocturnos, más que los cuentos. Me gusta jugar con las barajas. Ver a mi papá y a Ramón Quintana jugar todas las noches a las barajas era para mí una especie de ritual, en el que además participaban Mamita y Yoyita. Me gustaba verlas con ese estilo de sujetar una mano de naipes formando un ramillete cerrado, pudiendo distinguirse cada uno individualmente. Jugaban varios juegos de habilidad o azar; pero el más frecuente era «La Brisca», con la llamada baraja española, que consta de cuatro palos: oros, copas, bastos y espadas, y cada uno de ellos está formado por diez cartas numeradas del uno al siete, más las tres figuras sota, caballo y rey. Este tipo de baraja admite pequeñas diferencias en las figuras y en los motivos gráficos. Cosa que me llamaba mucho la atención. Sobre todo el Rey y el Caballo eran figuras que trascendían su imagen ornamental para convertirse en personajes de mi ficción e imaginación infantil. Simulaba con ellos maniobras en las batallas. Esas dos cartas y los soldaditos de plomo con todo su arsenal de armamentos, más el castillo, me ponían en contacto con cierta zona de la antigüedad. También jugaban al dominó. Jugaban hasta que la noche sucumbía en el más absoluto silencio. Era entonces, evitando todo tipo de ruidos y exclamaciones, que se pasaba a jugar barajas. Mi padre vivía relativamente cerca. Cuando llegaba la hora de marcharse, cosa que le costaba mucho trabajo (por mí y por él), yo insistía en que se quedara. Y, si a esa hora decía que iba al baño, yo lo seguía para que no me engañara y se fuera. Yo —*El Papi*, como él mismo me puso— era la niña de sus ojos. Lo de *El Papi* se me quedó para siempre, porque todos en el barrio comenzaron a llamarme así. Después, mucho después, cuando ya vienen mis inquietudes literarias, es que soy conocido como Eugenio Hernández Espinosa. Tuve que utilizar, como nombre artístico, los dos apellidos porque había un actor que también se llamaba Eugenio Hernández. Pero de chamacco era simplemente *El Papi*. Alias que utilicé en mi correo electrónico.

El padre dice: «Si no eres feliz en tu casa, es mejor que vengas conmigo»

Por las difíciles condiciones en que vivía mi madre, y ante la negativa de ella de separarse de los suyos, mi padre me raptó y llegué a la casa de mis tutores con año y medio de nacido. Pero antes de cumplir los dos años, nos mudamos de San Martín. Porque detrás de la casa corrían aguas turbias de una zanja. Un día llovió torrencialmente. La zanja se desbordó y cubrió toda la barriada. A torrente entró el agua en la casa. La corriente hizo tambalear a Sixta que me protegía entre sus brazos. Caí al agua. Los objetos flotaban; junto a ellos, yo. Fue un milagro que no me ahogara, porque, cuando estaba a punto de ahogarme, de pronto apareció un vecino que pudo evitar que la corriente me arrastrara... Ese accidente cundió el pánico. Inmediatamente hicieron la gestión para mudarnos.

Entonces nos fuimos a vivir «provisionalmente» al cuarto No. 5 de San Pablo 415. Los muebles de una casa grande, de donde veníamos, poblaron el cuarto. Allí estuvimos hacinados: Sixta, su marido el alférez y Pastora, quien asumió por entero mi crianza. Con la muerte de Ramón, nos asaltaron más penurias. Lo provisional dejó de serlo: la situación económica empeoró de tal manera que no pudimos mudarnos del cuarto. Se integró a nosotros Teodora, madre de Sixta. Con ellas pasé mi infancia, mi adolescencia y gran parte de mi juventud. Sixta tuvo que colocarse como manejadora para ganar dinero y enfrentar la casa, al retenérsele la pensión que le correspondía al Alférez como

Veterano de la Guerra de Independencia. Después de un larguísimo pleito, pudo cobrar lo que le debían; pero jamás dejó de cuidar niños. Era tal el cariño que sentía por ellos, que decidió seguir cuidando a Edmundo (Nenecito) y a Yolanda. Nenecito cumplía años el 16 de noviembre. Es decir, al día siguiente del mío.

El Solar 415

Viví en San Pablo, entre Clavel y Mariano. Su fachada no era nada atractiva. El interior estaba compuesto por dos hileras de cuartos separadas por un patio rectangular, no muy ancho, más bien estrecho. Los cuartos uno frente a otro. La derecha, la accesoria y seis cuartos; izquierda, la accesoria y siete cuartos. El siete quedaba frente por frente al pasillo que daba a las duchas, dos, a los fre-gaderos, dos y a los lavaderos, dos. Al fondo del solar los dos servicios sanitarios; al lado del servicio izquierdo había una pila para el agua de los cubos, por ese mismo lateral, arriba, estaba la ventana del cuarto de la Encargada. El piso del patio era de cemento muy pulido. Daba la sensación de granito. El de los cuartos eran de buen mosaico. Cada cuarto tenía su puerta y su ventana, de madera. La ventana era grande con balaustres finos de hierro por donde ni un niño podía entrar ni salir. Tanto las puertas y ventanas, compuesta de dos piezas, abrían hacía dentro. Las paredes del exterior estaban siempre limpias y pintadas siempre de amarillo y sus puertas y ventanas de verde. De algunas ventanas colgaban plantas sembradas en latas pintadas de rojo, verde, o amarillo. La mayoría de los vecinos cultivaban plantas y flores. Tilo, albahaca, mejorana, menta, toronjil, orégano, manzanilla; vicarias, rosas, claveles y galán de noche daban cierto toque campestre al lugar; cierta sensación de paz y tranquilidad. Por las noches el solar olía a campiña.

Sus pobladores

A LA DERECHA:

Accesoria: la vieja Rosalía, su hija Josefa (Fefa) con Fernando, su marido; Gerardo (Pescuezo), su nieto a quien quería con delirio. Cuarto No. 1: la vieja Panchita y su marido, sus hijos Chungo, Cheo y Gloria. Cuarto 2: Fermín y Carmen. Cuarto 3: Máxima Vélez, Bolívar, su marido y Conchita, su hijastra. Cuarto 4: Julián Izaqui y Lorenza. Cuarto 5: Sixta, Pastora, Teodora y yo. Cuarto 6: Puchunga, Alberto y Yolanda.

A LA IZQUIERDA:

Accesoria: Mauricio Varona, Loida y su sobrina Hilda Laferté. Cuarto 7: Apolonia Vergara, la que me hizo adventista, y sus hijas Hilda y Nilda. Cuarto 8: Evangelina y sus hijos: Popi y el Retratista. Cuarto 9: Aznardo Pedroso, hijo de Apolonia, Raquel, su mujer, y sus hijos Nilda, Raquelita y Aznardo. Cuarto 10: Rosaura, su hijo Juanito, su marido Ñico y sus hijas. Cuarto 11: Nena y Rafael. Cuarto 12: La vieja Benigna. Cuarto 13: Godofreda, Santiago, su marido, Natalia su hija, Margarita, y Chela, su hermana.

San Pablo 415 era un solar muy singular. Se diferenciaba del resto de los solares. La encargada tenía órdenes muy estrictas para la convivencia entre vecinos. Los niños no podían jugar en el patio.

¡Existía un Reglamento muy riguroso! La gente le decía «pasaje». Nunca solar. Las madres y los padres de todos los niños y los jóvenes que vivíamos en él, se preocupaban por la formación educativa y cultural de sus hijos. Hubo excepciones, por supuesto; pero jamás logró desintegrar la convivencia armónica de los vecinos. Nos cuidaban con esmeros. Estaban pendiente de nosotros, al acecho de cualquier anomalía que intentara contra el orden establecido. Entre nosotros, niños primeros, adolescentes y jóvenes después, existía una rivalidad intelectual que no nos dejaba desviarnos de los estudios. «¿Quién sabe más?» Era parte esencial de nuestra proyección que a veces —casi siempre— se convertía en duelos para demostrar nuestros conocimientos.

ODDUN 10-10 Ofún Tonti Ofún
 «*Nadie puede sujetar en el misterio al hijo del misterio*»

Pinocho

A mis manos llegó un gatito blanco y negro, sin igual. Le puse Pinocho. Era lindo y juguetón. Por eso me pasaba todo el día jugando con él. Rodaba un cascabel amarrado a la punta de un hilo, hasta verlo salir del rincón y correr tras él. ¡Jugeteaba como loco con el cascabel!

No salía del cuarto. Le habían hecho su casita de madera. Pero sucedió un día que el gatito salió del cuarto, entró al de Lorenza, al lado. Y un ruido estrepitoso, acompañado del grito de Lorenza, evidenció los resultados de aquella travesura. Vasos, copas y platos finos se hicieron añicos.

Mamita me pidió que me disculpara con Lorenza. Y ese mismo día fue a la quincalla y compró vasos, copas y platos para reponerlos. Por mucho que Lorenza se negó, la persuasión de Mamita se impuso. Muy apenada estaba Mamita.

Pinocho regresó al cuarto donde lo esperaba yo con mucha ansiedad. Lo cargué como medida de protección. Sabía que había hecho algo malo; pero desconocía la magnitud del daño.

Había una vez un pollito amarillo...

Dos de la tarde de un caluroso agosto, caliente. En el cuarto, sobre un fogón de carbón, se calentaban dos planchas de hierro. Alrededor de cinco años de edad tenía yo, entonces. Yoyita planchaba una sábana blanca, camera, de la señora Eduviges. La sábana descansaba sobre una tabla de planchar grande sostenida por dos burros, uno en cada extremo, como travesaños para sujetar y tener en alto la tabla. Debajo de ella jugaba yo con un pollito amarillo, que me habían regalado. Era lindo, como son todos los pollitos. Piaba con insistencia. Daba la sensación que clamaba por algo que yo no podía entender.

— Papi, ¿qué le estás haciendo al pollito? —me preguntó Yoyita sin dejar de planchar.

— Nada —contesté algo contrariado—, nada.

De repente el pollito dejó de piar. Sobrevino, entonces, un profundo silencio. Desmadejado en el piso yacía el pollito que yo trataba inútilmente de que respirara.

—Yoyita... —exclamé, algo asustado—. ¡Yoyita, el pollito no quiere moverse!

Como telón de teatro, se levantó la sábana. Asomó la cabeza Yoyita. Dejó de planchar; me sacó del lugar; cogió el pollito, con el papel de traza donde limpiaba la plancha; salió al patio rumbo al latón de basura, lo destapó y lo echó.

Lo hizo con tal rapidez para que yo no lo viera, que parecía una muñequita de dislocada cuerda; pero fue infructuosa su prudencia. Lo había visto todo.

Desamparado me quedé con la ausencia de aquel pollito que jugaba conmigo o, para ser más exacto, jugaba yo con él.

— ¿Dónde está el pollito, Yoyita? —sin apenas contener las lágrimas le pregunté.

— Se fue para el cielo, Papi.

— Me dejó solo y yo no le hice nada malo, Yoyita. Yo jugaba con él, como siempre jugaba con él. ¿Por qué se fue para el cielo...? —Hice una pausa y, como no recibí respuesta, le pregunté—: Entonces, ¿me dejó aquí solo?

— No estás solo, Papi —me repostó sin dejar de planchar—. Se fue para el cielo porque le llegó su hora y Dios y los santos lo llamaron. También me llamarán a mí.

— ¡No, a ti no! —repliqué.

— ¿Te opones a la decisión de Dios y los santos, Papi?

No hubo consuelo ese día para mí. Lloré hasta el ahogo. Con tal sentimiento que Yoyita, Papilla y Mamita escondían sus rostros para que no viera sus lágrimas.

— Tendrás otro pollito —me dijo Mamita para calmarme.

— Yo no quiero otro; sino ése, Mamita.

— Pero ése ya no puede ser, Papi.

— ¿Por qué no?

— Porque Dios se lo llevó.

— ¿Y por qué no me lo devuelve?

— Porque cuando Dios se lleva a alguien es para vivir con él. Todos iremos para el cielo.

— ¿Yo también?

— Todos los buenos, los obedientes.

— Yo quiero irme ahora.

— No es cuando tú quieras; sino cuando quiera Dios. Deja de llorar, Papi, anda.

Me lo dijo rota de dolor, con la incapacidad de contener mis sollozos.

— Te voy a llevar al parque —prometió Papilla.

Me fui calmando. Poco a poco. Oculté mis lágrimas, también mis sollozos. Más no mi dolor; pues fue lo primero que vi morir, sin tener conciencia de la muerte.

Nunca he estado preparado para enfrentar a la muerte y creo que nadie está preparado para lidiar con ella. Todos, excepto los suicidas, huyen de ella.

El día que le pregunté al viejo Juan qué era la muerte, me respondió después de una larga y densa reflexión:

— ¡La muerte es una cosa del carajo!

Cuando alguien cercano a mí muere, aunque sea una mascota, es como si me quitaran una partícula de mi alma. Esta impresión la tengo desde la muerte del pollito amarillo.

Había una vez un pollito amarillo

Pío, pío, pío

Pío, pío, ¡pá!

« ¡Hay recuerdos en la vida que no se pueden borrar, aunque queramos! »

« ¿Qué vas a hacer cuando seas grande, Papi? », me preguntaba mi tía madrina Julia, siempre que me veía. Yo le contestaba siempre con un mismo tono y un mismo ritmo: « ¡El doctor Moncada! », el médico negro de La Casa de Socorro del Cerro. No tan solo era mi paradigma. Lo era también para todos los negros de la barriada. El doctor Moncada, que vivía en la Calzada del Cerro, entre Piñera y Domínguez, cuidaba a sus enfermos con esmero. Los visitaba en sus casas, en sus cuartos y bajareques de tablas y zinc.

La primera vez que me asistió lo habían llamado porque estaba volado en fiebre. Entró al cuarto como un dios, como un dios lo adoré. En la mesita de noche estaba la palangana con agua, al lado la jabonea con el jabón sin estrenar. Colgada en el perchero una toalla limpia, pulcra, para que el doctor Moncada se lavara sus manos. Era la costumbre. Pero el doctor Moncada rechazó la oferta: «No es necesario».

Me examinó. Fue rápido y certero en el examen:

— ¡Varicela!

Tan pronto salió del cuarto, Papilla, Mamita y Yoyita se entregaron a la tarea de atenderme. Mimos y cuidados que yo aprovechaba para satisfacer mis caprichos. Mamita me quería mucho. Me lo demostraba en acciones. Si pajarito volando quería, pajarito volando me daba. Pero lo más que deseaba de Mamita era algo que no sabía dar, o se inhibía: ¡una caricia materna...! Estando enfermo, inventaba dolores para obtener las caricias maternas de Mamita: «Mamita, me duele la cabeza. Pásame la mano». Sabía acariciar, pero le daba pena. ¡Cuántas veces inventé dolores para que Mamita, la tierna y melancólica Mamita, mi madre de crianza, me pasara la mano como al hijo que deseó y nunca tuvo! Yo era adoptado; aunque mantuve mis apellidos. No lo expresaba, pero podía percatarme del temor de Mamita a perderme. Sentía sus sobresaltos. Estaba segura de que de un momento a otro, que uno de esos días, mi madre me llevaría. No fue así. Josefa Espinosa León, Finna, como la llamaban todos, Mima, fue incapaz de hacerle esa acción a Mamita. Mima y Mamita, se llevaron como hermanas.

«Solo tenía ojos para los libros»

De chama ya soñaba con ser escritor. Jugaba muy bien a la pelota y a las bolas; pero sólo tenía ojos para los libros.

EL PAPI. Mamita, ¿cuántos libros hay que leer para ser escritor?

MAMITA. Muchos, Papi, muchos.

Insistía, mostrándole un montón de revistas de aventuras y muñequitos:

EL PAPI. ¿Será suficiente con éstos?

MAMITA. No, Papi —me contestaba Sixta Armenteros, mientras planchaba—. Cuando llegues a la Universidad, leerás otros. ¡Tantos, que podrás hacer una montaña con ellos!

Hacía silencio por un rato y me extraviaba en mis cavilaciones. Después, la importunaba otra vez:

EL PAPI. Mamita...

MAMITA. Dime, Eugenio.

EL PAPI. ¿Ya tú leíste una montaña de libros?

La mujer del alférez Ramón Quintana, tragaba en seco y suspiraba:

MAMITA. ¡No, Papi...! No. Los pobres y los negros no vamos a la Universidad. El dinero no nos alcanza para pagar una carrera universitaria.

EL PAPI. ¡Pero si yo también soy negro...!

MAMITA. Mientras tú estés estudiando, no tendrás que trabajar. Con la ayuda de la pensión de Ramón, pagaremos tus estudios... Si, si, Papi, si... ¡La Virgen de Regla y todos los santos tienen que ayudarte! Basta ya de planchar y de servir de criados. ¡Hay que ser alguien...! Que no tengas que estar como yo, que de nada sirvo. Mira cómo está tu madre. La colocación la está matando. Tienes que ser alguien para que el día de mañana la ayudes. Ella se ha sacrificado mucho por ti y por tu hermana. Tienes que ser alguien, Papi... ¡Tienes que ser un negro distinto y diferente!

EL PAPI. Sí, Mamita, lo seré...

MAMITA. ¡Júramelo!

EL PAPI. ¡Lo juro, mamita!

MAMITA. Sí, Papi, que mañana no tengan que decir: el criado ése; sino el doctor Eugenio Hernández Espinosa. Como el doctor Moncada.

EL PAPI. ¡Yo seré escritor!

MAMITA. Está bien, Papi. ¡Escritor...! Eso es muy lindo. Muy lindo. Tienes que estudiar, y leer mucho. Estudiar hasta quemarte los ojos. Es mejor llevar espejuelos, que tener la vista sólo para contemplar la felicidad de otros.

Se me agrandaban los ojos, soñando.

Leía un libro tras otro y copiaba páginas completas de los más célebres escritores cubanos y extranjeros. Incluso, versionaba los pasajes bíblicos que más fantasiosos me parecían; pero situándolos en el Monte cubano y cambiando el nombre de sus protagonistas por Elegguá, Changó, Oggún, Obatalá, Ochún, Yemayá... Por azares de la vida, no pude ir a la Universidad. Porque, al morir el alférez mambí, Mamita perdió también la pensión que recibía como Veterano. Y, para ayudar a su familia, preferí estudiar Química.

EL PAPI. Voy a descubrir algo maravilloso, algo que lo pegará todo.

YOYITA. ¡¿Como con magia...?!

EL PAPI. Sí, con magia. Un cemento especial. Lo voy a inventar yo: hecho de agua y algo raro que descubra. Con eso haremos nuestra casa. Si resiste, la tierra se llenará de casas, casas, casas... Casas...

Una muñeca de carne y hueso

Fui un niño que siempre navegó con buena suerte. Mamita proclamaba esta especie de consigna: «El papi es hijo de la buena suerte». Hasta con Los Reyes Magos. Todo lo que les pedía, me lo traían. Desde el 4 de enero hasta la víspera, el 5, apenas podía dormir. ¡El 5 menos...! A las ocho de la noche entraba a la cama; pero hasta las doce no había manera de que me durmiera. Ni el cocimiento de tilo me tranquilizaba, ni las advertencias de Mamita, Papilla y Yoyita que casi a coro me decían que, si no dormía, los Reyes no me traerían nada. Yo, entonces, cerraba los ojos y los apretaba con fuerza. «Todos los niños del solar están durmiendo —me decían—, menos tú». En el solar no se sentía ni el vuelo de una mosca. Parecía un cementerio a medianoche. Todos los niños estábamos recogidos en las camas para que los Reyes Magos nos pudieran visitar con los juguetes que le habíamos pedido por carta. Carta que guardábamos en uno de los zapatos. Yo siempre la guardaba en el izquierdo. Los Reyes Magos siempre me complacían. Un año me trajeron un par de patines *Winchester* No. 3; otro año, Unión 5, un par de patines Chicago. Cuando era más pequeño, un Castillo con su regimiento de soldaditos de plomos, que me gustó muchísimo; después, un Castillo Medieval, como veía en las películas: con una línea y su tren de cuerda que atravesaba la arboleda y bordeaba el Castillo y el lago artificial. Un año les pedí un piano de cola, como había en la iglesia. Me gustaba mucho el piano. Cuando me quedaba solo en la iglesia me asaltaba la tentación de sentarme ante el piano. Con sumo cuidado lo abría. Las teclas surtían en mí un efecto casi hipnótico. Suavemente deslizaba mis manos sobre ellas; después me asaltaba un arrebato incontrolable. Mis manos recorrían el teclado con rapidez. La emoción me embargaba de tal modo que me creía un pianista. Un día Borrego, el pianista de la iglesia, me sorprendió en esa especie de trance. Su risa entrecortada me retornó a la realidad. Asustado, cerré el piano. Tuve intento de salir corriendo. Estaba muy apenado. Consideraba una falta de respeto mi osadía. Pero él lo evitó. Con su timbre de voz melodiosa me detuvo:

— No huyas de ti mismo —me dijo—. ¿Por qué no estudias música?

Estaba todavía tan apenado que no supe responderle. Borrego era muy estricto. De un rigor extraordinario. Era el director del coro de jóvenes de la iglesia, al que yo pertenecía junto a sus hijos Sara, Pepito, Pedro Pablo, Samuel y José Anderson; Nereida Ocampo, Machado, Guillermo, Sara y Eva Acosta Blanco, y otros que no recuerdo ahora.

— No porque hayas tocado bien —continuó Borrego—; pero tienes oído musical, estilo, mueve con rapidez las manos, actúas como un pianista. Entonces, ¿por qué no te decides a ser un pianista de verdad?

Ese fue el estímulo para pedirle ese año a los reyes un piano de cola. Estaba más nervioso que de costumbre. Pensaba si me traen el piano no va a caber en el cuarto. Me dejé sucumbir con estas reflexiones. Dormí. Cuando desperté estaba el piano de cola. Un piano de cola negro brillante. De juguete, por supuesto. Me defraudó. Sentí que los Reyes Magos se habían burlado de mí. Mamita, Papilla y Yoyita se percataron de mi desánimo. Nada pudieron decir para apaciguarme, excepto que un piano de verdad no podía entrar por debajo de la puerta. Las teclas de ese piano hacían un ruido espantoso. Terminé por dejarlo.

En el penúltimo año de mis reyes magos, los muchachos más grandes me dijeron que los reyes magos eran los padres. Qué bobería era esa y qué cuento de camino que los reyes se convierten en hormiguitas para entrar por debajo de la puerta con sacos de regalos, que ya yo estaba muy grandecito, con pendejos en el culo y capaz de preñar una yegua para comer tanta mierda. No quise creerlo. ¡No podía creerlo...! No podían hacer añicos mis sueños. Esa noche me acosté como de costumbre a las 8 de la noche. A las ocho de la noche cerré los ojos. Y esperé la venida de los Reyes. Mamita le dijo a Papilla que yo dormía. Entonces las oí perfectamente. Papilla le informaba a Mamita el costo de cada uno de los juguetes. No pude evitar un sollozo. Traté de reprimirlo. Pero fue inútil. Estaba roto por dentro. Ambas corrieron a guardar los juguetes para evitar ser sorprendidas. Mi despertar fue distinto. Es cierto que no pude dormir en toda la noche; pero no por la emoción de antes. Recibí los juguetes, como de costumbre. Me asombré. Estallé de alegría. Nada había cambiado en mí, por fuera. Nació la simulación, con ella me vestí de largo. Sentí a los niños que siempre se portaban mal y los reyes le traían sacos de carbones. Pese a que hacían todo los esfuerzos por portarse bien y hubo años que lograron portarse más bien que mal, recibían, invariablemente, sus cuotas de carbón.

Mamita, Papilla y Yoyita se percataron de mi cambio. Mamita me llamó y con una voz a punto de rajarse en sollozos, me habló:

— Cuando dejes de creer en los Reyes Magos, cuando creas que ellos son tu padre y tu madre, o nosotras, dejarán los Reyes Magos de traerte juguetes, porque ni tu padre ni tu madre, ni nosotras, tenemos dinero para comprarte los juguetes que tú les pides.

Al siguiente año, les escribí de nuevo:

«Queridos Reyes Magos: Yo quiero que ustedes me traigan una muñeca de carne y hueso.

El Papi»

Dormí hasta muy tarde. Desperté con el bullicio de los niños, sus matracas, pitos, sirenas, ¡algarabía total! No hubo, ese año, llantos en el solar. Los que casi siempre recibían sacos de carbón, ese año recibieron juguetes. Mamita, muy dolida, con la carta en la mano, sólo optó por mirarme. Sus ojos se llenaron de lágrimas. Con esa carta no sólo daba fin a mis sueños, sino también a los suyos. Ella, Papilla y Yoyita eran felices haciéndome feliz. ¡Cómo disfrutaban ellas, todos los años, con el DÍA DE LOS REYES MAGOS!

LA CARNE ARDIENTE DEL CIELO

ODDUN 1-14 Okana Tonti Merinlá
«*Si Dios no quiere, nada comienza*»

*mi negrura no es una mancha de agua muerta
en el ojo muerto de la tierra
mi negrura no es una torre ni una catedral*

*se hunde en la carne roja del suelo
se hunde en la carne ardiente del cielo*

AIMÉ CÉSAIRE

Merindilogún Tonti Okana
ODDUN 16-2 «*Cuando la muerte tiene hambre se come a cualquiera*»

Míma

Quise presentarme ante mi madre, verla delante de mis ojos. Me había vestido de estreno. Todo de blanco, excepto los zapatos. Iba por las calles camino a su casa pavoneándome como pavo real, pero a diferencia de éste, exhibía mis pies con orgullo calzados con zapatos negros de charol. Era muy presumido. Me vestían bien. Siempre perfumado.

Cuando llegué, vi salir del cuarto al Dr. Moncada. Tuve la impresión, y no me equivocaba, que algo malo presagiaba esa visita. Mama me interceptó y no me dejó entrar al cuarto donde se encontraba Míma. La vi alejarse. Acompañó al médico hasta la puerta. Cuchichearon. Disimuladamente traté de acercarme para saber de lo que hablaban. Pero fue inútil. No oí lo que hablaban. El médico se despidió. Mama no pudo ocultar cierta inquietud. Hice intento para entrar al cuarto. Me precipité, pero Tomasa volvió a interceptarme. Esta vez con más firmeza.

TOMASA. Todavía no, Papi.

EL PAPI. ¿Cuándo, entonces?

TOMASA. Ya te avisaré.

Algo de aflicción contenida había en su voz. A pesar de su pequeña estatura poseía una personalidad fuerte. Busqué con ansiedad la mirada que me rehuía. La quietud que la caracterizaba no estaba en ella.

EL PAPI. ¿Qué tiene Mima?

TOMASA. Dolor de cabeza. Se ha tomado un calmante. Pasó mala noche. Duerme ahora. Tan pronto despierte la verás.

EL PAPI. ¿Sabe qué yo estoy aquí?

TOMASA. ¡Claro que lo sabe! Y quiere felicitarte.

EL PAPI. ¿Por qué mi hermana puede entrar en el cuarto y yo no?

TOMASA. No seas tan cazuelero. Son cosas de mujeres.

EL PAPI. Pero mi hermana no es todavía mujer.

TOMASA. Pero es hembra y en las cosas de las mujeres los hombres no se meten.

EL PAPI. ¿Y cómo entró el Dr. Moncada?

TOMASA. Porque es médico y un médico no es ni hombre ni mujer. ¡Es médico!

EL PAPI. ¿Y qué te dijo?

TOMASA. Fina tiene que descansar para reponerse de su mal.

EL PAPI. ¿Qué mal?

TOMASA. *(Que iba perdiendo la paciencia)*. Dolor de cabeza.

EL PAPI. El dolor de cabeza no es un mal, Mama, sino un malestar.

TOMASA. No me enredes con tus cosas de estudios. ¿Qué diferencia hay entre mal y malestar?

EL PAPI. Mal es enfermedad, malestar incomodidad pasajera.

TOMASA. ¿Ah, sí?

Se enjugó la cara con el pañuelo. Sudaba mucho. El calor no hacía ni el más mínimo intento de dejarnos. Tomasa era santera. Hija de Yemayá. Vestía ese día con vestido de guinga azul y blanco. Tenía los collares y las manillas puestas. No era muy común verla vestida así. Sólo en determinadas ocasiones.

EL PAPI. ¿Tiene algo malo?

TOMASA. ¿Cuántas veces quieres que te lo repita? No tiene nada malo. Pasó la noche con vómitos y diarrea. Seguro que comió algo que no le cayó nada bien. Eso es todo. Cualquiera tiene una indigesta. Ya está más aliviada. No ocurre nada. Nada ha ocurrido y nada ocurrirá. No seas pájaro de mal agüero. *(Hizo una retirada en falso. Se detuvo. De repente volvió su cabeza hacia mí con marcada condescendencia, con una sonrisa dibujada en su rostro y, con un leve cambio de voz, dejó escapar sus palabras)*. ¡Ah, felicidades, Papi! Ya te estás poniendo como un hombrecito. Que cumplas muchos años más.

EL PAPI. Gracias, Mama, gracias.

TOMASA. Estás muy lindo. No es de extrañar. Mamita siempre te tiene muy lindo.

Lo dijo muy sinceramente.

EL PAPI. (*Rectificándole*). Y Papilla y Yoyita.

TOMASA. ¡Sí, claro!

EL PAPI. Esperaré.

TOMASA. Tan pronto despierte te llevaré a verla. (*Saliendo*). Tenía fiebre; pero gracias a Dios y a los santos, ya se le bajó. (*Yéndose*). Hay gentes que son nocivas y disfrutan dañar y lastimar a los demás.

No entendí lo que me quiso decir con sus últimas palabras, tiradas más bien para que las recogiera el viento y las posara en el oído que debía posarse. Se internó en el cuarto. Lo cubría una cortina multicolor. Entró cansada; pero mucho más preocupada. Su voz sonaba con cierto timbre de premonición. Por lo general los santeros son muy paranoicos. Creen siempre que alguien les está haciendo daño, mal, brujería: por el trabajo, por el matrimonio, por los hijos, por la felicidad... Tomasa no era una santera paranoica. Siempre había en ella palabras de aliento, de protección. Era luchadora. Trabajaba con ahínco para mantener su casa. Logró tener un pequeño tren de cantinas. Junto a sus hijas cocinaba para la calle. Realmente era muy buena cocinera. Sabía azar pescado. Lo compraba fresco a un vendedor que pasaba por frente donde ella vivía. Cuando yo estaba en su casa y ella hacía frituras de frijoles de carita, me las ingeniaba para robarles algunas. Ella siempre disimulaba no verme. Mama me quería. A veces sentía sobre mí su mirada lastimera. Fina era su hermana menor. Un alma de Dios, como solían decir de las personas buenas, generosas. Era consciente de que su hermana sufría en silencio la separación. Mima pasaba días con hambre para guardar sus ahorros para que, cuando yo estuviera con ella, no me faltara el alimento, el dinero para el cine o los caballitos, si lo había. Me mimaba. Siempre. O casi siempre.

Me preguntaba:

FINA. ¿A quién tú quieres más: a Mamita o a mí?

EL PAPI. ¡A las dos!

Eso la complacía mucho. Nunca sintió rivalidad con la mujer que me tenía más tiempo consigo, que me educaba y me conformaba de acuerdo a sus hábitos y costumbres. No existía entre ellas las más mínimas contradicciones. Constantemente intercambiaba impresiones para lograr satisfacer mis gustos. En muchas ocasiones las escuché tejiendo y entretejiendo planes con el fin de proporcionarme una vida placentera. Fui muy consentido. Nada me faltó en mi infancia, en mi adolescencia y parte de mi juventud. Hice todo, o casi todo para ser más exacto, lo que se me antojaba. Eso me hacía feliz.

¿Me hacía feliz...? ¿Realmente lo era...? Desde muy niño tuve la imperiosa necesidad de fraccionar mi corazón en cientos de pedazos para poder darle cabida a mis seres queridos. Fundamental-

mente a Mima y Mamita. Las amaba mucho. Me desvivía por ellas, por hacerlas felices, por complacerlas. Pero a quien más amaba era a Medardo Hernández Caraballo, mi papá. Ese sentimiento estuvo inculcado siempre por mi mamá, sus hermanos, sobrinos, amigos. Medardo era muy carismático. Siempre caía bien. No tuvo enemigos nunca. Podía insertarse en un panel que con seguridad las abejas harían todo lo posible por no picarle.

En mi opinión, y yo era muy observador, mi madre nunca dejó de amarle. Jamás me habló mal de él. Todo lo contrario. Estaban separados, pero entre ellos existían las mejores relaciones. Mi madre visitaba con frecuencia a sus hermanas. Era muy bien recibida. Con Julia, mi tía y madrina, sostenía largas e interminables conversaciones.

Recuerdo que un día Mima tenía que hacer varias gestiones en la calle y decidió llevarnos con ella. Salimos desde muy temprano. Después del desayuno. Anduvimos por muchos sitios. Ya de regreso a la casa, una amiga la llamó y hablaron un gran rato, en el portal. Yo aproveché para jugar con los niños de la casa. Mi hermana, como no tenía compañía, se aburría. Hacía todo lo posible por hacerlo evidente y Mima todo lo posible por borrar esa impresión. Mi hermana se congraciaba de lo lindo.

De repente, la señora nos invitó a almorzar. Eran ya las doce del día. Mima muy apenada se lo agradeció, pero con mucha delicadeza rechazó la invitación. No era su costumbre comer fuera. A veces tenía que rogarle para que almorzara o comiera conmigo. Mucho menos, entonces, un vecino por muy amable que fuese.

— Disculpa, pero nosotros hemos almorzado ya.

— ¡Fina —exclamó la amiga—, nosotros somos como familia! No tienes que pedir disculpa. Entra y almuerza con nosotros.

— Es que ya almorzamos.

Como un santiamén saltó mi hermana Miquelina:

— Mima, que yo sepa nosotros no hemos almorzado.

Ante semejante confesión, Mima tuvo que aceptar, muy avergonzada, la invitación. Nos sentamos a la mesa. Para seis personas. Había una fuente de moros y cristianos, picadillo, tostones, plátanos maduro fritos, ensalada de tomate y lechuga, yuca con mojo... El almuerzo se hizo con todo el ritual que se acostumbra en los banquetes. Mi hermana estaba poseída por algo extraño. No dejaba de comer ni un instante.

MIQUELINA: ¡Qué rico está esto! No la harina, a mi no me gusta la harina. Ya estoy cansada de tanta harina. Harina, harina, harina ¡y boniato!

El rostro de Mima se desencajó completo. En la mesa se reían de toda sus ocurrencias. Vi a Mima desnuda, a punto de un colapso.

— Miquelina es de buen apetito. ¡Qué bueno...! Mis hijos son de mal comer.

No había terminado la frase, cuando Miquelina saltó con palabras que petrificó de vergüenza a Mima:

— ¿Ustedes ven esa fuente de arroz? Yo me la como toda.

— Pues la fuente es tuya, mi amor. Come todo lo que quieras.

Y así fue. Miquelina se comió toda la fuente de arroz. Mima sudaba copiosamente. Estoica aguantó hasta que terminó el almuerzo. Todos terminamos antes. Observamos como Miquelina se engullía, poco a poco, la fuente de moros y cristianos con picadillo, tostones, ensalada y yuca con mojo.

Nos despedimos en la entrada del portal.

Miquelina insistía en montar el columpio. Mima, que apenas podía hablar, logró al fin persuadirla para que no montara.

— ¡Ay, Fina, los muchachos son así...! No le haga caso. Nos hemos divertido. Miquelina es muy ocurrente.

A penas Mima podía caminar. Tan pronto doblamos la esquina. Mima sacó esfuerzo y vitalidad y, en un raptó de desenfreno total, dio un giro estentóreo, agarró a Miquelina por un brazo, la atrajo hasta ella y la emprendió a golpes desafortunadamente. Hasta la casa fue la paliza. Miquelina no lloró. De sus ojos no salió ni una lágrima. La soberbia la consumía. A Mima la vergüenza; a mí, el susto primero y la risa contenida después.

Por la noche, cuando estábamos en la cama, no pude evitar recrear el incidente. Prorrumpí a reír. Miquelina dormía profundamente. Me pareció que roncaba levemente. Mima, rota de nervios, lloró toda la noche.

— No llores lo que no hay: desgracia ni calamidad —le dije.

(M)Eyilá Tonti Eyioko

ODDUN 12-2 *«Por mucho que se grite no se espanta la muerte»*

«El mundo es un mercado donde estamos de visita, el otro mundo (el cielo) es nuestra verdadera casa»

Josefa Espinosa León, Fina, Mima, mi madre, murió al día siguiente de mi doce cumpleaños, 16 de noviembre de 1950. No dejó fotos. No tengo una foto de ella. Es muy doloroso, para mí. Dicen que sólo se retrató una vez, en una excursión a Varadero. Foto que nunca apareció. La recuerdo muy poco físicamente, solo recuerdo de ella una imagen envuelta en brumas; imagen que con los años se me va perdiendo. La recuerdo como una mujer muy delicada y extremadamente tímida. Muy linda. Peinaba el peinado de la época que peinaban las negras: un tupe. Sus manos eran lindas, siempre arregladas y pintadas. Era dulce y tierna. Me quiso mucho. Hacía todo lo posible para darme de

todo los días que pasaba con ella: los fines de semanas; las vacaciones de verano, mis cumpleaños y las fiestas de Navidad. Hasta que murió esperé siempre el Año con ella, mi hermana Miquelina, que vivía con ella y me lleva dos años, mi tía, Mama y sus dos hijas María e Ina. Mima tenía dos hermanas: Rosa, que vivía en Bainoa, y Tomasa, que llamábamos Mama y vivía en Recreo, a pocas cuadra del Canal del Cerro. Mima sufría mucho mi ausencia. Era un sacrificio enorme tener que dejarme ir. Nunca hizo reclamo por retenerme. Sabía que con Mamita yo podría llegar a ser alguien. Siempre estuvo al tanto de mis estudios. Miquelina tuvo que dejarlo desde muy pequeña para ayudarla en la colocación. El día de las madres yo llevaba dos claveles rojos, una en cada lado de la camisa. Era costumbre en aquella época. Después de su muerte llevaría dos claveles: uno rojo, por Mamita y otro blanco por Mima.

«Al pie del coco se bebe el agua»

(M).Eyilá Tonti Oché

ODDUN 12-5

«Cuando la sangre se calienta, la cabeza se quema»

Tan pronto tuve edad para visitar un prostíbulo me preparé para entrar a él desde el atardecer. Me bañé temprano. Canté poco debajo de la ducha. Reduje mi repertorio. Estaba alegre y nervioso a la vez. Iba a estrenarme y tenía que estar a la altura de las circunstancias. Iba con un grupo de amigos. Todos —excepto yo— tenían experiencia «bayusera». Eran mayores que yo. Había recibido de ellos varios consejos de cómo hacer las cosas, los jodedores trataban de joderme con sus instrucciones (yo sabía que eran para joderme y que hiciera papelazos). Pero yo estaba bien informado para cometer cualquier pifia. ¡Había leído muchas novelitas de relajó para que me vinieran a fatigarme! En la escuela nos intercambiábamos libritos de relajó. Con loca y tenaz pasión me entregaba a las lecturas, y le daba rienda suelta a mi imaginación y a otras «operaciones». Ardía en llama. Había días que me encerraba en el baño y leía dos y tres. Los vecinos, sobre todo los hombres que sospechaban en lo que andaba, me asaltaban con sus chistes y bromas e impedían que me concentrara como era debido. Frustraban mi entrega. Por eso cambié mis horas de lecturas para las noches. Antes de acostarme me encerraba y cumplía —sin complicaciones de ningún tipo— mis lecturas. Hora en que los baños apenas se visitaban.

Una noche no me percaté del profundo silencio que reinaba en el solar. Solo la voz de Lazarito me hizo controlar mis impulsos:

LAZARITO. Papi, se oye todo —dijo en susurro.

ODDUN 12-3 (M)Eyilá Tonti Ogundá
 «Guerra avisada no mata soldado»

Con un reducido grupo llegamos a San Isidro, zona de prostitución. Antes de entrar en el prostíbulo nos tomamos unos vasos de cerveza, en uno de los bares de la esquina. Yo tomaba Hatuey, me gustaba más que la Cristal. Me agradaba mucho el ambiente. La vitrola siempre estaba encendida. Benny Moré, Olga Guillot, Nat King Cole, Vallejo, Frank Sinatra, Vicentico Valdés, Panchito Rizet, La Aragón, La Riverside, Chapotín, La América...

Era invierno. Invierno habanero. Con traje de casimir, sombrero y bufanda bebían negros y mulatos. Entre ellos había uno que tenía guantes y empuñaba bastón. Reía mucho por cualquier cosa. El objetivo de su risa era mostrar su diente de oro. Me tomé un trago de menta con el objetivo de demorar la eyaculación y poder disfrutar del sexo. Era recomendación de los expertos «bayuseros».

Cuando entré al prostíbulo la primera que me asaltó fue una mulata hermosa. Olía bien. Su bata era de impecable blancura. Hacía contraste con su piel color canela y su pelo negro lacio. No natural. Norma se desrizaba el pelo. Cuando entramos al cuarto lo primero que hizo fue pedirme el dinero: dos pesos.

NORMA. ¿Qué quieres hacer?

EL PAPI. De todo; ¡pero no me toques las nalgas ni me des espuela...!

Su risa estalló con tal ímpetu que las paredes de división, que separaban un cuarto de otro, se tambalearon.

Del otro cuarto también estalló una risa y se enredó con la de Norma.

NORMA. ¿Eres primerizo?

EL PAPI. ¿Tengo yo cara de eso?

NORMA. Nunca te he visto aquí.

EL PAPI. Vengo con frecuencia. Sólo que me ocupo con otra.

NORMA. ¿Le estás pegando un «tarrito»?

Con el más puro sentimiento me entregué a Norma. Era experta en caricias, claro. Estuve a punto de... Pero, en ese momento, me acordé de otra estrategia: desconcentrarme, pensar en otra cosa.

JUVENTUD SOCIALISTA POPULAR

*Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevivencia?*
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Iroso Tonti Ojuani

ODDUN 4-11 «Un pie en la cárcel y otro en la casa»

Yo era un muchacho «sarampionado»,² así llamaban en aquella época a los que enarbolábamos los preceptos comunistas sin un ápice de tolerancia ideológica; sin embargo, el hecho de polemizar con ellos hace evidente que no lo era tanto. Se lo debo a mi educación y mi procedencia. Pues estudié en un colegio protestante, ya que mis tutores querían sustraerme del ambiente del barrio, hacerme un negrito diferente. Querían separarme de la rumba, del solar... Me preparaba, incluso, para ser pastor de iglesia. Asumí esa religión con una fe extraordinaria y una creencia muy fuerte. Pero el golpe de estado de Batista lo cambia todo, establece toda una estructura muy férrea, que provoca una respuesta muy violenta, sobre todo por parte de la juventud. Eso me obliga a tomar conciencia: o a seguir yo, como joven, en una actitud contemplativa ante lo que estaba pasando, o ir hacia una praxis.

Por supuesto, este análisis no fue producto de una abstracción, sino todo lo contrario. Un grupo de jóvenes nos reuníamos en la esquina de San Pablo y Clavel para discutir de muy diversos temas: cine, literatura, política internacional... Era gente de distinta formación y procedencia. Allí trabo conocimiento con algunos militantes de la Juventud Socialista Popular, que aprovechaban la ocasión para hacer proselitismo. ¡Figúrate!: yo había abrazado el protestantismo, sentía mucho apego a la Biblia, sobre todo por el Nuevo Testamento, que está cargado de historias fantásticas y de una gran poesía; y los compañeros de la Juventud Socialista Popular (JSP) pegan a darme libros de Neruda y Vallejo, de Villena, a pasarme *Mella*, *Última Hora*, la *Carta Semanal*. Entonces fui alcanzando un sentido crítico —muy primario, si se quiere— con relación a la religión. Estaba muy entusiasmado con las discusiones, con los análisis que desde el punto político se hacían. Sin embargo, tenía algunas contradicciones muy fuertes —bueno, como dije, era religioso— con relación al punto de vista ideológico. Contradicciones que en mí eran muy fuertes. Porque yo tenía mis propias convicciones.

Recuerdo que siendo alumno de La Escuela Superior A, Anexa a la Normal, la doctora Elvira Deulofeu —profesora de español, de un rigor y disciplina impecable, muy martiana— me propuso editoralista, por mi aula, del periódico *Amanecer*, del cual ella era fundadora y directora. Periódico

² De sarampión.

que se ponía en el mural. Resultó muy estimulante para mí, porque había sido elegido para esa responsabilidad por demostrar en sus clases mi vocación, en ciernes, como escritor. No sabía si llegaría a escritor; pero en las clases de Composición siempre nos daba un tema para desarrollar y los mejores trabajos pasaban a ser páginas del *Amanecer*. Un día, después de terminar sus clases, que siempre comenzaban con un pensamiento de Martí, el Director de la Escuela la citó para la dirección. Cuando la profesora se integró al aula noté, a través de sus espejuelos, sus ojos abnegados en lágrimas. En el intermedio supe que el Director había sido injusto y descortés con ella, a tal punto que provocó aquella depauperación sentimental en la Doctora. Mi indignación por el abuso de poder, por el maltrato a la mujer fue suficiente estímulo para que, en mi casa, escribiera un artículo teniendo como premisa dicho abuso y maltrato. Tomé como punto de partida la fábula que había leído en clase donde el caimán finge llorar amargamente con el objetivo de atrapar a todos que por conmiseración se acercaban a protegerlo. Escribí el artículo poniendo énfasis en el abuso del poder. El artículo se titulaba: «YA TE CONOZCO CAIMÁN». Esa fue mi primera oposición pública.

Dejé a un lado todas mis refutaciones desde el punto de vista religioso, porque lo que más pesaba era la lucha contra Batista, y tomé una decisión que considero muy importante en mi vida: ser militante de fila de la JSP. En su seno, por supuesto, empiezo a tener contacto con una cultura, con una ideología que me va ubicando, va canalizando mis opiniones con relación a la cultura popular. Desde la escuela protestante, la cultura popular yo la veía siempre como algo profano, como algo tentador, como algo que había que apartar y alejarse de ella. Con la Juventud Socialista Popular empiezo a entender que la cultura popular es parte integral de mi naturaleza, por lo tanto no podía renunciar a ella. Desde luego, había algunas cuestiones que me inquietaban, que cuando estaba en la iglesia no podía entender: creía que las manifestaciones religiosas populares eran producto del demonio... A partir de discusiones con la muchachada del barrio, empiezo a comprender que es parte de mi naturaleza. Entreveo que había un prejuicio incluso hasta clasista.

También yo tenía una proyección muy occidentalista de lo que era la cultura popular. Eso me estimula hasta el punto de que empiezo a escribir, sin ningún tipo de formación, por intuición. Ya lo hacía en la iglesia, pero allí lo que escribía eran pasajes bíblicos, partiendo de mi interpretación, de lo que yo pensaba que era la justicia, lo que era el pecado o no, que también es una construcción dentro del ser de la religión. Entraba a cuestionar de alguna manera casi alarmante, dentro de ese contexto, la actitud de Jehová en relación a sus hijos, a Isaac, a Abraham, a Jacob, o sea, empezaba a cuestionar esa actitud y también todo el *Antiguo Testamento*. Y eso me llevó a asumir otro tipo de crítica más organizada: saber dónde está la justicia, qué se hace con ella, cómo se consigue, qué hay que hacer para lograr un orden. Lo primero que me enseñaron era que había que luchar contra el orden establecido para poder implantar un orden que pudiera satisfacer nuestras necesidades. Recuerdo que una de las obras que escribí, y que se perdió, se llamaba *El pequeño Herodes* (1957). Ocurría a partir del asalto al palacio presidencial, del que escapa Batista. A partir de ese momento, se me ocurre esta obra. Por supuesto, el «pequeño Herodes» era Batista. Lo empiezo a abarcar desde el punto de vista de su contexto familiar, en el que lo vemos cómo se mueve con su familia, y después en el contexto donde es un gobernante, un dictador. Ya había una preocupación desde el punto de vista político y social.

Yo trabajaba de talabartero y estudiaba Química en Artes y Oficios. Lo primero, para contribuir económicamente con la familia; lo segundo, buscando un *status*. Me sentía contento, satisfecho conmigo mismo como cualquier otro joven cuando escribía consignas en las paredes o daba mítines relámpagos, lanzaba pasquines al aire para que se expandieran y fueran a parar a las manos de la gente, o los pegaba a la pared, a un poste. Escribía en las paredes. Por supuesto que sentía miedo, terror, pánico por los peligros que corría. Todos los días aparecían jóvenes muertos, asesinados por los sicarios batistianos. Aparecían jóvenes terriblemente torturados. Como fieras salían las perseguidoras en busca de presas, generalmente jóvenes. El terror inundaba la Nación. La represión era el lenguaje de la tiranía. Pero mi posición de militante exigía una respuesta a la altura de las circunstancias. La asumí con miedo, pero sin vacilación. Ni el miedo, ni el terror, ni el pánico pudieron domeñar mi conciencia, mi voluntad de acción, mi derecho a expresar mi inconformidad. Podía morir... Claro que podía morir, como cualquier otro joven. Cada noche sabía que la muerte me acechaba en cada esquina. Cuando repartía *La Carta Semanal* o la revista *Mella*, cuando asistía a cualquier manifestación pública, a círculo de estudios o a reuniones para planificar cualquier acción, sabía perfectamente que Ikú estaba presente. Presentía el terror del riesgo.

Estas circunstancias me condujeron a escribir sobre diferentes aspectos sociales del país. En plena tiranía borroneaba también poemas, relatos, obras teatrales, sin el más mínimo conocimiento de técnica teatral. Me sirvieron como guía autores de teatro, que leía con avidez: Shakespeare, Ibsen, Casona, Lorca, Valle-Inclán, O'Neill... No tenía el purito de las influencias. Tenía la necesidad de expresar, a través de esas estructuras dramáticas que asimilaba como patrón, mis ideas y sentimientos centralizados en un discurso literario. Por esos años escribí: *Con el corazón del alma* (1957), *La llama que se extingue* (1958), *Hoy más que ayer* (1958), y *Adiós Mañana* (1959). Mi militancia me proporcionó los recursos de un método para poder entender las contradicciones y los antagonismos sociales de mi Nación, mancillada por la sinrazón. ¡Tenía mis principios de clase muy bien definidos! Era pobre, negro y militante de la Juventud Socialista Popular. Dentro del seno de la Juventud, se pregonaban cambios como necesarios, pero estábamos conscientes de que eran cambios inalcanzables, que estaban con la utopía. Con el triunfo de la Revolución, se convierten en un hecho real. Empiezan los cambios, que eran muy evidentes, eran fuertes. La Reforma Agraria, la reforma de la enseñanza, todo eso nos va señalando un camino que ya no se convertía en la cosa utópica o idealista, sino que era una cosa real, y a chocar también con los obstáculos.

En esas etapas, antes y después del triunfo de la Revolución, se crean dos polos en cuanto a mi proyección como autor: el primero estaba muy decidido por la cosa religiosa, independientemente de la justicia, de lo que yo pensaba que era la justicia; y en el segundo, ya sí está la cosa politizada, es donde está el análisis más profundo, la propensión también a tratar que los cambios fueran radicales. Quizás tuve una etapa, la que nosotros llamamos por aquel entonces «sarampionada», que era una etapa muy dogmática, pero también como un dogmatismo muy peculiar porque en la Biblioteca Nacional, donde asistía todos los días para imbuirme de la lectura que en ese momento necesitaba para poder crear un pensamiento más sólido, más organizado, había jóvenes que se decían que eran agnósticos, existencialistas (la presencia de Sartre contribuyó a toda una diversidad de pensamiento), y en esa confrontación me di cuenta de que yo no era tan dogmático, de que tenía una actitud muy comprensiva.

«LIBLO QUE PENSAR NO ME HACE, NO ME PLACE»

Marunlá Tonti Oché

ODDUN 15-5 «*El aprendizaje continuo evita el estancamiento*»

En mi adolescencia leía mucho a Vargas Vila, escritor colombiano, muy popular en Latinoamérica. Entre sus innumerables obras, mis amigos y yo pudimos leer las más conocidas, con argumentos de gran aceptación popular en el Cerro, como el incesto, la misoginia, el suicidio, la pasión desbordada... Temas muy aceptados por los hombres y muy vilipendiado por las mujeres. Supe después que José María Vargas Vila había trabado amistad con Martí; que había escrito en un panfleto su oposición al gobierno que lo obligó a irse de su país e instalarse en Venezuela. Por *Las Providenciales*, que expresa su repudio hacia todos los caudillos sudamericanos, comencé a leer la historia desde otro ángulo y a sentir aversión por los dictadores. Entreví el daño que el caudillismo ha hecho en Latinoamérica. Se dice que toda la obra de este autor generó prohibiciones por su desconocimiento de la moral tradicional, persecución por su pensamiento liberal radical y crítica por la falta de cuidado y de sólida cultura humanística. Lo leí con avidez. Tanto fue así que cuando ya vienen mis inquietudes como escritor, un día, al entrar en la barbería, para joderme, los muchachos me llaman «Vargas Vila, el negro».

Merindilogún Tonti Merindilogún

ODDUN 16-6 «*Dios nunca se enferma ni está triste, jamás oiremos de la muerte de Dios, a menos que los mentirosos mientan*»

Hay un libro del que nunca me he podido desprender y tampoco quisiera hacerlo, porque yo lo he asumido como parte esencial de mi naturaleza: es la Biblia. Mi libro de cabecera. Lo es desde que era niño, cuando la tenía que leer vigilado por el pastor, a quien cada semana tenía que decir por qué el libro iba, contándole lo que pasaba para que él pudiera comprobar que me lo había leído.

Fui educado en un colegio protestante y si no hubiera llegado el batistato quizás hoy fuera un pastor de iglesia. Tenía la conciencia de que había que defender un orden social justo, entonces la Biblia se combina ya con una visión de la vida más distante, mi concepción de la existencia trasciende lo mítico y se instala en lo literario.

A los cinco años de edad, Apolonia Vergara, una vecina nuestra, me llevó de la mano a la Iglesia de los Adventistas del Séptimo Día. Como muchos adeptos a la religión Adventista fui bautizado en sus aguas bautismales. Era un sábado de bautismo. Se bautizaban varios jóvenes y adultos. De repente vi cómo la plataforma del púlpito dejaba de ser plataforma para descubrir la cisterna. Al fondo, a través de rocas incrustadas en la pared sobre un paisaje que semejava el río Jordán, brotaba el

agua fresca y cristalina. Una vez llena la cisterna, prorrumpió a cantar un coro mixto de la iglesia. Los hombres vestidos de pantalón frescolana crema, saco azul Prusia, camisa con lacito azul Prusia también; las mujeres vestían de blanco. Todo muy bien sincronizado. Entraban uno a uno a la cisterna para ser bautizados por el Pastor mientras se escuchaba el himno. Aquella solemnidad era acogedora.

A partir de ese instante ingresé en la iglesia y me crié entre sus libros. Empecé a ser partícipe de los ritos de representación donde la teatralidad era parte consustancial. A los siete años ingresé en la Escuela Adventista del Séptimo Día. Con esa inclusión me integraba activamente al culto religioso. No sólo recibía las lecciones en la iglesia, sino también en la escuela. Me fascinaban las clases impartidas por la profesora Petronila Oxamendi (Tonita). Durante toda mi educación con Tonita, me sentí irresistiblemente atraído por sus clases de Historia Sagrada, por su apasionada intensidad de sus narraciones, por el refinamiento en el análisis de los sentimientos de los personajes bíblicos. Era una negra muy linda, de un porte muy elegante, que sabía contar perfectamente una historia, tenía el dominio de la comunicación verbal. Las contaba con tal familiaridad que los personajes se convertían en seres vivientes, sin dogmas. No, no me gustan los dogmas, sean religiosos, políticos, filosóficos, de cualquier tipo. Me resultan incómodas las opiniones ortodoxas. Nunca pude entender la severidad, a veces implacable, de Jehová. Sus castigos me costaba mucho trabajo aceptarlos. El Antiguo Testamento se convirtió, sin yo quererlo y mucho menos proponérmelo, en un flagelo constante a mi sensibilidad humana. No así el Nuevo Testamento. Su palabra me mostraba las características de profetas como Jacob, Isaac, Abraham, Moisés, con sus virtudes y defectos.

Cada vez que leía un capítulo de la Biblia, lectura obligada en mi formación académica religiosa, me sentía motivado a darle seguimiento, desde mi punto de vista, por supuesto. A través de las lecciones de Oxamendi transitaba yo por un mundo lleno de magia, misterio, poesía. Me sentía a veces partícipe directo de aquel mundo, un ser muy extraño con todas esas cosas distintas metidas en mi cabeza. ¡Cuántas veces guardaba en la memoria las historias donde ella las había dejado para retomarlas en mi casa! Mi inconformidad desembocaba siempre en profundas reflexiones. En mi soledad daba rienda suelta a mi imaginación desenfadada y escribía como si estuviera poseído por el Espíritu Santo. Escribía sin autocensura. Las escribía en secreto, sin comunicárselo a nadie, ni aún a la profesora. Por supuesto, hay pasajes de la Biblia que me interesan más que otros. Recuerdo que algunos pasajes de la Biblia, que eran anecdóticos, yo los reescribía partiendo de mi punto de vista. Esa actitud me ha acompañado hasta ahora. Espero que nunca tenga que renunciar a ese principio. Reconozco que era muy crítico. Reconozco que era inconforme. Como también reconozco que era defensor de los que yo consideraba víctimas de un código, de leyes y estatutos, de intolerancias e intransigencias. Por eso cada vez que era testigo de injusticias sufría eternamente por mi incapacidad de revelarme. No es difícil suponer que en medio de tantas injusticias, humillaciones sociales y raciales, envuelto en un hálito de calamidades y miserias acumulara yo tanta angustia existencial.

Esas causas ocuparon mi atención de tal manera que ya no tan solo escribía sobre los episodios bíblicos, sino también de mi realidad. Escribía mis impresiones. Era mi forma de protestar, mi oposición a lo que consideraba transgresiones implacables al desvalido. Siempre hay un desvalido. Yo fui un desvalido. Yo soy, por antonomasia, un desvalido, por ende he sufrido, y sin fatalismo, estoy plenamente seguro de ser un desvalido de las transgresiones implacables de los intransigentes, de

los dogmáticos e intolerantes. De aquellos que tratan de imponer su voluntad y poder, su dominio, para subyugar y aplastar a los demás. Mi inconformidad quedaba plasmada de esa forma. Cambiando algunos argumentos. Con aquellas historias creo que hacía justicia. Siempre tuve un sentido de la justicia muy estricto. Eso me hacía feliz, sobretodo conmigo mismo. Sabía que de exponerlos públicamente no serían aceptados; hubiese sido condenado como hereje o como apóstata. Pero así fueron naciendo en mí historias en las que los personajes de la Biblia están junto a los orichas: lo europeo y lo africano. La cosmogonía bíblica con la cosmogonía yoruba, sin dividirse. Así entiendo la vida yo: como un drama bíblico con un toque popular. Flujo y reflujo.

ODDUN 16-14 Merindilogún Tonti Merinlá
«Lo único que el hombre tiene suyo es el conocimiento»

En aquel tiempo, la Biblioteca Nacional era centro preferido de la juventud. En la cafetería nos reuníamos un grupo de jóvenes de distintas procedencias e inquietudes culturales. Discutíamos todo lo que leíamos, y leíamos mucho, desde Aristóteles, Platón y Sócrates, Descartes, Marx, Engels, Kierkegaard, Wittgenstein, Camus, Sartre, hasta el filósofo y novelista Giovanni Papini. Te hablo de los años 60 y 61. Existía una tendencia existencialista entre algunos estimulados por la presencia en Cuba de Sartre. En otros jóvenes había una actitud agnóstica, nihilista. Había muchas tendencias filosóficas y artísticas en ese momento. Aún la Revolución no había proclamado su carácter socialista, ni los dogmáticos habían comenzado a cercenar el pensamiento filosófico.

El año 60 se caracteriza por una ebullición cultural en la juventud cubana, sin precedentes en nuestra historia. Se escribe mucho. Manuscritos de todos los géneros literarios emergen del fondo de las empolvadas gavetas y cajas, y salen a la luz. La Revolución logra descubrir el talento oculto, sumergido en el olvido, le da todo tipo de estímulos y motivaciones para su desarrollo. Los negros encuentran su espacio. El triunfo revolucionario ofrece un sitio estable para el movimiento literario a través de revistas, concursos, peñas literarias, talleres, seminarios, etc.... Y en las bibliotecas los más jóvenes encuentran un lugar ideal para soñar desde la cultura y el humanismo de José Martí. Conocen a los principales autores del pensamiento occidental; pero también del Tercer Mundo, especialmente el de África.

Cuando me acerqué al teatro me propuse leer a todos los autores que cayeran en mis manos. Leí a los poetas, dramaturgos y autores griegos y latinos, de los que afirmo tengo un gran influjo, y creo que sí, sin ellos el resto de la literatura sería insípida. ¿Qué sería el teatro contemporáneo sin las teorías sobre la tragedia y la epopeya de Aristóteles, que en su *Poética* fundamentó las concepciones dramáticas clásicas acerca del tiempo, la acción, las pasiones, los modos narrativos y las emociones? ¿Cómo sería nuestro teatro sin los *Tratados Morales* y la proverbial capacidad analítica de Séneca en sus tragedias y escritos? Leí con mucha devoción a Homero. Por supuesto, a los más importantes dramaturgos europeos y norteamericanos: Shakespeare, Ibsen, Björjson, Strindberg, Bernard Shaw, Valle Inclán, Pirandello, Giraudoux, Hauptmann, Brecht, Beckett, Ionesco, Yeats, Eliot, Heinrich y Thomas Mann, Peter Weiss, Tennessee Williams, Miller, Albee, Harold Pinter... A O'Neill, el dramaturgo estadounidense que intentó definir en su obra los problemas fundamenta-

les del ser humano y que fuera galardonado con el Premio Nobel en 1936. Estudié autores que para mí son fundamentales: Cervantes, San Juan de la Cruz, Fernando de Rojas, Quevedo, Góngora, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, que escribe *La vida es sueño* en 1636, exactamente tres siglos antes que yo naciera, al que considero el dramaturgo más importante del barroco español y del que de alguna manera todos hemos bebido. Me ha complacido mucho el haber recibido en varias ediciones el *Premio Segismundo* del Festival Nacional del Monólogo del Centro Cultural *Bertolt Brecht*, no sólo por el premio en sí, sino por lo que representa y dice este eterno personaje de Calderón. Estudié a Sor Juana, sobre la que mi profesora Mirtha Aguirre escribió un extraordinario ensayo: *Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz*.

Dostoievski supo, como pocos, escudriñar hasta el fondo al ser humano. ¿Quién no ha leído o visto adaptaciones de sus novelas? La unión de Chejov y de Stanislavski posibilitó que hoy las tengamos como obras fundamentales en nuestras carteleras, a pesar de que construía sus argumentos a partir de acciones indirectas, en las que muchas veces era más importante lo que no se decía que lo que se decía, algo que aprendimos rápidamente. Stanislavski transformó las simples acotaciones de escenas en un carnaval de detalles diminutos y efectos de cambiante humor. Se preocupó por ir más allá de la actuación que mostraba los sentimientos y guiaba a los actores a reproducir en ellos el mundo emotivo de los personajes para que éste fuera proyectado al espectador como experiencia verídica, sin artificios. Estas acciones internas llevaban al público hasta las profundidades del universo invisible de frustración y arrepentimiento de Chejov. Mostraba la vida diaria a través de la veracidad de los intérpretes. Stanislavski lo denominó realismo psicológico. Descubrió que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias, eran capaces de establecer un vínculo especial con el público. Dio a este proceso el nombre de técnica vivencial. Permitía a los actores repetir su trabajo escénico sin tener que confiar en la inspiración. Stanislavski exploró las posibilidades de un teatro totalmente improvisado. Intentó, por tanto, dotar a los intérpretes con los medios artísticos para poder abordar el texto de acuerdo con las motivaciones de los personajes y las creencias del dramaturgo. Al final de su vida, experimentó con su teoría de las acciones físicas. Tuvo y tiene una enorme influencia en el teatro cubano.

Púshkin me inflamó: su poesía y sus novelas. Mi generación leyó a otros extraordinarios poetas rusos: Alexander Blok, Pasternak, con su mundialmente famosa *Doctor Zhivago*, y la Ajmátova. El *Fausto*, de Thomas Mann, despertó en mí una gran inquietud. *La Muerte en Venecia*, *La Montaña Mágica* y *Mario y el mago*, son excepcionales. Thomas Mann escribió también la novela *El Elegido*, título que tomé para uno de los patakines de la trilogía de Changó. *Narciso y Goldmundo*, de Hess, no por la anécdota sino por la discusión conceptual entre ellos, fue para mí muy interesante. Leí a Samaniego, Flaubert, Zola, Unamuno, Juan Ramón, Dante, Faulkner, Pavese, Saint-Exupéry, la Woolf, Joyce, Eliot, Dos Passos, Saint-John Perse, Proust, Kafka, Zweig, famoso sobre todo por sus biografías.

Pocos científicos han ejercido tanta influencia sobre el arte dramático como Freud. Posibilitó, con sus estudios e investigaciones, que los dramaturgos concibieran nuevas maneras de encarar los conflictos de los personajes, que surgieran géneros como el absurdo, basado más en la acción psicológica de los personajes que en las peripecias de los mismos. Nos ayudó a comprender la personalidad humana, las causas de sus comportamientos y catarsis. A partir de Freud, el teatro fue distinto,

fue otro, no porque él escribiera alguna pieza teatral sino porque puso en nuestras manos un material de trabajo extraordinario.

Por supuesto, estudié con fruición a Sartre, igualmente a Sastre, Machado, Eluard, Tagore, Wilde, Vallejo, León Felipe, Lorca, Hemingway, Müller, Aleixandre... Leía profusamente; más que mis amigos. Iba de un libro a otro, de un autor a otro, como si estuviera condenado a leer todos los anaqueles de la Biblioteca. José Mario Rodríguez, el creador de *El Puente*, fue testigo de mi dedicación especial por la literatura. Eso motivó que se interesara por mi obra. Se me acercó con el entusiasmo de poder establecer una comunicación. Era un joven inquieto, polémico, irónico y sarcástico, a veces para imponer su personalidad. Siempre llevaba debajo del brazo un maletín que apenas podía cerrar, lleno de libros. Era como una especie de biblioteca ambulante. También leía con mucha avidez, diametralmente opuesto al cenáculo de jóvenes que se perdían en un marasmo de disquisiciones filosóficas. José Mario y yo logramos ser muy buenos amigos. Asiduamente nos reuníamos en la biblioteca, intercambiamos impresiones. Los libros tendieron un «puente» entre nosotros. Me prestaba libros, me sugería algunas lecturas... ¡Ejerció una gran influencia en mí y otros escritores, en aquel entonces muy jóvenes, como él! Nuestros intercambios literarios fueron muy fructuosos. Las discrepancias no solían ser antagónicas.

Soy un vehemente lector del teatro cubano: Heredia, el también gran poeta santiaguero, con una obra dramática con la que Cuba entra en el Siglo XIX, y que, por su apetencia de lo grandioso y fuerza trágica, pudo crear las bases de lo trágico americano. A pesar de su breve vida, nos dejó diez obras de teatro. Me siento muy orgullo de que Santiago de Cuba me otorgara la Placa *Heredia* en el 2004. Aunque a Milanés lo identifican con *El conde Alarcos*, lo prefiero por el juguete cómico *Ojo a la finca* —que Rine Leal incluyó en *Comedias Cubanas del Siglo XIX*— y también por *El mirón cubano*, en las que intentó pintar nuestras realidades y valorar el lenguaje criollo del cubano. Con estas obras comienza a aparecer cierta cubanía, un gracejo popular que desdichadamente otros autores y críticos de la época no vieron. En 1992, Estorino concretó *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* en *Vagos rumores*, con la que realizó una excelente puesta en escena. Recuerdo que cuando asistí al estreno, Estorino estaba deprimido porque había poco público, realmente la sala casi estaba vacía. Y yo le dije: «El público vendrá: esto es un clásico». Este poeta también motivó a Tomás González a escribir *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*, con la que obtuvo el Premio UNEAC 1987.

La Avellaneda, la inmensa camagüeyana Tula, descollante figura del romanticismo, muy apreciada por su poesía y teatro, ha sido poco valorada por *Sab*, primera novela antiesclavista de las letras hispanoamericanas. En *Baltasar* plasma una de las obras importantes de la dramaturgia cubana. Con aliento poético y revelador, el drama se abre de golpe, como diría Hebbel: «como una revelación, como un misterio profundo en el que tiene su origen una existencia o una fase de una existencia». La fuerza motriz que lo genera, el rigor y la profundidad de su estructura promueven a la reflexión. Al igual que la *Judith* de Hebbel, *Baltasar* nos subyuga y nos conquista. De fines de 1837 a principios del 40, escribe Hebbel su drama; dieciocho años después nuestra Avellaneda estrena en Madrid, con rotundo éxito, su *Baltasar*. Ambas obras, de temas y personajes bíblicos, se mueven en un marco de parentesco. Abordan, desde el punto de vista de sus creadores, el conflicto entre oprimido y opresor. Si *Judith* tiene «su injuria que vengar, la profanación de su cuerpo», la Elda del

Baltasar tiene su injuria que vengar, la profanación de su pueblo mancillado y ultrajado por un monarca soberbio e implacable. En *Judith*, Holofermes se nos presenta como héroe y Judith como contra-héroe; Baltasar se nos presenta también como héroe y Elda como contra-héroe, símbolo portavoz del honor y la entereza de principios de su pueblo; conciencia que asume su responsabilidad histórica, sin ambigüedades ni titubeos, en defensa de su pueblo cautivo y de su propio cautiverio. Con gran audiencia, ambas mujeres se enfrentan a su victimario. Tanto Holofermes como Baltasar, han creado cortesanos aduladores y dóciles como un rebaño de ovejas, súbditos sumisos, hombres asustados, inertes, instrumentos sustituibles. Cuanto han querido lo han conseguido, excepto el amor, la no resistencia y el no temor de un pueblo «dominado, pero no domesticado», como diría Fanon. En el ámbito de esta constelación de intereses y de intimididades humanas, elevada a su máxima potencialidad, la lucha del oprimido contra el opresor por librarse de la sugestión del oprimido. El monarca absoluto Baltasar no podrá domeñar la conciencia de Elda, ni obtener su amor. Contribuyen al sostenimiento de esta estructura de costumbres, ideas, instintos y leyes, el gran hervor subterráneo del pensar y el sentir humano que emerge y se propaga, en toda la trayectoria de la obra, a través de personajes que no son simples abstracciones, sino hombres de carne y pasiones. Hombres verdaderos y no pálidas alegorías. En íntima relación forma y contenido, muestran un estilo acabado y armónico, donde las pasiones afloran con verdadera y legítima vehemencia. A la Avelleda me une, desde luego, su interés por dramatizar pasajes bíblicos, sus historias, sus héroes. Como ella, fui tentado a re/escribirlas. Ver cómo ella transportaba esos pasajes a sus obra, me ayudó mucho; aunque yo lo intenté desde otra perspectiva, mezclando las fábulas bíblicas con la mitología de herencia africana, lo que hice desde el mismo momento en que comencé a estudiar la Biblia. Ambos la revisitamos una y otra vez; pero, lógicamente, yo escribo después de su legado, desde otro momento histórico de la nación y del teatro. Por supuesto, también desde una posición de raza y clase diferente.

Soy muy amante de la poesía, de la poesía de Manzano; de Juan Antonio Frías³, el poeta y músico esclavo camagüeyano que a diferencia de Manzano fue un protegido de la aristocracia camagüeyana, que en sentido general tuvo hacia los esclavos y la esclavitud una actitud diferente a la del resto del país, con un abolicionismo más radical. Se sabe que a la Academia de música de Puerto Príncipe —donde seguramente estudió Juan Antonio con la anuencia de sus amos— podían asistir lo mismo niños blancos que negros, ¡y estamos hablando nada menos que del año 1847...!⁴ Este poeta esclavo publicaba poemas inusuales, por su soplo de rebeldía, en el periódico *El Fanal*, de Puerto Príncipe, junto a los principales escritores camagüeyanos de la época. Allí publicó desde *La natividad del Redentor*, la oda *Al Sol de Cuba* —aclamado por Cintio Vitier y Fina García Marruz

³ Juan Antonio Frías (1835-1869). Poeta y músico esclavo camagüeyano. Alcanzó la manumisión en 1865 gracias al concierto que, con ese fin, ofreciera Carlos Alfredo Peyrellade. Se incorporó a la guerra del 68, durante la cual se especula que fue fusilado por los españoles. « [Una] historia asegura que durante los días en que se celebraba la Asamblea de Guáimaro, Juan Antonio Frías habría pronunciado un inflamado discurso patriótico al producirse una de las sesiones públicas del evento, luego de haber sido instado, nada menos que por el propio Ignacio Agramonte, quien habría llamado la atención sobre la presencia del autor de la oda *Al Sol de Cuba*, representante destacado de la más humilde y sufrida masa explotada, entre el público oyente del histórico suceso». (Saulo Fernández Núñez: *Un poeta esclavo en Puerto Príncipe*, Editorial Ácana, Camagüey, 2005, p. 33).

⁴ *La Gaceta de Puerto Príncipe*, abril 24 de 1847, p. 3. En el anuncio se lee: «ACADEMIA DE MÚSICA DE SAN FERNANDO, PLAZA DE SAN FRANCISCO, FRENTE A LA BOTICA DE D. NICOLÁS RODRÍGUEZ. En este establecimiento se enseñará a todas clases de niños ya sean blancos o de color, los principios de la música bien por medio de una obligación que hagan sus padres o encargados con dicha academia, o por el módico precio de 3 ps. Al mes en reunión».

en *Flor oculta de poesía cubana* (1978). — y sus décimas *Tener hambre y no comer*, donde se anticipa a otros bardos nuestros que prefirieron lapidar sus versos a claudicar en sus principios. Dice el poeta camagüeyano, por muy increíble que nos parezca que un esclavo escribiera esos versos y que los esclavistas lo publicaran en su diario:

*Siempre por lo regular
la desdicha sigue al vate,
y su mismo pecho late
entre congoja y pesar:
Por eso sin vacilar
mi lira quiero romper,
porque si las he de tener
por signo de mala estrella,
quiero mil veces sin ella
tener hambre y no comer.*⁵

Otros poetas fueron de obligada lectura para mí —ya te dije que soy un fanático de la poesía; incluso, algunos de sus versos desandan mi obra—: el loco Zequeira, Casal, Zenea (que dicen era pariente de mi padre), Juana Borrego, el Cucalambé... He sido un lector de toda la poesía de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, no sólo de sus décimas. Admiro al portentoso Boti, guantanamero, que aún guarda tesoros insospechados en su viejo caserón, custodiado por su nieto; Ballagas, otro de los grandes líricos camagüeyanos y de la poesía hispanoamericana que no hemos valorado suficientemente, como tampoco a Regino Pedroso, un poeta que tiene mucho que decirnos acerca del negro como sujeto lírico. Amo la poesía de Nicolás Guillén —y del otro Guillén, el español, por supuesto—, de Lezama, de Dulce María Loynaz y sus tres hermanos: Enrique, Flor y Carlos Manuel; de Eliseo Diego, con quien sostuve una larga y cálida amistad, junto a sus hijos. Disfruto mucho de la poesía y obra ensayística de Cintio Vitier y Fina García-Marruz. Uno de sus hijos, Sergio, ha compuesto la música de varias de mis puestas en escena, incluyendo recientemente la de *María Antonia*. Por supuesto, estoy muy cerca por razones generacionales y la aventura cómplice de El Puente, de la poesía de Nancy Morejón, Georgina Herrera y Lina de Feria. Aprecio mucho la poesía de Ángel Escobar y Hernández Novás, dos recientes «monstruos» de nuestra lírica, que prefirieron inmolarse y no continuar físicamente entre nosotros. Y, desde luego, he leído con placer a los más sobresalientes poetas latinoamericanos y caribeños. Creo que he leído más poesía que teatro.

En el campo de la filosofía estudié todo lo que quise, desde los filósofos de la antigüedad hasta la actualidad. He tenido una marcada inclinación hacia los filósofos griegos. Con ellos, se me hizo muy atractivo escudriñar y hundirme en el pensamiento humano. Como también conocer a nuestros autores fundamentales: Martí, Varela, Saco, Bachiller y Morales, Arango, José Agustín Caballero, José de la Luz y Caballero... Martí fue el primer autor teatral cubano con el que logré una empatía total, que logró conmoverme siendo yo un adolescente, ¡con una obra que escribió nada menos que

⁵ *El Fanal*, Puerto Príncipe, octubre 24 de 1858, p. 3.

a los 16 años!: *Abdala*. Por primera vez en nuestro teatro el negro fue visto como un héroe, no era un esclavo, sino un príncipe que encabeza la lucha de su pueblo, y todos queríamos interpretar a *Abdala*.⁶ Otros autores me resultaron esenciales: Plácido, Domingo Del Monte, Poey, Morillas, Ramón Mesa, Villaverde; el periodismo y la oratoria de Juan Gualberto Gómez, Morúa —extraordinario no sólo por sus novelas sino por su obra periodística—, Calcagno, José Antonio Ramos, tanto por su teatro como por su obra narrativa; la importantísima obra periodística y de lucha social y cultural por el desarrollo del negro de Urrutia. Mira, son tantos, que la lista de autores es interminable. Porque habría que añadir, entre otros, a algunos de mis profesores o a mis contemporáneos. Devoré los libros de don Fernando Ortiz, quien me hizo ver, en el mosaico cultural cubano, la cultura de Castilla —y envuelta en ella la de los andaluces, portugueses, gallegos, asturianos, vascos y catalanes—; y las diversas culturas que nos llegaron de África y de Asia. Y, con Ortiz, me pregunté que, si de todas esas culturas ha recibido efluvios la cubanidad, ¿en cuáles se aquilató más la cubanía? Como ocurre en el ajiaco —me respondía él—, lo sintético y nuevo está en el fondo, en las substancias ya descompuestas, precipitadas, revueltas, fundidas y asimiladas en un jugo común; caldo y mixtura de gentes, culturas y razas. Leí todo de Carpentier; de José Luciano Franco, Mirtha Aguirre, Moreno Friginals —sobre todo, su monumental obra *El Ingenio*—, Mañach, Lydia Cabrera, Lachatañaré, Walterio Carbonel, Pedro Deschamps Chapeaux, Roberto Friol, Fernando Martínez Heredia, Rogelio Martínez Furé (que ha sido mi asesor de varias puestas en escena, y también es dramaturgo y excelente poeta); Rine Leal, Isaac Barreal, Montenegro, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Desnoes, Roberto Friol, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, con quien compartí proyectos y una sólida amistad; Retamar, Miguel Barnet (que nos dio un cimarrón que aún continúa siéndolo en el Siglo XXI); Eusebio Leal, imprescindible para comprender nuestra historia desde el ser humano y su hábitat; Nancy Morejón, la Pogolotti, Arrufat, Benítez Rojo, César Leante, Feijoo, Onelio Jorge Cardoso, Teodoro Díaz, Tomás Fernández Robaina, Desiderio Navarro, Torres-Cuevas, Leonardo Acosta, María del Carmen Barcia, López Sacha, Jorge Ibarra, Eliseo Altunaga, Heriberto Feraudy, Natalia Bolívar, Inés María Martiatu, Alberto Curbelo, Roberto Zurbano, Víctor Fowler, Alberto Abreu Arcia... ¡Oh! ¡Me he pasado la vida leyendo!

Estos y otros autores se han ido metiendo como gaveticas en el cerebro. De una forma u otra, esos nombres influyeron, sin yo saberlo, en mi proyección autoral y en mi responsabilidad social. Pero no te puedo decir que tal autor me influyó más que otro. Porque, para serte sincero, con *María Antonia* yo encontré mi camino, mi forma de decir en el teatro. Camino que ya venía tanteando con las obras anteriores, porque yo no nací como escritor con *María Antonia*. A ella llegué después de transitar varias etapas en mi escritura. Escribí muchas piezas, como *Los peces en la red*, *El Sacrificio*, *Peripatus* y *Desayuno a las siete en punto*, antes que el público conociera *María Antonia*. No obstante, siempre estoy abierto a recibir o a disfrutar de lo que considero buena literatura, sin exclu-

⁶ «La obra calificada por el autor como poema dramático “escrito expresamente para la patria”, es una parábola que remite su acción a la lejana Nubia en tiempos de la lucha contra los invasores árabes, pero su lectura nos muestra que se trata de una estratagema para plantear abiertamente la guerra al colonialismo. Pero creo que el detalle más significativo de este poema de juvenil entusiasmo, es la visión del héroe africano que por primera vez es el motor de la historia, el centro de la acción, el personaje más definido. Al retrato rubio y clásico de griegos, polacos, romanos o irlandeses se une ahora el etíope, y de esa manera Martí, a los 16 años, da un giro radical a la escena y amplía el panorama ideológico del teatro cubano». (Rine Leal: «Prólogo» a Teatro del siglo XIX, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 27-28).

sión de géneros. Me he basado en estudios como los de Friol —que me develó muchas facetas de Manzano— para escribir mi obra. Los historiadores me han ayudado mucho. Franco, Chapeaux... Tengo una natural inclinación por el ensayo, sobre todo filosófico porque como dice el refrán: «Libro que no me hace pensar, no me place». ¡Y me apasionan las biografías! ¡Ah...! Las leo y releo. Son personajes de carne y hueso que me ayudan a comprender la vida, la época en que vivieron. Trato de descifrar sus acciones, su moral. Disfruté mucho las biografías de Stefan Zweig. También me inclino por otros géneros. Yo quise ser poeta y escribí poemas, porque siempre me gustó ver la palabra en su sentido fundamental. De cierta forma, hago poesía cuando escribo teatro. También me apropio de versos de otros autores. Recuerdo que Balmore, dirigente de la Juventud Socialista Popular, me dijo cuando le leí unos versos míos: «Léete a Villena». Lo estudié y seguí leyendo y encaminándome un poco anárquicamente, hasta la aparición del Seminario de Dramaturgia, donde definitivamente defino mi vocación como dramaturgo.

Merindilogún Tonti Eyeúnle

ODDUN 16-8 «*El que tiene buena cabeza, la llena de sabiduría poco a poco*»

Con el triunfo de la Revolución logro encaminar mi proyección como dramaturgo. Porque mi primera realización como autor se produjo gracias al Seminario de Dramaturgia *José Antonio Ramos*, creado en 1961 por la filósofa Isabel Monal, directora entonces del Teatro Nacional de Cuba, y un dramaturgo, Fermín Borges, que desde antes del triunfo de la Revolución estaba interesado en integrar a los autores dentro de una estructura que les permitiera escribir sin presiones económicas, como una beca. El Seminario de Dramaturgia es un punto importante para entender el desarrollo del teatro cubano después de 1959, se proponía de algún modo cambiar la situación de los autores teatrales, la falta de reconocimiento y de estabilidad económica para la producción nacional, así como aglutinar a la gente interesada por el teatro. Fermín Borges, incluso, quería dar \$ 400 pesos mensuales a los autores teatrales para que escribieran y se superaran. Pero la base económica no se logró entonces.

Para participar en la selección, había que presentar una obra de teatro. En esa época, yo probablemente recibía la influencia de Tennessee Williams y Miller, y presenté a la convocatoria *Adiós Mañana*. Aunque era mala, los directivos del Seminario creyeron descubrir a un dialoguista, y me aceptaron. Excuso decirte que a la sazón yo no sabía nada de dramaturgia ni de técnica teatral. Tanto era así, que la primera clase me pareció dictada en chino y tuve que ir a la Biblioteca Nacional a buscar libros y hacerme un glosario de términos de la especialidad para entender las clases. El Seminario se había creado como organismo docente en el cual, mediante estudios teóricos y prácticos, nos adiestrábamos en la teoría y composición dramática. Pues, aunque había despertado el interés de dramaturgos ya conocidos como los que formaban el Grupo de los Diez y el 99 % de los que participaron en esta primera etapa ya tenían una relación directa con el Teatro, yo sólo la había tenido como espectador.

El primer curso del Seminario lo impartieron, en marzo, José Antonio Escarpanter y Natividad González Freyre. Era un curso sobre teatro cubano, en el que por una parte se explicaba la historia del teatro nacional y se hacía el análisis de algunas obras, y por otra, se hacían talleres de análisis y discusión de las escenas escritas por los alumnos. Tuvo una duración de unos meses. Las clases eran por las noches, dos o tres veces a la semana, para unos 25 ó 30 alumnos, aunque la asistencia era fluctuante. Regularmente asistían quince. El paisaje humano que encontré en el Seminario era muy diverso. Algunos de los allí convocados habían tenido concepciones muy reaccionarias sobre asuntos como teatro y sociedad. Pero había gente enriquecedora también, como Bebo Ruiz —que ya había recorrido un camino como teatrista—. En esta primera etapa asistían también Gloria Parrado (quien ya era conocida como parte del Grupo de los Diez, junto a Raúl González de Cascorro, Rolando Ferrer, Abelardo Estorino...), Videlia Rivero, Haydee Arteaga, Xiomara Calderón (hija de Haydee, que era casi una niña), Eduardo Sandoval, Emilio Tabeada, Raúl de Cárdenas, Arturo Vilela, Hipólito Linares, Raúl Ferrer, Ada Oramas, Rafael de Acha, Mario Balmaseda (al que yo llevé, porque lo conocí en la biblioteca y sabía que escribía teatro). Ésos son los que recuerdo ahora. Unos iban con más regularidad, otros menos. La matrícula era libre. Pero el único que estuvo de principio a fin, fui yo.

Además de recibir clases de Escarpanter y González Freyre, asistíamos a las conferencias de Virgilio Piñera, Mirtha Aguirre, Julio Matas, Manuel Moreno Fragnals, Adolfo de Luís... Todos ellos nos impartían conferencias, pero con un carácter muy informal, en las que se podía interrumpir, preguntar, analizar y debatir por los propios alumnos.

La segunda etapa del Seminario de Dramaturgia empieza cuando la Dra. Mirtha Aguirre dio el curso Análisis y Creación Dramática, con una matrícula gratuita como la anterior, que tendría una duración de cuatro meses, una vez a la semana por las noches. Lo impartió en el Teatro Nacional primero y en uno de los salones de la Biblioteca Nacional, después. A las conferencias asistían no sólo los miembros del Seminario, sino un numeroso público interesado. De las clases prácticas (talleres) se ocupaba el dramaturgo argentino Samuel Feldmann, y se impartían en el tabloncillo del segundo piso del Teatro Nacional.

A este nuevo curso se incorporaron nuevos alumnos. El carácter de la matrícula, como ya dije, era flexible y los alumnos asistían de acuerdo con su interés y posibilidades. Aquí empiezan Maité Vera, José Ramón Brene, Gerardo Fullea, Ana Justina Cabrera, Sarah Gómez, Inés María Martiatu, José Corrales, Alberto Pedro Díaz y Rogelio Martínez Furé (que estaban en el Seminario de Folklore), Humberto Padilla, Santiago Ruiz, Carlos Barceló, Armando Luís Charón, Guillermo Cuevas Carrión, Jesús Gregorio, Miguel Benavides Ramírez, Ignacio Gutiérrez, Rolando Buenacilla, Aurelio Bello, Carlos Santos Franco, Nicolás Dorr, Martínez Matos, Collazo y Joaquín Cuartas, René Ariza y José Mario, entre otros que iban ocasionalmente, lo mismo que Pepe Triana. Esta etapa del Seminario ayuda a nuclear un grupo de escritores que después formarían las Ediciones El Puente. Además, de las provincias, también se integran al Seminario Tomás González, Carmelo de Paula, Roberto Anaya, Rafael Ruiz, René Fernández y Héusder Hernández Pérez.

Al cabo de unos meses se pudo experimentar de una manera oficial lo que Fermín Borges deseaba desde el principio: una ayuda económica para los escritores. Se daban 100 pesos mensuales a los alumnos y a los que fueron becados en una casa de Miramar, por proceder de las provincias, se les

dio un estipendio de 140 pesos mensuales. En esta etapa del Seminario se inicia Osvaldo Dragún, como profesor. Antes se había pensado que lo dirigiera Cuzzani o Lizárraga, pero ninguno de éstos había podido venir. Entonces empieza Dragún, muy joven.

La meta no era tanto enseñarle al autor cómo escribir, sino darle una cultura general que le pudiera ayudar para escribir. Había clases de psicología, sociología, marxismo, filosofía, música, folklóre, historia del teatro español, apreciación de las artes plásticas, teatro vernáculo, literatura latinoamericana, historia de Cuba... Y, en lo referente a la dramaturgia, Dragún dirigía el laboratorio en que se analizaba cada una de nuestras obras. También participaron profesores muy prestigiosos como Alejo Carpentier, Manuel Moreno Fragnals, Rogelio Martínez Furé, Roberto Fernández Retamar, etc. Posteriormente llegó Luisa Josefina Hernández, de México, que impartió clases de composición y teoría dramática. Así, poco a poco, el Seminario fue creando un autor consciente de su proyección y de su necesidad de expresión con una preocupación mayor: la indagación en nuestra cultura, la búsqueda y la defensa de una identidad nacional. Y aunque las clases comenzaban a las siete de la noche, yo llegaba a las tres para en ese intervalo poder leer, ver los cuadros, escuchar música clásica, reunirme con los jóvenes y enfrascarme con ellos en polémicas filosóficas bizantinas. Es ahí donde conozco a José Mario Rodríguez, alumno de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, que asistía con regularidad a las clases de Mirtha Aguirre. En ese momento yo me sentía muy estimulado porque Mirtha demostró tener mucho interés por mi proyección autoral, y dedicó tiempo para analizar mis obras, conversar conmigo, orientarme.

Pero la segunda etapa se diferencia bien de la primera, en que algunos miembros del Seminario tenían rasgos pequeñoburgueses y anticomunistas. No lo digo en términos peyorativos, sino como características. Como pasaba con el propio teatro. Muchos de los que integraron aquella primera etapa comenzaron a irse del país a fines de 1960. El punto de giro lo establece el Festival de Teatro Obrero-Campesino y el surgimiento de las Brigadas de Extensión Teatral del Teatro Nacional de Cuba, con sus montajes de las farsas francesas, de *Los fusiles de la Madre Carrar* y otras que se llevaban a los centros de trabajo y a las cooperativas. Para mí el cambio se da, y no solamente en el teatro, a partir del Festival Obrero-Campesino. Ahí vemos al obrero, al campesino, dentro de la maquinaria teatral. Se asumen también las danzas folklóricas. Primero aparece Extensión Teatral y después las Brigadas Covarrubias, que amplía con mucha más profundidad los objetivos de la primera. Por su parte, el Obrero-Campesino empieza con la Extensión Teatral, haciéndose el primer festival con los aficionados, con los instructores de arte. Ahí se presentó *La sorpresa* de Virgilio Piñera, *El sacrificio*, *Como dijo Fidel*, de Videlia Rivero, que fue una de las obras que más recorrió la Isla, una pieza muy popular, que se montaba con mucha frecuencia. *Algo rojo en el río*, una obra mía, se representó mucho por las Brigadas de Extensión Teatral. El escenario iba montado en el camión-rastra que llevaba una planta eléctrica y todo el equipo necesario; ya que las Brigadas tenían la misión de extenderse por toda La Habana y por otras provincias, sobre todo en la parte oriental. Su cometido era hacer llegar el teatro a zonas donde nunca había llegado. Los mismos actores montaban, desarmaban y trasladaban toda la escenografía. Jesús Hernández estaba al frente y ofrecía siempre una charla antes de comenzar la obra. Nosotros nos integramos, no sólo como dramaturgos. Yo además era asistente de dirección de Chucho. Era un teatro profesional, escogido, para trabajar y hacer teatro en fábricas, en el campo, en las comunidades... La idea era hacer un trabajo ambulante,

que el teatro no se quedara en ningún lugar, sino que diera funciones en las zonas agrícolas, granjas y cooperativas, sobre todo en las montañas, promoviéndolo en áreas en las que era totalmente desconocido, ante públicos que lo presenciarían por primera vez. Se hizo con la intención de llevar lo mejor del teatro. Se llevó Casona, Lorca, pero no solamente un teatro de trinchera, aunque también se representó este tipo de teatro en momentos circunstanciales, como cuando en Girón. Pero el objetivo fundamental era llevar el teatro cubano que se estaba escribiendo, junto al teatro universal: piezas cortas, pequeñas, que pudieran ser muy asimilables por la población.

Había que escribir obras muy específicas para que pudieran ser montadas con facilidad y que estuvieran al alcance en ese momento de la comprensión y de la sensibilidad del público a las que iban dirigidas. Y surge una relación muy estrecha entre las Brigadas y el Seminario, porque estábamos en el mismo lugar y se establecen relaciones personales. Además, porque las obras que se creaban en el Seminario y que se aceptaban, pasaban a un fondo que nutría a las Brigadas. Al autor se le pagaban \$ 100 ó \$ 200 por cada obra, que en esa época era bastante dinero. Allí escribí algunas obras pequeñas. Lo hice, por ejemplo, sobre la alfabetización: cómo el joven de la ciudad va al campo, alfabetiza a una muchacha y cómo se oponen también los padres a eso. La obra se llamaba *Cuando florezca el rosal*. Y con *La sorpresa de Virginia* me proponía estimular los campesinos para que permitieran que sus hijos ingresaran en la Escuela de Instructores de Arte, porque había una resistencia tremenda porque decir «artista» era como decir una gran mala palabra. Había que convencer de que eran muy importantes los instructores de arte. Eran obras circunstanciales o por encargo, obras didácticas, con un conflicto muy simple, de pocos personajes, con una determinada duración de representación. Estas obras se discutían en el Seminario. Y servían para abastecer el movimiento de aficionados que estaba naciendo, pero que era muy pujante, tan prometedor que algunos grupos tenían tanta o más calidad que algunos profesionales. Eso fue creándome el hábito de escribir en relación a unas ideas muy circunstanciales, y además muy precisas. También, tangencialmente, escribía sobre preocupaciones mías que iban más allá de las circunstancias, que se centraban en mi historia dentro de esta estructura social, en el comportamiento, en el tratamiento, en la historia del negro, como *El sacrificio*. Ésta es una obra que se ubica cerca del *City Hall*, que en aquel entonces no estaba, había manigua, placeres donde se jugaba pelota... Ahí es donde la ubico, precisamente en el mundo popular, donde está presente la santería, también la necesidad de cambio, la pobreza, la lucha por la subsistencia. Y eso fue lo que generó la obra que, por suerte para mí, fue premio en el Concurso de Instructores de Arte; pues hubo concursos en que participaron los alumnos del Seminario y los premios recaían en su mayoría en ellos. También, entre otras valiosas iniciativas, surgió el Libro de Teatro para Instructores de Arte.

Ya en la etapa correspondiente a finales del año 61, el Seminario de Dramaturgia se ha trasladado para la calle San Lázaro, a la casa donde estuvo la Comedia Lírica, el antiguo Unión Club, donde se fundan después las Brigadas Covarrubias. A esta última etapa concurre también Mercedes Antón. Fue objetivo de Dragún que los grupos profesionales montaran las obras que se escribían en el Seminario. Por eso invitaban a los directores de los grupos profesionales a las sesiones de análisis y discusión de las obras. De ahí surgen los estrenos de las Brigadas Covarrubias, por ejemplo, de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de Brene, montada por Adolfo de Luis; *Escambray 61* de Tomás González, *Permiso para casarme* de Mario Balmaseda. Pero, además, puedo mencionarte también

La esquina de los concejales y *El Palacio de cartones*, de Nicolás Dorr; y *El Mendigo* de Ignacio Gutiérrez. Eso sin contar las obras que se habían presentado por las Brigadas del TNC. El Seminario se organiza de una forma más académica, con sus asignaturas y sus profesores, y una cierta consideración a la asistencia. Pero, insisto, lo decisivo eran las obras resultantes. Yo fui Responsable del Seminario en 1963 y llevaba la asistencia, como Emilio Tabeada lo había sido en el primer seminario.

Entre las asignaturas estaban las siguientes: *Historia del Teatro*, por Rolando Ferrer; *Sintaxis y Gramática Española*, por Ugo Ulive; *Folklore*, por Isaac Barreal y Rogelio Martínez Furé; *Filosofía*, por Wanda Garatti; *Apreciación de las Artes Plásticas*, por Teresita Grego; *Marxismo*, por Enrique Pineda Barnet y Wanda Garatti; *Psicología*, por Diego González Martín; *Literatura*, por Eraclio Cepeda; *Literatura Española*, por Irene Capodrónico; *Sociología*, por Manuel Moreno Fragnals; *Historia de Cuba*, por Roberto Fernández Retamar; *Historia Universal*, por Alejo Carpentier; *Música*, por María Teresa Linares; *Teatro Bufo y Vernáculo*, por Eduardo Robreño; *Francés*, por León de Witt; *Dialéctica del Drama*, por Virginia Grutter; y *Dramaturgia*, por Osvaldo Dragún. Y no cuento los cursillos de Ugo Ulive y Néstor Raimondi. Por ejemplo, en la puesta de Vassya Yezleznova participó en pleno el Seminario durante el trabajo de mesa. Se asistía a espectáculos teatrales, y se discutía con sus directores. A las clases de Feldmann asistía todo aquel que se interesaba.

Con Dragún, el Seminario se hace más selectivo. Imparte dos cursos y luego lo sustituye Luisa Josefina Hernández al frente del Seminario hasta 1963. En este año el Seminario se traslada a la casa de Homedo en Carlos III, donde también estaban los grupos *Milanés*, *Guernica* y el Teatro Lírico, así como la Biblioteca. En esta última etapa se incorpora José Milián, Nicolás Dorr y Pepe Santos. Entre 1963-64 Luisa Josefina Hernández termina su contrato, y concluye también el Seminario de Dramaturgia. Yo paso al grupo de Eberto Dumé como Asesor, que era la plaza que se destinaba a los dramaturgos. Después llega Amanecer Dotta y destituye a los directores de los grupos. Comienzan la persecución a los homosexuales y la UMAP. Y el Seminario había creado como un foco anárquico, liberal, donde se hablaba de todo y todo se discutía. Fue muy importante nuestro contacto con la Nueva Ola francesa. Y todo se debatía libremente. Éramos gente apasionada, inquieta, que conocía teatro. Basta que te diga que teníamos la obligación de leer una obra de teatro cada día, analizarla, para después discutirla.

Lo fundamental del Seminario era la dramaturgia. Y pienso que una cosa muy importante era que siempre toda selección se hizo a partir de lo escrito. La obra abría o no las puertas al Seminario. A mí me aportó una serie de instrumentos humanos y técnicos. Me enseñó a enfrentar la heterogeneidad; a saber despejar lo esencial de lo que es accesorio en un momento dado y en una obra... Me dio una disciplina. Me enseñó a leer con un sentido analítico. A erradicar el no me gusta, para buscar el por qué... Me ayudó muchísimo a entender la maquinaria del teatro en toda su complejidad. El Seminario era ecléctico, pero ese eclecticismo ayudó a pensar sin esquemas, sin dogmatismos. Los alumnos que se formaron en el Seminario son, en general, autores que tratan de evadir cualquier proyección que se parezca al dogma, a la consigna. Porque descubrimos que el centro del teatro es el hombre, y el hombre es un ser contradictorio. Los profesores eran flexibles, muy sólidos y bien informados. El pensamiento muy amplio. Tuvimos al frente personalidades que eran diametralmente opuestas al dogmatismo.

Osá Tonti Oché

ODDUN 9-5 «*Toda persona es digna de respeto*»

Uno de los acontecimientos más sobresalientes que ha habido en el movimiento teatral de aficionados es, sin duda alguna, la presencia de adultos de la tercera edad. Recuerdo el grupo de ancianos del Hogar *Bernarda Toro de Gómez*, de Guanabacoa, al que me vinculé y asesoré en la puesta en escena de la farsa *El Comentario*, de Roberto Amaya, que tuvo su estreno el 3 de noviembre de 1967. Yo escribí las notas al programa. Sus integrantes oscilaban entre la edad de 65 y 84 años. Este hecho en sí encierra una importancia trascendental, ya que nunca antes en Cuba se habían formados grupos de teatro con aficionados de la tercera edad.

El grupo *Bernarda Toro de Gómez* surgió espontáneamente. Durante una clase que el Instructor de Teatro Rafael González daba a los trabajadores del Hogar, en el salón de recreo y en presencia de los ancianos albergados. De pronto, se le acercó al Instructor uno de ellos y le hizo saber el interés que tenían por participar en las sesiones de crítica que, al finalizar cada ensayo, se hacían. Más tarde ese interés aumentó. No se conformaron con ser solamente críticos-espectadores: los ancianos querían actuar. Así lo hicieron saber y en febrero de 1966 ya estaban constituidos como grupo.

Las jornadas eran largas; pero no estéril. Una inesperada dosis de optimismo hacía posible esta difícil labor. Y el Día de las Madres, en el propio Hogar, estrenaron su primera obra: *La familia de los sordos*. Representación que les valió para integrarse al movimiento de aficionados. Desprovistos de prejuicios, se presentaron al Festival seccional y regional con su segunda obra: *Los que se van*, basada en una improvisación del propio grupo. Los ancianos eran muy creativos. Con merecidos elogios fueron invitados al Festival provincial, donde presentaron su primera obra.

El amor al teatro se arraigó profundamente en ellos. Lo demostró el hecho de haber impuesto, ellos mismos, un método riguroso de trabajo: estudiaban con avidez las obras. En cada ensayo o representación se autocriticaban con el fin de mejorar sus actuaciones. ¡Siempre estaban dispuestos a ensayar y actuar! El teatro afloró en ellos como una necesidad de relación, de unirse grupalmente. Le imponía ejercitarse.

El trabajo que realizó Rafael González con los ancianos fue muy bueno. Con *El Comentario* ocuparon el primer lugar en el Festival seccional y regional y obtuvieron mención en el provincial por la labor en conjunto, por lo que se ganaron el derecho de estar en el Festival Nacional de Aficionados, que se desarrolló en el Teatro *Terry*, de Cienfuegos. Su presencia en escena no sólo sirvió de estímulo a muchos, sino para valorar lo que es capaz de hacer el hombre a una edad en que a veces lo ignoran, lo apartan... ¡Había que respetarlos viéndolos actuar, interpretar sus bocadoillos, el conflicto de esas obras que llegaban hasta escribir!

TURBULENTAS AGUAS BAJO EL PUENTE

Merinlá Tonti Ogundá

ODDUN 14-3 «*Las guerras no se producen en el cielo*»

La Revolución abrió las puertas para que se expresaran y para que participaran en el proyecto nacional muchos sectores que hasta entonces habían sido marginados. Fue sin duda un momento de optimismo, casi de triunfalismo. Parecía que todo se podía hacer y que todos los problemas se resolverían en un plazo muy breve, como por arte de magia. Desde los primeros momentos se crearon grupos de aficionados al arte, a la literatura, a la danza, a la música, al teatro. El objetivo era que las masas asumieran el arte no como seres contemplativos, sino como seres vitales. Se le dio todo su valor a la cultura popular y tradicional, que hasta ese momento había sido valorada como subcultura.

Es un momento importante de reconocimiento del negro y de la cultura de herencia africana. Se caracterizó por su amplitud en lo temático, en la asunción de los creadores. No sólo escriben sobre el tema negro, sino que somos negros, en su mayoría, los que nos asumimos como tales. Muchos veníamos de las clases populares por la apertura de la Revolución y, lo que es más importante, todo ello va a ser recibido por un público amplio, tanto desde el punto de vista nacional como internacional. Yo centré mi obra en esa herencia africana, tercermundista. José Mario era testigo de esa dedicación especial. Eso lo motivó a interesarse en mi obra. Se me acercó con el entusiasmo de poder establecer una comunicación. Era un joven inquieto, polémico, irónico y sarcástico, a veces para imponer su personalidad. Siempre llevaba debajo del brazo un maletín que apenas podía cerrar, lleno de libros. Era como una especie de biblioteca ambulante. Leía con mucha avidez. Diametralmente opuesto al cenáculo de jóvenes que se perdían en un marasmo de disquisiciones filosóficas. José Mario y yo logramos ser muy buenos amigos. Asiduamente nos reuníamos en la Biblioteca Nacional, intercambiamos impresiones. Me prestaba libros, o me sugería algunas lecturas. Nuestros intercambios literarios eran muy fructuosos. En ese contexto, José Mario asume crear y financiar la editorial El Puente. Yo fui firmante de su Manifiesto junto a él, Ana María Simo, Isel Rivero, Mario Balmaseda, José Madan, Reynaldo Hernández Sabio, Ray Pelletier, Armando Charón y Guillermo Cuevas. El padre de José Mario tenía una ferretería, le daba dinero para su manutención, pero José Mario lo utilizaba para pagar el costo de las publicaciones. «Ningún autor aportó un centavo. La distribución la realizábamos nosotros mismos a pie, por toda la ciudad —esclareció Ana María Simo—. Los libros se hacían contra viento y marea en una imprenta vieja, calurosa y en malas condiciones, enfrentando las exigencias de dinero de sus dueños y en perpetua batalla por conseguir papel y materiales. Invertimos en esto miles de pesos de nuestros sueldos personales (nada elevados, por cierto) que luego se recuperaron solo parcialmente cuando el MINCIN comenzó a distribuir nuestros libros, por gestión de la Unión de Escritores».⁷

⁷ Ana María Simo: «Respuesta a Jesús Díaz». En: *Polémicas culturales de los 60*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 374.

Ahora recuerdo que ya estando en el seminario de Osvaldo Dragún, en la calle San Lázaro, José Mario me regaló la primera máquina de escribir. En ese momento yo no tenía ninguna. Él, a pesar de ser muy joven, era una especie de filántropo, de mecenas que cazaba el talento, iba en busca de él. Nos fue descubriendo a todos. Y a todos nos fue abriendo un espacio. Si *Lunes de Revolución* fue una ebullición cultural para jóvenes escritores, El Puente fue un alud editorial incontenible de escritores y creadores que por primera vez publicaban sus libros.

José Mario logra, a partir de su libro *El grito* y de *La marcha de los hurones*, de Isel Rivero, echar los cimientos de las ediciones El Puente. Rogelio Martínez Furé publicó su antología *Poesía Yoruba*, que se agotó de inmediato y pasó a ser libro de cabecera de muchos de nosotros. No sólo se publicó poesía. Se dieron a conocer libros de cuentos como *La mutación*, de Mariano Rodríguez Herrera; *Las fábulas*, de Ana María Simo; *La nueva noche*, de Ángel Luís Fernández Guerra; *Cuentos para abuelas enfermas*, de Évora Tamayo; *Mateo y las Sirenas*, de Ada Abbo... También se tuvo en cuenta el teatro, relegado muchas veces por las editoriales: José Milián publica su *Mamico Omi Omo*; el propio José Mario *Quince obras para niños*; y José Ramón Brene da a conocer su *Santa Camila de La Habana Vieja*. La lista incluye también a Nicolás Dorr y a Silvia Barros.

Con Fullea creamos el proyecto *La Novísima de Teatro*, una especie de antología muy pretenciosa del teatro joven cubano, en la que aparecerían René Fernández, Ignacio Gutiérrez, Roberto Anaya, René Ariza, José Corrales, Rolando Buenavilla, Héusder Hernández, Rafael Solís, René Marín, Miguel Collazo, Pepe Santos, Jesús Gregorio, Rubén de Paula..., y algunos más que no recuerdo ahora. Realmente la selección era extensa; pero creo que muy necesaria. Tenía el propósito de presentar a autores que, en ese momento, estaban escribiendo y no tenían la más mínima posibilidad de estrenar y mucho menos de publicar. El 95% eran alumnos del Seminario de Dramaturgia. Ya se había publicado la *Novísima de Poesía*, con éxito editorial. Ése era nuestro antecedente.

El Puente ofreció muchas posibilidades a los jóvenes creadores sin crear tendencias. José Mario y la dirección de El Puente estaban muy claros en ese sentido. Se iba en pos del talento. El Puente no era tendencioso, siempre fue muy desprejuiciado. Importaba el talento, no su extracción social, ni su piel, sexo o preferencias sexuales. Tampoco determinaba la mirada del escritor, su manera personal de asumir la escritura. En ese sentido, era un grupo muy complejo.

Yo provengo de las Ediciones El Puente —testimonia la poetisa Lina de Feria—. Me vinculo a ellas en el año 64, en un viaje a La Habana. Ya conocía a José Mario, director de teatro joven, un excelente escritor de teatro infantil, también de poesía, aunque sus enemigos más terribles siempre han alegado que no escribía buena poesía; no obstante, salió publicado recientemente en España *El grito*, un libro excelente.

En Ediciones El Puente se aunó milagrosamente, lo mejor del talento que iba a darse en el decursar de los años próximos a los 60, el más interesante del país; por ejemplo, Miguel Barnet, Nancy Morejón, Eugenio Hernández Espinosa y otros que no están en Cuba, pero que siguieron escribiendo y son notables como Isel Rivero, Lilian Moro.

Las publicaciones agrupaban lo más significativo de la literatura cubana de ese momento, la producción de poesía joven, transgresora, con otra existencia. Para darle una perspectiva del carácter inclusivo te pongo el ejemplo de Georgina Herrera que venía de otra línea, pero

también de otros poetas que saldrían publicados en la segunda *Novísima Poesía Cubana* que se quedó en la tripa pues, al ser censuradas las ediciones y cerradas posteriormente, nunca llegó a editarse. Entre ellos se encontraba Luis Rogelio Noguerras, Guillermo Rodríguez Rivera, que venía también de otra línea.

Ediciones El Puente fue cerrada extrañamente, estuvo acusada por otra generación de poetas de ese momento, sobre todo practicantes de la antipoesía, que querían obtener el poder en la cuestión cultural. Fueron acusados de cosas terribles: de escapistas, homosexuales... Los homofóbicos acusaban profundamente a El Puente, pues decían se unía gente corrupta y esto era en verdad terrible.

Lo que se hizo con las Ediciones El Puente fue un crimen, un crimen que todavía no se ha analizado desde el punto de vista que debe analizarse, porque realmente había mucha gente con capacidad poética, nivel cultural que después desarrollaron sus obras y le han dado prestigio a la literatura del país.⁸

Yo no era de la dirección de El Puente; aunque fui de los firmantes de su Manifiesto. A pesar de que era amigo de la dirigencia, nunca tuve interés por conocer los mecanismos internos de su estructura. A eso agrégale una época en que me desvinculé de sus operaciones. Seguíamos siendo amigos, pero mi trabajo como jefe de escena, asistente de dirección y a veces como asesor del grupo Guernica, que dirigía Dumé, me aisló, en cierto sentido, de la praxis de El Puente. Aunque, desde luego, no estuve ajeno a esa lamentable polémica entre Jesús Díaz y Ana María Simo. No dejo de pensar, desgraciadamente, en los estigmas que frenan y enturbian nuestras relaciones humanas. Porque, desde su posición de Director de *El Caimán Barbudo*, Jesús Díaz descalificó a la editorial El Puente por estar «empollada por la fracción más disoluta y negativa, de la generación actuante»⁹ en los sesenta. Dijo más, que éramos malos artistas, que El Puente fue «un fenómeno erróneo, política y estéticamente».¹⁰ Pero, al pasar el tiempo, vemos hoy que muchos de aquellos autores han alcanzado una presencia cimera en nuestra cultura. El Puente fue una especie de revelación y una capacidad casi mágica de poder concentrar recursos financieros y una pléyade de escritores jóvenes, principalmente negros. Eso es algo que poco se ha tenido en cuenta. Tuvimos la posibilidad de publicar, que se valorara el legado cultural que recibíamos de África.

La revista fue otro proyecto casi a punto de realizarse que se frustró con el aniquilamiento de El Puente. Las coyunturas descoyuntan, desencajan las cosas de su lugar, descomponen cualquier cosa articulada. En mi opinión muy personal fue una polémica que no tuvo conciencia, ni mirada hacia el futuro. De Máximo Gómez es la frase «el cubano o no llega o se pasa»; pero también hay otra más terrible, no dicha por el Generalísimo: «Si tú eres, yo no soy». Eso implica una actitud demoledora contra el otro, y nos conduce irremediabilmente a un individualismo feroz, destructivo.

⁸ Andrés Álvarez Álvarez: *Como un pino cortado muy lejos del mar. Conversación con Lina de Feria*, La Gaceta de Cuba, La Habana, no. 3, mayo-junio 2009, p. 24.

⁹ Jesús Díaz: *Respuesta a "Encuesta sobre generaciones"*, La Gaceta de Cuba, Año V, No. 50, abril-mayo de 1996.

¹⁰ Jesús Díaz: Ob. Cit.

Seguro estoy que los protagonistas tienen suficientes elementos para emitir criterios saludables al respecto. ¿Cómo examinar los hechos históricos? Sin paliativos. Con profundidad. Los críticos más jóvenes, al no estar comprometidos con el «silencio crítico» de mi generación, comienzan a poner las cosas en su sitio, con sólidos argumentos.

«Un nudo hecho en una soga, no le quita su solidez»

La vida nos pone con frecuencia en la libertad o facultad de elegir. Tenemos el derecho, inexcusable, a elegir entre dos o más opciones, fundado en nuestros preceptos e ideas. José Mario decidió irse; nosotros, quedarnos. No hay por qué clasificar la suya como una elección macabra.

Cada cual cogió su camino —argumenta Lina de Feria—. Algunos fueron a parar al UMAP como el propio José Mario, lo que es denigrante. Otros se quedaron aquí, siguieron sus carreras como pudieron; pero lo interesante es que todos han terminado en un nivelazo, en lo referente a sus obras, y son grandes figuras de la cultura cubana, y vinieron de ese micro-mundo que era Ediciones el Puente. Insisto en que hay que replantearse totalmente el concepto de las Ediciones El Puente... Como promotor cultural José Mario Rodríguez era extraordinario. No se le puede juzgar, ni siquiera por su obra, debido a esta actividad que resultó tan fructífera en el momento en que se hizo. Eso es importante verlo, e importante que se replantee.¹¹

No se le dio un buen tratamiento a El Puente. Tampoco a José Mario. Fueron años difíciles en que se encasillaba la cultura en una posición muy férrea. Es una necesidad vital, como dice Lina, replantearse no sólo lo que constituyó las Ediciones El Puente sino las causas que conllevaron a su desaparición y sus consecuencias para los creadores. También nosotros, sin pasar la amarga experiencia del UMAP, perdimos la risa y nuestros mejores años sin poder publicar ni estrenar. Algunos tuvimos el alcance de ver no la inmediatez de las cosas, sino de dirigir la mirada hacia lontananza. En este caso, quizás José Mario no tuvo la visión que tuvimos nosotros, y decidió marcharse. Yo intuí, por mi historia y convicciones políticas, que era un problema circunstancial. Percibí que teníamos que resistir, luchar contra el equívoco, contra el silencio. Algo que conocemos muy bien los escritores negros. Pero el éxito jamás se consigue sin batallas. Muchos no tuvieron la paciencia y la lucidez necesarias para saber que todo era coyuntural. Por supuesto, no eran todos los que estaban; pero nadie podrá borrar a algunos de sus escritores de la literatura cubana. El Puente fue una hazaña, una fuerza activa en el seno del movimiento editorial juvenil cubano. Eso tampoco nadie lo podrá borrar.

¹¹ Andrés Álvarez Álvarez: *Como un pino cortado muy lejos del mar*. Conversación con Lina de Feria. *Ob. Cit.*, p. 24.

CIELO SOMBRÍO

ODDUN 15-6 Marunlá Tonti Obara
 «*La sangre se paraliza cuando hay obstáculos*»

Había terminado de escribir *María Antonia* (1964). Ocasión para estar más que satisfecho, contento... Pero no lo estaba. Mamita se sentía mal. Era hipertensa y tenía una crisis reumática. En reiteradas ocasiones la había llevado a la clínica La Caridad del Cobre —a unas cuadras de donde vivíamos, de la que era socia— por subida de presión... Cada vez que la llevaba a la clínica, su médico, el Dr. Miró, la ingresaba para controlarle la presión arterial. Cada vez que le daba de alta, y Mamita ponía el pie en el solar, la presión le subía y a correr de nuevo con ella a la clínica. Esto sucedía con frecuencia. Últimamente con mucha frecuencia.

Máxima, vecina muy allegada a nosotros, a quien trataba yo como una tía, me recomendaba verla por otra vía. Sugerencia que yo evadía con delicadeza. Para no herir su sensibilidad pretextaba cualquier excusa.

MÁXIMA. Papi, es bueno que veas a Sixta por otros medios. Por si las moscas. Eso nunca está de más. Si la ciencia no soluciona una cosa hay que recurrir a otra vía. Lo importante es solucionar el problema. No hace una hora que Sixta fue dada de alta y has tenido que correr con ella para ingresarla de nuevo. ¿No te das cuenta que eso no es normal?

Comencé a dudar de mi posición intransigente y a creer en la posibilidad de otra instancia para saber lo que realmente tenía Mamita, que salía de la clínica en estado normal y, tan pronto ponía un pie en el solar, volvía a sus crisis reumáticas y al descontrol de su presión arterial.

En una ocasión, donde su estancia en el cuarto fue más prolongada, me preparaba para ir a jugar pelota en los placeres de Ayesterán. Durante dos días Mamita estuvo alimentándose con leche en polvo, de su dieta. No quería ingerir otros alimentos. No tenía apetito. Pero ese día amaneció con ganas de comer. Sin quitarme los *spikes* y con el traje de pelota puesto me di a la tarea de cocinarle algo que apeteciera.

EL PAPI. ¿Qué quieres comer, Mamita?

MAMITA. No sé. Me siento débil. Prefiero caldo caliente para ver si logro matar esta debilidad que llevo por dentro.

Yo no sabía, ni remotamente, freír un huevo. ¡Mucho menos cocinar...! Pero siempre había escuchado que un buen caldo de pollo, o de ternilla, o de cabeza de cherna, era suficiente para la carencia de energía o vigor en las «cualidades o resoluciones del ánimo».

Encendí la hornilla de carbón vegetal. Cuando las brasas estuvieron rojas, incandescentes, puse la olla de agua encima con la dieta de Mamita: un cuarto de pollo, un pedazo de carne de res, un pedazo de ternilla, una lata de pollo concentrado, ají, tomate, cebolla, papa, malanga, calabaza, acelga, apio, comino, orégano, una pizca de sal... Los carbones estaban en su máxima incandescencia. La olla era un hervidero. El caldo estaba inquieto, sobresaltaban las viandas, los condimentos, las carnes. Ver el interior de esa olla era como asomarse al cráter de un volcán. De esos que veía en películas de Hollywood. La olla hervía, sumamente agitada. Haciendo burbujas, ruidos y espuma. Parecía estar excitada intensamente. Si en ebullición estaba aquel caldo, más en ebullición estaba mi ánimo.

MAMITA. ¿Tanto...?

Exclamó con susto repentino, con una especie de sensación que proviene de un acontecimiento repentino e imprevisto.

EL PAPI. (*De improviso o impensadamente respondí*). Mamita, con este caldo te mato toda la debilidad.

MAMITA. ¡Ojalá sea la debilidad nada más!

Nos causó risa. Cuando el caldo estaba, le serví dos cucharones en su tazón de porcelana.

MAMITA. Deja que se enfríe un poco.

Poco a poco comenzó Mamita a tomar el caldo.

EL PAPI. ¿Te gusta, Mamita? (*Asintió con la cabeza en señal de conformidad*).

Poco a poco empezó Mamita a sudar. Era agosto, pleno sol. Hasta las paredes sudaban. Yo me sentía con el orgullo y la satisfacción de quien acomete una gran hazaña. La voz débil de Mamita cobró su proyección normal. Salí del cuarto orgulloso de haber podido cumplir airosamente con mi obligación. Era mi tributo, mi contribución a la situación.

Lorenza estaba sentada en su taburete pequeño, en la puerta de su cuarto. Se abanicaba con su penca de guano. No corría ni una gota de aire. Las matas de tilo y mejorana, colgadas de su ventana, parecían pinturas a relieve por la quietud de sus hojas; ellas no me dejaban ver el rostro de Lorenza; amargo e inquisitivo siempre; siempre crítica, siempre regañona. Mulata de tez canela, india, gorda, de pelo muy negro, azabache, muy lacio. Su avanzada edad era incapaz de borrar lo que antaño fue. Quería ver su expresión. Por su voz sentí que estaba satisfecha de mí.

LORENZA. Ahorita probaré tu sazón, Papi.

Su elogio contribuyó a exacerbar mi ego. No había llegado a la puerta del solar cuando un grito inconmensurable, estentóreo, estalló a mis espaldas. Las palomas de Benigna volaron. Asustadizas revoletearon todas por el patio. Sin duda alguna, era el grito de Mamita.

LORENZA. ¡Corre Papi, que a Mamita le pasó algo!

Me precipité hacia el cuarto. Los vecinos, asustados, vinieron de sus cuartos al mío. Mis *spikes* resbalaron en el pulido piso del patio, pero no me caí. Cuando entré, Mamita yacía tendida sobre el piso. Con los ojos en blanco. Como cuando un día a Tomasa, mama, mi tía, le bajó Yemayá. Mamita sudaba con profusión. Era como si le hubieran lanzado un cubo de agua fría. Sin perder tiempo la cargué entre mis brazos; con ella me abrí paso entre los que se apiñaban junto al cuarto.

No había salido cuando escuché que alguien dictaba mi sentencia:

VOZ. ¡La mató de un caldazo!

Pude parar una de las máquinas que circulaban por la calle. Cuando llegué a la clínica la recibió enseguida el camillero, de ahí al cuerpo de guardia.

EL PAPI. (*Extremadamente asustado*). Es hipertensa.

El médico le tomó sin tardanza la presión. Sin tardanza ordenó su ingreso; sin tardanza la inyectó. Acudieron el Dr. Miró y el Dr. Cardona, médicos que la atendían.

DR. CARDONA. ¿Qué incomodidad, qué disgusto tuvo Sixta Armenteros?

EL PAPI. Ninguna.

DR. MIRÓ. Es que la presión está muy alta.

DR. CARDONA. Excesivamente alta

DR. MIRÓ. Esa subida de presión solo puede producirla un disgusto muy grande.

EL PAPI. No, ella no se disgustó.

Estuve tentado a contar lo que había sucedido. Pero me inhibí. Enseguida me percaté de la barbarie que había cometido. El «*subión*» de la presión sólo podía haber sido por la carga proteínica, el caldo caliente en medio de aquél agosto violento, insoportable. ¡Por Dios...! Recé para que Mamita se recuperara. Dos semanas estuvo reclusa tratando de normalizar su presión arterial. Dos semanas que rezaba yo a Dios por el restablecimiento de Mamita. Con la angustia y la desesperación comprimiéndome la existencia. En las horas de visita, acudía a verla con el miedo reflejado en todo mi ser. Controlando el temblor. Lo primero que hacía al entrar a la sala era buscar su cama. Si La hallaba vacía, se me aflojaban las piernas. Sólo cuando veía su cara y su sonrisa, es que volvía a mi

estabilidad emocional. Temía que en una de esas visitas me informaran de algo terrible. ¡Apenas dormía! Constantemente me asaltaban pesadillas terribles. El complejo de culpa me impedía pensar en otra cosa. Lorenza era como un látigo; un azote constante sobre mi conciencia. Sus comentarios críticos me ponían tenso, muy mal.

LORENZA. ¡Y yo que estaba dispuesta a probar tu sazón, Papi! ¡Solavaya! De la que me salvé. Tú matas a cualquiera, Papi.

A mi espalda me parecía escuchar rumores acusatorios. La paranoia me hacía oír frases que, como ideas fijas, se adherían a mis pensamientos...

Rumores

- Sólo a un animal se le ocurre darle a tomar caldo caliente, en pleno mes de agosto, a una hipertensa.
- Y eso que estudia.
- Ese nada más que piensa en jugar a la pelota, estar en las cuatro esquinas, en bailes y cantinas, en vez de coger una carretilla y una pala y dar pico y pala. ¡O cargar sacos, que buen lomo tiene para eso!
- Que coja una carretilla y venda mango.
- Nadie se muere por carretillar. Nadie.
- Él no lo hizo con mala intención. ¡El pobre!
- ¿Pobre y por poco la mata?
- No sea exagerada.
- ¿Exagerada y Mamita lleva ya dos semanas ingresada y no le han podido controlar la presión?

El acoso

Sufría mucho por Sixta. Mi imaginación perturbada me hizo verme envuelto en un juicio. De esos que salen en las películas. Me sentía acosado por un fiscal feroz e implacable; por un abogado de la defensa que no tenía por objeto la búsqueda de la verdad, dentro de la complicada «selva de lo jurídico», sino la indagación de cuáles eran los mejores procedimientos para elaborar las normas jurídicas y para ejecutarlas en la vida social:

ABOCADO DE LA DEFENSA. Descuide jovencito, soy Jurista que sin haber cursado la jurisprudencia entiende de leyes. Tengo el don y la Facultad del alma, por la que el hombre puede distinguir el bien del mal y lo verdadero de lo falso. Asiento y cordura. He hecho una

breve evaluación conceptual de su caso. Me he instruido en él con sana razón a fin de justificar el merecimiento para ciertas recompensas. Este no es el primer litigio contradictorio que he sostenido, por supuesto. Pero en este, está sustentado por varias partes contrarias que litigan contra Ud. Estando conforme de antemano en que yo sea su abogado defensor, buscaré la solemnidad de allanamiento y confesión para el reconocimiento de su inocencia en su controvertido proceso.

EL PAPI. ¿Allanamiento? ¿Controvertido?

ABOGADO DE LA DEFENSA. ¿Convencido? Ligeras transgresiones del Código Penal de menor cuantía nos favorece para la tramitación más solemne que versa sobre los derechos inestimables.

Me veía envuelto entre togas, jueces, fiscales, magistrados y ministros que ejercen la justicia y pronuncian la sentencia. Nunca había asistido a un juicio. ¡Y mucho menos acusado! Tenía conocimientos de ellos a través de los filmes que veía. Me gustaban mucho. Realmente me gustan. Hubiera querido ser abogado. Por Aquella época leía Introducción de la ciencia del derecho, de A. S. de Bustamante y Montoro.

ABOGADO DE LA DEFENSA. ¿Qué situación o circunstancia originó esta lamentable desgracia? Mi obligación legal es tratar de contribuir al bien jurídico que tiene por objeto la búsqueda de la verdad dentro de la complicada «selva de lo jurídico» y no simplemente defender a mi defendido por el simple hecho de ser mi defendido. Sin distinción ni diferencia, con eficacia y buena voluntad, me ajustaré a una norma o prescripción legal previa, con consecuencias jurídicas imprevisibles que, además de existir o proceder, existe o procede legítimamente, real y verdaderamente: Aquella en que el juzgador, concluido el juicio, resuelve finalmente sobre el asunto principal, declarando, condenando o absolviendo. Así se termina un juicio que termina el asunto e impide la continuación del juicio para, aunque contra ella sea admisible recurso extraordinario, la Técnica del Derecho no se refiera a una actividad contemplativa o teórica de la inteligencia, sino que busca procedimientos prácticos de acuerdo con los cuales se realicen determinados fines; estos fines son, de una parte, la elaboración del Derecho y, de otra parte, su aplicación en la vida social.

Juicio final

ABOGADO DE LA DEFENSA. Dejarse cegar por una pasión o arrebató no es de admirar. Ni de gran extrañeza, pero sí de no privarnos de comprender y confiar en el hombre que ante nosotros comparece por desconocimiento proteínico, lo cual causó la cesación de Mamita. En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y del alma. No fue una imposición violenta e irreprimible la elaboración del caldo. No fue intencionadamente su preparación. Ni su insistencia que tomara, Mamita, el caldo hirviendo, casi en ebullición, en el pleno furioso agosto del mediodía. Su extinción de toda capacidad culinaria fue la causa lamen-

table de este accidente causado por un poseído arrebatado de pasión que embargó los sentidos y obstaculizó el buen discernimiento: En agosto no se puede tomar caldo con tanta proteína y mucho menos para una hipertensa, una anciana hipertensa. ¿Qué puedo pedir para quien no tiene cabal y entero su entendimiento para poder obrar con perfecto conocimiento y advertencia? Estar cegado o enajenado por cumplir con desconocidas actividades domésticas, quien tiene el discernimiento muy escaso se puede juzgar, sí; pero jamás condenar. He dicho.

JUEZ. Entramos en al Período decisivo del proceso penal en que, después de terminado el sumario, se practicasen directamente las pruebas y alegaciones ante el tribunal sentenciador.

Me vi sentado en una silla eléctrica. Con los ojos vendados. Esperando una llamada de exoneración.

Con taquicardia volví a la realidad.

Me dirigí presto a la clínica. En ella me informaron que Sixta Armenteros Carmona estaba dada de alta. Tan pronto la vi la abracé, ¡tan fuerte y conmovido! que nos rompimos en risa mezclada con el llanto. Mamita regresaba a la vida que yo estuve a punto de cercenar. Un mes duró su recuperación.

Pero regresaron, de nuevo, las crisis artríticas e hipertensas. A esta última, es a la que yo más temía. Sus crisis artríticas las soportaba con estoicismo conmovedor. Se rehízo el ciclo de ingresos. La situación de Mamita y mi incapacidad para afrontar su enfermedad se fue agudizando cada vez más. No sabía qué hacer en semejante circunstancias. Estaba totalmente desajustado. Al fin cedí a las insistencias de Máxima. Con ella fui a ver a una cartomántica muy prestigiosa. Era una mujer cincuentona. Trigueña. Hermosa. Una Lola Flores. Vestía como una gitana. Casualmente se llamaba María Antonia. ¿Casualmente...? Ahora que me pongo a reflexionar sobre ello, se me pone la carne de gallina. Entramos a una habitación muy especial. Estaba sentada detrás de una mesa redonda cubierta con un mantel de terciopelo rojo vino. En ella había una copa blanca con agua muy limpia, dentro había un crucifijo. En el lado extremo un candelabro dorado con una vela roja. Las cartas, de hilo, relucían entre la copa y el candelabro. El olor a incienso era de jazmín. Detrás de ella había un altar con la Caridad del Cobre con búcaros de cristal azul, con girasoles. Una lámpara de techo bajaba hasta un metro del centro de la mesa. La luz que irradiaba era mortecina. En un rincón de la habitación, cerca de la puerta, un soporte de metal sujeto a la pared colgaba de un garfio una jaula de metal con una cotorra. Tan pronto la cotorra percibió nuestra presencia se alborotó. Ella cogió un buche de aguardiente y la roció. La cotorra, encabronada, le gritó « ¡Putas! » y magulló algunas frases ininteligibles. Después, se quedó tranquila. Observaba cada uno de nuestros movimientos en silencio. Me senté frente a la gitana. Máxima se quedó en la sala.

MARÍA ANTONIA. ¿Estás muy apurado?

EL PAPI. No.

MARÍA ANTONIA. (*Me hablaba mientras preparaba su mesa de trabajo, como un ritual*). Mis antepasados eran miembros de una casta hindú. Atravesaron Persia hasta Asia Menor y el Imperio bizantino. Tras residir en Grecia unos 100 años, nos dispersamos por el continente europeo.

«¿Por qué coño me cuenta todo eso?», me preguntaba.

MARÍA ANTONIA. En un principio, fuimos bien recibidos; pero no tardaron en surgir ciertas enemistades debido a las marcadas diferencias de estilo de vida y tipo de sociedad. En España, donde gozamos de total libertad bajo el dominio musulmán, nuestra situación cambió después de la Reconquista cristiana: se prohibía la vestimenta, la lengua y las costumbres gitanas para forzar su asimilación. En Francia también ordenaron la expulsión de los gitanos. Igualmente nos vimos obligados a abandonar Inglaterra bajo amenaza de muerte. En Hungría y Rumania muchos fueron esclavos... (*Tosí*). ¿Te aburre mi historia?

EL PAPI. Yo también tengo mi historia. ¿Por qué habría de aburrirme la tuya?

MARÍA ANTONIA. Fuimos muy perseguidos, en todas partes. Aunque en Rusia sus circunstancias eran muy similares a las de los campesinos y en los Balcanes, durante el dominio turco, muchos disfrutaron de privilegios especiales al convertirse al Islam. Sin embargo, la persecución alcanzó su punto máximo durante la II Guerra Mundial, cuando un cuarto de millón de gitanos hallaron la muerte en los campos de concentración nazis... ¡Todavía Europa nos discrimina! Por eso vine a parar a esta Isla.

Un profundo y exabrupto silencio se echó sobre nosotros. Se desenmascaró su rostro. Mostraba huellas de amargura y decepción. Encendió una vela. Con ella, el tabaco. Echó humo en la copa, humo a su lado izquierdo y a su lado derecho; humo a su espalda, humo al frente, casi a mi cara. Por último, humo a las cartas.

MARÍA ANTONIA. (*Sin mirarme*). Algunos hemos adoptado la religión del país en que vivimos: los hay católicos, ortodoxos, protestantes, musulmanes, espiritistas ¡y hasta santeros...! (*Detuvo la acción de barajar*). La persona...

EL PAPI. Eugenio...

MARÍA ANTONIA. No le pregunté su nombre.

EL PAPI. Disculpe...

MARÍA ANTONIA. La persona a la que se le va a leer las cartas, ¿quiere conocer todos los secretos?

EL PAPI. Menos el día que voy a morir.

MARÍA ANTONIA. (*Mezcla las cartas. Las baraja de nuevo*). Consultante, corte la baraja con la mano izquierda. (*La corté enseguida*). Confusión, frivolidad y vanidad. Para triunfar en la vida es necesario destreza, habilidad y capacidad para convencer. No es posible vivir en la vida con indecisión, mentiras y ausencia de escrúpulos. Ud. tiene energía permanente y voluntad. Viajará, pero no por ahora. Sea indulgente y cultive la bondad para que sus viajes, en su futuro, sean provechosos. El buen consejo de una persona mucho mayor que Ud., prudente y sabia, le abrirá el camino por donde debe andar. Ud. está en un mundo oculto, su intuición le hace ver cosas... ¡Desdoble las piernas!

EL PAPI. Disculpe...

MARÍA ANTONIA. Discreción, meditación y paciencia. Va a entrar Ud. en un mundo de hipocresía, que puede crearle trastornos si no actúa con discreción, meditación y paciencia. El amor y la pasión pueden crearle situaciones embarazosas. Para evitar complicaciones debe hacer una cuidadosa elección de sus afectos. Hay una ruptura, una infidelidad o la elección de un camino equivocado.

EL PAPI. ¿Puedo hacerle una pregunta?

MARÍA ANTONIA. Hágala. Si la carta quiere responder responderá; si no, en el silencio encontrará su respuesta.

EL PAPI. ¿Sabe Ud. a lo que vine?

MARÍA ANTONIA. ¿Qué sucede cuando el espíritu se separa del cuerpo?

EL PAPI. El espíritu desplaza a la materia, y si la materia deja de ser materia, entonces...

MARÍA ANTONIA. Cada uno de nosotros viene a cumplir su misión aquí en la tierra. Ella vino para que Ud. existiera y cumpla su misión. De no haber estado ella en su vida no hubiera existido Ud. como existe. Ella es la renuncia, el sacrificio, el desinterés. La iluminación para encontrar el camino adecuado.

No pude evitar conmoverme y evitar que las lágrimas brotaran sin esfuerzo. No podía admitir pasivamente la creencia de que Mamita estaba ya cumplida aquí en la tierra, que su misión en ella había ya concluido, que pronto partiría y me dejaría solo, en medio de tanta confusión. ¡Cuánto soñé yo por trabajar y alquilarle una casita para que sus días los pasara en paz y tranquilidad! Lo había escrito en *María Antonia*.

EL PAPI. ¿Podrá ver el producto de su sacrificio?

Pregunté a las cartas. A esas cartas insensibles e implacables. Ajenas al dolor y al sufrimiento.

MARÍA ANTONIA. Cuídese de vacilación espiritual, ofuscamiento de la inteligencia y del temor a la muerte. Prepárese bien preparado para que no lo coja de sorpresa el coronamiento de al-

go importante que Ud. ha hecho y que tiene que ver mucho con papeles. Éxito completo, el conocimiento de algo importante. Tiene Ud. circunstancias favorables para conseguir sus deseos. No se deje intimidar por los obstáculos. La decepción y la incapacidad para concentrarse. Mire siempre hacia delante. No mire nunca hacia atrás cuando lo llamen.

El Oddun de la madrugada

«Por alto que pueda volar un pájaro, tarde o más temprano tendrá que posarse en la copa de un árbol para gozar la quietud» / SAI BABA

BABALAO. Soplarán tu nombre a tus espalda, con el más dulce silbido sonará tu nombre. No mire hacia atrás cuando lo llamen.

Me dijo el babalao en la primera tirada del *Ekuelé*. Y seguí mi camino, dando traspiés.
 voz. Papi.

Como un silbido suave e enigmático sentí una voz a mis espaldas. Pero no miré.
 voz. Eugenio...

Se hizo la voz más presente e indómita; mas no miré. Mis pasos cortaban el aire de la madrugada. Como enemigo oculto me persiguió la voz en mi andar.

voz. Dale gracias a Obatalá y a Oloddumare; a Ochún y a Yemayá que limpian su camino con agua dulce y salada. Si su mal no tiene cura, para que se apura. Es mejor ir despacio que rápido. Poner una bóveda espiritual. ¡Cuidado de los chismes de mujeres! Cuídese de falsos testimonios. Guarde sus debilidades para que nadie las conozca. Tiene guerra grande, pero la ganará con Changó. Sus problemas laborales se resolverán. Chismes y calumnias lo acechan constantemente. Marca disgustos. Cuelgue detrás de la puerta una lengua con un cuchillo clavado en su centro para que el mal estado de opinión que han tejido sobre usted se deshaga. El mundo está revuelto y Olofi mandó a Orula que lo arreglara.

Me detuve en el parque Tulipán, me senté, en el banco de madera de la rotonda, sin mirar hacia atrás. Me faltaba el aire. El sudor corría por todo mi cuerpo, como si estuviera debajo de la ducha. Detrás sentí un jadeo de perro furioso y persistente. Quise levantarme y echar a andar; pero dos manos poderosas me clavaban en el banco. La noche era oscura, intensamente oscura. Entre las ramas de los árboles apenas se veían la luz de la luna. Luna nueva. El cielo era azul, estrellado. Las voces jadeaban en mis oídos.

VOCES. (*Ab aeterno*).

- No se puede desear la muerte ni decir que está aburrido de la vida.
- No puede ir a velorios ni visitar enfermos.

- Sea conforme para no perder las cosas.
- Lo que quiere tener no se puede lograr por la fuerza bruta, sino por la astucia y la habilidad.
- No deje lo seguro por lo dudoso.
- Tendrá cargo de importancia.
- Lo que se ve, no se habla. Se ve lo mismo para bueno que para malo.
- EN BOCA CERRADA NO ENTRAN MOSCAS.

La barahúnda no cesaba:

ORULA. Cuídese de la persona que tiene la costumbre de no hacer lo que dicen los que saben, que se considera mejor que nadie. ¡Maferefún Yemayá y Olokun!
 YEMAYÁ ORO-SU ORIKI. Traición por parte de mujer.
 OLOKUN. Cuídese de mujer curiosa y habladora.
 BABÁ FURURÚ. Abra bien los ojos.
 OSANYÍN. Ofrezca un chivo a Echu.
 OCHÚN AKUARA. Viva la realidad de la vida: analcéla.
 OBATALÁ ANASUARÉ. Usted no puede llorar miseria aunque viva sin un centavo.
 AGGAYÚ SOLÁ. Usted está separado de su padre; pero mañana él lo necesitará, atiéndale.

Sentí, entonces, como si mi cuerpo flotara inmenso en las alturas. Me elevaba en torbellino, vertiginoso. De repente me vi ante Iwori Bofun-Ofún, donde nació el rencor y el odio de los hijos hacia los padres y todas las adversidades de este mundo. Vi la mitad de la gente peleando con la otra mitad de la gente. Vi la guerra más destructiva que ojos humanos hayan visto. Los más débiles eran presa de los más poderosos. ¡Y ME HABLÓ OLOFI!

OLOFI. Posee Ud. un sexto sentido bastante desarrollado que lo alerta del peligro, pero ¡cuidado! Puede perderse por curiosidad. EL QUE A HIERRO MATA, A HIERRO MUERE. A usted lo tratan con hipocresía. Es con frecuencia calumniado. No crea que lo que ha recibido se lo han dado con agrado, sino porque no han tenido otra alternativa. Hubieran deseado hundirlo, sepultarlo en lo más profundo de un abismo. No se confíe en ellos. Si quiere saber quiénes son cuando les vuelva la espalda mire con detención al frente y verá el reflejo de la mala sonrisa acompañada siempre de la mirada. No dejen que le quiten el aché. Hay una mujer que se atraviesa siempre en su camino; una mujer que fue su amiga antes; pero que ahora goza de cierto privilegio. Esa mujer tiene muchas caretas. Fíjese en su sonrisa es la misma de los que sonrían a su espalda, sus enemigos ocultos. Sus obstinados enemigos ocultos. Viajará, pero pasará muchos tropiezos. Cuidado con la violencia que anida en usted. Puede perder la cabeza. Y la cabeza es la que lleva el cuerpo. Rodéese de cosas bellas y buenas. Usted es lo suficiente inteligente para calmar esos ímpetus que solo conducen a su autodestrucción. ¡MAFEREFÚN BABALÚ AYÉ! Cuando un perro se le acerque, pásele la mano. ¡MAFEREFÚN CHANGÓ Y LAS SIETE POTENCIAS AFRICANAS!

Y descendí lentamente, con una sensación de vacío. Como si el aire se fuera de mí con lentitud. Una paz sobrevino. Sentí que mi cuerpo descansaba en un lecho suave. Quería abrir los ojos; pero sentía que mis párpados pesaban... Por Dios, ¿no los abriré más nunca? Me asaltó la duda y la desconfianza. Quise gritar, más no se abrió mi boca. Luchaba desesperadamente contra ese estado de opresión. Un calor intenso se apoderó de todo mi interior. Un fuego que no quemaba, un fuego que refrescaba mi espíritu, que tranquilizó mi interior. Poco a poco fui abriendo los ojos. Una luz tenue, bajada de las estrellas, acariciaba mi cuerpo que yacía en la cama. La puerta del cuarto estaba cerrada. No había nadie en él. Sólo yo y lo que ante mis ojos, detrás de la puerta, parecían observarme: Las estampas de La virgen sin brazos, La Virgen de Loreto, San Lázaro, el de las muletas y sus perros. Escuché a Los Ancianos de la Noche:¹²

LOS ANCIANOS DE LA NOCHE. (*Ab aeterno*).

- No se burle de nadie.
- Cumpla lo que ofrezca.
- No maldiga ni desee el mal a nadie.
- Respete a las personas mayores.
- Con paciencia y prudencia encontrará lo que desea.
- Sea agradecido.
- Su aché está en su boca, que siempre hable bien.
- Su cabeza es sagrada. El Ángel de su Guarda no quiere que nadie la profane, ni la trasteen.
- Las escaleras hay que subirlas y bajarlas despacio, una caída puede ser fatal.
- Hay que ser humilde, la obediencia lo salvará.
- Nunca diga para dónde va.
- Cuidado con la traición de una persona amiga.

IYAMÍ OCHOORONGA. NO SE LE NIEGA COMIDA A NADIE.

Alrededor de mi cama, martillándome por el caldo que le había dado a Mamita, Los Ancianos de la Noche danzaban con el mismo ríntintín de su ríntintín ritintinero:

RONDA DE LOS ANCIANOS DE LA NOCHE. (*Ad náuseam*).

- No se le niega comida a nadie...
- No se le niega comida a nadie...
- No se le niega comida a nadie...

¹² «Los Ancianos de la Noche pertenecen al culto la Hechicería, cuya reina es Iyamí Ochooronga. Estos son conocidos, como un todo, bajo otros nombres: Dignatarios de la Noche; Aje Awon Iyami: lo que significa “mis madres” Eniyan o Eleye: cuando aparecen en forma de pájaros; también se les conoce como brujos, y están en la categoría de Ajogun (poderes malévolos). Según el cuerpo literario de los odus de Ifá, ellos controlan y ejercen presiones sobre los seres humanos para que cumplan con las Leyes Divinas. La divinidad de la tierra, Otá Olé, es la única fuerza capaz de conjurar sus designios». (Adrián de Souza Hernández: *IFÁ. Santa palabra. Concepto ético sobre la muerte*, Premio UNEAC 2006, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2007, p. 123).

— No se le niega comida a nadie...
— No se le niega comida a nadie...

EL NEGRO VISTO CON PUPILA NEGRA

Marunlá Tonti Ojuani

ODDUN 15-11 «El que le rinde culto al ancestro tiene la bendición del cielo»

El Cerro

Todo parte de la procedencia de uno con relación a su cultura. Ningún elemento cultural se hereda genéticamente. Yo nací y crecí en el corazón de uno de los barrios más populares y apasionantes de La Habana, el Cerro, donde un sistema de relaciones humanas complejas se conjuga en un fecundo espíritu renovador de misterios y religiosidad, atavismos y sensualidad, sexualidad y romanticismo, odio y amor, pasión y perversión, amoralidad y prejuicios que remolcamos desde los tiempos en que esclavistas y esclavos fundaron el caserío que hoy constituye un municipio de la capital.

Aunque el Cerro como municipio fue creado en la división político-administrativa de 1976 —recuerda Alberto Curbelo—, en fecha tan lejana como el 8 de mayo de 1589 aparece por vez primera esa denominación en las Actas Capitulares, cuando Hernán Manrique de Rojas solicitó permiso del Cabildo para establecer una estancia que designó como Cerro. Posteriormente daría nombre a la Calzada, barriada y actual municipio [...]. Posee una extensión de poco más de diez kilómetros cuadrados —densamente habitados por una población mayoritariamente negra y mestiza—, en las que se incluyen las áreas de los Jardines de La Polar, el antiguo Jardín Botánico de La Habana y dos kilómetros del río Almendares (antes, Casiguaguas). Esa población, ferviente practicante de la Regla de Ocha, de los ritos y liturgias yoruba, vive hacinada en cuarterías, solares y albergues.¹³

La barriada del Cerro, mi terruño, condicionó mis juegos, mis amistades, mis intereses... Prevalce en mí, corre por mis venas con los más extraños proceder de destrucción, de desorientación y creación. Sus contrastes y contradicciones nutren mis obras. «El Cerro tiene la llave», se dice popularmente. Y esa expresión expresa el orgullo y el sentimiento de pertenencia de los que somos de aquí. Como también ocurre en algunos barrios de Matanzas, de Santiago de Cuba, de Guantánamo, en Regla o Guanabacoa, en cualquier comunidad donde el negro, por razones históricas, se integró sin perder sus raíces; pues «cada comunidad, al hacer consciente su identidad, transfiere a sus miembros los valores que le caracterizan como tal»,¹⁴ como a sabiendas nos dejó escrito la Dra. Lecsy Tejada del Prado, una extraordinaria mujer que dirigió las artes escénicas en nuestro país y

¹³ Alberto Curbelo: «La Voz del Otro. Tradición y oralidad en el Cerro de María Antonia». En: *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, pp.122-123.

¹⁴ Lecsy Tejada del Prado: *Identidad y Crecimiento humano*. Grupo de Desarrollo Sociocultural y Editorial Gente Nueva, La Habana, 1999, p. 96.

que, en su momento, adoptó una posición muy firme y de defensa de mi obra, la defendió a capa y espada ante los dogmáticos que se reciclan en cada una de nuestras coyunturas históricas.

Mi infancia y juventud transcurrieron impregnadas por esos elementos constitutivos y subversivos de esta barriada, de sucesivos contrastes y alternancias. Pero, en mi caso, nunca hubo un extrañamiento entre mi educación y mi procedencia. Porque en el marco en que me crié, estaba presente la cultura popular como componente primordial. Cuando me bautizaron como protestante, con todo ese ritual del agua —tendría yo unos doce años—, ¿sabes dónde terminé el día?: ¡en un bembé! Un gran escándalo para mis preceptores: « ¡Paganismo, idolatría...! » Como te darás cuenta, era un fenómeno contextual. Algo muy natural en el Cerro. Fui encausado por un aprendizaje capaz de afrontar las dificultades y obstáculos de ese ambiente social de contradicciones casi obsesionantes, que oscila entre la pobreza y la decadencia, entre los mitos pequeñoburgueses y la frustración o el hastío; entre la represión, lo grotesco, lo absurdo, el crimen, la sencillez y la ingenuidad de muchos de sus moradores.

El Cerro me propició una educación impregnada por lo mejor del pensamiento filosófico cubano. No hay que olvidar que aquí vivió y educó el filósofo y pedagogo José de la Luz y Caballero (1800-1862), figura capital de nuestra cultura, que tenía su claustro en la escuela primara que hoy lleva su nombre, al lado de la sede de Teatro Cimarrón, muy próximo al Canal. De José de la Luz, diría Martí: «Él, el padre: él, el silencioso fundador: él, que a solas ardía y centelleaba, y se sofocó el corazón con mano heroica, para dar tiempo a que se le criase de él la juventud con quien se habría de ganar la libertad que sólo brillaría sobre sus huesos».¹⁵ Fue un modernizador del pensamiento latinoamericano. En su actividad filosófica se opuso al escolasticismo reinante en la tradición filosófica cubana de su tiempo, en línea con el ideario de Félix Varela. Influido por Aristóteles, Francis Bacon y John Locke, desarrolló un pensamiento de marcado carácter empirista. Señaló la importancia de la filosofía como análisis de los valores. Para Luz y Caballero, la verdad religiosa y la verdad filosófica no se encuentran en conflicto, sino que aparecen como aspectos diferentes de la única verdad divina. Así lo ven también, de modo intuitivo, los moradores del Cerro. En su colegio se educaron figuras cimeras como Ignacio Agramonte, los hermanos Sanguily y Perucho Figueredo, autor de nuestro Himno Nacional. Mi terruño fue cuna de figuras capitales de la cultura y ha sido sede de importantes acontecimientos históricos para la nación. Fuimos sede de la Asamblea del Cerro o Asamblea de Representantes, órgano creado por los patriotas cubanos para representar la Revolución y el Ejército Libertador al ser extinguido el Gobierno de la República en Armas. Su nombre oficial fue el de Asamblea de Representantes de la Revolución Cubana, la cual comenzó, como sabes, en la provincia de Camagüey, en la localidad de Santa Cruz del Sur, el 24 de octubre de 1898. Por esa razón también se le conoce como Asamblea de Santa Cruz del Sur. De allí se trasladó a la playa de Marianao, ya en La Habana, el 26 de noviembre. Después pasó a la finca El Carmen, en el mismo Marianao, el 30 de noviembre; continuó su trabajo en El Cano, el 14 de febrero de 1899, y, finalmente, se estableció en la Calzada del Cerro No. 819, donde sesionó desde el 3 de marzo hasta su disolución el 4 de abril, tras destituir a Máximo Gómez como Jefe del Ejército Libertador. La Asamblea la integraron 44 delegados de todos los cuerpos del Ejército Libertador, des-

¹⁵ Ramiro Valdés Galarraga: *Diccionario del Pensamiento Martiano*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2002, p. 736.

tacándose entre sus oradores Juan Gualberto Gómez y Manuel Sanguily. Se planteó, como objetivos principales, lograr que de alguna forma el gobierno de Washington la reconociera como representante oficial del pueblo de Cuba; aclarar las verdaderas intenciones de EE.UU. con respecto a la Isla; precisar la duración del período de ocupación de las tropas norteamericanas; resolver la situación económica de los combatientes del Ejército Libertador y las condiciones de su licenciamiento.

En el colegio de primera y segunda enseñanza «El Sagrado Corazón», uno de los mejores para hembras que existía en el siglo XIX en Cuba, estudió la eminente poetisa Mercedes Matamoros, autora del célebre soneto *La muerte del esclavo* y amiga personal de Martí, quien elogió y declamó sus poemas. Por cierto, Martí nos visitó e impartió varias conferencias en un local que hoy es un derrumbe, un centro recolector de materias primas, también muy próximo a la sede de Teatro Cimarrrón. En su fachada han puesto una placa, que algunos apenas pueden descifrar: «Aquí estuvo J.M.»

La historia de mi barrio no sólo es significativa por su aporte al cimarronaje urbano, a nuestras gestas de independencia y por sus grandes mitos religiosos y culturales, sino por albergar a perspicaces orates y personajes populares que, curiosamente, como relicarios de esa cultura sumergida, combinan una filosofía de la vida muy propia del cubano y el saber que se ha arraigado entre sus pobladores. Son verdaderos «filósofos» de la vida. Como lo fue Guillermo, el bobo, *Guoma*, «muy pulcro, con sus pantalones amarrados con tirantes, una camisa de manga corta y corbata de lacio». ¹⁶ En muchos de estos personajes me inspiré para escribir *María Antonia, Mi socio Manolo* (1971), *El Masigüere* (1987), *Rosa La Coímbra* (1988), *Gladiola la Emperatriz* (1988), en la que aparece la Coímbra, *Cheo Malanga* (2006), y otras más. Entre las personalidades que vivieron en el Cerro está también el poeta Gustavo Sánchez Galarraga, autor de los popularísimos libretos de *María La O* y *El cafetal*, que Ernesto Lecuona musicalizó. Se dice que en la calle Trinidad nació y aprendió a bailar rumba Sonia Calero. Y en Fernandina, entre Omoa y Príncipe, vivió durante 24 años Enrique Jorrín, el famoso creador del Cha cha cha y de números bailables que todavía le dan la vuelta al mundo.

Pero el Cerro, urbanamente, no es homogéneo. Como tampoco lo es socialmente. Al mismo tiempo que lujuriente, es marcadamente desigual en su arquitectura y metamorfosis. Aquí se pueden encontrar casas señoriales, quintas de recreo de la burguesía, construidas en el siglo XIX, y una zona de construcciones más modernas. A la par, pertenecen a su fisonomía la Escuela de los Hermanos Maristas, viviendas de clase media y muchas fábricas o timbiriches (es una barriada esencialmente obrera). En contraste con las casas coloniales, existen zonas más pobres, como la del Canal, con sus placeres o solares, donde residían algunos de mis familiares. En general predomina (aun) el hacinamiento de las cuarterías, de viviendas paupérrimas. Un hábitat propicio para muchas cosas, además de una convivencia más desprejuiciada o moldeada por otros hábitos y costumbres. Cada acto, cada palabra puede tener un sentido bien diferente, en dependencia de quien lo diga y sus motivaciones. Todo obedece a las circunstancias y al contexto en que se produzca. En cada hecho hay una historia sumergida. Esas historias son las que he pretendido explotar desde los mismos códigos de sus protagonistas. El papel que juega la cultura popular en escritores de procedencia humilde, como en mi caso, es fundamental a la hora de enmarcar o definir los complejos procesos que están presen-

¹⁶ Véase: *Nostalgia de una habanera del Cerro* de Sonia Moro, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2006.

tes en toda su obra. No digo en una determinada obra en que temáticamente aparezcan estos elementos. En todas mis piezas está esa visión, la visión de un escritor que vio la luz y forjó su espiritualidad en un medio popular, con gente muy humilde. Mi obra es fruto de esa mezcolanza que encontré, de forma natural y espontánea, en un terruño donde el negro y el blanco funden sus sangres y carencias, sus creencias y evasiones. Es producto de la educación que recibí: en la escuela y en la calle. Muchas veces me escapaba a jugar pelota (fui un buen pelotero) con los muchachos del barrio. Pero esto no le gustaba a mis tías que, en aquel contexto, luchaban por hacerme un «negrito diferente», «bien educado», como decían ellas. Veían en esas relaciones un peligro para mi educación. Tampoco aprobaban mi gusto por el baile. En aquella época, comenzaba a asistir a las giras que se celebraban en los jardines de las cervecerías La Polar y La Tropical. Tocaban las mejores orquestas y era un ambiente verdaderamente popular. Se establecía una competencia entre los bailarines. Y allí conocí personajes como Manolo, «el aguajista», bailarín estrella que me sirvió luego de modelo para *Mi Socio Manolo*, frase que por cierto es el título de un son. También conocí a su contraparte, a Cheo. Cuando jugaba ya estaba haciendo teatro. Un teatro en el que inconscientemente incorporaba mi cultura. Plasmaba mis ideas, emociones e inquietudes en un constante juego de la imaginación. Procuraba sin cesar nuevos temas. Así me siento ahora cuando escribo teatro, profesionalmente hablando: como un niño que juega y se debate constantemente entre la realidad y la ficción, entre las relaciones humanas y la construcción de sus alternativas. El juego y las canciones infantiles están presentes en toda mi obra, no sólo en las piezas en que los personajes cantan o juegan explícitamente. En mis dramas revivo el retozo, la travesura de mis años infantiles. El juego a veces puede ser violento. Lo era en mi niñez. Creo que mi teatro es un acto de fe donde intento demostrar que en la vida del Otro va la de todos. Es mi intento de aprehensión del mundo mítico del negro y del blanco pobres, del criollo de a pie, para elevarlo al plano del arte dramático y darle una proyección y una vida escénicas que antes no tenían en nuestra dramaturgia. Para concederle en el teatro la aceptación y dignidad que en otras manifestaciones artísticas ya había alcanzado, especialmente en la música y en las artes plásticas. Pero sin negar a nadie. ¡YO NO NIEGO A NADIE! *María Antonia* no niega a *Vagos Rumores*, de Abelardo Estorino, por ejemplo. Al contrario, se complementan. Tampoco una obra como *La Simona* (1973) —que se desarrolla en Chile, entre amerindios y españoles— niega el resto de mi producción dramática. Quienes así lo piensan, caen en un lamentable error. Porque la cultura popular está en los cimientos de todas mis obras. Me inspiro en los patakines, en las canciones, dichos y proverbios que hemos atesorado en ese amasijo de culturas, de razas, de religiones... Y eso puede apreciarse en la procedencia del refranero popular, en nuestras contenciones y violencias. El acto creativo, en cualquier autor, está regido por leyes interiores que se expresan en términos de necesidad individual. Es que en nuestro origen, en la génesis de nuestra cultura, tanto por las raíces africanas como por las raíces hispánicas —sobre todo de la España andaluza, porque varias España forman parte de Cuba— están presentes esos elementos culturales como proyección y esencia de lo cubano, de la nacionalidad cubana y antillana. En todo el país, incluso en una ciudad como Camagüey —a la que estoy tan fuertemente vinculado, soy su hijo adoptivo— en la que el componente negro fue significativamente menor que en la Capital, los fermentos teatrales llegaron con los esclavos congos. Se sembraron allí vínculos consanguíneos entre el teatro africano y las reminiscencias teatrales que, posteriormente, se desarrollaron en el San Juan

y fiestas populares camagüeyanas, en los sentimientos patrióticos que hicieron del Camagüey un volcán de la insurgencia independentista. Porque el esclavo africano, además de sus músculos, aportó al Nuevo Mundo su poderío espiritual y filosófico: su música, sus danzas, su teatralidad, sus creencias... Una cosmogonía como solo podemos hallarla en las grandes civilizaciones y que, entre nosotros, comenzó a manifestarse escénicamente en los ritos, en las ceremonias, en las fiestas y diablitos del Día de Reyes, en todas esas conmemoraciones que nos definen como pueblo. Es impensable nuestro teatro, nuestras fiestas tradicionales, sin la presencia transculturada de los mitos africanos. « ¿Puede pensarse en esta nueva cultura del Nuevo Mundo sin la huella de los cantos y las danzas ancestrales de las costas de Guinea? [Se preguntaba Nancy Morejón] La presencia del negro en el Caribe es obvia como su mar. Y cuando digo la palabra negro no es para asustar ni para que nadie se escude en su condición de víctima para anticiparnos su mensaje neurótico. Digo como George Lamming: Cuando decimos negro, carece de sentido biológico y tampoco está usado para lograr el aplauso racial. Cuando digo negro, ello es el nombre de una profunda y única experiencia histórica». ¹⁷ Mi obra es el resultado de esa profunda y única experiencia histórica. Es la derivación de una óptica plural, en gestación y desarrollo, integradora, jamás excluyente. Porque incluye al negro —invisible en gran parte de nuestro teatro—, no sólo como presencia física sino como portador de toda su oralidad. Lo intenté desde un principio, aun cuando no portaba las armas que desenterré en *María Antonia*. En *El Sacrificio* (1961) tenía esa intención. Y en sus diálogos había una sonoridad que, cuando Samuel Feldmann la leyó, comenzó a corregirla. Él (argentino, procedente de una integración racial diferente a la nuestra) no entendió nada de mis búsquedas con el lenguaje popular, con los rezos, cantos y remanentes de las lenguas subsaharianas. No percibía que se trataba de una reivindicación del patrimonio intangible del negro. Dada mi condición de discípulo suyo, no podía objetarle sus criterios. Pero tampoco podía comunicar mi realidad renunciando al habla de la calle, excluyendo vocablos yorubá o congos, aunque le dieran dolores de cabeza a la Real Academia Española. Feldmann desconocía (o quería desconocer) que en Cuba esas lenguas subsaharianas se mantienen vigentes dentro de los hogares, en los rituales de la Santería, en la Regla de Palo Monte, en la Arará... Y no sólo en la liturgia religiosa, porque la jerga ñáñiga se inserta en las conversaciones mundanas de sus practicantes y de los muchachos en la calle. El lenguaje de los ñáñigos y de los pintorescos negros curros forma parte indisoluble del habla popular cubana. El curro y la curra son apodos usuales en Cuba aplicados a los andaluces. Porque el negro no sólo nos llegó de África, como se sabe. Antes del descubrimiento de América ya hubo en Sevilla muchos negros que tenían cabildos —como también los llamamos en Cuba— y se juntaban los días festivos para sus bailes y fiestas. Desde el comienzo mismo de la Conquista, comienzan a llegar los primeros negros desde la propia España y comienzan a influir en el castellano hablado en Cuba. (Eso, si es que no llegaron mucho antes que Colón, en migraciones que al parecer alcanzaron el continente americano, antes o después de los vikingos). Primero trajeron negros curros para el servicio doméstico; más tarde, directamente de África, para el trabajo en las supuestas minas de oro y para el trabajo en las plantaciones cañeras. La Trata nos marcó y dejó la huella de sus grilletes en el castellano antillano. Un

¹⁷ Nancy Morejón: *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, p. 116.

castellano que se enriquece también con vocablos taínos y africanos, porque son muchos los vocablos indoantillanos que permanecen en el habla cotidiana del cubano, sobre todo en Camagüey y las provincias orientales. Pero Feldmann tachaba mis africanismos, todo lo que le parecía ajeno o, por su escala de valores, prosaico. Excluía la aportación del negro al castellano hablado en Cuba. Le parecía de mal gusto. Un barbarismo. Ahora reconozco que *El Sacrificio*, después de sus tachaduras, tiene un lenguaje muy ríspido, árido. Feldmann suprimió todas aquellas palabras que en mí era orgánico y que después pude incluir y publicar en *María Antonia*, porque en el Cerro la gente se expresaba así. Pero él decía que en la obra literaria no debían estar, que eran palabras vulgares. Consideraba vulgaridades las frases, dichos, proverbios, aforismos y cantos subsaharianos. Yo era un estudiante y a contrapelo rectificaba los textos, cosas con las nunca estuve conforme; pero que finalmente realicé para poder enviar el texto a un concurso nacional donde fue premiada la obra y publicada tal y como se ha reeditado posteriormente. Ahora se incluyó también en la antología sobre El Puente. Pero esta es una pieza que me gustaría rescatar y devolverle su lenguaje original, aun cuando para algún puritano de la lengua (como a Feldmann) le parezca escrita en un castellano inelegante. Como anotó Curbelo en uno de sus escritos, en esta obra aparece por primera vez el personaje de María Antonia, y hay otras claves inadvertidas por la crítica que, años después, desarrollé en otras obras. Porque hay que leer mi obra como una gran novela, cada pieza es un capítulo que tributa a otra.

Marunlá Tonti Osá
ODDUN 15-9
«Ríete conmigo pero no de mí»

Desde que redacté mi discurso de graduación de sexto grado me sentí motivado a expresar libremente mis pensamientos. Recuerdo que aquel discurso expresaba una responsabilidad del hombre en su vida con relación a sus semejantes. Por supuesto, estaba permeado de un sentimiento cristiano. Por primera vez, ante un nutrido auditorio, hacía patente mi agradecimiento a todos los que, de una forma u otra, habían contribuido a encaminar mis pasos por la senda del bien. Desde el púlpito sentí latir los corazones de los presentes. El aplauso fue un «Amén» cerrado. Un Amén que penetró en lo más profundo de mí y que aún está ahí, enclavado en ese espacio. Cuando aquello, realizaba mis estudios en la academia Raquel Preston, escuela que pertenecía a los Adventistas del Séptimo Día. Ya había escrito mis reflexiones sobre algunos aspectos bíblicos que a veces me resultaban incómodos y no me dejaban conciliar el sueño. Siempre el *Antiguo Testamento* despertó en mí serias inquietudes y disquisiciones filosóficas en torno a la justicia, la verdad, el amor, el odio, la obediencia y la sumisión... Creo que siempre fui hereje. Si Julián le dice a María Antonia: «Nací riéndome», yo podría decir que nací hereje, negando los dogmas que impiden andar sin bastón en la vida. La omnipotencia despierta en mí cierto estado de rebelión inconsciente. No me gustan que me impongan un precepto, una forma de ser, de pensar... Algo que me irrita es cuando alguien manifiesta su voluntad y trata de imponerla sin considerar el criterio del otro. El ser humano no es un animal doméstico que se domina con imposición y destreza. Domesticar es hacer tratable a alguien

que no lo es, moderar la aspereza de carácter. No se domestica al hombre. No me gusta obedecer cosas en las que no creo por considerarlas dogmáticas, o simplemente porque impiden mi realización plena como hombre. Había pasajes en la Biblia en que no entendía el comportamiento de Jehová. Ello me llevó a escribir la historia de los sin historia, a partir del siglo pasado. También la historia del esclavista negro, de la burguesía negra, de los pensadores negros, que algunos han tratado de borrar de un tirón. Pues «De la presencia del negro en la economía cubana, los historiadores de nuestra etapa colonial, mencionan la pequeña burguesía que desapareció casi totalmente en la conspiración de La Escalera en 1844. Pero así expresado, poco o nada significa. Es una cita vacía, con la cual pretenden cerrar un capítulo, que a más de un siglo de distancia, aún reclama su sitio en nuestra historia».¹⁸ De ahí que insista en abordar la presencia de la clase alta negra y su contribución, no sólo material sino al progreso del pensamiento social y filosófico en Cuba. Cuando ya vienen mis inquietudes como autor dramático, trato de incorporar mi pasado —y todo lo que en mí es orgánico como hombre negro— a una realidad mucho más concreta, selectiva. Descubro que ese mundo no estaba presente en toda su complejidad y dimensión en nuestra literatura, mucho menos en el teatro, independientemente de los aportes actorales de un Francisco Covarrubias y de sus incursiones nada desdeñables como autor de varios sainetes que sentaron las bases del teatro popular cubano. Los que tomaban como materia prima las manifestaciones populares por lo general le daban un tratamiento muy esquemático, pintoresco, exótico; mas no aparecía el hombre negro como tal sino como caricatura. Era el hazmerreír de todos: el *negrito*. Un personaje con una proyección en la escena muy diferente a la que tenía el hombre negro en sus ceremonias religiosas y en las expresiones festivas y culturales de herencia africana. Me violentaba sobremanera que me identificaran con ese *negrito* (o mejor dicho: con ese blanco con máscara negra) que aparecía en la escena cubana y que algunos críticos querían — ¡todavía lo pretenden!— endilgarme como mi verdadera representación al considerar al bufo como la forma teatral nacional más lograda, por su carácter popular y por la utilización de «tipos» nacionales. Empero, esos «tipos» nacionales con los que se identifican: el *negrito lumpen*, la mulata casquivana y el gallego bruto, sólo enmascaran una mentalidad prejuiciosa, incluso del gallego bodeguero, del peninsular pobre y del isleño que vino a trabajar la tierra. El bufo es un género que invisibiliza al negro y que expresa la mirada despectiva del castellano sobre otros pueblos que integran la nacionalidad española. Los personajes explotados por el bufo me resultan falsos, aún en las mejores obras, si exceptuamos algunas piezas de Ignacio Sarachaga, que escapó a la negrofobia y valoró mucho más el texto. Independientemente de sus logros —que indudablemente como género los tiene—, es un craso error o mala intención alabar la presencia, no ya tan sólo del negro sino también de la mulata, del chino, del gallego, del isleño, del guajiro, de los estratos más pobres de la población, como el hazmerreír de la sociedad. «Uno se siente tentado a pensar —razonaba Rine Leal, aunque muchos parecen no haberlo leído— que esta visión disminuida y ridícula del cubano humilde (negro y campesino, pilares de la nacionalidad y la economía) esconde una aviesa intención colonialista, encaminada a negar nuestra identidad, o ligarla a la burla y al escarnio. Debemos recordar que Crespo Borbón y Zafra eran españoles, y son ellos quienes desarro-

¹⁸ Pedro Deschamps Chapeaux: *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, Premio UNEAC de Ensayo Enrique José Varona, Ediciones UNIÓN, 1971, p. 15.

llan y perfeccionan esa imagen “popular” que durante tantos años hemos tenido como valedera y “nacional”». ¹⁹ Comprendí, a partir del rechazo que le hacía, que me producía en lo más profundo el *negrito*, que el bufo tenía muy poco que ver conmigo como escritor joven y negro. Tampoco tenía que ver con el campesino, con el hombre blanco de a pie, con los personajes que me interesaban llevar a escena. Porque la imagen del blanco más cercana que yo tenía era la de mi padre, un obrero. Y el bufo nada tenía que aportarme formalmente. ¿Te imaginas que yo hubiera representado la imagen de mi padre como el gallego del bufo, como la de sus personajes campesinos, bozales, y siendo el hazmerreír de todos? El negro y el blanco están vistos en el bufo desde la posición usurpadora del blanco colonialista, desde una visión racista y burguesa.

Ofún Tonti Obara
ODDUN 10-16
«*Lo que se habla se piensa primero*»

Algo similar me sucedió con el vernáculo: otra emboscada al negro. Estéticamente sus personajes, como los anteriores, no se prestan para un teatro de gran envergadura. Aunque tuvo también sus aportes en cuanto a su proyección actoral (no así en lo *autoral*), contribuyó en gran medida a crear un esqueleto dramático con arquetipos que estaban muy lejos de expresar mi identidad como hombre caribeño. El vernáculo es deudor del bufo, lo enmascara al decir de Rine Leal:

Si analizamos su repertorio veremos que el marginalismo es uno de sus puntos comunes, y que la teatrología del *negrito*, la mulata, el gallego y el blanco *sucio* se mantiene inalterable. Y como en el caso del bufo del XIX, el Alhambra se ofreció como equivalente de *todo* el teatro cubano, como la escena que reflejaba al *pueblo*, como la única posibilidad de una expresión *popular*. [...] El Alhambra refleja la imagen popular de las clases dirigentes, el concepto de que el pueblo es sinónimo de gente baja e inculta, de que el ambiente solariego es el caldo de cultivo de lo nacional, de que el marginalismo es la condición nata de los explotados. Cuando estos autores (a los que no les faltó talento, gracia e inteligencia) intentan reproducir la esencia nacional, no buscan la burguesía como a clase a reflejar *porque saben que allí no está el pueblo*, pero al concentrarse en los trabajadores y en los desheredados de la fortuna, sufren una deformación idéntica a la colonial, y crean una escena hipócritamente nacional y falsamente popular. No seamos injustos del todo con ellos ni olvidemos su realidad histórica: en la república neocolonial, pueblo y nación están alienados, la soberanía sólo existe en el papel, y las clases humildes se reducen a un conglomerado humano que no puede alcanzar categoría de héroe sino de bufón. ²⁰

Y yo me negué a ser el chocarrero de la escena. No conozco ningún negro que defienda al bufo o al vernáculo como su representación escénica. Al contrario, estudiosos como Inés María Martiatu y Alberto Abreu lo rechazan desde este punto de vista. Lo que no quiere decir, desde luego, que des-

¹⁹ Rine Leal: «Prólogo» a *Teatro del siglo XIX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 45.

²⁰ Rine Leal: *Marginalismo y escena nacional*, Revista Tablas, La Habana, no. 1, enero-mayo de 1982, pp. 16-17.

conozcan sus valores, que como ya dije están más en lo *actoral*, quizás también en la atmósfera de relajado, de choteo, que prima en el cubano, como lo aquilató Rine Leal. No es lo mismo estudiar y analizar dramáticamente un género, que tener una profunda experiencia de lo que ese género ha causado en la psiquis del negro. Lo sé por experiencia propia. Recuerdo que mi primer contacto con el teatro debe haber sido alrededor de 1948. En el Cerro *Garden*, que además de cine tenía una sala de teatro, ponían una obra de la que apenas puedo hablar, pues ha llovido mucho. Algo debe haber despertado en mí el interés como para hacerme entrar. Era una obra de risa, una comedia. Me fascinó la magia de los actores, moviéndose al alcance de la mano, con una realidad distinta a la del cine. Fue también mi paso a la mayoría de edad. Hasta ese momento en casa no me permitían llegar después de las doce. Dije que esa noche estaba en el teatro, y quedaron complacidos. Pero un poco después hubo otra experiencia, sólo que muy desagradable. En el parqueo de la Materva plantaron la carpa Cubanacán. Daban teatro vernáculo, muy malo: el *negrito*, la mulata, el gallego... Asistí con un grupo de muchachos del barrio. A la salida, los jodedores, empezaron a «bonchar» a los negros, a llamarnos con el nombre del personaje caricaturesco de la obra. Comenzó una lucha sorda en la que eran contendientes la imagen que se nos quería endilgar y el rechazo abierto que nosotros —los negros— sentíamos por ella. Eran cosas de chamás; pero en el fondo esa actitud tenía fuertes condicionantes sociales. La discriminación racial era un hecho tangible en nuestro teatro «popular». Se aliviaba algo en la medida en que el negro se acercara a los patrones establecidos, no para él, sino para los blancos. En la medida en que el negro se «blanqueara», en que fuera asimilado por el blanco y renunciara a sus raíces de origen africano (profundamente subestimadas), se ganaba la aceptación. Me acuerdo también que la madre de un amigo hablaba desdeñosamente de los muchachos negros que tocaban música en la calle. Cuando le hice notar que no estaba conversando con un blanco, ella me dijo autoritariamente que yo era «diferente». Esa escena, con otros protagonistas, la recreé con Rigoberto López en el guión de la película *Roble de Olor* (2003).

María Antonia

María Antonia es, sin duda, una obra esencialmente de negros. En esto radica su gran virtud. Ser un teatro auténtico de parte de nuestro pueblo. Por primera vez en nuestra dramaturgia el negro no es una caricatura costumbrista, sino una persona. Las creencias populares, los códigos de conducta de cierto sector de nuestro pueblo alcanzan en esta pieza hondura, esclarecimiento, elaboración artística nunca antes conseguida con tal materia. *María Antonia* —que recuerda la *Medea* del teatro clásico, la *Medea* senequista— es uno de los grandes momentos de nuestra escena nacional. / ANTÓN ARRUFAT

En cuanto a la mujer negra, su imagen ha sido muy maltratada. En el bufo casi no aparece. La negra es invisible y cuando aparece es haciendo papeles de vieja bruja. En el vernáculo asume papeles de criadita o de algo peor. Por eso yo tenía que escribir una obra que rescatara esos personajes y presentarlos en su legítima humanidad. Para mí no puede ser expresión de un teatro nacional aquel que excluye a una parte importante de los componentes de la nación, y no sólo lo excluye, sino que lo escarnece de esa manera. ¿Con qué propósitos tan persistentes se esgrimen formas humillantes y exaltación de valores de una sociedad clasista y racista contra el negro cuyas expresiones estimulan al racismo y a traumas psicológicos, que van en contra de la integración racial, que revelan hasta qué punto la opresión psicológica y sociológica han distorsionado la imagen del negro? A primera vista esta insistencia de defender al teatro vernáculo, a ultranza, y darle categoría de teatro nacional revela inconsecuencia tanto histórica y política, como cultural, sociológica y psicológica y sobretudo el desconocimiento del mundo desgarrado y violento del negro en su historia. Historia que tampoco fue plasmada por los autores que renovaron la escena cubana a partir de 1936, que, al huir de la dramaturgia del bufo y de su esquema musical en un intento de superar la falsa cubanía del *negrito*, del gallego y la mulata, al mismo tiempo negaron sus raíces, cegados por el teatro europeo y norteamericano. Como dramaturgo, entonces, me vi en la necesidad de recordar a los que no recuerdan: reenfocar y deconstruir la historia del hombre negro, con toda su gama de colores y valores, de emociones y sentimientos, exento de todo prejuicio social y cultural. Sin que el hombre y la mujer negros tuvieran que «blanquearse», a la manera de Cecilia Valdés, para protagonizar su historia y justificar una relación interracial. Porque hasta *María Antonia* no existía en el teatro cubano una gran historia de amor entre un hombre y una mujer negros. Siempre se daba entre una mujer negra y un blanco acaudalado. Como la de Cecilia y Leonardo; aunque ninguna de nuestras historias teatrales llegó al nivel de la novela de Villaverde. Mi profesor Manuel Moreno Fragnals y Reynaldo González han señalado el carácter profundamente racista de la novela *Cecilia Valdés*. *María Antonia* es mi respuesta a ese vacío que se daba en nuestro teatro y en una zona considerable de nuestra literatura. El hombre negro en lo dramático vivía en una discriminación eterna. Solamente estaba presente a nivel de una pálida pincelada, como elemento humorístico, como el *vivebien*, el criado.

O, a veces, en la crónica roja como elemento antisocial, desclasado. Me sentía ausente en una manifestación tan importante como el teatro, por su relación directa con el espectador. ¡YO NO EXISTÍA! La historia la escribían otros: mis amos, mis caballeros, mis «hermanos mayores» —como diría Juan Gualberto Gómez—. Aprendí con Don Fernando Ortiz que «En Cuba no habrá un teatro nacional verdadero mientras sus protagonistas no sean los cubanos de toda laya, tales cuales son, así en la escena como en la vida real».²¹ En las tablas y en la mente de muchos dramaturgos y directores sus palabras yacían en el más doliente olvido. Se conocía más bien al negro esclavo, al marginal, al delincuente; pero no al cimarrón, al negro mambí —que fue mayoría en las filas del ejército independentista—, al negro como ser humano en toda su complejidad... Para estar presente en la leyenda de mis amos y caballeros, de mis «hermanos mayores», tenía que ser el negro con arma blanca. Y me propuse existir como soy: un negro con «arma» negra, que implica aceptarme tal cual soy, sin avergonzarme de mi color, de mi pelo, de mis rasgos, de mis gustos, de mi forma de integrarme al medio social como ente vital. Sin que tenga que avergonzarme de una historia en que fui esclavo (« ¡Que se avergüence el amo!») y de las formas de relacionarme con los demás, que, en nuestro caso, producto de esa historia que nos impusieron los esclavistas, fue más allá del tradicional vínculo filial. Mi teatro no podía obviar esa realidad. Por tanto, en mi obra otros serían los personajes que atraerían la atención del público, con los que se identificarían los espectadores. Y otro, además, sería el público que buscaría en mi platea. No podía soslayar ninguno de los componentes culturales e históricos que me conforman, a riesgo de ser excluido como creador, como hombre de la cultura caribeña. Centré mi obra en esos personajes olvidados y apartados de las carteleras, en los excluidos de siempre. Y llevé a esos excluidos al recinto teatral. Me propuse llevar a las tablas la historia del negro desde su primera presencia en el Caribe. Por supuesto, es una ambición quizás desmedida, pero es mi necesidad expresiva. ¡Tengo derecho a intentarlo, a revelarme culturalmente...! Sobre todo, porque el proceso de integración racial que se da en nuestro pueblo ha contribuido a que tomemos consciencia de que nuestra lucha no es un problema racial sino cultural y económico.

Ogundá Tonti Oché
ODDUN 3-5
«El cuchillo corta y rasga, la sangre corre»

Ubico *María Antonia* en un momento casi frustrante en nuestra república, en el año 1952 cuando el golpe de estado de Batista. En ese momento se trunca una aspiración que venía del partido ortodoxo con el suicidio de Chibás. En el derrumbe de esa posibilidad es que surge la obra. Un microcosmos cuyos avatares conducen al hombre a un callejón de muchos vericuetos sin salida. Hasta el triunfo de la Revolución, esos personajes se debatían en la impotencia de resolver su situación.

María Antonia no era la obra de la sala ni del comedor, era la obra de una colectividad dañada, marginada. ¿Existió o no existió *María Antonia*? Sí y no. Tal y como la cuento es parte absoluta de mi imaginación. Pero no puedo obviar sus referencias. Sobre todo el nombre. Porque me persigue. Tendría yo seis u ocho años de edad. Al mediodía, cuando el calor se agolpaba en el refectorio del

²¹ Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 585.

solar, jugaba en el patio, junto a la puerta de mi cuarto. Al lado se cocinaba harina con cangrejo. Aquel olor fuerte inundaba el solar. Se imponía por encima de cualquier otro. Jugaba con mi castillo y sus soldaditos de plomo, cuando irrumpió el grito estentóreo, aterrador, de la vieja Rosalía, en la puerta del solar.

— ¡MATARON A MARÍA ANTONIA!

Rápidamente Papilla me metió en el cuarto. Cerró puertas y ventanas. Su voz temblorosa se rompió en rezos. De afuera se escuchaba un rumor que debió expresar asombro, indignación, incredulidad. Horror, mientras Félix hundía frenéticamente dieciséis veces su estilete en la negra carne de María Antonia, quien apenas se había bajado del ómnibus, de la Ruta 43, que hacía el recorrido de la Habana Vieja hasta Marianao. Como una idea fija, aterradora, Rosalía no dejaba de repetir lo que ella había contemplado desde la puerta de su cuarto, que daba a la calle.

ROSALÍA. Félix le fue dando cuchillazos desde que se bajó de la guagua, ella caminaba con el niño en brazos. Cayó muerta.

Al día siguiente una emisora radial, que dramatizaba la crónica roja, narró los sucesos pasionales más significativos del asesinato de María Antonia.

— ¡No fue así! —exclamaron indignados todos los vecinos del solar.

— Las cosas no sucedieron así

¿Por qué mataron a María Antonia? Dicen, dijeron y sólo puedo decir lo que dijeron: POR PASIÓN. Ya he dicho que en el ambiente del Cerro, además de la ternura, la inocencia, la bondad y el amor, están también la frustración, los fracasos, el odio, la infidelidad, el desamor y el crimen. Yo pude encontrar en el Cerro a María Antonia, a Julián, a Carlos, a la Madrina, a Manolo, a Cheo, y a todos aquellos personajes que luego aparecerían en mi obra. Pude extraer de los solares las historias no contadas, escondidas u olvidadas. Es mi intento de dar a nuestro pueblo una visión exacta de sí mismo, en la que pueda reconocerse. Porque todavía persistía la imagen deformada a través de los clichés: el gallego, el *negrito*, la mulata... Y todavía se añoraba eso. Surge de una necesidad mía de expresar cómo un ambiente social, que responde a intereses económicos muy contradictorios, deforma al hombre; cómo esa estructura de valores falseados obligaba a actuar con formas de conductas impropias. Además me interesaba expresar a ese hombre dentro de un contexto cultural y social. Por primera vez ese entorno se presentaba sin cosméticos.

(M)Eyilá Tonti Merindilogún

ODDUN 12-16

«*La sangre no se ve hervir, pero se siente*»

Por primera vez, la estética ritual irrumpía en una escena que escasamente se contentaba con un teatro vernáculo que decaía o con un O'Neill revelador para la escena aunque tal vez desfasado de tiempo. Esa ritualidad, ese ejercicio de un orden traído ancestralmente delante de procesiones con fines no sólo místicos sino diversos, fue una revolución artística, resultado de aquel vuelco social que dividió la historia en dos mitades a partir de 1959. / NANCY MOREJÓN

María Antonia fue un suceso en nuestra dramaturgia, porque lo que se dice, el pensamiento y la concepción filosófica que sostiene la obra, era inédito en nuestra dramaturgia y tablas. Al estrenarse, no se cuestiona artísticamente la puesta de Roberto Blanco sino la visión distinta del negro y del teatro que se estaba escribiendo. Incluso Virgilio Piñera la ataca con furia. A la obra, no a la puesta. Hace declaraciones al periódico *Granma*. Llega hasta la enajenación de agenciarse adeptos para atacar a *María Antonia*. ¡Y lo logra...! Quizás sea muy festinado decirlo, pero es lo que pienso: Virgilio es un dramaturgo, un intelectual de primera línea, con un lugar ganado con todos sus derechos. Incuestionable su calidad como dramaturgo. Pero cuando escribe *Aire Frío*, ya estaba *El largo viaje del día hacia la noche*, de O'Neill; cuando escribe *La isla en peso*, ya estaba *El retorno al país natal*, de Césaire; cuando escribe *Dos viejos pánicos*, ya existía *La noche de los asesinos*, de Triana. Te advierto que estoy pensando en voz alta: Virgilio no pudo dar una respuesta, desde el punto de vista dramático, a *María Antonia*. ¡No podía! No pertenecía al mundo de los negros. Lo conocía desde la otra acera. Pero se ocupó de influir en muchos, diciendo que era una obra populista. Se dio cuenta que *María Antonia* iba más allá de lo que él señalaba. Algunos le salieron al paso a esa proyección, como Jesús Díaz. Había dos bandos: los que consideraban que *María Antonia* era una obra populista, superficial, de color local, y los que veían más allá de eso. Recuerdo también que se armó tremendo escándalo cuando un actor negro salió a escena en calzoncillos. ¡Ardió la Capilla Sixtina! Y no sólo tuvo consecuencias negativas para el grupo Ocuje, para Roberto Blanco y para mí; sino también para sus defensores. El novelista Manuel Granados le confesó a Tato Quiñones:

En 1964 se puso en escena *María Antonia*, la obra estupenda de Eugenio Hernández Espinosa. Recuerdo que Carlos Franqui fue al teatro con los delegados extranjeros de un Congreso de intelectuales que hubo en La Habana, a filmar y a grabar parte de la puesta en escena de *María Antonia*. Después de la función habría una reunión con Eugenio y con Rogelio Martínez Furé, a la que no me invitaron, pero supe que iba a ver tragos y fui detrás de los tragos. Cuando cayó el telón, vinieron los aplausos atronadores del público, y toda aquella gente que sube al escenario a entrevistarse con Roberto Blanco, que era el director, y con Eugenio, que era el autor, y con los actores...

No sabía que, en ciertos niveles, la obra había sido tildada de racista, lo que sí sé, porque estaba allí, es que de pronto se aparece Carlos Franqui con aquella turba de extranjeros y le

preguntó a Eugenio, más o menos con estas palabras: «Dime, Eugenio, los problemas que plantea *María Antonia*, ¿tú crees que ya están superados?» Eugenio, parece que impresionado por la figura de Carlos Franqui, no supo, o no pudo, o no quiso responderle y Franqui le repitió la pregunta de manera más directa: «Eugenio, lo que yo quiero que tú me respondas es si lo que plantea tu obra ha sido superado en el proceso de la revolución...» Entonces me metí en la conversación y le dije: «Mire, Carlos, creo que la revolución se logró ayer y hay problemas que se han resuelto y otros no».

Él me respondió no recuerdo qué cosa y sacamos una discusión ideológica allí que aquello fue del carajo. Carlos Franqui me dijo que cuando él era niño le decían negrero porque le gustaba andar con los negros y le respondí que siempre fue mejor ser negrero que negro. Alguien dijo que detrás del problema de las razas se escondía la contrarrevolución, y me encabroné muchísimo, porque yo podía estar en cualquier fila, menos en la de la contrarrevolución. En fin, que armamos un bateo que fue de ampanga y llegamos hasta el lobby del teatro fajados. Quedé como un tipo conflictivo, como un racista, como un contrarrevolucionario.²²

La discusión entre detractores y defensores, y su reposición en el año 1969, llevó a que Lilian Llerena se planteara «¿Es necesaria la reposición de *María Antonia*? ¿Necesaria en qué sentido? Hay que hacer casi un estudio de la palabra necesidad. Necesaria, ¿atendiendo a qué? ¿Al público? ¿A una realidad trascendida en nuestro país? Creo que si el público colmó el Teatro *Mella* y ahora vuelve a hacerlo es porque el público tiene interés en *María Antonia*. Porque la obra le atrae por algo».²³ *María Antonia* no fue una de las tantas obras de salita que se estrenaron casi sin público en la década del cincuenta, se representó en nuestra mayor sala, repleta. Humberto Arenal confesó: «Cualquiera que haya pasado frente al teatro ha visto las colas de público que a veces se prolongan más de una cuadra. Esto quiere decir algo, evidentemente, aunque no todo. El público encuentra, sin duda, elementos de identidad con la obra y con la puesta en escena de Roberto Blanco que lo hacen buscar el espectáculo».²⁴ *María Antonia* es magia, magia «cheketiana»,²⁵ donde el espectador dialoga consigo mismo, se reconoce, se encuentra, se violenta, participa. Donde sus prejuicios brotan, estallan, se expanden, se saturan. *María Antonia* brota de los cabildos, de las comparsas, del toque, del bembé, de la rumba, de los Jardines de la Tropical, de los Merenderos de la Polar. *María Antonia* es las Yaguas, Los Sitios, Atarés, San Isidro, El Cerro, Carraguao, los placeres de Pancho el Burro, la Loma de la Mulata. Es «el quiebre de numerosos silencios y de varios errores y prejuicios».²⁶ Es parte de la historia de la «gente sin historia», de los que nunca tuvieron lengua para hablar sin bozalismos ni pudieron escribir sus verdades, ni pudieron decir lo que le saliera de adentro. Porque *María Antonia* representa la lucha del hombre por su subsistencia y no el conflicto de un hombre por un ventilador o un refrigerador, ni un grupo de criaturas disconformes, de la pequeña burguesía, hastiadas de sus vidas y de su menesteroso mundo. Un pueblo que ha vivido reprimido

²² Tato Quiñones: *Mi socio Manolo*, La Gaceta de Cuba, La Habana, mayo-junio del 2005, p. 13.

²³ Periódico Granma, La Habana, Noviembre 11, p. 15.

²⁴ Periódico Granma, La Habana, Noviembre 11, p. 15.

²⁵ De Cheketé.

²⁶ Fernando Martínez Heredia: *Historia y raza en la Cuba actual*, La Gaceta de Cuba, Ediciones UNIÓN, número 1, enero-febrero del 2005, pp. 65-66.

moralmente por mucho tiempo, es lógico que reaccione con violencia ante sus propios prejuicios. Nada es extraño a su propia naturaleza ni a su conciencia. A *María Antonia* hay que juzgarla con un sentido crítico de nuestra realidad antillana, donde se mezclan los cultos traídos por nuestros antepasados africanos y las tradiciones de los conquistadores europeos, donde se reflejan todas las virtudes y defectos de nuestros pueblos descendientes de esclavos y de esclavistas. Algunos enemigos y detractores que levantaron su voz contra *María Antonia*, admiradores de la belleza helénica, trataron de desvincular la puesta en escena del texto. La causa era el carácter clasista y, por qué no, racista, que predominaba en el estado de opinión de esos voceros artistas e intelectuales. La ceguera les impedía ver nuestros reales y duros conflictos, así como la conjunción de elementos artísticos, estéticos y éticos presentes en el imperativo de la cultura popular que con la Revolución se hacía cada vez más presente e imponente, y se contraponía a su «elitismo» cultural pequeñoburgués. Albert Camus en su artículo *La literatura y el trabajo* escribió: «Gorki, por ejemplo, puede ser considerado uno de los más dignos representantes de la literatura obrera. Sin embargo, no veo cuál es la diferencia de género entre sus libros y los del aristócrata terrateniente Tolstoi. Al contrario me gustan ambos, y en parte por una misma cosa: en un idioma simple y al mismo tiempo maravilloso, describen todo lo grande —la alegría y la pena— que embargan el corazón del hombre».

Osá Tonti Merinlá

ODDUN 9-14 «*La raíz del árbol está en la tierra*»

Muchas son las historias de amor que se han contado en el teatro. Faltaba la de Eugenio Hernández Espinosa para que contáramos con una verdaderamente cubana. / NATI GONZÁLEZ FREIRE

Los directores que pretendían asumir *María Antonia*, se traicionaban en una forma de hacer que no lograba una empatía conmigo desde el punto de vista del lenguaje escénico. La excepción entonces fue Roberto Blanco. Él y yo trabajamos muy vinculados. Su estética tenía que ver mucho con la de *María Antonia* y lo que la obra exigía. Otros directores rondaron ese texto; pero en mi opinión tenían otra visión de su puesta, válida también, sólo que yo consideraba que no respondía a la esencia de mi teatro. Y, para mí eso era determinante, pues pretendo que aparezcan no solamente el negro en toda su dimensión, con toda su complejidad y características, sino también aquello que en su entorno está presente. Ahora, cuando escribo *María Antonia*, Roberto Blanco no era su posible director, se encontraba en Ghana. Yo pertenecía al grupo Guernica, dirigido por Dumé, un director muy importante para mí, de gran espectacularidad. De hecho, escribo la obra pensando en él. Dumé la leyó, se entusiasmó mucho, y la quiso dirigir sin demoras. Pero por los problemas coyunturales que ya se gestaban en el proceso revolucionario, Dumé se va del país, y *María Antonia* se queda en el aire. Comienzan a aniquilar grupos teatrales por razones dogmáticas y funestas, no solamente para el movimiento escénico sino también para la cultura y sociedad cubana. Desintegran el grupo Guernica. Lo mismo pasó con el Milanés, dirigido por Adolfo de Luis, o Teatro Estudio cuando

quitan a Vicente Revuelta. Prohíben a la pantomima. En ese momento todos pasamos al Conjunto Dramático Nacional, que era una especie de bolsa, un engendro en que nos reunieron sin tener en cuenta nuestras proyecciones e intereses estéticos. Los principales mimos tuvieron refugio con Raquel Revuelta. Entonces Gloria Parrado y David Camps, que conocían la obra, la acogen como suya, e insisten en proponer su montaje. Despierta el interés de mucha gente: Rebeca Morales, Rolando Ferrer, Adolfo de Luis... A propósito, recuerdo ahora que Adolfo —quien tenía en sus manos *El premio flaco*, de Héctor Quintero— me aconsejó que yo, como autor joven, necesitaba estrenar mi obra, por supuesto, pero que era mucho más conveniente para mí estrenarla en provincia y no en la Capital. También quiso dirigirla Nelson Dorr con quien tuve muchas discrepancias. Nunca nos pusimos de acuerdo. En ese momento Nelson estaba inmerso en una proyección muy brechtiana. Todo debía pasar por el marxismo, un marxismo muy ortodoxo, donde la proyección cultural en *María Antonia* era vista por él, en aquel momento, en la década del sesenta, como superstición. Sin embargo, en ese instante era la persona idónea para dirigirla. Era un director joven, muy inteligente, de incuestionable rigor y disciplina, capaz de dirigir a muchos actores en escena. Su formación como diseñador lo ayuda mucho. En fin, un director capaz de dirigir un espectáculo de las exigencias de *María Antonia*. Pero *María Antonia* no era solamente un espectáculo. Era mucho más. La obra vuelve a quedarse en el aire y no es hasta que vuelven a formarse los grupos que reaparece el interés por la obra. Gilda Hernández funda el grupo Taller Dramático, yo me incorporo a este grupo y ella se interesa por mi obra. Pero cuando Roberto regresa de Ghana, ya él viene con noticias sobre la existencia de mi obra. Silvano Rey, un actor muy amigo de Roberto, le había escrito que *María Antonia* solo podía dirigirla él y lo primero que hace es pedirle la obra a Gilda. La lee y decide asumirla como director. A partir de ese instante comienzan nuestros encuentros. Encuentros fallidos. Parecía que no nos entendíamos. Yo estaba muy a la defensiva, con una actitud recelosa y con temor de ser agredido culturalmente. Aunque Roberto venía de África, también había estado en Alemania, en el *Berlín Ensemble*. Yo reservaba todos mis derechos para defender a *María Antonia* con la «quimbumbia» y el «taco». No se trataba de defender un punto ni una coma, un bocadillo, sino la integridad de una cultura vilipendiada y sojuzgada por los «aristócratas» intelectuales de café con leche: la cultura popular. Roberto no pertenecía a esa fauna. ¡Por suerte...! Debo confesar que tenía un concepto muy claro de lo que podía significar la obra. Al respecto, dijo: «Lo más importante de todo lo que aprendí sobre ideología y teatro en el *Berliner Ensemble*, fue que cada pueblo tiene el suyo propio; que es una necesidad inherente a la palabra (a la comunicación), y a la mímica; que en todas partes, culturalmente, sus orígenes se relacionan con la religión. Como cada pueblo tiene un teatro, lo más importante era, entonces, dirigirme al mío. Este razonamiento me decidió a montar *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, quien eras a la sazón, además, mi asistente de dirección principal».²⁷ Yo no creía que *María Antonia* fuera una pieza más en el ámbito teatral. No se trataba de que si era buena o mala, sino que existían aspectos y códigos culturales que tenían que ser atendidos en profundidad. No era simplemente hacer una obra porque hay una mujer tremenda y trágica. Había otros aspectos fundamentales como la presencia del negro, su escala de valores, su angustia existencial en su entorno marginado, una ética, una cosmovisión y una moral particulares. La histo-

²⁷ David García Morales: *Ladrón de lunas. Entrevista a Roberto Blanco*, Revista Tablas, la Habana, número 1, enero-abril, 2003, p. 36.

ria del negro no comienza cuando es esclavizado por el blanco, tiene una cultura milenaria que, en una medida u otra, se entronca en nuestro pensar y actuar. *María Antonia* tenía que ser asumida sin paternalismo y mojigatería. Un mal tratamiento la convertiría en una obra costumbrista, folklorista, inaceptable. He ahí el porqué la obra pasó de mano en mano y cómo pudo escapar de los estigmatizadores. Pero a pesar de que Roberto no era ni lo uno ni lo otro, entramos en discrepancia en el primer encuentro. Aunque él fue muy sabio. Me pidió conocernos. Había respeto y admiración por ambas partes. Empero ¿quién era yo, de dónde procedía, cómo era yo? ¿Y cómo era él...? Se abrió el diálogo y con el se dio inicio la comunicación. Empezó a visitar el entorno de *María Antonia*, se permeó de esa cultura, reafirmando la que él traía de África. No era nada superficial. Lo hizo porque la sintió y la vio. Porque participó en ella. *María Antonia* no era solamente el código gestual, sino el plástico, el ritmo de la palabra, el uso del espacio... No era una obra que estaba simplemente inspirada en esta mujer, sino que había elementos que se trabajaron con una intención muy marcada. La interrelación de esos personajes, su entorno, era diferente. Tenía una angustia existencial diferente a la de los muchachos perdidos que iban a la Biblioteca circulante, inspirados en Camus o en Sartre. No, no era eso. Era la existencia, la convivencia, la violencia de un mundo marginado sin escape, sin salida.

ODDUN 7-8 Odi Tonti Eyeúnle
«Los sueños pueden convertirse en pesadilla»

La Habana, 14 de diciembre de 1970.
«AÑO DE LOS DIEZ MILLONES»

Cro. René de la Cruz
Presidente ILAT
PRESENTE.

Compañero:

El que suscribe, EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA, se dirige a usted y expone:

Que según convocatoria del Centro Cubano del Teatro ILAT, el 30 de noviembre último, a las 12 p.m. cesaba el plazo de admisión al Tercer Concurso de Obras Teatrales Latinoamericanas.

El expresado día 30, a las 7.30 p.m., me personé en ese Departamento para entregar mi obra «María Antonia», encontrándose las oficinas cerradas.

Al día siguiente me informaron telefónicamente que dicho Departamento, que la admisión de obras se había prorrogado una semana, por no estar constituido el jurado, presentándose «María Antonia» dentro del nuevo plazo establecido, personalmente.

Más tarde me enteré que mi obra no estaba concursando, por haber sido presentada fuera del tiempo reglamentario.

Lo expuesto anteriormente demuestra lo irregular del tratamiento dado a mi obra, originando una lamentable situación que me perjudica y que es inaceptable, estimando que usted tome las medidas pertinentes al respecto.

Revolucionariamente,

Eugenio Hernández Espinosa.

Eyioko Tonti Eyeúnle
ODDUN 2-8
«Nunca las cosas se vuelven a hacer igual»

María Antonia se estrena ocho años después del triunfo de la Revolución, cuando aún no se habían clarificado algunos conceptos en torno a la cultura y prevalecían viejas concepciones. Es cierto que la obra tuvo éxito (20 mil espectadores en sus primeras presentaciones), pero fue un éxito polémico; aunque hoy figure entre las diez mejores puestas en escena del teatro cubano.²⁸ A la luz del tiempo, es inevitable que surgieran nuevas inquietudes, nuevos elementos para el análisis de la realidad presente y pasada. Pero Roberto Blanco repitió, diecisiete años después, una puesta que respondía a aquel contexto. Retomarla, tal y como la concibió en el 67, era un riesgo. Exigía ciertas aproximaciones al público receptor. No es que yo encontrara la puesta envejecida, es que *María Antonia* es de esencia y no de presencia. Sólo pienso que faltó concretar el objetivo de la puesta con relación al público de los ochenta, en el que confluían los que la vieron en 1967 y jóvenes espectadores para los que *María Antonia* era sólo un mito que el Qué-sadismo había cercenado. Quiero repetir una vez más que ese trabajo de Roberto es, para mí, la más acabada experiencia de teatro total que se haya producido en el teatro cubano. Pero hay cosas de su contexto que sí han envejecido (¿desaparecido?). Otras, lamentablemente, aún perviven, como la discriminación de género y racial, la cosificación de la mujer, la violencia intrafamiliar, la violencia con que en ocasiones queremos arrebatarle la vida a otro. En el Cerro, escenario natural de *María Antonia*, pervive esa violencia despiadadamente. Es un mundo incubado en las cuarterías y solares, que ha cambiado de traje, pero no su esencia trágica.

También en los ochenta el contacto con el público de *María Antonia* fue polémico; aunque, como es natural, más amable. Se impuso la irreverencia de los jóvenes espectadores, con un mayor nivel educacional y cultural, que aplaudieron una obra que sólo conocían de referencia. No en vano tuvo a su favor el apoyo oficial de la crítica (que no siempre me ha acompañado) y los jurados le hicieron justicia, sobre todo a la puesta de Roberto y a la magistral interpretación de la inmensa Hilda Oates, que volvió a protagonizarla aun cuando su edad biológica no se correspondía con la del personaje, lo que demandó de ella un esfuerzo físico tremendo. Pero no pienso caer en la tentación de la falsa modestia: creo firmemente que es una tragedia por donde no transitan caricaturas, sino personajes vivos a los que no se les han regateado contradicciones en su diseño. Contradicciones que nos acompañan hasta el día de hoy.

²⁸ Haydee Sala y Miguel Sánchez: «Las mejores puestas en escena del teatro dramático cubano: una encuesta sociológica». Tablas, La Habana, no. 1, 1986.

« ¡AMOR ES RESUCITARI!»

Merindilogún Tonti Merindilogún

ODDUN 16-16 «*El médico cura el cuerpo, el amor el alma*»*Ana Aurora Díaz*

Cuando conocí personalmente a Ana Aurora Díaz, en el año 1962, ya era una cantante que había conquistado la atención por su talento como mezzo soprano. Había recibido clases con Zoila Gálvez, quien ayudó a educar su voz con sus excelentes métodos. José le Matt fue su consejero artístico. Ya esta bella mujer había hecho su primera representación con la ópera de Menotti: *Amelia va al baile*. Ópera que representó después para Pro Arte Musical. También *Los días llenos*, de Natalio Galán, con libreto de Antón Arrufat, ópera moderna de extremadas exigencias; la *Magdalena* de Rigoletto, el *Stabat Mater* de Scarlatti, *Las Bodas de Fígaro* de Mozart. Fue solista del grupo Madrigal de La Habana, con el cual fue a España. Solista en el *Stabat Mater* de Scarlatti. Lució su magnífica voz en el querubín de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. Probó su talento y facultades en diversos géneros. Representó la comedia *Ese Lunar*, en el Teatro Mella. Interpretó al *Amneris*, de la *Aída* de Verdi, por televisión. La crítica vislumbraba a Ana Aurora como la gran mezzo soprano cubana.

¡La existencia de Ana Aurora no era nada ajena para mí...! No solamente me impresionaba su belleza, la elegancia con que se desplazaba rumbo a la cafetería del Mercado de Carlos III, para merendar. Su muy timbrada voz que, para algunos especialistas tenía la ventaja de poseer una voz de mezzo soprano de raro timbre, un timbre redondo agradabilísimo y amplio. Para que tengas una idea sobre su belleza: Anita fue una de las candidatas del certamen de belleza que seleccionaba la reina del carnaval habanero. Ese mismo año fue dama de honor de la Reina de Miami. Déjame decirte, entre paréntesis, que mis cánones de belleza, como puedes suponer —y estoy pensando en los conceptos que se enarbolan en estos certámenes de belleza—, no son esos. Porque en estos certámenes se busca siempre la belleza blanca. La belleza de la «blanquitud». La negra, para ser considerada bella, tiene que responder a esos cánones. Si escogen a un negra, es porque parece blanca, como Cecilia Valdés. Una mulata con pelo lacio. No puede llevar su pelo natural. Tiene que parecer blanca en todo, menos en el color. Es como pintar a una blanca de negro.

Pero en nuestra relación no predominaron esos conceptos, que tanto ella como yo estamos muy lejos de abrazar. Nos enamoramos, simplemente. Recuerdo la primera vez que se encontraron mi mirada y la mirada de Anita. Subía apresurada para un ensayo de *Ese lunar*, de la compañía teatral

Rita Montaner, de Cuqui Ponce de León. Yo iba, menos de prisa, para el local del Seminario de dramaturgia que dirigía Osvaldo Dragún. Me miró, ya yo hacía rato que, furtivamente, la venía mirando. Me sonrió, en señal de saludo, cuando subíamos la escalera que conducía a los salones sedes de los grupos teatrales, Su sonrisa se fue conmigo. La hice entrar en las clases. No se repitió más ese encuentro de esa manera. Por mucho que intentaba verla solo podía escuchar su voz en los ensayos: esa bien timbrada voz.

En esa mansión, antigua palacete de Hornedo, devino al principio de la Revolución en sedes para las mejores compañías teatrales subvencionadas por el Estado. Excepto Teatro Estudio, fundando antes de la Revolución, y el Conjunto Dramático Nacional, compartían el recinto las compañías teatrales *Milanés* de Adolfo de Luís, *Guernica*, de Dumé, *Rita Montaner* de Cuqui Ponce de León, el Seminario de Dramaturgia de Osvaldo Dragún, la Biblioteca del Teatro de Queta Farías, también actriz, de gran inteligencia sensibilidad. Culta. Te hablo del 62. También había otras dependencias artísticas que hacían de la mansión un verdadero recinto espiritual. La convivencia entre los grupos era muy armónica. Pese a los distintos estilos artísticos, temáticos se transpiraba veneración y respeto. Para aquellos que piensan que el teatro es una olla de grillo me place desmentirlos. El teatro es el ámbito donde, sin necesidad de prevención reglamentaria, se respetan las diferencias. Donde resulta orgánica la convivencia humana. Por eso no me fue nada difícil establecer una comunicación con Ana Aurora Díaz. Comenzó en una guardia de milicia. Estábamos en el portal de esa casa suntuosa. Preguntas y respuestas articularon nuestra conversación en un diálogo que, sin proponérselo, develaba, poco a poco, nuestras inquietudes artísticas e intelectuales. Nos dimos cuenta que en muchos aspectos éramos afines. Que había una correspondencia ideológica que nos hacía más próximos. Sentía que, entre nosotros, se estaba produciendo una atracción adecuada para crear una buena amistad. Me estaba relacionando con una mujer, no con una mujercita. Para mí lo mismo existen mujeres y mujercitas y hombres y hombrecitos. Las mujeres son aquellas que trascienden lo doméstico, que son capaces de hacer prevalecer su inteligencia y talento por encima de valores externos y circunstanciales como la belleza física. Las mujercitas son las que se supeditan ciegamente a una escala de valores que les imponen los hombrecitos. Los hombrecitos son aquellos que tratan de imponer —y en muchas ocasiones lo logran—, códigos que responden a falsos valores de la vida, que supeditan su conducta, su proyección a imponer los valores externos a los valores internos del ser humano. Considera a la mujer en un objeto.

Pero pronto mi proximidad con Ana Aurora quedó trunca. Cuando terminó el Seminario de dramaturgia, pasé a trabajar con Dumé en el *Guernica*, cuya sede era el Teatro El Sótano. Años después, la reencuentro casada y con una hija en el Teatro Popular Latinoamericano, que residía en El Teatro Martí. Allí éramos compañeros de trabajo. Posteriormente, pasó a integrar el elenco de Teatro de Arte Popular. Logro trabajar con ella en 1980 en *Calixta Comité*. La dirijo y me doy cuenta de su fuerza dramática que además de cantante era una actriz excelente. Ahí comienza una relación de amistad mucho más estrecha que deviene relación amorosa. Nos casamos... ¡y hasta el día de hoy!

Aunque nunca he podido dirigirla como realmente quiero y ella merece. Incluso, tengo una obra escrita para ella y —por h o por b— nunca logro hacerla: *Aedes*. Como en *Manzano*, donde interpretará La Marquesa. Recuerdo que, cuando la dirigí en *Un plato de col agria*, de Chely Lima y

Alberto Serré, con un elenco que integraban Juan Alberto Cepero, Estrella Borbón y Carlos Barco (no pudimos estrenar por problemas de producción), ella estaba excelente. También tuvo un desempeño magnífico como una de las cotarras de *Ochún...*, junto a Sonia Boggiano. Pero, anheló lograr mis objetivos como autor y director artístico de Ana Aurora Díaz González, no ya como su feliz esposo.

LA SIMONA

Siempre perseguí un premio. Para mí era muy importante el premio porque es un reconocimiento, que más o menos desde el punto de vista artístico te sitúa y te organiza determinadas inquietudes. Desde que yo empecé a escribir, yo concursé. Ahí está el premio a *El sacrificio* en el concurso de instructores de arte. Pero en casi todos los concursos que participé, incluso con *María Antonia*, fui nada más que finalista. Lo mismo ocurrió con *Mi socio Manolo*. *La Simona* fue un hecho muy empecinado de mi parte porque fue dos veces al Premio Casa de las Américas, una al premio de la UNEAC, y no fue premiada, primero, por considerar los miembros del jurado —con excepción de alguno— que era una obra de diversionismo ideológico. En el Casa de las Américas, la primera vez que concursó, el jurado cubano no estuvo satisfecho en darle el premio, sí el jurado latinoamericano, y no se dio ese premio. Lo alcancé entonces en el año 77. Como en esa edición se concursaba bajo seudónimo, creyeron que se trataba de un autor chileno. Aunque oficialmente no recibí la invitación para recibir el premio, la actriz uruguaya Sara Larocca, que presidía el jurado, tuvo una actitud muy digna y me localizó e invitó al acto de premiación. Ella misma me recibió en el portal de la Casa de las Américas y me pasó a la sala. Después, cuando se disponía a leer el acta, me pidió que me colocara a su lado. Hasta hubo sorpresas por funcionarios que desconocían que yo me encontraba allí. Recuerdo que, cuando me dirigía hasta donde estaba Sara Larocca, alguien exclamó: « ¡Ah, yo no sabía que usted estaba aquí! ». En esa ocasión no pudieron obviar mi obra, como ya había sucedido en otros concursos, incluyendo el de literatura de la UNEAC.

El 14 de diciembre de 1970 le envié a René de la Cruz, entonces Presidente del Centro Cubano de la ILAT, una carta en la que protesto por la arbitraria exclusión de la obra *María Antonia* en el Tercer Concurso de Obras Teatrales Latinoamericanas, habiéndola presentado en tiempo y forma. Siete años después, con el otorgamiento del Premio Casa y la elogiosa valoración del jurado, las cosas comenzaron a cambiar para mí. El premio tuvo un gran impacto. Yo doné el premio al Comité Chileno de Resistencia Antifascista. Le debo mucho a este premio, más allá de la importancia que tiene como uno de los principales concursos literarios de Hispanoamérica. Porque hay que tener en cuenta en las circunstancias en que se me concede, después de todo lo que había vivido con *María Antonia*, la desintegración del grupo Ocuje y la marginación que sufrí posteriormente. Ya, ahí, rompía con una especie de cadena que me ataba a concepciones bastante estigmatizantes, producto de mentalidades pequeño-burguesas, con prejuicios de todo tipo. *La Simona* rompe con todo eso. El premio me sitúa a un nivel. No era un premio nacional, sino que era un premio que tenía otra altitud y había que leerla y publicarla. Eso realmente me estimula de una manera tremenda y me sitúa, ya no como un autor difícil de ser asimilado, sino ya como un actor dentro de la problemática de lo que es la cultura de un pueblo, con todas sus contradicciones.

ODDUN 7-11 Odí Tonti Ojuani
 «Una palabra de aliento anima al hombre»

La Habana, febrero 11 de 1977

«AÑO DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN»

D-31

Cro. Eugenio Hernández Espinosa
Calle 25 # 162
e/ Infanta y O
Vedado

Estimado compañero:

Sabemos que ya usted conoce la grata noticia que estas líneas ratifican: que su obra de teatro titulada *La Simona* fue seleccionada por el Jurado del Premio Casa de las Américas 1977 entre las mejores obras presentadas este año, y que será publicada en la colección Premio de nuestro organismo.

Lo felicitamos sinceramente por este triunfo, tanto más valioso cuanto que este año recibimos más de seiscientos cincuenta originales. Confiamos en seguir contando con su colaboración en las tareas que realiza nuestro organismo en la difusión de la cultura de nuestros pueblos.

Reciba un atento saludo

Haydee Santamaría

Ciudad de La Habana, marzo 14 de 1977

«AÑO DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN»

Ref.: D-45

Cro. Eugenio Hernández Espinosa
Calle 25 # 162
e/ Infanta y O
Vedado

Estimado compañero:

En esta oportunidad quisiéramos hacerle llegar estas líneas como respuesta a la carta en la que nos comunica su decisión de entregar al Comité Chileno de Resistencia Antifascista, el Premio Casa de las Américas 1977 que obtuviera con su obra *La Simona*. Nos alegra que un escritor de nuestra patria revolucionaria, dedique los méritos reconocidos de su obra a la lucha del hermano pueblo de Chile. Le estimulamos pues a continuar trabajando con igual esfuerzo en la creación de una literatura revolucionaria y comunista, de una literatura en la que cada vez sea más palpable y hermosa la dimensión internacionalista.

Reciba un cordial saludo revolucionario,

Haydee Santamaría

REGRESO DE LA URSS

Oché Tonti Merindilogún

ODDUN 5-16 «*Cuando se elige bien el camino se llega a la meta*»

Después de que las aguas fueron tornando a su nivel con la designación de Armando Hart como Ministro de Cultura, las cosas comenzaron a cambiar y se dio un trato especial a los dramaturgos, directores y actores negros que fuimos afectados durante el Qué-sadismo²⁹. En mi caso, también fue muy importante ganar el Premio Casa de las Américas con *La Simona*. Junto a otras agradables sorpresas, me llegó también el pasaporte. Mi primer viaje al extranjero fue a la Unión Soviética. Mi visita a Moscú, la «Santa Madre» de los rusos, en una delegación integrada por Miriam Lezcano, directora artística y general del grupo Teatro Político *Bertolt Brecht*, y por Vivian Martínez Tabares, entonces jefa de redacción de la revista *Tablas*, ocurrió en 1986, escasamente un año después de que Mijaíl Gorbachov asumiera la dirección del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) y, con la *glasnost* (en ruso, transparencia), pretendiera atenuar las políticas restrictivas que impedían la libertad de expresión y la libre circulación de las ideas.

Se iniciaba el debate público sobre cuestiones políticas. Los medios de comunicación obtienen mayor libertad para expresar opiniones que antes hubiesen sido condenadas. La *glasnost* permitió conocer tanto los errores del gobierno soviético como desentrañar muchos acontecimientos que habían quedado velados por la historia oficial. En un intento de reformar la sociedad soviética, como estrategia concreta para el desarrollo del país se introdujo la *perestroika* (reestructuración) de la economía y de todas las áreas del sistema soviético. Aunque ya venía diseñándose, fue en el pleno del Comité Central del PCUS de abril de 1985 cuando se decidió que la *perestroika* era crucial para rescatar al Estado del colapso económico.

Como es lógico, los teatros comenzaron a representar obras críticas con el propósito de crear un debate interno entre los soviéticos. En mi corta estancia tuve la oportunidad de visitar el Teatro *Bolshói* y el Teatro del Artes de Moscú, compañía teatral moscovita, una de las más importantes del siglo xx, cuna de las teorías elaboradas por el director y actor Konstantín Stanislavski, que condujeron a la renovación total de las técnicas de puesta en escena e interpretación del teatro contemporáneo. Pude reunirme con escritores rusos, a los que les interesaba poderosamente mi obra, por reflejar, según me decían, las costumbres del pueblo cubano. Efectivamente, el conocimiento de las costumbres supone una guía importante para comprender el alma de un país y de sus gentes. El filósofo escocés David Hume escribió: «La costumbre constituye la guía fundamental de la vida humana».

²⁹ Qué-sadismo: Nombre que los artistas escénicos dieron al período (1971-1976), en que Armando Quesada fungió como director de teatro del Consejo Nacional de Cultura. A Armando Quesada también se le conoció como Torquesada por su despiadado proceder contra los representantes de la vanguardia artística cubana.

El Taganka había despertado en mí un gran interés por ver sus espectáculos. Pudimos apreciarlos. Efrós había sustituido a Luibimov al frente de la Taganka, y se veía como una especie de resurgimiento del espíritu de la compañía tras sus giras por Yugoslavia y Polonia. Para Efrós esto era el resultado de la intransigencia del Taganka, de su lealtad a los principios cívicos. «Los actores aquí —decía—, a diferencia de muchos otros, están estrechamente vinculados con la vida, «vienen de la calle», en el sentido más sublime de esta palabra; parecen haber sido arrancados de la multitud, son parte de ella, conocen bien las cuestiones sociales. En segundo lugar, creo que en este teatro se le ha encontrado a la realidad una forma de interpretación atractiva. Les salió a las mil maravillas esta combinación, esta fusión de estilos de Stanislavski, Meyerhold y Brecht». El importante director teatral estaba convencido, por sus experiencias en los festivales internacionales de vanguardia, de que la gente iba al teatro para profundizar en el contenido, no para asombrarse de algo.

También visité la Galería de Arte Tretyakov y a los museos más destacados: el de Cultura Oriental, el de Armas, ubicado en el Kremlin, el Museo *Púshkin* de Bellas Artes y la Universidad de Lomonósov, fundada en 1755. Anduve por los Bulevares concéntricos, construidos en las antiguas murallas, que dividen la ciudad en varias secciones, de las cuales el barrio residencial es la más destacada. En el centro de estos círculos concéntricos se encuentra el Kremlin, sede del gobierno ruso, y a su lado, la Plaza Roja, que da forma al centro del trazado radial de las calles. Este conjunto arquitectónico fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1990, condición que también tienen La Habana Vieja, Trinidad, Cienfuegos y Camagüey, en Cuba.

El Kremlin, emplazado sobre una terraza aluvial al norte del río Moscova, es el monumento histórico más importante de la ciudad. Construido en 1156, se trata de una muralla de piedra de 21 m de altura, coronada por 19 torres, que rodea el triangular complejo de antiguos palacios, edificios religiosos y otros monumentos, algunos de los cuales datan de la edad media. El Gran Palacio del Kremlin, finalizado en el año 1849, es la estructura más impresionante dentro del recinto. Entre los edificios en el Kremlin visitamos la catedral de la Asunción y la catedral del Arcángel San Miguel —con cinco cúpulas doradas cada una de ellas—, y la catedral de la Anunciación (siglos XIII-XIV) que tiene nueve cúpulas doradas. Aprecié la bella torre de Iván el Terrible, de 98 m de altura. En un pedestal próximo se encuentra la campana del Zar, que pesa casi 200 toneladas, una de las más grandes del mundo. Fuera del Kremlin se encuentra la catedral de San Basilio, famosa por su genuina arquitectura y coloridas cúpulas, que se alza en una de las esquinas de la plaza Roja. Bajo la muralla del Kremlin y frente a la plaza, se encuentra el mausoleo de Lenin. Lo visité; pero, antes de pasar al interior del recinto, lo que más me llamó la atención fue el cambio de la guardia del mausoleo. Parecían soldaditos de plomo girando con precisión, a un mismo tiempo. Todos del mismo tamaño. Me recordó muchísimo a mis soldaditos, con los que jugaba de muchacho en el Solar de San Pablo.

Fue para mí un viaje verdaderamente impresionante, en un momento histórico para la Humanidad. Durante el recorrido, hice amistad con la traductora-guía. El hecho de saber que yo era dramaturgo la estimuló a contarme algunos aspectos de la realidad. Me presentó a traductores literarios. Su intención era que no me llevara una impresión superficial de su país, de las transformaciones que se estaban produciendo en el seno de la sociedad soviética. Me mostró otro Moscú. Con jóvenes muy inquietos. No era el Moscú que yo traía en mi mente. Eran dos Moscú: el agitado, con frescos

aires renovadores, que no ocultaba sus criterios con relación al movimiento oscilatorio que se estaba produciendo; y el otro, el Moscú estático, aparentemente en calma, frío, que me mostraba la prensa. Yo pensaba, antes de realizar el viaje, que Moscú era de un pensamiento homogéneo, monolítico, como el que había leído en los populares manuales filosóficos. Cuando tomé el avión en La Habana, ¡qué lejos estaba de imaginar que las quietas aguas del Moscova se estaban agitando con la intención de provocar una inundación de ideas...! Las obras que se representaban en los teatros evidenciaban el advenimiento de una eclosión ideológica. Al visitar la plaza *Maiakovsky* sentí, a manera de ráfagas intermitentes, lo que vendría después: un hervidero de confrontaciones ideológicas. Guardé esas impresiones que, a mi regreso de la URSS, me motivaron a escribir la obra *El viejo reloj marca la hora exacta* (1992).

TEATRO DE ARTE POPULAR

Merindilogún Tonti Ogundá

ODDUN 16-3 «*El hombre inteligente obvía los obstáculos*»

Teatro de Arte Popular lo forma Tito Junco, director, actor y autor, con Gerardo Fullea León y yo. Se fundó el 7 de enero de 1978. Los conceptos de Tito coincidían con nuestra visión de la cultura popular. Era hacer un teatro popular, incluso primeramente se ubicó en una zona muy popular, en Regla, y posteriormente en el Cerro, para dar la visión o la presencia de otro tipo de teatro que no se hacía. Tito y yo nos desprendimos del grupo de Teatro Ocuje, que dirigía Roberto Blanco, o sea, que había intereses comunes para desarrollar desde el punto de vista cultural, independientemente de cada una de nuestras especificidades. Si había un hilo conductor que nos unía, que era el pensamiento y la creencia de una estética popular, ¿por qué no podíamos fundar un grupo con todo lo nos proponíamos hacer? En gran medida, o en cierta medida, logramos algunos objetivos. Por ejemplo, con *A la orilla de la presa*, de Tito Junco. En esa puesta están todos los elementos, todos los componentes de lo que iba a ser Teatro de Arte Popular: la música, el baile, la gestualidad, el colorido... También porque teníamos la convicción de que la cosa no era ir hacia el pueblo, como ha pasado con algunos intelectuales, sino salir de ahí y llevar nuestra cultura al peldaño más elevado

Tiempo después, con los aires renovadores del Ministerio de Cultura, fui nombrado director general de Teatro de Arte Popular.

Ofún Tonti Eyeúnle

ODDUN 10-8 «*No hay noche sin día, ni día sin noche*»*Sala Verdún*³⁰

En esta noche de júbilo y entusiasmo, de emociones imprevisibles no puedo evitar sumergirme en los recuerdos y extraer de ellos aquel proverbio Peul: «El hombre paciente sigue cocinando una piedra hasta que bebe su caldo».

Durante casi diez años una especie de nomadismo mesiánico caracterizó nuestra exigencia artística, circundada de dificultades y penurias. Cuando no vislumbrábamos un camino hacia la estabilidad; cuando todos los diagnósticos coincidían en que el nomadismo nos sepultaría para siempre; cuando la desesperanza cundió e impregnó nuestro ánimo y se expandió en todo su alcance, surgió de repente, no como un acto de magia sino como resultado de un proceso lógico y consecuente de

³⁰ Palabras pronunciadas por Eugenio Hernández Espinosa, el 20 de octubre de 1987, en la inauguración de la Sala Verdún como sede permanente de Teatro de Arte Popular. Al acto asistió el Dr. Armando Hart Dávalos, Ministro de Cultura.

nuestro quehacer revolucionario, la posibilidad de cambio, la posibilidad de una estabilidad: la sede donde poder encauzar nuestra creatividad para ofrendarle a la vida la inquietud de nuestra sensibilidad artística.

El estar obligados a trabajar circunstancialmente en teatros que no eran nuestros, definió —en mucho— nuestras puestas en escena y lesionó, en gran medida, la búsqueda de una expresión consecuente con nuestros postulados estéticos. Enajenó de tal forma nuestra proyección que fuimos perneados de cierto mimetismo, perdiendo, en esa adopción, el carácter peculiar que nos dio origen. Pero esta no es la hora para hacer un recuento histórico de nuestros avatares. El pasado es vivencias; vivencias para reforzar nuestro andar; para hacernos mejores, no peores. Estamos conscientes que carecemos de la cohesión necesaria para emprender esta difícil empresa. Para ello es necesario reforzar la disciplina artística e instrumentar un entrenamiento orgánico y sistemático, consecuente con nuestros postulados estéticos. Seríamos ingenuos pensar en resultados óptimos inmediatos, como pensar también que a partir de este instante cesarán los problemas y dificultades.

Mientras más exigentes seamos, más aflorarán las contradicciones. Grandes esfuerzos nos esperan. Es realmente difícil atender la calidad de nuestro trabajo sin perder cuantitativamente. En estos momentos, dada la ausencia de un repertorio que nos asegurara una programación estable y continua, nos dimos a la tarea de proyectarnos hacia un trabajo cuantitativo. No obstante, eso no nos impidió ser exigentes. Nada justifica el abandono, nada justifica el descuido, nada justifica la chapucearía. Sabemos que es imposible alcanzar, de la noche a la mañana, el nivel artístico que ostentan con justeza nuestros más prestigiosos colectivos. Detectar las causas de nuestras deficiencias artísticas y eliminarlas es la base esencial para elevar sustancialmente nuestro nivel artístico. En espiral ascendente debe ser, a partir de ahora, la trayectoria de Teatro de Arte Popular. La mayor responsabilidad de este objetivo recae en nuestros directores artísticos que se enfrentarán a nuevas exigencias espaciales y de comunicación, que pondrá a pruebas su creatividad, su capacidad de selección, su flexibilidad e imaginación.

Es evidente que las condiciones de trabajo mejorarán a partir de hoy. Pero es necesario tomar conciencia de la responsabilidad histórica que significa asumir una sede con estas características espaciales, atípica en nuestro movimiento teatral. Decía Peter Brook, uno de los directores teatrales más importantes de los últimos años: «Todo trabajo tiene su propio estilo, no puede ser de otra manera; todo período tiene su estilo». Asumir esta sede nos obliga a trabajar en otra dimensión, lo cual implica un nuevo trabajo, un nuevo período, un nuevo estilo, que abrirá una —otra— etapa de comunicación, una ruta de audacias y riesgos, presupuestos claves para responder el desafío de este complejo dispositivo escénico.

No será fácil adecuar nuestros medios expresivos a un ámbito que desconocemos, que tiene sus propias leyes, sus propias convenciones.

Pero el hecho teatral no puede prescindir de esa gran magia que emerge de la peligrosidad y el riesgo que produce todo arrojo, toda búsqueda, toda comunicación con el espectador. Vamos a luchar por ser dignos merecedores de esta instalación, con la convicción de que todos nuestros esfuerzos por conquistar este espacio tendrá óptimos resultados. «La meta del arte no es representar la apariencia externa de las cosas, sino su significado interno porque éste es su verdadera realidad y no el amaneramiento externo y el detalle». Con este postulado aristotélico entramos al Verdún. No

podemos entrar a una nueva posibilidad de comunicación con concepciones viejas, sino con pensamientos e ideas nuevas. «Toda rebelión de forma —decía también Martí— arrastra una rebelión de esencia». Todo un universo de posibilidades creativas se nos abre a la vida a partir de este instante. Para conquistarlo a plenitud no basta solamente la inteligencia, la sensibilidad, el talento... Es necesario el rigor, la disciplina, y la coherencia en nuestros medios de expresión.

Sabemos que la responsabilidad histórica es un sofisma. No podemos desvincular este acontecimiento del proceso que lleva a cabo nuestro país, la Revolución. Porque en la medida que seamos mejores hombres seremos mejores artistas, en la medida que seamos profundamente revolucionarios seremos profundamente creadores.

¡ACHÉ!

Ojuani Tonti Eyioko

ODDUN 11-2 «*Si el viento sopla, refresca tanto al bueno como al malo*»

Al asumir la dirección general de Teatro de Arte Popular, y tomar el colectivo conciencia de la responsabilidad histórica que significaba asumir una sede con las características especiales de la Sala Teatro Verdún, atípica en nuestro movimiento teatral, le pedí a artistas e intelectuales de altísimo nivel que se integraran al colectivo o que colaboraran con nosotros. Entre ellos, a Alberto Curbelo, poeta, dramaturgo y crítico teatral; al artista de la plástica Rafael Quenedit, al músico Enrique González, director del grupo de rock ArteVivo... También le solicité a los directores artísticos del colectivo que se integraran a las nuevas concepciones de dirección y creación: a Ramón Matos, Alejandro Iglesias, Pedro Ángel Vera, Tony Díaz; y a Isidoro Núñez, su asesor teatral. No prescindí de nadie. Aunque al nombrármese Director General se me dijo que me quedara con los artistas con los que podía encausar el proyecto, no prescindí de nadie. No podía realizar una vendetta en Teatro de Arte Popular. Eso no tiene que ver con mis concepciones y convicciones. Los convoqué a todos: a amigos y enemigos. A los que habían tenido una actitud digna en el juicio en que se me excluyó del movimiento teatral, durante la parametración, y aquellos que diferían incluso de mis concepciones artísticas. No los excluí tampoco por lo que yo pensaba del teatro que ellos hacían, y que en algunos casos me parecía que traicionaban la cultura popular. En el grupo confluían artistas muy diversos, de diversas calidades artísticas. Fui extremadamente paciente con ellos, escuchándolos, explicándoles mis propósitos con la programación del grupo. Lo primero que les dije es que yo no dirigiría artísticamente ninguna obra, que serían ellos y los directores artísticos invitados los que asumirían los nuevos montajes.

Creamos el Taller Escénico con el propósito de atender la superación profesional de sus jóvenes creadores y el desarrollo sistemático de su potencial artístico y cultural; pues en el mismo confluían fuerzas provenientes del Movimiento de Aficionados, como Jorge Perugorría (*Pichi*, el hoy famoso protagonista de *Fresa y Chocolate*), Bárbaro Marín, Rafael Lahera, Pancho Céspedes (el también famoso cantante), Alberto Ramírez, Julio Marín, Julito Reyes, Carmen Irene Díaz, Alberto Guevara, Leandro Espinosa, David Hernández, Marieta Sánchez, Elsitá, la esposa de Pichi... Del ISA: Polito

Ibáñez (que devino en un extraordinario cantautor), José Armando Celaya, Estrella Borbón, Monse Duany, Carlos Barco... De la ENA: Trinidad Rolando, Jorge Ryan, Ivette Pérez, Héctor Pérez, Jorge Félix Alí, Juan Antonio Dulzaides; Instructores de Arte: Juan Alberto Cepero, Gloria Bryce y Coralia Rodríguez; junto a los antiguos actores profesionales del colectivo: Ana Aurora Díaz, Gladys Anreus, Sonia Boggiano, Miguel Benavides, Julián Villa (que procedía del grupo Patakín), Caridad Hernández, Charles Arencibia, Ana Ruiz, Rolando Chiong (que después encaminaría sus pasos como talentoso director de telenovelas), Mirtha Infante y Virgen Suárez, entre otros que ahora escapan de mi memoria. Se impartieron clases de voz y dicción, canto, dominio corporal, danzas afrocubanas, percusión, sobre todo de nuestros sagrados tambores batá, pantomima y zancos; conferencias y conversatorios sobre la cultura en general y, en particular, aquellas manifestaciones artísticas y literarias que concurren en el quehacer escénico, que impartieron reconocidos especialistas, como Rogelio Martínez Furé, con el objetivo de dotar a Teatro de Arte Popular de un lenguaje escénico coherente donde la meta del arte no fuese la rebelión de la forma —como pedí en la inauguración de la Sala Verdún—, sino su significado interno, su esencia.

Los miércoles y jueves, paralela a la cartelera de los fines de semana, organizamos una programación que denominamos *Espacio Abierto*, en la que concurrieron disímiles grupos de la Capital, protagonistas de los más diversos modos y tendencias de encarar el hecho artístico, con espectáculos de carácter experimental e interdisciplinario: teatro, en todas sus manifestaciones, sin excluir, por supuesto, al teatro de calle, oralidad escénica, poesía, música, danza, artes plásticas... *Espacio Abierto* concretó una programación permanente de monólogos y obras de destacados jóvenes autores, que anteriormente no habían tenido la posibilidad de ver sus obras en escena. Incluyó a destacados cuenteros escénicos. Por lo que el Verdún, en ese tiempo, se convirtió en sede de la oralidad escénica, con Alberto Curbelo a la cabeza y la narradora y actriz Coralia Rodríguez.

No asumimos al Verdún únicamente como espacio teatral. Ese fue uno de los puntos que discutí con mis jóvenes colaboradores. Sino como un centro polivalente, cuyas opciones artísticas y culturales satisficieran las necesidades y exigencias de la comunidad y, sobre todo, de un público juvenil que reclamaba un espacio donde invertir, creadoramente, su tiempo libre. Alberto Curbelo, que entonces encabezaba la Asociación *Hermanos Saíz* en el grupo, y el director de ArteVivo Enrique González, junto a jóvenes como Jorge Perugorría, Elsita, Bárbaro Marín, Juan Alberto Cepero, Polito Ibáñez, Ivette Pérez, Alberto Ramírez, Rafael Lahera, Gloria Bryce, Coralia Rodríguez, Estrella Borbón y Leandro Espinosa crearon el espacio *Jóvenes en Tertulia*, los sábados a las 12 de la noche, después de la programación habitual de Teatro de Arte Popular. Esta actividad, en la que siempre se presentaba una figura artística de gran prestigio profesional (como el fotógrafo Korda, por ejemplo, que donó la secuencia de sus famosas fotos del Che), acogió a los más importantes trovadores noveles en aquel momento y que hoy son figuras cimeras del movimiento de la Nueva Trova, junto a otros reconocidos actores, músicos y cantantes, poetas, bailarines, críticos, pintores y fotógrafos. A las dos de la madrugada te podías encontrar a un muchacho, en un remanso de la escalera, escribiendo un poema. Finalizada la programación, a las tres o a las cuatro de la madrugada, éstos jóvenes artistas montaban de nuevo la escenografía y las luces para la función oficial del domingo, a las 5 de la tarde. Ellos se desdoblaban como técnicos, tramoyistas, utileros... ¡Y a las cinco de la

tarde estaban allí, asumiendo sus responsabilidades artísticas, como si no hubiesen estado toda la noche sin dormir, trabajando!

En colaboración con el Fondo Cubano de Bienes Culturales —que dirigía entonces una promotora imprescindible de nuestra cultura, Nisia Agüero—, el pintor y escultor Rafael Quenedit inauguró la galería Expo-Venta *Arte Joven*, en el vestíbulo de la institución, en la que expusieron notables artistas de la plástica, representativos de las principales tendencias del arte cubano contemporáneo. En *Arte Joven*, además, se presentaron libros y revistas especializadas, y se realizaron *performances*. Abrimos las puertas del Verdún a acciones plásticas que, por aquellos días, sacudían La Habana. Nada de lo más representativo del arte joven nos fue ajeno. En uno de esos *performance* la actriz Trinidad Rolando interpretó canciones de los Beatles, haciéndose acompañar exclusivamente por tambores batá.

Y teniendo en cuenta el propósito del TAP de hacer un teatro de raíz popular, recurriendo sistemáticamente a las más genuinas fuentes de nuestra cultura e historia, de la que no puede excluirse la música popular (incluso desde una perspectiva teatral), también creamos el espacio *Lunes del Verdún*, que presentó recitales de nuestros más destacados y populares cantantes, músicos y agrupaciones, en todos los géneros, desde la música campesina al rock y al rap. Presentó a cantantes muy populares en aquellos días, como Mirtha Medina y Annia Linares. Estas presentaciones de los lunes a las 9:00 p.m., provocaban un diálogo poco usual en este tipo de espectáculos, pues el artista invitado se proyectaba en facetas desconocidas de su carrera artística. Además de su carácter didáctico, mostró al creador desde una visión más humana y familiar, permitiéndosele al público, que lo rodeaba en escena, por las características de teatro arena del Verdún, que compartiera espontáneamente con el artista de su preferencia. En la taquilla del Verdún siempre había cola. Inmensas colas. Hubo días en que, mientras en la otra esquina de Consulado el Teatro Musical suspendía su función por falta de público, nosotros teníamos que auxiliarnos de la policía para controlar la avalancha de espectadores.

Lo que aportó en ese período a la escena cubana la Sala Verdún y Teatro de Arte Popular, especialmente el talentoso grupo de jóvenes artistas que lo conformaban, está aún por estudiarse. Fue un momento de esplendor, de efervescencia teatral, y de real compromiso con la joven vanguardia artística cubana.

Eyioko Tonti Osá

ODDUN 2-9 «*La muerte es quien nos hace volar*»

*A la orilla de la presa...**

Con *A la orilla de la presa*, *lotos*, *lirios* y *girasoles*, estoy; con *Asalto a la guarida*, estoy; con tu emblemático Teatro de Arte popular, creado entre sueños y quimeras, estoy.

* Texto escrito por Eugenio Hernández Espinosa ante la muerte del actor, dramaturgo y director Tito Junco. Revista Tablas, La Habana, número 3, septiembre-diciembre del 2003.

Siempre tuve la impresión que entre Tú e Ikú había un pacto en el cual habías logrado conseguir un plazo, muy breve, para realizar tus sueños. Sabías que ella te esperaba al doblar la esquina. Por eso trabajabas sin descanso. Todo al mismo tiempo: crear Teatro de Arte Popular, ser su director general y artístico, actuar, escribir, componer. Sin el mínimo cansancio estuviste en la primera escaleta musical de las vidas que te tocó vivir. Por eso siempre cantaste en do de pecho, con la certeza de no desafinar nunca y con la agudeza de aceptar cualquier reto. Con el esfuerzo y el tesón de un gladiador, obligado siempre a vencer, luchaste sin ceder un ápice a tus principios, contra criterios incapaces de comprender tus objetivos artísticos. Soñaste siempre con hacer Teatro para el pueblo, con el pueblo.

Representar en escena a «la gente sin historia». Los que no te comprendieron, o los que se sintieron incómodos por tus códigos artísticos extraídos de lo más popular, te apodaron populista, como lo hicieran también con nuestro predecesor Paco Alfonso, dramaturgo y teatrista que descansa en el rastro del olvido.

En mi memoria desmemoriada, por los avatares de la vida en constante ajetreo más que por los años, llevo impresa tu valiente defensa de *Calixta Comité* —excomulgada ayer, canonizada hoy— frente a colegas y amigos que semejantes a César bajaron su pulgar, como en los juegos públicos de la antigua Roma, en señal de no aceptación.

Te recuerdo en nuestros encuentros en el Salón de descanso del entonces Teatro de Ensayo ocuje, de nuestro ¡Gran Maestro Roberto Blanco!, donde después de sesiones de ensayo de *Lumumba* o *María Antonia*, *El Alboroto*, *Los días de la guerra*, *María*, *Unos hombres* y otros, donde interpretabas cada personaje magistralmente, te leía mis obras recién escritas, o escenas de algunas en proceso de gestación: *Aponte*, *Caridad Muñanga*, *Calixta Comité*, *Nanú*. A pesar del cansancio te sentía latir de emoción. Con la vehemencia que te caracterizaba me dabas tus criterios, con ellos me revestías de entusiasmo.

Cuántas veces cabalgamos, a trote, por nuestras vivencias callejeras, muy latentes, de nuestros barrios populares marginados: Los Sitios, asere, y El Cerro, ambia, el poseedor de La Llave. Juntos tejimos y entretejimos proyectos que nos dejó correr la imaginación despojada de atavismos. Con esa inquietud propia del que no puede perder tiempo te sumergías en la creación. Al unísono un cuento, una obra, una canción, la dirección de un espectáculo y la caracterización de un personaje.

¿Cómo lo lograbas, Tito Junco?

Con tu facultad de obrar con prontitud y energía.

Hoy llego a ti con la letra de una canción que solías catar:

*Déjame decirte
cómo sucedió.
No lo vas a creer,
fue una cosa así
que surgió del corazón...*

Con el corazón de los teatristas, del público que te aplaudió, te aplaude y nunca dejará de aplaudirte, gladiador negro del sueño, la fantasía y la esperanza, te saludamos hoy.

¡Morforibale y aché, Tito!

«MI RAZA EMPEZÓ COMO EMPEZÓ EL MAR»

*Mi raza empezó como empezó el mar,
sin sustantivos, y sin horizonte,
con guijarros bajo mi lengua,
con una ubicación distinta de las estrellas.*

DEREK WALCOT

Marunlá Tonti Metanlá

ODDUN 15-13 «Un solo palo no hace Monte»

Mi acercamiento al Caribe es como un reencuentro conmigo mismo, como creador y como ser humano. ¡Yo soy afrocaribeño! Y «el Caribe, como lo veo yo —nos recordaba el presidente de República Dominicana, Leonel Fernández—, es algo más que una dimensión geográfica, es de hecho una dimensión cultural que transcurre desde el Mississippi hasta Salvador de Bahía, con nuestra islas como eslabones fundamentales».³¹ Yo he tenido la oportunidad de viajar por esas islas, de apreciar sus paisajes geográficos y culturales, lo que desde luego me ha permitido tender puentes entre Cuba y esas otras islas del archipiélago mayor del que formamos parte. Pero pienso que deberíamos publicar más su literatura, olvidarnos un poco de tantas reediciones de títulos occidentales y volcarnos a la literatura caribeña y africana. Lo que ha hecho Rogelio Martínez Furé con la poesía africana, tenemos que hacerlo con la narrativa, la ensayística y el teatro caribeños. Lo publicado es insuficiente. Los jóvenes tienen que conocer sus principales autores, sus obras. Es vital para su formación y proyección identitaria que tengan acceso a una literatura que expresa nuestra concepción y visión cosmogónica del mundo. Y no me refiero únicamente a los clásicos del área, sino a toda una pléyade de autores, posteriores a mi generación, que ocupan ya su pedestal en la literatura universal. ¿El teatro caribeño, quién lo publica...? Si no se editan esas obras, jamás podrán estar en carteleras. Y no es sólo que se conozca el teatro de Walcott, de Césaire, la obra de sus novelistas y poetas, es que el Caribe es una región muy rica en tradiciones folklóricas, mitos, leyendas, canciones, rezos y poemas populares, con la que tenemos fuertes vínculos y que no podemos desconocer.

Son muchas las cosas que nos unen: la cercanía geográfica, la insularidad, el mar, la experiencia común de la esclavitud, la emigración forzosa, la economía de plantación, los patrones de colonización y la lucha por la descolonización, el cimarronaje, el desplazamiento y la búsqueda de nuestra propia imagen, por preservar nuestra identidad dentro de un contexto de culturas y lenguas plurales: las lenguas amerindias, el castellano, el francés, el inglés, el holandés, también el creole... Nos unen cuestiones tan universales como la sexualidad, la familia, el dolor y la alegría o el imaginario

³¹ Pedro de La Hoz: «La cultura es una brújula imprescindible para hallar los paradigmas del siglo XXI», Granma, mayo 14 del 2010, p. 13.

antillano, que es de los más ricos del hemisferio occidental. Porque no hablo solo de nuestras islas sino del Gran Caribe cultural que se extiende, como se ha dicho, a las Bahamas, por todas las costas caribeñas de América Central, incluida Belice, y de Venezuela, Surinam, Guyana, la Guayana Francesa, Colombia, el nordeste de Brasil. El régimen esclavista introdujo en Brasil, a lo largo de más de trescientos años, negros fulas, mandingas, bantúes. Incluso, el Caribe cultural abarca territorios estadounidenses donde el componente afroamericano es muy fuerte, como Nueva Orleans, Luisiana y Miami, que comparten con nosotros ciertos aspectos de nuestra integración religiosa y étnica. La diáspora ha hecho de Miami una ciudad caribeña. Las tradiciones culinarias, la literatura oral y escrita, la plástica, el teatro, las danzas, el son, la rumba, la conga, el sucu sucu, el merengue, el gós-pel, el calipso, las canciones del reggae, el rap y el reguetón nos identifican. Yo amo profundamente mi archipiélago antillano, mis islas, el Caribe todo. A veces no nos damos cuenta o no lo queremos reconocer, pero Cuba es la isla mayor del Caribe. Eso de «la mayor de las Antillas», «la reina del Caribe», «la perla de las Antillas», sin chovinismo, es cierto. En el resto del área se percibe así. Los caribeños consideran a Cuba como parte sustancial de la región. No sé por qué los cubanos no acabamos de reconocerlo. Tenemos que asumir nuestra condición antillana, el inagotable caudal filosófico del hombre caribeño no sólo desde la reivindicación hispánica, que en Cuba tiene un peso muy grande, sino desde la profundidad cosmogónica del afrodescendiente y de las comunidades de inmigrantes de otros pueblos europeos y asiáticos, entretejidos también en la sangre del cubano, como el francés y el haitiano, el inglés y el jamaicano, al yucateco, el caimanero, el chino... Sin olvidarnos, por supuesto, del indocubano; pues los más recientes resultados de la prueba de fechado por la técnica de carbono 14 confirman que los grupos preagroalfareros habitaban el área de Canimar Abajo, en Matanzas, hace más de 7 mil años.³² ¡Siete mil años de historia en esta isla mayor del Caribe! Lo que pasa es que el espejismo de la piel de los que parecen blancos no nos deja ver el antillanismo de este país. «Sin duda, como lo ha señalado un africanista norteamericano, “Cuba es la más blanca de las islas del Caribe” pero el peso de la influencia africana en la misma población que tiene por blanca, es incalculable, aunque a simple vista no pueda apreciarse. No se comprenderá a nuestro pueblo sin comprender al negro»,³³ señalaba Lydia Cabrera mucho antes de que se confirmara científicamente la composición multirracial de nuestra sangre.

En Cuba están presentes muchos de las lenguas o jergas subsaharianas que se hablan en el Caribe y sus sistemas mágicos-religiosos: la Regla de Ocha o Santería (con predominio lingüístico-cultural yoruba), la Regla Arará (con matriz adja-fon), la Sociedad Secreta Abakuá (de oriundez efik-ibibio, lenguas nigerocongolesas centro-meridionales, clasificadas erróneamente como semi-bantú por algunos etnólogos y lingüistas) y la Regla de Palo Monte (de sustrato lingüístico-cultural bantú). La sociedad secreta Abakuá, únicamente constituida por hombres, fue fundada en 1830 por unos negros esclavos procedentes de los Calabares y del sur de Nigeria. No existe en ningún otro lugar de América. Nosotros la hemos incorporado al Gran Caribe con toda su carga ritual, que según Fernando Ortiz es la más teatral de todos nuestros ritos.

³² Véase: *Mil años más antiguos*, Granma, 6 de marzo del 2010, p. 8.

³³ Lydia Cabrera: *El Monte*, Ediciones CR, La Habana, 1954, p.9.

Lo vemos en las liturgias cotidianas del Cerro, en los danzantes enmascarados, las mojigangas, las culonas, los diablitos o íremes como protagonistas de un teatro vivo que se hace en nuestras calles, fuera de los recintos teatrales. ¿Cómo podría desconocerlo en mi obra? He pretendido plasmar nuestra existencia a partir del paso del hombre negro por el Caribe. A partir de nuestras formas de ver y de pensar, de ser: que son muy complejas y contradictorias. Tan complejas como las contradicciones que existieron entre los líderes de nuestra independencia, entre las motivaciones que llevaban al esclavo y al cimarrón a incorporarse a la guerra junto a sus amos y las motivaciones que tenían los hacendados esclavistas para levantarse en armas contra el régimen español. Pero lo he hecho sin arbitrarias exclusiones, que terminan excluyendo a la obra misma. Me crié antes del cincuenta y nueve, y no todos mis amigos pensaban como yo. Ni todos vivían como yo. Pero la confrontación nunca fue obstáculo para que escogiera mi camino, para que cada uno escogiera el suyo. Su propio camino. Dentro o fuera de la Isla.

Merindilogún Tonti Merinlá
ODDUN 16-14 «La cabeza es el almacén de lo que bien se aprende»

Mi primer gran encuentro con el Caribe se produjo cuando el poeta Aimé Césaire y el escritor y etnólogo francés Michel Leiris, que asistían al I Congreso Cultural de La Habana, presenciaron una función de *María Antonia* en el Teatro *Mella*. Sobre todo Césaire, que también es dramaturgo, me estimuló mucho y, posteriormente, pude visitarlo en Martinica. Sostuve con él una cómplice amistad, estética y personal. Había leído con fervor su *Cuaderno de un retorno al país natal*, conocía su teatro, su *Discurso sobre el colonialismo* y su ensayo-biografía *Toussaint Louverture...* Cuando dirigía Teatro de Arte Popular le encomendé a Nelson Dorr la dirección de *La Otra Tempestad*, de Césaire, que asumió con la asesoría de Alberto Curbelo y con los actores Ramón Matos y Miguel Benavides, ya fallecidos, junto a jóvenes como Jorge Ryan, Jorge Perugorriá, Ivette Pérez, Juan Alberto Cepero, Alberto Ramírez y José Armando Celaya, entre otros.

También ese encuentro vital se produjo a través de Frantz Fanon, por el impacto que ejerció en los escritores negros cubanos su ensayo *Piel negra, máscaras blancas*; así como con el barbadense George Lamming y sus ensayos agrupados en *Los placeres del exilio*, un definitorio libro en el que al interpretar la última obra de Shakespeare proclama: «El Caribe completo es nuestro horizonte, porque el propio Calibán, al igual que la isla que heredó es a un tiempo un paisaje y una situación humana. Podemos pasar de isla en isla sin cambiar el significado del lenguaje de *La Tempestad*».³⁴ En 1953 Lamming había publicado *En el castillo de mi piel*, novela en la que centra su discurso en la búsqueda de la identidad y de un cambio de vida entre quienes emigran a centros urbanos. Otros creadores me permitieron conformar mi propia imagen sobre la identidad y orígenes del hombre caribeño: René Marans, que anticipa el polémico término de la negritud —que tanto me persigue—, Jean Price-Mars, Léon-Gontran Damas (nació en Cayena, capital de la Guayana Francesa, y fue amigo de Césaire y de Senghor, con los que formuló el concepto de la negritud), Jacques Roumain,

³⁴ George Lamming: *Los placeres del exilio*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2007, pp. 195-196.

Jacques Stephen Alexis, René Depestre, Eric Williams, quien fuera Primer Ministro de Trinidad y Tobago, y escribiera un medular estudio socioeconómico de las Antillas británicas hasta el siglo XIX: *Capitalismo y Esclavitud*.³⁵ Eric Williams fue quien analizó el causal económico de la esclavitud negra:

La razón era económica, no racial; tenía que ver no con el color del trabajador, sino con la baratura de la fuerza de trabajo. En comparación con la fuerza de trabajo del indio y el blanco, la esclavitud negra era eminentemente superior. «En cada caso —escribe Bassett refiriéndose a Carolina del Norte— se trata de la supervivencia del más apto. Tanto la esclavitud aborígen como la servidumbre blanca habrían de fracasar ante la superioridad de la resistencia, la docilidad y la capacidad de trabajo del negro». Los rasgos del hombre, su pelo, color y dentadura, sus características «subhumanas», tan ampliamente citadas, eran solamente las razones posteriores para justificar un simple hecho económico: que las colonias necesitaban fuerza de trabajo, y que recurrían a la fuerza de trabajo negra porque era más barata y mejor. Esto no era una teoría: era una conclusión práctica que se deducía de la experiencia personal del colono. Si hubiera sido necesario, éste hubiera ido a la Luna en busca de fuerza de trabajo. África estaba más cerca que la Luna, más cerca también que países más populosos como la India y china. Pero ya les llegaría a éstos su turno.³⁶

También, desde luego, han ensanchado mi visión caribeña, Vidiadhar Surajprasad Naipaul, novelista y ensayista trinitario, hijo de un periodista indio perteneciente a la casta de los brahmanes, otro premio Nobel caribeño, prácticamente desconocido en nuestro país; aunque se publicaron en Cuba algunos de sus cuentos y puede encontrarse en nuestras librerías *El enigma de la llegada*, en la que da testimonio de su mundo, de su país, uno de las naciones más importantes, económicamente, de la geografía caribeña y de América. Su obra, asentada en la sátira y el humor del antillano, ilustra el desarraigo, el conflicto entre los valores tradicionales y los valores contemporáneos. Algo común en todas las Antillas. En 2001, año en que recibe el Nobel, publicó *Media vida*, una novela en la que trata el cruce de culturas, cuenta la historia de un hombre que crece en la India y se traslada a Inglaterra y después a África. El islam, religión que también integra nuestra Torre de Babel caribeña, se refleja en sus obras. Es un autor muy importante, al que deberíamos leer más. De Trinidad y Tobago es igualmente C. L. R. James, autor del raigal ensayo *Los jacobinos negros* —que tuvo una reciente edición de Casa de las Américas—, libro en el que concreta no sólo una protesta contra el colonialismo sino los conflictos culturales de su época. Es deslumbrante igualmente el guyanés Wilson Harris, que funde elementos de la mitología africana y de los pueblos originarios americanos. En mis viajes a Guadalupe, a Martinica, a Haití y otras islas del Caribe, he podido constatar la singularidad de muchos de estos escritores, como Ernest Pépin, reconocido con el Premio Casa de las Américas; Daniel Maximin, Simone Schwarz-Bart y Maryse Condé, con la que he compartido varias veces, y está considerada una de las voces más relevante de la literatura de la región. Doctora de la Sorbona, su novela *Ségou* obtuvo varios premios en Francia. Ahora el Fondo Editorial de Casa

³⁵ Véase: *El negro en el Caribe y otros textos*, de Eric Williams, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011.

³⁶ Eric Williams: *Capitalismo y Esclavitud*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 17.

de las Américas ha publicado *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, otra de sus portentosas novelas. Como le dije, ella es una de los escritoras caribeñas que merecen un Nobel.

En la literatura caribeña francófona contemporánea destacan también los martiniqueses Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau. El dramaturgo martiniqueño Georges Mauvois es el autor de *Jazz*, que recibiera el Premio Casa de las Américas en el 2004 y que yo estrenara con Teatro Caribeño en el 2006. Me interesó mucho que la obra fuera escrita en creole. Una lengua que surge de un contexto muy específico y que, para adquirir su verdadera dimensión, tiene que entenderse en ese contexto. No se trata de traducir a Moliere o a Shakespeare al creole, sino de escribir el creole dentro de su realidad.

Eyioko Tonti Marunlá

ODDUN 2-15 «*Todo puede morir, menos la sabiduría que se transmite*»

El teatro cubano contemporáneo ha revelado un sello particular sobre todo en esa vertiente en donde lo ritual es raíz y búsqueda, esencia de identidad. Esta corriente, extendida también a la danza moderna, en las coreografías del maestro Ramiro Guerra, Eduardo Rivero, Gerardo Lastra, Santiago Alfonso, Luz Marina Collazo y Litz Alfonso, entre otros, también se entronca con este concepto de ritualidad que aflora en toda la obra de Rogelio Martínez Furé junto a la de los dramaturgos José Ramón Brene, Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea León, José Milián, Tomás González, Georgina Herrera, Alberto Curbelo y Fátima Patterson, entre otros. / NANCY MOREJÓN

En Cuba se hace un teatro importante basado en esas tradiciones mágico-religiosas de las que hablaba Fernando Ortiz, un teatro con una dramaturgia fuerte, con importantes logros en cuanto a actuación, a puesta en escena, incluso en cuanto a la elaboración de técnicas de actuación basadas en nuestros rituales. Cuando se descentraliza el movimiento teatral, decido crear mi propio grupo, canalizar mi visión dramática desde la escena. Algo que no hice mientras dirigía Teatro de Arte Popular, porque otros eran los códigos de sus directores artísticos. Instituyo que cuando el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) admitió los proyectos presentados por los autores, es porque sabían que íbamos a asumir nuestras obras y nuestra proyección estética. Fue una vía importante para favorecer la dramaturgia cubana, de los principales autores cubanos. Tienen sus proyectos: René Fernández (Teatro Pupalote, en Matanzas), José Milián (Pequeño Teatro de La Habana), Alberto Curbelo (Teatro Cimarrón), Fátima Patterson (Estudio Macubá, Santiago de Cuba), Fidel Galbán (Guiñol *Rabindranath Tagore*, de Remedios), y Norberto Reyes (Compañía Dramática de Granma). Rogelio Martínez Furé se mantiene en el Conjunto Folklórico Nacional; Gerardo Fullea León está al frente de la primera compañía creada por la Revolución, la *Rita Montaner*; y Abelardo Estorino tiene su grupo de creación dentro de la compañía *Hubert de Blanck*, con el que monta sus obras. Rubén Sicilia escribe para su proyecto teatral. Héctor Quintero, después de dirigir exitosa-

mente el Teatro Musical de La Habana, tuvo su propia compañía, hasta su fallecimiento. Bebo Ruiz dirigía Juglaresca Habana, aunque no era muy dado a montar sus piezas para niños. Yulky Cary estuvo al frente del grupo Anaquillé, en la Casa de la Comedia *Juan Francisco Manzano*, hasta que lo desintegró para irse a trabajar a Chile.

El 28 de mayo de 1990 fundé Teatro Caribeño de Cuba. Entre los jóvenes artistas que me acompañaron en este sueño estuvo una vez más Alberto Curbelo, que me propuso el nombre de la compañía. Me lo sugirió mientras yo cocinaba un plato de quimbombó en mi apartamento de Bahía. Desde entonces, Teatro Caribeño se ha caracterizado en sus montajes por la búsqueda constante de esa Cuba profunda que pocas veces llega a nuestros escenarios, realizando un teatro inspirado en la vida popular y en las tradiciones de la cultura sincrética cubana, especialmente en ese complejo mágico religioso que es la santería cubana, síntesis del culto a los orichas yoruba con el catolicismo popular. Su quehacer se entronca con el saber que me proporcionó el Seminario de Dramaturgia (con profesores como Rogelio Martínez Furé, Argeliers León, Carpentier...) y también el grupo de Dumé, que tocaban aspectos de esa zona, aunque no en su totalidad. Ocuje me amplió igualmente esa visión caribeña que tanto nos permea. Hablo desde el punto de vista teatral; pues formo parte de esa cultura.

«El hombre puede equivocarse sobre su parte de alimento, no puede equivocarse sobre su parte de palabra» / Proverbio Malinké

Teatro Caribeño se estrena con una obra de Wole Soyinka, el premio Nobel de literatura: *El león y la joya*, que tuvo buena crítica, fuimos al Festival de Cádiz, al Festival de Otoño de Madrid, en la Sala *Olympia*, que es una sala de teatro de vanguardia. Quise empezar con un autor africano. El montaje de la obra fue una extraordinaria experiencia, enriquecedora para todos. La obra de Soyinka, escrita fundamentalmente en inglés, destete los mitos y la propia historia africana. Revive tanto la vida distante de sus antepasados como las tradiciones yoruba que perduran y que incidieron en la cultura y tradiciones mágico-religiosas cubanas. Es memoria. Memoria de su pueblo. Una memoria en la que nos reconocemos y nos enlaza con sus mitos. Porque, como bien expone Carlos José Reyes, el teatro es memoria alejada, creación de una vida distante, tan sólo una metáfora del presente, un sueño del futuro, una premonición, donde la condición humana atravesada por la historia escucha los ecos y las resonancias de otras conversaciones, para enlazar a los hombres a través de los hilos secretos del mito.³⁷ En 1987 se publicó en Cuba el tomo *Teatro* de Soyinka,³⁸ con siete de sus piezas, traducción de Esther Pérez y Roberto Blanco, y, lamentablemente, sin un prólogo que adentrara al lector cubano en la poderosa obra de Wole Soyinka (Nigeria, 1934), seudónimo de Akinwande Oluwole Soyinka, que no solo abarca el teatro sino también poesía, novela, ensayo y libros en otros géneros que desconoce el lector cubano y que por su valía no deberían faltar en nuestras

³⁷ Véase: *Teatro e Historia*, de Carlos José Reyes, Revista Conjunto, Casa de las Américas, La Habana, Nos. 61 y 62, Julio-Diciembre de 1984, p. 153.

³⁸ Wole Soyinka: *Teatro*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987.

bibliotecas, especialmente las escolares. Nuestros niños y jóvenes deben conocer la alta literatura africana y no educarse exclusivamente a partir de lecturas de la literatura occidental y de algunos cuentos folklóricos africanos. En su teatro, especialmente el mitológico, Soyinka recurre a la combinación de los diálogos con la música, la danza, las máscaras y el vestuario, tan propia del teatro africano como del caribeño. Como hizo Césaire en sus obras teatrales. Como lo ha hecho Walcot. Yo también he fundido todos esos elementos en una misma representación, sin que exista separación entre escenario y público. Hay muchos puentes entre el teatro africano y el caribeño. Incluso, el dramaturgo nigeriano emplea igualmente formas occidentales y utiliza los recursos del *flashback* —recuérdese, en mi caso, las imágenes del Mercado del primer cuadro de *María Antonia*, que estallan simultáneamente—, el simbolismo y una complicada estructura de la trama para enriquecer su estilo dramático. Soyinka es el Shakespeare nigeriano. Es un escritor muy comprometido con el destino de su pueblo. Lamentablemente tengo que decir que fuera de este intento la presencia del teatro africano en nuestros escenarios es muy pobre. Mejor dicho: ¡NO EXISTE EN EL REPERTORIO DE NUESTRAS COMPAÑÍAS! Tampoco se invitan a grupos teatrales africanos ni a sus personalidades a los principales festivales cubanos, a pesar de ser un teatro que bebe de la literatura oral que nos alimenta. Porque no es la lengua castellana, ni el inglés o el francés, lo que nos unifica en el Caribe sino la herencia africana. Sus proverbios, refranes, aforismos y adivinanzas transmiten códigos de conductas muy cercanas a nuestra idiosincrasia; mientras que sus mitos y leyendas explican nuestra cosmogonía. Para ellos, las leyendas y los mitos tienen una base real. Y en muchos casos ofrecen una crónica sumamente detallada de la historia de un pueblo, de una tribu, de la genealogía de un rey o de un personaje mítico como Changó, el Alafín de Oyó, que protagoniza la trilogía de mis patakines: *El Elegido*, *Changó Rey* y *Sankó Obá-Kosó*. Un personaje que también protagoniza mi patakín *La Abanderada* (1981), que se desarrolla durante nuestra primera gesta independentista.

Estoy obligado a decir también que la presencia del genuino folklore en la escena se ha visto, en muchos casos, a través de la superficial óptica de ciertos patrones europeos. Tanto sus mitos, como sus cantos, bailes, máscaras y costumbres tradicionales, han deambulado frecuentemente por los escenarios como un pintoresco y exótico espectáculo para turistas, despojándole de toda significación artístico-cultural, de su carácter verdaderamente dramático. Esto ha motivado concepciones erróneas en cuanto a su utilización y aplicación escénica, generalmente por aficionados o artistas mediocres. En Teatro Caribeño se encuentran los actores y artistas con los que me interesa trabajar, porque están formados para asumir sus retos. Los que pueden asumir estética e ideológicamente mi teatro. La compañía es capaz de representar desde una obra propiamente caribeña hasta una inglesa, siempre y cuando responda a nuestros intereses expresivos. España, Francia, Portugal, Inglaterra, Holanda, China, Filipinas y la India forman parte también del mosaico cultural caribeño, producto de la colonización y de sus diásporas. Automáticamente, cuando escribo pienso en esos actores. Ellos se compenetran conmigo porque sienten al mismo tiempo la necesidad de hacer un teatro que rescate nuestra identidad cultural, nuestra historia. Son fieles a un ideal estético, no a un salario. Aunque, desde luego, a la hora de escribir no puedo ceñirme únicamente a ellos. Escribo historias. Y hay piezas que tienen más personajes, como es el caso de *María Antonia*, *La Simona*, *Manzano* (1969), *Aponte* (1968), *Tomasita baila el son* (1977, para niños), *Delirium* (2003, para títeres y actores), *La Balsa* y otras muchas, con un reparto muy amplio.

Dirigir a otros dramaturgos me cuesta mucho trabajo, por la responsabilidad que eso implica. Puedo equivocarme con una obra mía, pero no tengo derecho a equivocarme con otro autor, es un riesgo tremendo. Por eso lo evito. Prefiero escribir para mis actores. Los conozco, los he preparado para asumir mi teatro. El entrenamiento que se hace en la compañía es riguroso. Como lo fue cuando asumí la dirección general de Teatro de Arte Popular y me propuse, con un nutrido y hasta ese momento desconocido grupo de jóvenes, hacer un teatro criollo, caribeño por su dramaturgia y forma.

Es natural que al ponerme en contacto con otras agrupaciones del Caribe, algunos creadores del área nos identificáramos. Al conocer ellos mi teatro mitológico y ritual, enseguida se produjo un acercamiento. Les interesaron mis búsquedas en expresiones sincréticas de las culturas caribeñas. Evelyn Guillaume, directora de la compañía de teatro *KS and Co.*, fue la primera en invitarme a Martinica y Guadalupe, a las Antillas francesas. Es un conjunto insular localizado en las Pequeñas Antillas, integrado por Martinica, Guadalupe y las cinco isletas que dependen de Guadalupe. No sólo comparten lenguas comunes —el francés y el creole— y su amor al teatro; sino una común historia de resistencia y heroísmo. En estas islas impartí conferencias y organicé un taller teórico-práctico. Expliqué la influencia de la santería en mi teatro. Ellos se interesaron en la posibilidad de elaborar un lenguaje escénico en el contexto de la expresión teatral contemporánea, en la incorporación de la experimentación basada en nuestras raíces.

A partir del 2000 he trabajado con la compañía *Siyaj*, que dirigen el actor Gilbert Laumord y Elvia Gutiérrez. *Avec le temps... Con el tiempo...*, bajo mi dirección y con la actuación de Gilbert Laumord y Nelson González, es un ejemplo de esa colaboración. Usamos textos en español, francés y creole, escritos por mí y por Laumord. Incorporamos fragmentos del senegalés Birago Diop y de Kalil Gibran, música de Sergio Vitier, diseños de Tony Díaz, y la participación del músico guadalupéño Franszy Kabel. Este espectáculo se presentó en el Festival de Pequeño Formato de La Habana, en el 2002. Luego giramos por varias islas del Caribe francés, también del Caribe anglófono. Tratamos de derribar la barrera del idioma entre nuestros pueblos. Creo que hemos logrado la comunicación en todas partes en que nos hemos presentado. En coproducción con *L'Archipels*, montamos además *El Venerable*. Lo presentamos en Guadalupe, se hizo en español con subtítulos en francés. Con actuaciones de Gilbert Laumord y Nelson González, en el 2004 participamos en el Festival Internacional de Fort de France, Martinica, y en octubre en el Festival *Au dela des mers*, «Más allá de los mares», en París, Francia. Tuvimos además nueve funciones en el *Theatre de L'épée de bois*. Con gran éxito. Me impresionó profundamente su recepción. Pero la satisfacción mayor fue el hecho de que muchos teatristas caribeños —que se encontraban en París— se nos acercaban, manifestaban su interés en nuestra propuesta y su interés por Cuba, en trabajar con nosotros.

Esto demuestra lo que me dijo Césaire en julio de ese año, al visitarlo en Martinica: «Hay que seguir hablando de la unidad caribeña». Y esa unidad pasa por África. Desde los cánones de la literatura occidental no se puede realizar una interpretación de mi teatro. La hispanidad emerge en mi teatro sostenida por los cimientos africanos. Es imposible acercarse a mi obra sin echar un vistazo más abajo, a los pilares que la sostienen. La literatura oral africana me ha enriquecido mucho más de lo que yo pueda tener conciencia o escriba conscientemente. No sólo a mí, incluso a los escritores que aún no se reconocen como parte de esa herencia. Los esclavos la sembraron en nuestros

genes. Mi obra ha crecido con sus mitos, con sus leyendas, con sus aforismos y proverbios, con su fabulosa poesía. Me ha aportado una cosmovisión del mundo que es muy diferente a la occidental y que me hace, en esencia y forma, un autor afrocaribeño. Es hora de que sembremos en nuestros corazones su extraordinaria literatura escrita o la literatura oral que ya ha sido recogida en libros. Sólo conociendo las culturas africanas, como conocemos la europea o la mitología griega, podremos darnos cuenta de nuestra singularidad cultural. «A la raíz hay que ir —dijo Martí—, a la disposición de las almas». Yo, al menos, lo he intentado. Pero noto que es insuficiente, que la incompreensión y el silencio que se ha cernido sobre mi obra es fruto de esa indiferencia que pesa sobre todo lo que nos viene de África.

EL NUDO DE SANGRE

Eyeúnle Tonti Eyeúnle

ODDUN 8-8 «*Este río y el otro río tienen un solo rey, el mar*»

Cuando escribo no me gusta ser un tirano, me complace que la interrelación de los personajes, que la situación los lleve —por supuesto, con mi intención— a un lenguaje y una proyección muy polémicos. Corro el riesgo de que me creen trampas, yo mismo me las hago, y no sé en ocasiones cómo salir de ellas. ¡Es tan doloroso que a veces me espanto! Aunque no puedo librarme de esa sujeción. Por mucho que trato de evadirme, no logro librarme. Es posible que sea un trágico; pero como dice Kierkegaard: «Todo desarrollo histórico se cumple sólo en el fondo de su propia noción». Y si realmente con esa afirmación se pretendiera decir algo, sería lo siguiente: el contenido de la noción de lo trágico, en lugar de quebrantarse, no ha hecho sino ampliarse y enriquecerse. Eros y Tanatos, criaturas ineludibles de mis obras, se tejen y entretejen en una obstinada lucha absurda de imprevisibles pasiones. Porque cada obra tiene su propia sangre, sus nudos, sus cuchillos... El Cheo de *Cheo Malanga* me descubre cosas en las que no había pensado cuando escribía *Mi socio Manolo*. Me muestra otras facetas, quizás más punzantes. Voy a hacerte una confesión: Escribir para mí implica un dolor intenso. ¡Me cuesta un dolor del carajo escribir...! Es un acto doloroso del cual no puedo liberarme. Me aflige. Sufro intensamente cuando lo hago y sufro mucho más cuando no lo hago. Cuando demoro mi responsabilidad existencial de escribir, me provoca sin cesar una sensación molesta y aflictiva. No tengo otra alternativa: ¡ESCRIBIR...! Pero sólo me lanzo a escribir cuando es imperiosa necesidad. Desde que surge la idea, quizás partiendo de un personaje, de una frase o fábula, comienza el conflicto de los personajes. Casi siempre un personaje es el punto de partida, a mí me interesa el hombre (cuando hablo hombre, hablo en sentido genérico) y me interesa más que la anécdota, más que el conflicto convencional. La fábula es un pretexto para presentar el conflicto del hombre, el conflicto consigo mismo y con la sociedad. No me detengo a pensar en las dificultades que pueda encontrar en su trayectoria, y tampoco trato de encubrir al personaje con una falsa moral. Yo lo lanzo y el conflicto surge en relación con los demás. Pero hasta que no esté saturado de ese rechazo para escribir, no me dedico a ello. No es un acto que disfruto, precisamente a causa de los personajes que se debaten, siempre en situaciones límites, polémicas, en muchas ocasiones arrastran ellos concepciones opuestas a las mías... En extrema agonía me debato entre personajes difíciles y complejos, muy apasionados, con una concepción del mundo y una ideología que tratan de imponer. No puedo evitar que las ideas de algunos me desquicien, me molesten. Me debato con los personajes en una feroz lucha. Eso me enfurece. He querido acallar esas voces, esos sentimientos que no corresponden a los míos. Podría hacer uso de mi poder y superioridad sobre ellos. Pero imponer mi poder y superioridad sería esquematizar, convertir a los personajes en marionetas. El ser humano no es eso. No puedo, no puedo juzgarlos como quisiera. No tengo ese derecho. Tengo que

respetar sus ideas, sus proyecciones en aras de salvar una estructura dramática. Que cada uno de ellos se defienda con su verdad.

En la inspiración yo no creo; y sí en la motivación. Siempre ando envuelto en disquisiciones filosóficas, en la poética contemporánea, con metáforas, alegorías, mitos y leyendas; pero sin renunciar a lo visceral y las vivencias. De ellas me nutro. Sería erróneo pensar lo contrario. Aunque soy un autor teatral, en mi obra hay mucho de poesía, de la poesía de la literatura escrita y de la literatura oral, mucho de ensayos filosóficos, de testimonios y biografías, del prosador pueblerino, del folklore campesino; pero sin que ello implique una reproducción burda del habla de la calle. Como lo logró Valle-Inclán en sus esperpentos, o Lorca. También me apropio de los recursos de otros géneros literarios y artísticos. Si se detienen a apreciarla, mi obra es eminentemente cinematográfica, en la construcción de las escenas y en su dramaturgia interna. Aunque hay mucha diferencia entre el texto de una obra y el guión de una película (no es casual que además haya sido guionista). En mis trabajos para el cine está también presente el dramaturgo. Tránsito géneros. Los literarios, igualmente. He escrito toda mi obra como si escribiera una gran novela, como lo intentó Balzac con *La comedia humana*. Intento ofrecer un gran fresco de la sociedad cubana. Por eso los personajes se vinculan, saltan de una pieza a otra, develan aristas ocultas en unas obras y sólo en otras podemos conocer nuevos aspectos de su vida. No es que recicle los personajes. Habitualmente doy continuidad a mis personajes en otras obras. O me remonto a otros momentos de sus vidas. Como en la mitología yoruba, los personajes transitan por diferentes caminos o avatares. En un solo avatar dramático no se puede apreciar toda su existencia, todas sus motivaciones. A veces, como en el caso de Cheo, me he visto obligado a develar facetas que los directores han pasado por alto, independientemente de las sorpresas que el personaje siempre me repara. Hay personajes que me obligan a continuarles su historia, como a alguien que conoces, empieza a hablarte y sientes la necesidad de conocerle mucho más, hasta las últimas consecuencias. En unas piezas me propongo indagar en el pasado de ese personaje; en otras, quiero saber qué fue de él. No puedo negarles a los personajes su verdadera dimensión, no me gusta escamotearles ningún criterio, aunque entre en desacuerdo con esos criterios, como ya he dicho. Prefiero correr el riesgo de que se expresen libremente. Frente a un personaje con todas sus contradicciones, el espectador se entiende mucho más a sí mismo. Esa es mi máxima. Primero trato de conocer a los personajes, después convivo con ellos. Los coloco en distintas situaciones para ver cómo actúan. Estudio cómo se comportan en cada contexto, sin el abandono de la vehemencia, de la apreciación de lo fortuito. Hay momentos en que quiero imponerles un patrón de conducta que ya, por sus trayectorias, no pueden asumir. Ahí ellos empiezan a ganar terreno y a independizarse de mí. Y comienzan mis subterfugios para tratar de engañarlos y llevarlos a determinada acción sin que lo noten. Me cuesta terminar con un personaje, matar su historia porque llego a vivir con ella. Aun cuando digan que mato a casi todos mis protagonistas; no se dan cuenta que algo de mí también muere con ellos, en cada función. Cada vez que termino de escribir están muriendo también mis experiencias, mis vivencias, mis lecturas, ¡estoy muriendo yo!

« ¿Palabras? ¡Ah, sí, palabras! » (AIMÉ CÉSAIRE)

Echando mano alternativamente a la prosa o al verso, el autor construye una especie de pastiche en el que dialogan la cultura libresca y la popular; la filosofía jansenista y el dicharacho callejero; el refrán o la frase gruesa. Si a esto le sumamos la insistencia en el juego paródico e intensamente intertextual, la ruptura constante del discurso elevado para enfrentarnos a una cotidianidad áspera y hasta mezquina, pudiéramos afirmar que nos hallamos ante un texto que recurre al lejano, pero no olvidado, modelo que constituye el comediógrafo griego Aristófanes. / OSVALDO CANO

A veces se me tilda de verbalista y se hace en un sentido llano. No creo en eso. Es una apreciación muy superficial o de desconocimiento de mi obra. Como decía, respondo a una tradición literaria, a una tradición que nos llegó de los pueblos españoles, de Cervantes y Quevedo, de Góngora, de Sor Juana Inés de la Cruz, de Valle-Inclán...; pero también de la oralidad y culturas africanas. El verbo está trabajado no solamente en decir, sino en cómo hacerlo. *María Antonia* es barroca. O neobarroca, porque se trata de un barroco del Siglo xx. No renuncio a ello. Considero que toda obra tiene un lenguaje propio, como lo debe tener cada autor. Como lo tuvo Carpentier, por ejemplo. No se puede esperar que yo escriba como José Antonio Ramos o Virgilio Piñera, porque parto de un lenguaje popular, de las retahílas, adivinanzas y juegos de palabras propios del lenguaje oral. Y eso se remonta a mi niñez. Cuando era pequeño trataba siempre de inventar palabras, me gustaba buscar efectos extraños, absurdos y habitualmente humorísticos transgrediendo las leyes de la lógica, la semántica y la sintaxis. Es lo que hace el pueblo, soberano de la lengua, con las nanas y rimas infantiles, que consisten en palabras carentes de significado y en hechos absurdos, como el siguiente texto español del siglo xvii, recogido por Rodrigo Caro, y que acompañaba un juego de niños: «Sal, salero, Sarabuca, de rabo de cuca de acucandar, que ni sabe arar, ni pan comer: vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel». Cuando sustituyo una palabra por otra es porque en ocasiones me puede resultar incómoda o insuficiente. Quizás ese juego infantil y la Biblia, en mí, tienen mucho que ver con este tipo de construcción, donde la palabra es juego, es sonido. Esos juegos de palabras forman parte del concepto más amplio de jítánforas. La tradición del nonsense se remonta en el castellano al periodo manierista. En la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián puede encontrarse un amplio catálogo de recursos y figuras retóricas, así como gran variedad de ejemplos. En el siglo xx, la mayoría de las vanguardias se consagró a explotar las posibilidades de creación y experimentación con la lengua. Oliverio Girondo, Jorge Enrique Adoum, Julián Ríos, Vicente Huidobro y el cubano Guillermo Cabrera Infante, nuestro tercer premio Cervantes, son algunos hitos de una lista inagotable que incluye, además, al camagüeyano Mariano Brull con sus jítánforas, a Edward Lear con los *Limerick*, a Lewis Carroll con sus frecuentes «palabras maleta», a Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías y al poeta puertorriqueño Hjalmar Fax que recurre también a palabras ma-

leta, a rimas infantiles y hasta a la mezcla del castellano con el inglés. Quizás mi modo de asumir nuestra lengua tenga alguna relación con el hecho de que me gusta mucho cantar y bailar. Siempre escuché el ritmo de las palabras a la hora de escribir. Siempre traté de impregnar una sonoridad popular a la frase. Rogelio Martínez Furé llega, incluso, a cantar sus versos, los construye como si escribiera la letra de una canción. No niego el teatro de imágenes; pero para mí la palabra es fundamental. La palabra como imagen, digo. Siempre he creído en ella como hecho mágico, como conjuro, exorcismo. Hay que despojarla de su cotidianeidad, de ese lugar que la va lastrando y deja el sedimento de la inutilidad. Hay que encontrar la otra palabra, la que uno va tallando hasta descubrir su forma precisa, la tensión necesaria. «... las palabras —decía mi maestro Alejo Carpentier— pueden evocar imágenes que no están forzosamente vinculadas a ella y poseen una *vida secreta* que escapa a la percepción del obtuso [...] las palabras pueden tener significados imprevistos en sí mismo».³⁹ Hay que dejar las palabras en libertad: que representen, que revelen el misterio y la existencia latente de la poesía. Sin poesía no hay teatro. Y me refiero, desde luego, a la poesía que mueve la lengua, la cultura oral. La poesía popular. La que está presente en los refranes y proverbios, en los aforismos, en los dicharachos, en las pullas y escupitajos orales del pueblo. El teatro más que nada es poesía. Poesía de la palabra y poesía de las imágenes, de la acción.

Eyioko Tonti Obara

ODDUN 2-6 «*La conversación que no produce acción es como el silencio*»

Yo nunca pude escribir sin ver en escena lo que hacía, aun sin saber que iba a dirigir y sin saber que lo que escribía era teatro. Antes de la Revolución, cuando escribí *El pequeño Herodes*, a raíz del asalto al Palacio Presidencial, ya estaba viendo en escena lo que estaba pasando... Siempre escribí moviendo a los personajes en escena, tal y como los imaginaba. Jamás he visto mis obras desvinculadas de su espacio escénico. Del espacio escénico, que es otro, diferente al espacio ficcional. Cuando estudio dramaturgia y me integro al grupo de Eberto Dumé como asistente de dirección, empiezo a ver mucho más claro esa necesidad de expresarme como director. Si un director asume mi obra y lo hace de acuerdo con una concepción que es válida, yo la sé respetar, como sucedió con la puesta de Roberto Blanco de *María Antonia* o las de Alberto Curbelo de *Kid Pantera*, *Quiquiribú Mandinga* y *Gladiola La emperatriz*. Incluso lo pueden hacer mejor que yo. Admiro mucho la concreción escénica que logró Roberto Blanco con *María Antonia*. Pero llegó un momento en que se me hizo necesaria la transmisión de mi propio lenguaje escénico. Porque me interesa hacer un teatro que vaya más allá de las palabras, que exige una nueva expresividad, una gestualidad característica y un uso diferente del espacio. Que vaya más allá de la luz, del vestuario, del color (que en nuestra cultura puede dar lecturas muy diferentes a lo que representa para un espectador occidental). Mi aspiración máxima es conseguir algo así como un *kabuki* cubano, un teatro total, que apele a todos los sentidos, que subyugue al público por lo que oye y por lo que ve. Un teatro que supere la heren-

³⁹ Alejo Carpentier: «Pinos nuevos: Rous el dinámico», *Social*, no. 4, 1930.

cia y la mentalidad pequeñoburguesa, que vaya más allá del oro y terciopelo del teatro opulento y de la tragedia doméstica de la burguesía. A partir de una dramaturgia espectacular en la que el pueblo se reconozca psíquicamente, que rompa verdaderamente con una dramaturgia pequeñoburguesa, que valore la cultura popular y supere los esquemas con que ha sido presentado el pueblo. Por eso mi escenario es el barrio, sus espacios públicos, religiosos, el solar... Mi terruño es también la cuna de comparsas y congas tradicionales, de rumbas y otros bailes populares, pantomímicos. Allí conviven la rumba y el bembé, en las que expresan su violencia, el amor y la ira que sienten. «En África cuando se baila —señalaba Fernando Ortiz— es para algo que no es precisamente un juego ni un placer; puede bailarse por un dolor, por una ira, por una desesperación, por una plegaria, por un conjuro...»⁴⁰ Los Van Van convirtieron en motivo bailable una frase tan terrible como «Nadie quiere a nadie». ¿Qué puede ser más doloroso que llegar a esa conclusión? Pero el estribillo de la pieza caló profundamente en la gente. Y meditaron al respecto, aunque bailaran. Yo la utilicé en *Quiquiribú Mandinga* en una escena nada festiva. Porque descubrí, desde que era un adolescente, que en el solar las danzas y los toques del *Wemilere* iban más allá de la ocasión festiva. Advertí que la danza también estaba presente en la expresividad visceral del hombre de la calle: en la forma de moverse, la forma de gesticular, de fajarse... Se podría decir que ese hombre de la calle estaba constantemente bailando y cantando, sin que estuviera presente directamente la música. Es como si bailara una eterna rumba. Y mis personajes no dejan de bailar; aunque estén enfrentados en un duelo a muerte. Yo mismo fui parte activa de todas esas manifestaciones bailables. Y el bailar me obligaba a una gestualidad, a una sensualidad, a un movimiento rítmico, a un sentido diferente (para el europeo) del espacio. Y me apropié de esa gestualidad como director; asumí lo que estaba presente en mí, en mi barrio. Esto marca mi camino como director desde el momento mismo de la escritura.

Siempre he respetado mucho la actuación, y la he dirigido con gran respeto. Roberto Blanco me propuso que actuara en *María Antonia* y no lo hice. Cuando dirigí *Calixta Comité* (mi primera obra dirigida profesionalmente, antes lo había hecho con un grupo de aficionados en Guanabacoa), no era yo quien la iba a montar, sino Tito Junco. Pero la asumí como un gran desafío. Doble, porque era mi propia obra. Y ya estaba el precedente de la puesta de Roberto con *María Antonia*. Al hacerlo, lo primero que les dije a los actores fue que no se extrañaran que si no podía resolver una situación escénica y vinieran Roberto o Berta Martínez para que me ayudaran a resolverla. Lo hubiera hecho sin ningún tipo de complejo. Pero no fue necesario. Porque, desde la escritura, desde mis vivencias personales, ya tenía bien claras cuáles eran mis concepciones, mi discurso escénico como director. Un teatro total, espectacular, no se puede escribir sin tener presente todas esas premisas con las que el director concibe la puesta.

Pero al dirigir no me aferro a lo que está escrito, porque —como dice Pavis— la instancia de la puesta en escena viene del exterior del texto, no está inscrita en el texto, o, en todo caso, no necesariamente.⁴¹ Cuando dirijo no lo hago con el libreto en mano, sino que me concentro en lo que funciona en escena. Trato de establecer una comunicación corporal «directa» del actor con el especta-

⁴⁰ Fernando Ortiz: «La pantomima entre los negros». En: *Órbita de Fernando Ortiz*, UNEAC, La Habana, 1973, pp. 221.

⁴¹ Véase: *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, de Patrice Pavis, Colección Criterios, La Habana, p. 85.

dor. Por eso he tenido una lucha constante con los actores, quienes me reclaman mi punto y coma, insisten siempre en salvar el párrafo que trato de excluir. Por ejemplo, si lees *Tíbor Galarraga* hay diferencias entre el texto original y el discurso verbal de la puesta en escena. Lo mismo pasa con *Emelina Cundiamor*, que hay diferencias textuales en los dos montajes que hice (lo estrené en Teatro de Arte Popular con Trinidad Rolando y después realicé otra puesta con Monse Duany con Teatro Caribeño). Cada montaje me lleva a una reelaboración del texto para esa puesta. El texto como tal, intocable, lo público como literatura. En otros géneros es igual. No es lo mismo leerse una novela que ver su adaptación en una puesta para la televisión o cine. Nunca me he dejado conquistar por el autor. Siempre me pongo en el papel del director. Soy contrapartida del escritor cuando dirijo. Aunque no desde una posición antagónica, desde luego, porque yo sigo siendo Eugenio Hernández Espinosa el escritor. Pero tengo que organizar en el espacio de la representación el discurso textual y los otros discursos escénicos según el ritmo y la interdependencia que establece el propio espectáculo que me propongo hacer. Según las posibilidades de los actores con que cuento, también. Por eso me es vital dirigir lo que escribo. Tanto el texto como los códigos que manejo como director se complementan con los que he manejado como autor. Trato de que el actor se multiplique en sus interpretaciones, que baile, que cante, que ejecute en vivo la interpretación de instrumentos musicales. Le atribuyo una gran importancia a la gestualidad, porque las palabras no lo dicen todo. La verdadera relación de las personas se determina por los gestos, las actitudes, el silencio. El silencio dramático es también acción. En mis textos puede apreciarse cómo acoto el silencio: ¡lo exijo, está como componente indispensable en la proyección verbal y gestual del personaje! En la puesta en escena valoro desde el silencio, un color una luz hasta un movimiento; pero teniendo en cuenta que lo visual es sólo un medio, y no un fin. Desde el punto de vista auditivo y corporal aprecio mucho la presencia de la música. No concibo el teatro sin la música. No solamente la musicalidad en los desplazamientos, sino en el conjunto de la obra, donde palabra y gestualidad entren en armonía. La música es un elemento de mayor importancia para el teatro. Lo es para las culturas caribeñas. Como dice Ángel Quintero Rivera, en el «Caribe, antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento».⁴² La música es un medio liberador de la energía y un modo de encausar los sentimientos. Como en África, donde el griot, el *Apkwaló* y el *Akpwón* se hacen acompañar de instrumentos musicales. Siempre busco los recovecos, los vericuetos de las frases, sus rupturas para crear determinadas sensaciones. Si tomamos como ejemplo las grandes epopeyas africanas, tenemos que la música sirve de transición entre las partes; además identifica a cada uno de los héroes, a los cuales están dedicadas canciones que tipifican sus características; por otra parte, la música contribuye a intensificar la puesta en escena del artista-mimo-músico africano, dándole dramatismo o alegría.⁴³ La música es capaz de comunicarse con todos. No es necesario traducir a Bach ni a Chapotín. A los quince años soñaba con ser cantante. Incluso me presenté en un programa de aficionados y me tocaron la campana, fui eliminado... Sin embargo, en el coro de la Iglesia del Séptimo Día tuve más suerte. Conocí la música de Bach y me cautivé desde entonces en la música clásica occidental. Y en la barriada del Cerro entré en contacto con otro tipo de música, la popular: la rumba, la conga, la de los

⁴² Ángel Quintero Rivera: «¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música 'tropical'». Casa de las Américas, La Habana, 1998, p.10.

⁴³ Véase: *A la sombra del árbol tutelar*, de Mirta Fernández Martínez, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.

cajones y tambores sagrados batá. Entré en contacto también con los rezos y los cantos a los orichas. Por eso no es raro que yo incorpore —como dramaturgo y director— elementos de la llamada cultura popular tradicional, de la oralidad. La literatura oral es una representación analógica de la realidad; en ella existen nexos velados entre la estructura de la sociedad y la del discurso literario. Hay un contenido latente dado por el código simbólico que permite una *lectura* en correspondencia con la visión del mundo de esa sociedad; es decir, con el conjunto de representaciones que constituye la percepción y la interpretación de la realidad en un grupo dado.⁴⁴

De hecho, esos elementos orales están presentes en mi dramaturgia y puestas en escena. Son parte del mundo del negro y de los blancos pobres (o «sucios», al decir de Rine Leal), de los chinos cubanos, de los mestizos, de los sectores populares en los que se centra mi obra. El llamado folklore en Cuba no es tal, porque no es cosa muerta. Ni es una influencia ni moda de algunos creadores, es parte actuante de la cultura y de la vida social. Es una expresión de nuestra espiritualidad caribeña. Incluso, latinoamericana. Porque Latinoamérica no sería la misma sin el Caribe continental: sin Guyana, Surinam, Venezuela, Colombia, Brasil..., sin las regiones a las que trajeron al negro como esclavo. El esclavo unió a esos pueblos, a esas naciones, en un destino común, histórica y culturalmente.

El pensamiento pequeño-burgués y europeizante —prevaliente en algunos— ha tratado siempre de subvalorar las expresiones propias del pueblo. No es raro encontrar a quienes rechazan, con esa visión, la imagen de su propia cultura y arte. Estos criterios se cebaron en la época del mal llamado Movimiento de Teatro Nuevo Cubano, que lapidó muchas de las conquistas teatrales del 60, que nos apartó de una expresión genuinamente nuestra, caribeña. Lo vemos a diario en muchos espectáculos, que están más pendientes de lo que se hace o deja de hacer en Europa que de la propia tradición escénica antillana, del teatro suramericano. En el ballet y la danza —con jerarquías internacionales—, en el teatro, en el circo, en la pantomima, no podemos desconocer que Cuba ha recorrido un camino propio a partir de su acervo cultural, de sus tradiciones y de la proyección física y psíquica del cubano. La emprendieron contra *María Antonia* y *Calixta Comité*, contra otras obras que forjaban la ritualidad caribeña; nos apartaron de la escena y, luego, cuando se vieron obligados a reincorporarnos, nos dejaron sin teatros adecuados y sin los recursos con los que pudiéramos hacer un teatro de esas características. Dejaron de mutilarnos a nosotros como personas; pero mutilaron la escena con propuestas de una visión totalmente occidental, que, desde luego, también tienen que figurar en nuestras carteleras (no le podemos dar la espalda a nuestra madre Europa), pero sin que esas propuestas sea todo lo que acontece en la escena cubana.

Otras aguas al océano teatral

El monólogo es menospreciado y yo no creo que sea un arroyuelo más del teatro. Más que una reflexión en voz alta y a solas, un soliloquio, es todo un género que también vierte sus profundas aguas al océano teatral. Una obra mayor que exige más dedicación y precisión, mayor trabajo actoral. Como género nos llega desde los orígenes mismos de nuestra nacionalidad y las luchas por nuestra independencia. Con el griot y con esos negros mambises que representaban en plena mani-

⁴⁴ Véase: *A la sombra del árbol tutelar*, de Mirta Fernández Martínez, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.

gua. El monólogo tiene que ver mucho, como género, con el desarrollo de la manifestación desde los orígenes mismos del teatro nacional. Su escritura se remonta en nuestra escena, hasta donde recuerdo, con *La muerte de César* (1883), monólogo de Eliseo Giberga. Por lo que el monólogo, si pensamos en la propuesta de un griot o de artistas profesionales, está fuertemente enraizado en nuestra tradición teatral. Lo que sucedió en el festival en el Café Teatro *Bertolt Brecht* es que, por primera vez, se le distinguió de una manera preferencial. Se le dio un espacio y eso motivó a muchos dramaturgos a escribir para el género, lo que posibilitó, desde el punto de vista autoral, su consolidación definitiva.

Cuando concibo la puesta en escena de un monólogo, para mí es muy importante conocer al actor. Establezco una relación profunda con ese ser humano. La cercanía, por ejemplo, a Nelson González, descubrir sus potencialidades histriónicas, me inspiró para escribir *El Masigüere* (loco, en yoruba), una obra que parte del personaje de Carlos, de *María Antonia*. Lo conocí haciendo papeles de cuarta o quinta categoría en Teatro Irrumpe, con Roberto Blanco. Sin embargo, con uno de esos pequeños roles obtuvo el Premio de Actuación en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey 86, lo que apuntaba su valía como intérprete. Se trata de un hombre campesino, con un apego tremendo a las palmas, a la tierra y a sus sonidos, y eso entraba en mi estética. Me recordaba cuando Ayestarán era manigua, campo, río; allí estaba yo con las yeguas, las chivas, todo eso aparecía en mi mundo sensorial. Nelson me propiciaba escribir un monólogo para extraer sus demonios. Me pregunté qué pasó con el Carlos después de haber matado a María Antonia. Tenía dos opciones como respuesta: quedaba preso o loco. Me gustó más pensar que había enloquecido por amor. A partir de esa premisa construyo el personaje. Y, en el caso de Carlos, tejí una historia fragmentada que solamente se da en las imágenes que acuden a este personaje. Todos los días el Masigüere edifica una historia y al final sufre cuando la vuelve a perder. Pude aprovechar entonces todas las cualidades histriónicas de Nelson, su voz, su dicción —fue profesor de Voz y Dicción del ISA—, su disciplina, su cuerpo, tenía una plasticidad y una proyección corporal que adoptaba soluciones infinitas. Trabajamos sin punto fijo, no sabíamos a dónde íbamos a llegar; pero sólo procuré, en la puesta en escena, enloquecerme junto con Carlos.

Posteriormente repito esa experiencia en *Emelina Cundiamor* con Trinidad Rolando, una actriz de unos valores que ha sido subestimada no solo en el teatro, sino en el movimiento artístico en general. Es cantante y puede asumir cualquier género teatral. Baila. Toca algunos instrumentos. Posee unas dotes increíbles, una voz, una dicción y una fuerza dramática tremenda. Es de esas negras ausentes en nuestra vida cultural, que Cuba se pierde a diario. Fue muy gratificante trabajar con ella, explorar todos sus registros histriónicos. Fue premiada en el Festival del Monólogo. Mirtha Ibarra me inspiró también para escribirle *Oyá Ayawá*, que dirigió Yulky Cary y con el que alcanzó importantes premios en el Festival de Cancún y en el Festival Nacional del Monólogo en el *Brecht*. Con esta imprescindible actriz del cine cubano ya había hecho *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro, donde interpretó con gran frescura a la protagonista, y *Calixta Comité*, donde asumió a Barbarita, un personaje muy popular. Conocía cómo respiraba, cómo sentía, su hipersensibilidad, su proyección visceral y también sus contradicciones. Me era factible trabajar con ella. Mirtha es otra actriz con una disciplina férrea, obsesiva con su trabajo. Una de las grandes actrices del teatro y el cine.

No sólo he sido el autor cubano que más ha escrito monólogos; sino que, en los últimos tiempos, los he mantenido en la cartelera de Teatro Caribeño; trabajándolos con la dignidad y respeto que el género merece. No distingo entre una obra u otra por la cantidad de personajes o actores que la interpreten. Con Nelson González igualmente monté *Lagarto Pisabonito*, que nos valiera el premio de texto y de actuación masculina en el I Festival Internacional del Monólogo de Miami. Nelson asumió *Cheo Malanga*, un monólogo difícil, intenso. Sonia Boggiano asumió el papel de *Rosa La Coímbra*, un texto para espacios abiertos, que bien pudiera interpretarse en una parada de ómnibus o dentro del propio ómnibus. Está basado en una de esas imprescindibles locas que ha tenido La Habana. Este personaje también aparece en *Gladiola, la Emperatriz*, un monólogo sobre un travesti que llevó a la escena Alberto Curbelo con la interpretación del actor y cantante Jesús Julián García. La gran Hilda Oates, ya siendo Premio Nacional de Teatro, interpretó *Obba Yurú*, monólogo que había estrenado en 1998 con la actriz brasileña Martha Moreira Lima. Extraordinaria, como siempre. Y Monse Duany dio vida a una nueva *Emelina...*, con la que fue premiada en el Festival Otoño Azul, de Buenos Aires, y en varios festivales cubanos.

Cuando se presentó *Emelina Cundiamor*, en 1989, el dramaturgo Alberto Pedro me dijo, por cierto estaba Tomás González delante:

— ¡Ah, voy a escribir la contrapartida de Emelina!

Él era capaz de hacerlo. Pero yo lo amenacé, si no lo hago hubiera sido capaz de escribirla. Él se quedó tranquilo. Pasaron los años, y cuando el Ministro de Cultura Abel Prieto fue a ver *Emelina...*, en la Sala Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, me preguntó que cuál era el pensamiento de Tíbor, ¡y ahí es cuando escribo el monólogo *Tíbor Galarraga!*

Valoro mucho mis monólogos, jamás lo he visto como un género menor. Son piezas a la altura del resto de mi obra, que me han deparado muchas satisfacciones y en los que puedo profundizar mucho más en el pensamiento de los personajes.

Merindilogún Tonti Iroso

ODDUN 16-4 «Hay que mirar bien antes de actuar»

Después del extraordinario suceso escénico que protagonizó Roberto con *María Antonia*, y de su mitificación por parte de la crítica, pocos colegas se atreven a representar mis textos. O lo hacen circunstancial o superficialmente, sin ahondar en mi teatro, en la existencia y conflictos de sus personajes. A algunos les interesa la fábula como material de construcción de otros temas o motivos que no constituyen el argumento de mi obra. Con el pretexto de «actualizarla» lo que hacen en realidad es apropiarse de mis diálogos para descontextualizarlos, y abordar problemáticas y situaciones que yo no desarrollé en esa obra con la hondura necesaria, sencillamente porque otro es el asunto que afronté. Se han hecho versiones que nada tiene que ver con la esencia de mis obras. Extraen del texto sólo momentos dramáticos. Las rupturas y concentración dramática que realizan, muchas veces sin la asesoría de un conocedor de mi teatro, modifican sustancialmente la obra, la

mutilan. Por ejemplo, «adaptaciones» escénicas de *Mi socio Manolo* han hecho que personajes sean homosexuales. La homosexualidad, como tema central, yo la he abordado en otras piezas (*Gladiola, la Emperatriz*), pienso que con la profundidad que merece. No es que esté en contra de que se haga una relectura de mis obras, o que se versionen, adaptándolas al medio y al contexto cultural en que van a ser representadas; pero, para hacerlo, hay que conocer profundamente mi teatro. Exijo, al menos, que la obra sea esencia y no pretexto de la puesta. ¿Cuál es la verdad? ¿La del dramaturgo o la del director que asume una obra con la cual quiere hacer únicamente su propio discurso? Cosa que es válida, pero tampoco es un impedimento para que los autores dirijan sus propios textos. Cometan garrafales errores quienes se plantean «actualizar» una pieza sólo porque el tiempo ficcional (el tiempo épico) de la misma no se corresponde con el tiempo físico del espectador. *María Antonia* no ha envejecido, como se ha dicho, por desarrollarse en la época republicana, unos años antes del triunfo de la Revolución. Ni se «actualiza» convirtiendo al personaje en una jinetera. ¿Es que acaso ha envejecido *La tragedia del rey Ricardo III*, de Shakespeare, porque aborde el reinado de 1483 a 1485 del último rey de la Casa de York? ¡Por favor! No se puede hacer teatro desde la ignorancia y la falta de oficio, mucho menos subestimando la cultura popular.

Hay quienes se entusiasman en dirigir mis obras después de que yo las he montado, no antes. ¿Por qué razón? Las obras están ahí y no las llevan a escena. Entonces pienso que mi obra no ha despertado inquietudes en ellos o no han querido asumir las complejidades que implica llevarlas a escena. O no han podido por las mismas dificultades que yo afronto para dirigirlas en Teatro Caribeño. Porque implica conocimientos y responsabilidad hacia la cultura popular. Lo digo, no desde el punto de vista estético, formal; sino desde el nutriente ideológico. Desde las ideas que mueven todos los componentes en la escena.

Alberto Curbelo, desde el conocimiento que tiene de mi obra y su ejercicio como crítico y director en la vertiente del teatro ritual caribeño, se ha empeñado en dar a conocer mi obra, no sólo representándola sino publicándola y realizando su exégesis. Además del monólogo *Kid Pantera* (a partir de textos del Julián de *María Antonia*), realizó para espacios abiertos una comprimida versión de *María Antonia*, que representó con Teatro Cimarrón en las zonas más intrincadas de la Sierra Maestra para un público que, sorprendentemente, me había leído y deseaba ver mi obra. También realizó una excelente puesta de *Quiquiribú Mandinga*, muy elogiada por la crítica cubana y extranjera, y estrenó *Gladiola, la Emperatriz* con el joven actor y cantante Jesús Julián García, que no incluyó en la antología de mi teatro de pequeño formato, quizás porque eran demasiadas obras o porque en este texto abordé las problemáticas de un travesti, temática que se distanciaba de las piezas agrupadas en *Quiquiribú Mandinga*.

Lagarto Pisabonito, montada por un grupo Estro de Montecallado, de Bejucal, me posibilitó ver otras visiones sobre mi texto. Tiene otro punto de vista, en su puesta el personaje transita por otras situaciones que no son contradictorias con el texto original. Porque una cosa es el texto del autor y otra el guión escénico de la puesta del director. Igual sucedió con la *María Antonia*, de Tito Junco y Yulky Cary. Tanto Tito y Yulky como Curbelo, versionaron el original sin traicionar la lógica interna del texto y la propia construcción de la historia. Claro, ellos son, además de directores, tres dramaturgos conscientes de su responsabilidad a la hora de desentrañar la cultura popular y la histo-

ria de la gente sin historia. El propio Tito había trabajado como actor en la puesta de Roberto Blanco, por lo que era orgánico que él asumiera *María Antonia* con Teatro de Arte Popular.

CINE

Osá Tonti Merinlá

ODDUN 9-14

«Lo que se escribe con tinta, trabajo cuesta para que se borre»

Me siento un privilegiado. Ningún dramaturgo cubano puede mencionar tres obras suyas llevadas al cine: el patakín de *Changó Valdés*, *Mi socio manolo* y *María Antonia*. También por haber escrito, con el excelente cineasta Rigoberto López, los guiones de *Roble de Olor* y de la película sobre el Mayor General Ignacio Agramonte y Loynaz, aun por filmar.

Admiro la manera con que Rigoberto toca el mundo que recrea en sus documentales. Su interés por plasmar la esencia de nuestra cultura podemos apreciarlo en *Semilla de hombres*, *Los hijos de Namibia*, *Ésta es mi alma*, *El viaje más largo* y en el corto de ficción *La soledad de la jefa de despacho*. Un buen día, tomándonos un café, él me enseñó lo que ya tenía esbozado para el guión de *Roble de Olor* y comenzamos a novelar, sin detenernos en hechos históricos, rompimos con la historia en el sentido cronológico. La anécdota de ese cafetal nos permitía hacer una fabulación sobre sus hechos reales. Crear su utopía. Es muy difícil para un dramaturgo entregarse al quehacer de un guionista, pues por lo general tiene mucha independencia creativa y está acostumbrado a escribir y buscar después quien dirigirá la obra. Pero en este caso, el propio Rigoberto dirigiría *Roble de Olor*. Juntos escribimos el guión y la película despertó tanta pelotera como mis obras teatrales. Al estrenarse en Cuba, algunos no la recibieron con agrado.

Al margen de los válidos ejercicios de la crítica, hubo criterios rabiosos, racistas, como hacía tiempo no leía en la prensa cubana. Al respecto, Reynaldo González apuntó:

El filme *Roble de Olor* (2003), primera incursión en el largometraje de ficción del realizador cubano Rigoberto López, ha resultado una muestra diferente en un conjunto de comedias satíricas, costumbristas o críticas que, con válidas excepciones, van marcando pautas en la cinematografía cubana de los últimos años. Una parte de la crítica habitual reaccionó de manera sorpresiva y en ocasiones inopinadamente irrespetuosa, enjuiciamientos y ataques más que análisis, algunos con una total ausencia de matices y de contextualización historicista de la anécdota del filme y de su circunstancia en el conjunto de la producción cinematográfica cubana actual.⁴⁵

La película, tras su azaroso paso por las pantallas cubanas, finalmente obtuvo el *Gran Premio Dikalo* como mejor cinta de ficción del Festival Panafricano de Filmes de Cannes y se exhibió en numerosos festivales y países con gran éxito. Cintio Vitier afirmó que era «una película grandiosa». Pero, para que se tenga una idea del racismo que afloró en la prensa cubana, baste recordar la anéc-

⁴⁵ Reynaldo González: «Una película diferente en la producción fílmica cubana». En: *Roble de Olor. Metáfora de amor e intolerancia. Un filme cubano de Rigoberto López*. Textos Críticos. Cinemateca de Cuba, La Habana, 2007, p. 7.

dota que narra el periodista Julio Martínez Molina en su «crítica» a la película. Después de unos cuantos insultos dirigidos a Rigoberto y mi persona, al contar lo que sintió en la escena de sexo (¿o amor?) entre el esclavo y Bertha Hesse, prima del protagonista, dice:

... cuando la niña se zampa a un negrito del cafetal en ética noche, para al otro día acusarlo —a otro sí, a ella le da igual— de violación, tuve que salir del cine, tomar agua, ir al baño y pedirle a mi esposa palmaditas en el hombro para seguir soportando semejante martirio.⁴⁶

Fue lo más burdo que se dijo desde el punto de vista racista; pero hubo ataques de todo tipo con el mismo espíritu y mucho más dolorosos porque provenían de algunos críticos cinematográficos con una obra, que respeto por su trayectoria. El periódico Juventud Rebelde se ensañó con *Roble de Olor*. Fueron también los críticos y ciertos artistas los que, demagógica y oportunistamente, censuraron mi obra *Calixta Comité*, o periodistas que, enmascarados como críticos teatrales y desde el privilegio que les da una página de un periódico en la que se excluye la opinión del Otro, pidieron mi cabeza en 1980. Como antes la pidieron en el 67 y en otras aciagas fechas de mi biografía. Son cosas de las que no me gusta hablar y que he evadido en las entrevistas; pero que son parte también de mi vida. Si de algo pueden servir, cuando «me sumerjo en lo más recóndito de mi memoria ya desmemoriada por la desmemoria del tiempo desmemoriado», es para que no se tenga una memoria desmemoriada de la ruta de los intelectuales negros —no ya de los esclavos— en esta tierra de Martí, Maceo, Agramonte, Céspedes y Mariana Grajales.

Aunque debo confesar, también, que no me siento totalmente satisfecho con las adaptaciones cinematográficas de mis obras. Manuel Octavio Gómez tenía la buena intención de reflejar la complejidad de nuestra cultura y al asumir *Patakín*, basada en mi obra *Changó Valdés*, fue un acto de valentía y de honestidad porque no lo realizó buscando éxito de taquilla. El fallo radicó en la no inmersión del director en esa cultura. Él quiso trascender ese universo y ese mundo trasciende sin necesidad de pretenderlo. La selección del elenco resultó precipitada y no siempre fue la más adecuada para esos personajes. La música era hermosa, pero lejana a mi contexto.

Con *María Antonia* ocurrió algo parecido. Sergio Giral, aunque estaba inmerso en ese mundo (en apariencias), no descubrió sus códigos, señales y enigmas. Intentó llevar al cine una anécdota y *María Antonia* es más que una anécdota. Va más allá de una instancia coyuntural. Es una instancia cultural. Me incomodó el tratamiento melodramático que le dio a la obra. No lo analizo desde el punto de vista cinematográfico, que muchos consideran que tiene valores (pienso lo mismo); pero yo lo veo desde el punto de vista conceptual del cineasta con relación a ese contexto histórico y social. Los críticos también coinciden conmigo. Rufo Caballero opinó:

Pronto hay que decir que el criterio de «adaptación» acata la linealización de la historia que suele interesar sobremanera a las visiones de *Hollywood* sobre obras literarias. El guión de Armando Dorrego opta por invisibilizar la instancia narrativa que era el fuerte de la pieza dramática. La *María Antonia* de Hernández vale, más que por su desarrollo argumental, por la fuerza elocutiva de la polivocalidad con que los personajes secundarios o eventuales invo-

⁴⁶ Julio Martínez Molina: «Roble de Olor», Periódico 5 de Septiembre, Cienfuegos, 15 de enero del 2004.

can a los dioses afrocubanos o inciden directamente sobre la acción. La excelencia de la escritura de Hernández estaba en el prodigioso montaje vocal —muchas veces en simultaneidad o corte horizontal a la anécdota—, que enredaba y asediaba a los personajes de la misma manera que sobre ellos se urdía un destino trágico que regía sus vidas y enrutaba sus destinos. La película de Giral simplifica bastante todo ello, resuelto mayormente con las visitas de la Madrina y María Antonia a Batabío y las apariciones fantasmales de la Cumachela. La concepción fue aquí la de considerar que, de mantenerse el montaje de voces, el cine incurriría en un acento teatral impropio. En verdad es la acepción más fácil: para el teatro, la amputación del simbolismo; para el cine, la fluidez de una historia que parece contarse sola. Pero en ese trayecto de linealización la obra extravía su gracia y su intensidad, el rigor con que Eugenio Hernández introdujo las ascendencias culturales del conflicto.⁴⁷

En primer lugar, María Antonia en ese microcosmos no fue víctima, sino victimaria. No es la mujercita, sino la mujer. En segundo lugar, ella nunca hubiera sido una jinetera: su escala de valores, sus códigos existenciales no se lo permiten. Al final del filme se proyecta una supuesta María Antonia actual como posible jinetera. Creo que hoy existe María Antonia, la podemos encontrar en el Cerro, en Centrohabana, en La Habana Vieja, en Regla, en Guanabacoa, en cualquiera de nuestros barrios populares; pero no precisamente como jinetera. Sabiamente Rufo Caballero lo reconoció.

El dueto de realizadores decidió cerrar la película con un epílogo contemporáneo que problematiza todavía más el destino de María Antonia. Como sugerencia dramática y visual el recurso resulta eficaz, en la medida que promueve la discusión: si el plano cerrado sobre el dorado de la cartera y los zapatos de María Antonia nos quiere decir que en la actualidad el personaje sería una jinetera, estamos ante una coda impropia, forzada, pues ya vimos que María Antonia no es una prostituta: el dinero no es su propósito, sino el placer mismo.⁴⁸

María Antonia jamás se automarginaría en el proceso revolucionario. Ella fue marginada, en la república. Por lo que el personaje, por su extracción de clase, no tendría una contradicción antagónica con los cambios sociales que después de 1959 se originaron en el país. No solo María Antonia. Muchas prostitutas que, como ella, fueron marginadas por la sociedad republicana, tampoco se automarginaron. Lo confirman los testimonios recogidos por Tomás Fernández Robaina en *Recuerdos secretos de dos mujeres públicas*, publicado en 1984. No se puede convertir a María Antonia en víctima para cerrarle, como personaje, toda posibilidad de salvación social. María Antonia no es la Camila de Brene. Hay diferencias sustanciales entre ellas. Existen las María Antonia y existen las Camila. Pero María Antonia no transita por los mismos códigos de Camila, personaje este último que, por su concepción, está más cerca del vernáculo. Al analizar el marginalismo en *Santa Camila de La Habana Vieja*, Rine Leal advirtió:

Es significativo que una obra tan cargada de marginalismo como *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene, sea el primer éxito popular de la escena tras la Revolución. De

⁴⁷ Rufo Caballero: *Lágrimas en la lluvia*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 24.

⁴⁸ Rufo Caballero: *Lágrimas en la lluvia*, Ob. Cit., p. 26.

nuevo nos encontramos en un ambiente solariego, otra vez nos enfrentamos a elementos delincuenciales, una vez más hay santería, machismo, chistes populares y atmósfera barrioter. Si escarbamos profundamente en los personajes de Brene no tardaremos en descubrir a la mulata y el *negrito*, sólo que ahora el esquema ha variado de tal naturaleza que se han transformado en caracteres y abandonado el estereotipo. Bocachula, Pirey, Ñico, Camila, Rudy, María Cristina, Cuca, la Madrina, son personajes que vienen directamente de la escena vernácula, pero el autor ha sabido ofrecerlos en una nueva dimensión que tiene mucho que ver con la óptica abierta de la Revolución en cuanto al mundo del marginalismo.

Pero el cambio fundamental de la perspectiva del dramaturgo se refiere al concepto mismo del marginado. Si antes se trata de un excluido social, de un rechazado moral, de un expulsado clasista, a partir de 1959 debemos hablar de un automarginado, del personaje que se resiste a integrarse a la sociedad, abandonar su molde de conducta y asumir la clase a la que pertenece. La escena nacional centrará parte de su repertorio en estos caracteres que se niegan a proletarizarse, renunciar a la mala vida y acatar sus nuevas responsabilidades colectivas. De esta manera, el tema del marginalismo asumirá la lucha entre lo nuevo y lo viejo en el seno de la actual sociedad, que es el conflicto básico de la construcción del socialismo. Es importante señalar que el dilema principal de estos elementos es el rechazo a las nuevas relaciones sociales, su no aceptación de su condición de trabajadores, su indiferencia a las organizaciones populares, su aferramiento al solar y sus condiciones extremas de existencia y convivencia. Por eso no aceptarán las posibilidades de superación, proletarización e integración que les brinda la Revolución, y se enquistarán en un mundo que desaparece por día, lo que progresivamente los conduce a zonas delictivas y choques políticos al asumir posiciones contrarrevolucionarias. No comprenderán que el Socialismo es la doctrina de los explotados y por lo tanto su ideología, y su negativa a una rehabilitación social, política y moral será uno de los temas fundamentales de la nueva dramaturgia que inaugura *Santa Camila...* en 1962.⁴⁹

Dramaturgia en la que no se inserta *María Antonia* ni el resto de mi obra. No se puede juzgar mi teatro como marginal. Mis personajes son marginados, no marginales. Son combatientes de Girón, de la lucha contra bandidos del Escambray, son obreras vanguardistas, estudiantes universitarias, negros que cursan estudios en Europa y dominan cinco idiomas, profesionales académicos, filósofos, orichas que van a un trabajo voluntario y se insertan en las transformaciones de sus barrios, son babalaos, santeros y practicantes que se rigen por la ética que les impone sus propias creencias e, incluso, ex reclusos que transitan por una etapa en que tratan de insertarse en la sociedad, por ser fieles a sus valores, que se enfrentan a una escala de valores pequeñoburguesa que los margina y niega. Se enfrentan a la misma escala de valores que me marginó a mí, que no soy ningún marginal ni el bufón de nadie; aunque sea negro, viva como un negro y piense como un negro. Sergio no pudo comprender, no tuvo la profundidad suficiente (o no quiso tenerla) para dar una *María Antonia* contemporánea, que es lo que pido cuando se haga una relectura de esa obra.

⁴⁹ Rine Leal: *Marginalismo y escena nacional*, Revista Tablas, La Habana, no. 1, enero-mayo de 1982, pp. 19-20.

En *La inútil muerte de mi Socio Manolo*, de Julio García Espinosa, en cambio, hay un sincero homenaje a mi teatro, al teatro en general. Un homenaje a esos personajes contradictorios que erigen las contradicciones de la Revolución. Es la más teatral adaptación cinematográfica de mis obras. Aunque al principio no lo entendiera así, lo confieso. La he vuelto a ver y he cambiado el criterio que tenía sobre la cinta, favorablemente. Mario Balmaseda y Pedro Rentería hacen unas extraordinarias encarnaciones de Manolo y Cheo. Me conmueven. Otras relecturas de la obra se han hecho por parte de los críticos, y les ha pasado lo mismo que a mí. A quince años de su estreno, Rufo Caballero tornó sobre la película:

La inútil muerte... es la película que mejor alcanza a expresar todo cuanto ha sido Julio García Espinosa, en la medida en que supone el gran experimento estético que compendia y resume los dos extremos de creación ensayados por el artista en diferentes épocas. Sus otras dos grandes películas, yo también lo creo, serían *Son o no son* y *Reina y Rey* [...] A la altura de 1989, *La inútil muerte de mi socio Manolo* es el nudo de todo este proceso, porque resulta la película donde mejor Julio concilia dos extremos inconciliables por el común de los mortales, y de los realizadores: la estética de la identificación y la política del distanciamiento. En *La inútil muerte...* Julio logra un texto autoconsciente que se mofa del ilusionismo de la adaptación, a la vez que simula, o juega a representar, una historia con todas las de la ley. En ese sentido, maneja todo el tiempo un doble código que se comporta como una cuerda floja que hubiera llevado al naufragio al primer entretenido. Por eso, siempre que soluciona con fervor y proporción un código doble, de maneras y estilos antagónicos, es que considero *La inútil muerte...* como el colmo de la maestría de realización en García Espinosa.⁵⁰

En varias ocasiones colaboré con Tomás Gutiérrez Alea. Con él y Michael Chanan llegué a escribir un proyecto que anhelé muchísimo que Titón hubiera podido filmar. Pero su muerte lo impidió. No obstante, ha llamado la atención de los críticos de arte por las ideas que manejábamos, muy cercanas a las concepciones que sostengo en todo mi teatro. El colombiano Carlos Jáuregui en su ensayo *Canibalia*, Premio Casa de las Américas 2005, señala:

Permítaseme hacer un pequeño paréntesis para discutir brevemente un texto que poca o ninguna atención ha recibido, aunque es crucial para señalar las conexiones entre *La última cena* y el ensayo de Retamar. Me refiero al guión cinematográfico *Calibán*, concebido en 1982 y escrito en 1984 por el mismo Tomás Gutiérrez Alea en compañía de Michael Chanan y Eugenio Hernández, y que, además, contó con la asesoría y la revisión de George Lamming. En una típica inversión (pos).colonial de términos, Próspero es el monstruo [...] El guión, aunque inspirado en el texto de Retamar —como el propio Gutiérrez Alea explicó en *El verdadero rostro de Calibán*— acude a otros textos y contextos más decididamente afrocaribeños como *Une tempête* (1968, 1969) de Césaire y *The Pleasures of Exile* de Lam-

⁵⁰ Rufo Caballero: *Lágrimas en la lluvia*, Ob. Cit., pp. 260-261.

ming;⁵¹ el orden sobrenatural de la Isla lo ocupan la santería y los dioses de la tradición yoruba.

Ariel es negro como Calibán (y no mulato como en la pieza de Césaire). Esta variación paradójicamente reinstala el concepto de clase social. Eliminada la diferencia étnica entre Ariel y Calibán, queda —prominentemente— el asunto de la división social del trabajo y la clase social: «mientras que Calibán tiene que realizar los trabajos duros, Ariel se ocupa de las cosas del espíritu». *Calibán* sortea con un registro afro-cubano la racionalidad sincrética y la ideología del mestizaje del *Calibán* de Retamar, y de la *Biografía* de Montejo y Barnet. No ocurre lo mismo con la concepción vertical del *descenso al pueblo*, seguirá definiendo el afro-calibanismo cubano.

Ariel y Calibán están de acuerdo en la necesidad de deshacerse del tirano Próspero, pero —como en Césaire— no se ponen de acuerdo sobre los métodos. Ariel sostiene que la violencia es inútil y que deben aprender las artes, ciencia y magia del maestro; mientras que Calibán aboga por la rebelión, y como Fanón, justifica el efecto descolonizador de la violencia:

¿Entonces qué, Ariel? Oye bien: la violencia no es algo en lo que tú puedes creer o dejar de creer. La violencia es el fuego que te quema dentro, la rabia que el tirano enciende en nuestra sangre con sus amenazas, sus insultos y su opresión. ¿No la sientes ardiendo dentro de ti? Próspero siempre te está prometiendo la libertad, pero siempre es mañana.

La alianza entre Ariel y Calibán que el guión propone se basa en la construcción de un programa político que salva la distancia entre el intelectual tradicional y el «pueblo», mediante la comunidad de la opresión, la toma de conciencia política del primero y, de nuevo, un descenso arielista a la causa calibánica. En una de las últimas escenas, Ariel, «con su música seductora, ha conducido a Trínculo y a Esteban hasta un pantano donde quedan atrapados. Calibán trata de sacarlos, pero él también queda atrapado en el lodo». Ariel intenta una reconciliación con Calibán: alega que Próspero va a perdonar al monstruo y que entre todos se puede hacer la nación. Calibán, entonces, invoca el espacio común de la opresión y le recuerda a Ariel que ambos son sirvientes del tirano; antes que la simple identidad étnica, arguye su comunidad de intereses e identidad cultural. Ariel sirve a Próspero pero culturalmente está más próximo a Calibán; por ejemplo, Ariel fastidia a su amo cuando llama a «Changó y a Oggún y Echu y a otros orichas; [p]ara enseñarle a Próspero que aquí tenemos nuestras cosas y que él tiene que respetarlas». «El espíritu alado, angelical, bienintencionado sabe que es afirmación de la propia identidad [...] no suele ser bien vista por el opresor». Ariel entiende finalmente que los perros vienen por ambos, sube a un árbol y desde allí trata de ayudar a Calibán; pero la rama en la que está se quiebra y Ariel termina en el mismo pantano con Calibán y los otros conspiradores, en donde aguardan a que se resuelva la Historia.

⁵¹ «Cuando Próspero acusa a Calibán de haber intentado violar a Miranda hay un intercambio de miradas entre el acusado y su supuesta víctima que deja en claro que no se trató de una violación, pues Miranda encuentra a Calibán fuerte y atractivo. Coincide el guión con la hipótesis de Lamming sobre la fantasía erótica de Miranda. Agradezco a Michael Chanan el haberme facilitado la sinopsis de la escena». (Nota de Carlos Jáuregui).

Ariel [...] una vez que ha sentido la injusticia en sí mismo y en los otros explotados, tratará de encontrar soluciones idealistas, pacíficas, reformistas, impracticables que poco a poco lo irán acercando a la realidad más cruda. En estas circunstancias, tratando de tenderle una mano a los que están en el pantano, es previsible que al final se vea atrapado en una situación que lo obliga a unirse a Calibán.⁵²

⁵² Carlos Jáuregui: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Premio Casa de las Américas 2005, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2005, pp.756-758.

LA VOZ DEL OTRO

«El color no está en la ropa sino en la piel »

Hay una proyección de intelectuales, de artistas y funcionarios que pensaban y que siguen pensando que la cultura debe ser de una forma, y para que esté presente deben ser los seguidores de esa cultura. Cuando hablo de la subestimación hacia la cultura popular, hacia la religión, hacia formas también de comunicación, todo esto está presente en esa gama de pensamiento que trata de imponer una forma de ver el mundo, una forma de pensar y una forma de asumirlo. Eso empezó antes de 1959 con determinados intelectuales que tenían una línea, que después continuaron en la Revolución y que, por determinadas circunstancias, entraron a ser protagónicos de esa línea. El «Quinquenio Gris» — estoy en contra del término, porque creo que la cosa empezó mucho antes— para mí fue la culminación de ese proceso, donde ya se llega a la enajenación. La diversidad no se entiende. Se responde con la intolerancia y la intransigencia. Como sucedió también en la Unión Soviética y en los países socialista del este europeo. Creo que fuimos herederos de una mala herencia, del realismo socialista y todo lo demás. El «Quinquenio Gris» es la culminación de una política, de una nefasta política, en la que fui dañado desde el punto de vista social y también vi cómo se dañaban a otros seres, quizás con más saña, y eso me llevó a tomar una actitud crítica ante esos hechos. Pero igualmente me he sentido dañado cuando se margina a la cultura afrocubana. Porque no sólo fue el hecho de que se marginaron a determinados creadores, se marginaron las tradiciones religiosas afrocubanas, los elementos culturales heredados de África. El mundo afro, sobre todo los orichas, a veces se entiende a través de una concepción totalmente cristiana y ahí está lo fallido. Los orichas se mueven como seres humanos, son los seres humanos más contradictorios que he conocido, porque te puedes encontrar un Changó que tiene todos los defectos que no podría tener un santo. Y a veces los llamados defectos se convierten en virtudes. El Changó popular que conocemos está considerado como el mujeriego, el machista, el «sabrosón». Cuando le preguntas a un cubano, que más o menos está cerca o es partícipe de la santería cubana, de quién es hijo, y si es hombre, te dice que es hijo de Changó, nadie te dice que es hijo de Oggún... O si no, del padre de Changó. Las mujeres son hijas de Ochún. Es decir, hay arquetipos que la gente construye, ama, adora y venera como prototipos del cubano y de la cubana. Eso es parte integral de un pensamiento que va en contraposición de una escala de valores pequeñoburgueses. Por suerte para mí, por mi origen y lugar de procedencia, no tuve esas erróneas concepciones hacia la cultura popular. Esos valores, el reconocimiento de mi ser y de mi identidad afrodescendiente lo mismo me sirve para escribir un patakín que una obra que aborde esa problemática desde el punto de vista social, político e histórico.

«*La moral no se puede dictar en calzoncillos*»

Calixta Comité es una de las grandes denuncias a un período de descomposición por el que atravesó la sociedad cubana, pero no se ha vuelto a poner en escena. Yo les recomiendo que se lean a *Calixta Comité*; no ha perdido vigencia y por eso es una obra clásica, porque las obras de Eugenio no pierden vigencia, porque la temática que trata Eugenio sigue viva, no sólo en la sociedad cubana sino en otras sociedades. *María Antonia* o *Calixta Comité* las puedes poner en otros países, en Brasil, en Haití, o en Martinica, siempre se van a entender porque va a haber una conexión con determinados niveles de las realidades de nuestras sociedades tercermundistas, y se pueden poner en África. / ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ

Lo que provocó *Calixta Comité* en los círculos dirigentes, ejemplifica la «crisis» que supuestamente provoqué con mis obras. O pudiéramos decir mejor: en las que me veo envuelto, o a las que me arriesgo al tocar ciertos temas. La historia de *Calixta*... no comienza en *Calixta*... No puedo desvincularla de toda una historia precedente. Tiene sus antecedentes en *El sacrificio*, premio en un concurso de instructores de teatro, que cuando se publicó fue la única que tuvo una coletilla, que decía más o menos: «Esta obra cuando se represente en el público debe decir que sucedió antes de la Revolución». Me parecía muy tonto. En primer lugar, el triunfo de la Revolución fue en el 59, ¿qué cambios tan radicales se hicieron como para decir eso? ¿En qué tiempo? ¿Cómo podría, en tan solo dos años...? Ahí estaban los barrios marginales, una burguesía incipiente, y las mentalidades esquemáticas y pequeñoburguesas que negaban la religión.

Escribo *Calixta Comité* en 1969 y, dos años después, con la cristalización de las resoluciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, se dio paso a la parametración, proceso en el que fui separado del teatro. Pero ya en *Calixta*... se desmentía el triunfalismo que nos hacía desconocer los problemas sociales aún sin resolver. Por un lado no se podía criticar a la dirigencia y por otro se idealizaba al pueblo, a los miembros de los CDR. Después llegó lo de El Mariel y se dijo: « ¡Se va la escoria!», pero resultó que muchos funcionarios se fueron y mucha gente de pueblo también. No eran argumentos irreales: no sólo se fue la escoria.

Calixta es un personaje que apareció primero en *Caridad Muñanga* (1968, Caridad es su hijo), una obra que le antecedió. Presidenta del Comité de su cuadra, con un sentido dual como gente: era una mujer con serias contradicciones entre su carácter humano, maternal, y su papel como dirigente, que la sujetan a determinadas consignas, a una manera de proceder que la quería inflexible. Esa es su lucha, la lucha interna de *Calixta*. Con el primero pensaba resolver, a partir del amor, todo lo de la comunidad; en contradicción con el segundo que supuestamente la hacía intolerante. Ahí estaba su lucha y ella, por suerte, se decide por lo maternal. Entonces empiezan a juzgarla y a utilizar sus

valores. Empero, hay seres humanos que son así, independientemente de cualquier responsabilidad. Lo importante era ver la lucha interna de Calixta por una herencia moral que no podía borrar. Calixta es mucho más revolucionaria que todos los que la juzgaron mal. (Entre paréntesis, me pregunto ahora cuál es la obra que pudo reflejar mejor el accionar de los cederistas, las contradicciones que se dan en el barrio). Porque es una pieza que, entonces, decía algunas verdades que estaban en las calles con relación a determinada descomposición en cierto sector de la dirigencia. Para mí estaba claro que, como dramaturgo, debía tener una posición crítica. Y digo «crítica» desde una posición revolucionaria. Ya se hablaba de determinadas manifestaciones de corrupción. Pero algunos funcionarios del sector cultural preferían hacer oídos sordos a la voz del pueblo. Ella no era el único personaje contradictorio de la obra. Casi todos lo fueron y resultaron altamente polémicos. Por ejemplo, Palmita es una mujer que ha sufrido, que busca el amor y no lo encuentra. Quiso a muchos, buscando su estabilidad y amor; pero no es una prostituta. Causó estupor en algunos porque ella incorpora a su discurso unos versos de Martí que aprendió de niña. Así expresaba, como personaje, su dolor o sus anhelos. Mientras en el catolicismo hay una María Magdalena capaz de acercarse a Cristo, se le negaba a esta mujer todo acercamiento a la Revolución, a pesar de que estaba necesitando una transformación interna. ¿Quién no ha leído a Martí? ¿Palmita no podía leer y citar a Martí...? ¿Cómo se le va a negar la posibilidad de acudir a él, cuando entra en una crisis existencial? Se dijo que era una herejía. Los versos de Martí, ¿son exclusivos, son patrimonio sólo de algunos? ¿De quiénes...?, me pregunto. Mis personajes son contradictorios porque tienen defectos, como todos, pero siempre les importa algo, luchan por algo. Son martianos, sí. Son martianos. En otra de mis obras, *Gladiola la Emperatriz*, el protagonista es un travesti que interpreta *La bailarina española* porque es lo que siempre quiso hacer desde la escuela. Y como era varón, se lo negaron.

Otros personajes de *Calixta*... fueron también muy polémicos. Chémbalo es un negro delincuente, rehabilitado y novio de una muchacha blanca. Es el amor entre una blanca y un negro, que se quieren con agresividad, partiendo de códigos de su propia cultura. No se trata de un Romeo y de una Julieta en El Vedado o en Miramar; sino de una pareja en Cayo Hueso, en El Cerro, en La Habana Vieja, en Regla, en Guanabacoa... Aquí llegamos al conflicto racial, a la intolerancia, a la intransigencia. El prejuicio se mantiene; a veces, disimulado, pero se mantiene. Teóricamente somos iguales, tenemos los mismos derechos, pero en la práctica pesa la herencia cultural. Son cosas que no se destruyen por ley o por decreto. En aquel momento no se decían esas verdades en el teatro. Los oportunistas y dogmáticos se sentían atemorizados con esas verdades. Se sentían verdaderamente amenazados. Temían perder sus posiciones. Y trataban de silenciarlas, porque en realidad no creían en la capacidad del proceso para resolver sus contradicciones. Sin embargo, algunos intelectuales —que habíamos vivido en carne propia la discriminación racial durante la república—, desde nuestra modesta obra tratamos de abordar el problema de la discriminación racial y los prejuicios raciales, convencidos de que la Revolución extirparía para siempre esa nefasta herencia. Pero alrededor del estreno de *Calixta Comité* — ¡once años después de haberla escrito! —, se formó tremenda algarabía. Cuando vi la reacción de los espectadores quedé sorprendido: una cosa es escribir, otra observar un ensayo, y otra muy distinta asistir a una función. La obra se hizo dos días a sala llena en el Teatro *Mella* y otro día se realizó una función «especial» para invitados en la Sala Covarrubias, del Teatro Nacional, donde se debía opinar sobre la obra. Era casi una asamblea donde

se aplaudían bocadillos, las entradas de los personajes... Se produjo una división entre un público (que yo llamo beato, que responde a una estructura cerrada de pensamiento, que le ha hecho un daño terrible a la Revolución y se lo sigue haciendo) y otro público de mente abierta, sin miedo a la confrontación y a reconocer los problemas, que es, para mí, la única forma de enfrentarlos, de resolverlos... Porque «la crítica social sólo puede ser una amenaza cuando se la silencia o incluso se la desalienta con represalias administrativas o de otra índole, cuando se le confina a un enclave gremial o institucional cerrado, cuando se le coloca en un vacío comunicacional bajo una campana de vidrio, y, sobre todo, cuando no se la responde, o cuando, incluso reconocida como acertada, no es tenida en cuenta en la práctica política».⁵³ En todo el periodo revolucionario, determinados funcionarios han tenido actitudes paternalistas con el público, como la pretensión de dirigir qué puede ver o no. Quizás eso influyó mucho en la reacción frente a *Calixta*... La gente encontró una imagen artística que podía reflejarlos y de la cual se sentían partícipes. Y que se le negaba ver. Fue casi una reacción catártica. A mí me sorprendió el detonante. Recuerdo que me había puesto de acuerdo con Sergio Vitier, el compositor musical de la obra, para celebrar el éxito del estreno. Pero, cuando llegué a mi casa, me llamaron para comentarme todo el ambiente creado alrededor de la obra y de la puesta. Algunos se comprometieron conmigo para defenderla públicamente, si fuera necesario. Pero no resultó así. En los años posteriores sobrevino la soledad, y el silencio sobre mi obra.

Metanlá Tonti Ogundá

ODDUN 13-13

«El contrahecho y el jorobado también son hijos de Dios, ni los maltrates ni te burles»

No hay ninguna obra de Eugenio que no haya creado alguna incomodidad, en determinado sector público nuestro. No es un teatro para disfrutar pasivamente; es un teatro que te riega, a todo lo ancho y largo del cuerpo, pimienta de guinea, que te da picazón. No puedes quedarte indiferente ante una obra de Eugenio. No es para divertirse simplemente, porque en todo está ese espíritu de cimarronaje absoluto y yo creo que es una cosa que hay que reconocer y nunca olvidar. El teatro de Eugenio nunca ha sido contemplativo con nada de lo que esté mal hecho dentro de la sociedad cubana. Ha sido un permanente ataque a la hipocresía, a la doble moral, a esa tendencia de jinetismo pseudo-religioso, pseudo-cultural, de acomodamiento para sobrevivir.

ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ

El problema de los llamados «marginales» es que cuando piensan que van a poder participar en el proyecto revolucionario, son excluidos de nuevo. Es el caso de Palmita, de Chémbalo, del resto de los personajes de *Calixta*... También a Cheo y Manolo se les acusó de marginales. Pasó con la pelí-

⁵³ Desiderio Navarro: «¿Cuántos años de qué color?» En: *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2008, p. 22

cula *Patakín*, basada en mi obra *Changó Valdés* (1980), que provocó hasta una encuesta sobre el habla popular en el periódico Granma. Pasó con los personajes de *El Ambia* (1987), *Alto Riesgo* (1988), *La Balsa*, *Quiquiribú Mandinga* (2000), *Chita no come maní* (2002)... Los excluyen o encasillan como marginales por problemas de orientación sexual, por la religión, por la falta de instrucción, etc. Los van dejando atrás, van escondiendo su problemática como el avestruz, con la cabeza en la tierra, pero dejando el cuerpo afuera. Eso es lo que pasa ahora con los graves problemas sociales que de pronto han emergido y tenemos que enfrentar. Es lo que trato de hacer en mi teatro. Si *María Antonia* atrajo una cantidad de público que hasta ese momento estaba olvidado en los circuitos teatrales de El Vedado, es porque se convirtió en la obra de los que eran marginados y encasillaban como «marginales»... Mucha gente de esos barrios insalubres fue también a ver *Calixta Comité*, que tiene una historia nefasta. Al igual que *María Antonia* se le acusó de racista, de machismo, de diversionismo ideológico, de marginal... ¡de todo! Lo de «marginal» es un concepto muy empleado y que busca desprestigiar lo que no responde a la escala de valores de quien lo utiliza. En nuestra historia se ha marginado a valiosos personajes a favor de una historiografía burguesa. Pasó con los generales mambises Evaristo Estenoz Corominas y Pedro Ivonnet, y con muchos oficiales y soldados negros de nuestra guerra de independencia, que masacraron en la guerrita racista de 1912... Es un doloroso episodio de nuestra historia republicana que durante mucho tiempo silenciaron. ¿Por qué...? Se dice que masacraron entre 3 000 y 4 000 patriotas negros, mambises que habían empuñado el machete en nuestros campos insurrectos. Esa filosofía de exclusión, de silenciar medulares problemas de nuestra historia y del presente, influye también en la cultura, en el pensamiento, algo muy peligroso, nefasto, para el desarrollo del propio proceso revolucionario. Es una herencia del « ¡Qué-sadismo! » que perdura aún en alguna gente. Porque el Pavonato⁵⁴ no es tanto la expresión de una táctica política —como sintetizara Fonet— como una visión del mundo basada en el recelo y la mediocridad.⁵⁵ Habría que ver quién es marginal y quién es el que margina con respecto a qué, contra quién y qué valores. Como término lo veo peyorativo y lo rechazo en todo lo que tiene de negación y falta de aceptación de lo diferente, de la alteridad. ¿Qué es lo marginal? Lo que excluye al individuo, lo que le impide integrarse socialmente, lo que lo excluye de la economía, de la cultura; de una cultura que es diversa, que es diferente y que no se rige por un patrón único. Son «individuos que son soslayados o ignorados por otros quienes, por razones disímiles y frecuentemente coyunturales, tratan de prescindir de estos».⁵⁶ En la medida en que seamos capaces de verlo así, podremos realmente definir quién es el marginal y quiénes son los marginados. El hecho de ser pobres, no quiere decir que seamos marginales. Tampoco por tener la piel un poco más oscura, somos marginales. Lo que pasa es que en nuestra sociedad persisten y se reproducen desigualdades económicas y sociales que marginan al negro, como lo vemos en los solares del Cerro y en otros barrios de la periferia de la Capital, donde la población negra y mestiza se concentra en las peores condiciones habitacionales. Viven peor porque las remesas desde el exterior llegan, fundamentalmente, a la población blanca, que en un porcentaje mayor emigró después de 1959 a los Estados

54 Pavonado: Nombre por el que se conoció el período (1971-1976). en que Luís Pavón Tamayo fue Presidente del Consejo Nacional de Cultura.

55 Véase el capítulo «El quinquenio Gris: Revisitando el término» en *Narrar la Nación*, de Ambrosio Fonet, Ob. Cit.

56 María del Carmen Barcia: *Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2005, p. 35.

Unidos y otros países de Europa. También porque los negros tienen un menor acceso a los sectores emergentes de la economía. En el turismo son ubicados preferiblemente en los puestos de trabajos no vinculados al turista, hacia el interior de las instalaciones. Son obreros. Sus ingresos son muy bajos. Son hechos innegables, que crean tensiones, crisis de valores. Y esos hechos no son producto de mi desbordada fantasía.

Okana Tonti Eyioko

ODDUN 1-2

«*La tragedia vieja vuelve a salir*»

Desde la abolición de la esclavitud y advenimiento de la República, el negro fue discriminado al intentar acceder a puestos de trabajo más ventajosos. Es fue una de las causas —no la única— de la formación del Partido de los Independientes de Color y de la guerra racista de 1912. Aún esta situación persiste entre nosotros. No importa su nivel profesional e intelectual, se le discrimina. Esa es la historia de Tíbor Galarraga, un profesional que domina varios idiomas, que mandaron a estudiar a Hungría una carrera que no podría utilizar en Cuba y que, al regresar, no sólo se le niega un puesto de trabajo en el turismo sino que además tiene que retornar al Solar de la Piña Podría, al mismo cuchitril donde vivía con su abuela antes de la Revolución. Este solar es mi Macondo, de él han surgido muchos dramas y tragedias. Las historias similares a las de Tíbor hay que erradicarlas, pero no sólo por decreto. Pienso, por ejemplo, que los medios masivos de comunicación son los encargados de dosificar o dar una visión más acabada de lo que es la cubanía, pues están dirigidos a una población multirracial. En el evento *Cuba, espacios para la actuación*⁵⁷ la actriz Elvira Cervera, fundadora de la televisión cubana, respetada como una gran actriz de la televisión y la radio en el capitalismo, se quejaba de que ahora los actores negros eran contratados casi exclusivamente en obras sobre la esclavitud y «En roles ocasiones sin mayor peso dramático como sirvientes, vecinos o personajes esporádicos. La única pareja negra que interpretan es la pintoresca. Jamás una pareja de jóvenes actores negros protagoniza una telenovela. La familia negra cubana aparece en nuestra escena como seres paupérrimos o marginales, o su presencia es tan fugaz que no deja huella»⁵⁸.

Un asunto que refuerza los problemas de la identidad del negro es que tiende a no tener historia reconocida. No se ha logrado superar una versión de nuestra historia escrita, en la cual el negro y el mestizo apenas aparecen, sobre todo el primero. Con muy pocas excepciones, de trabajos independientes, carecemos casi por completo de una historia social de negros y mestizos en Cuba, comparable, sobre todo, con la que existe de la población blanca. Tal situación afecta a toda la sociedad cubana, que no logra una visión integral, real, de su proceso histórico y, por tanto, no pocas veces vegeta dentro de una imagen distorsionada del verda-

⁵⁷ Convocado por la UNEAC en la Capital cubana del 25 al 29 de abril de 1995.

⁵⁸ Elvira Cervera: *El arte para mí fue un reto*. Ediciones UNIÓN, La Habana, 2004, pp.142-144.

dero papel que le ha correspondido a cada grupo racial dentro de la formación de la cultura y la nación.⁵⁹

Es cierto que aquí no hay desigualdad, todos somos iguales ante la ley; pero la conciencia es otra, «porque el horizonte consagrado para el adelanto técnico, el progreso material, y el desarrollo cultural suponen todavía, en la conciencia de muchos ciudadanos, que el “ascensor” biológico, económico y cultural está en consonancia con las jerarquías reconocidas e instituidas desde la colonia, por lo que aceptan y reproducen la existencia del blanqueamiento biológico y cultural como condición indispensable para la movilidad social».⁶⁰ La democracia racial que tanto cacarearon con el advenimiento de la República es un cuento. No está en la mente de la gente. Es un mito. Puro mito. Invención de los racistas. Ejemplo de ello es que al único general que sobrevive las tres guerras mambisas, Quintín Banderas,⁶¹ la República sólo le ofrece un puesto de barrendero. A él, que en 1868 se sumó a las fuerzas del Mayor General Donato Mármol, en Palma Soriano, y que concluyó la guerra con el grado de General de División. Quintín Banderas se vio obligado a trabajar de basurero, de albañil y agricultor para mantener a su familia; mientras otros, sin sus méritos militares e históricos, se erigían estatuas en vida como símbolos de la República para el bien de todos. Es más, la familia de Quintín Banderas tuvo que esperar un montón de años, hasta 1942, para que se pusiera la estatua del general negro en el Parque Trillo, en Cayo Hueso. Discriminación que no sólo se ensañó con los negros sino con prominentes figuras de nuestra historia y cultura que no representaron, en su tiempo, los intereses de la burguesía racista. Hasta el mismísimo Pavón lo reconoció:

Estrada Palma, anexionista, que traicionó a Martí y a la Revolución, disolviendo el Partido Revolucionario Cubano y llamando a las tropas a la segunda intervención, tuvo un monumento antes que Maceo y Máximo Gómez y un lujoso mausoleo antes de que se construyera el de Martí. La figura de Zenea, el poeta cuya indigna actitud fue señalada por Céspedes, se erigió en mármol en 1919. Aún con Heredia que, aunque no exento de errores, fue un legítimo fundador de nuestras letras patrióticas, no se ha hecho. José Miguel Gómez, el peculiar personaje que sirvió a los intereses norteamericanos, desatando en 1912 una represión anti-negra, sólo comparable a la realizada por O'Donnell en 1844, tuvo un ostentoso monumento mucho antes que Calixto García, que se plantó con hidalguía ante los interventores yanquis y cuya estatua no se erigió hasta 1959. En 1925 se levantó la de Teodoro Roosevelt, antes que las de Gómez y Maceo. A Carlos Manuel de Céspedes no se le recordó en una estatua hasta 1955. Mucho antes la tuvo Zayas. Machado y Batista se construyeron sus propios monumentos y no lo tuvieron Bartolomé Masó ni el Marqués de Santa Lucía».⁶²

Por lo que pienso que el problema racial es extremadamente delicado. Tiene causas históricas y culturales que no podemos desconocer ni borrar por decreto. No lo podemos resolver de un pluma-

⁵⁹ Esteban Morales: «Desafíos de la problemática racial en Cuba». Revista TEMAS, número 56, octubre-diciembre de 2008, p. 97.

⁶⁰ Lázara Menéndez: *Por los peoples del barrio*. La Gaceta de Cuba, No. 1, enero-febrero, 2005.

⁶¹ José Quintino Bandera Betancourt (1834-1906).. Véase su biografía *Quintín Banderas, General de tres guerras*, de Abelardo Padrón Valdés, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006.

⁶² Luis Pavón: «Contra la falsificación de nuestra historia y la adulteración del pensamiento martiano». En: *Estudios sobre Martí*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, pp. 23-24.

zo, ni siquiera a corto plazo. Tenemos que profundizar en nuestra propia historia, y no sólo ver en la Historia las contiendas militares y sus héroes. Ellos también fueron seres humanos, no mármoles impolutos. Tenemos que enfocar las contradicciones que arrastra todo ser humano, sus negaciones. Las convicciones enraizadas en la gente, en la gente que una vez, hace poco más de un siglo, vivió según los patrones de un régimen esclavista, no se borran emitiendo una prescripción. La historia no la comenzamos de cero en 1959. No se pueden dar de baja siglos de explotación y esclavitud, del mismo modo que se licencia un soldado herido en la contienda. Los prejuicios raciales no están en la legislación sino en la mente de la gente.

Para que se tenga una idea de hasta dónde calan los prejuicios raciales en nuestra sociedad, Nisia Agüero nos deja un testimonio de primera mano:

Un hijo mío, siendo todavía niño, recibió el impacto de estos prejuicios y nunca lo olvidó. Resulta que él escuchó cuando un ministro decía que no permitieran salir más a su sobrina con él porque aunque su padre era blanco, la madre era negra y podía atrasarla. Eso ocurrió por los años 1977 ó 1978. Ya la Revolución tenía casi veinte años y aun ese compañero, siendo incluso ministro, es decir, con cierto nivel, todavía pensaba de esa forma. No es exagerado concluir que un señor de estos, que se consideran «blancos» descarte la programación de una negro o un negro en la televisión tratando de ampararse en la más burda justificación.⁶³

Ciertamente: «No hay ni una cultura negra, ni cultura blanca, ni cultura amarilla», como expuso Sekú Turé en el primer Festival Panafricano de Cultura;⁶⁴ pero hay que asumir, por sus palabras y por la historia que hemos vivido, que los colores existen: negro, blanco, rojo, amarillo... Si vamos a asumir que raza es una sola, ¡bienvenido sea! Nadie mejor que los negros para regocijarnos de ello. Sin embargo, no podemos olvidar que el color existe. No somos una nación unicolor: hay algunos que tienen el color divino, algunos que parecen blancos, chinos, jabaos, mulatos, negros... No podemos pretender que solamente se nos aviste a través de la pupila blanca. No podemos cometer semejante estupidez. Hay que enfrentar el problema. Coger al toro por los cuernos. Encarar, sin una dilación más, el problema racial. Desterrar su virus.

Ya lo afirmaba el propio Fidel a principios de la Revolución:

Nosotros, que somos un pueblo en el que figuran hombres de todos los colores y de ningún color; nosotros, que somos un pueblo constituido por distintos componentes raciales, ¿cómo vamos a cometer la estupidez y el absurdo de dar albergue al virus de la discriminación? Aquí, en esta multitud, veo blancos y veo negros, porque el pueblo es eso: el pueblo está integrado por blancos y por negros y por amarillos. Y eso debe ser Cuba. Eso es lo que debe predominar entre nosotros. Si hay que defender la Revolución y empuñar un fusil, que lo hagan blancos, negros y mulatos; si hay que defender la patria, que empeñemos las armas

⁶³ Heriberto Feraudy Espino: *Sencillamente Nisia*, Ediciones Extramuros, La Habana, 2009, p. 32.

⁶⁴ Ahmed Sekú Turé: «Mensaje a los intelectuales y artistas africanos». Revista Casa de las Américas, La Habana, Enero-Febrero, 1970, p. 13.

blancos, y negros, y mulatos, y trigueños, y rubios. ¿O es que aquí hay alguien tan insensato que a la hora de pelear, le diga al hombre que está al lado con el fusil, para defenderle la vida, ¡quítate del lado mío, porque eres negro!?⁶⁵

Merinlá Tonti Osá

ODDUN 14-9 «*El peor enemigo es el de adentro, el de afuera es vencible*»

En el proceso revolucionario, se han producido diversas coyunturas que han ido cambiando la política sobre ciertos temas que se involucran en el mundo y los personajes de mi obra. Se ha pasado del igualitarismo al dogmatismo. Todo lo que no caía dentro de cierta ideología (por demás, bastante estrecha) quedaba fuera de lo establecido. Pero no ha sido mi propósito ser hereje. Es que en mi nacimiento, educación y vida revolucionaria hay muchas herejías. ¡Soy hereje por naturaleza! Nunca he sido un lector de manuales; ni siquiera a la hora de escribir me guío por ningún vademécum sobre lo que es o no es teatro. A veces, no sé si escribo teatro. Las influencias (de patrones y autoridades occidentales) las he asimilado, desde luego; pero mi raíz, racial y clasista, es lo que sostiene toda mi obra. Mi historia es diferente. Por ello, mi teatro también es otro, formal e ideológicamente. Mi historia no es la de Heredia, la Avellaneda o Virgilio Piñera. Mis temas son otros. Quiéranlo o no, yo soy un afrodescendiente. Por mis venas corren mezcladas las sangres de los escritores africanos, que heredé de mi madre, y también la de los occidentales, que me transmitió mi padre. Mezclados, como diría Guillén. No puedo renunciar a ninguno de estos componentes, en particular a la concepción filosófica del africano, porque a «alguien» le parezca una influencia nociva. Es fácil ver la cultura como un hecho ornamental o utilitario, pero cuando entra en contradicción con determinados conceptos, se vuelve peligrosa, problemática, y el creador también. Creo que toda medida represiva intensifica la pérdida de autenticidad y, por ende, conspira contra la identidad cultural.

Con el aciago Congreso Nacional de Educación y Cultura en el teatro se inició una grave crisis debido a una política cultural dogmática, intransigente, represiva. Se clausuran grupos teatrales. Uno de ellos fue el grupo Teatro de Ensayo Ocuje (TEO), que reunió a los mejores actores negros del país. Se le acusó, entre otras cosas, de estar constituido bajo la advocación de Yemayá.

El Teatro de Ensayo Ocuje —esclareció el propio Roberto Blanco—, que se llamó así no porque intentásemos ponerlo bajo la advocación de Yemayá, ni porque sus iniciales formaran la palabra Teo (Dios) —todo lo cual se dijo y utilizó en contra del grupo—, sino porque la noticia de la aprobación estatal de su creación nos sorprendió a todos sembrando esos árboles en el Cordón de La Habana. El TEO resume, efectivamente, lo que entendíamos debía ser el programa ético y estético de un grupo estable. Su disolución no estuvo prevista; en mi opinión, fue uno de los tantos errores que entonces se cometieron. Su corta vida (apenas tres años), ha sido medio olvidada por casi todos, incluyendo los actores que allí se iniciaron y consolidaron.⁶⁶

⁶⁵ Fidel Castro: *Discurso en la concentración de apoyo a la Reforma Agraria*, Güines, 29 de marzo de 1959.

⁶⁶ David García Morales: «Ladrón de lunas. Entrevista a Roberto Blanco». *Revista Tablas*, la Habana, número 1, enero-abril, 2003, p. 36.

¿Y por qué no podemos constituir un grupo de teatro bajo la advocación de Yemayá, un teatro que busque respuestas a nuestras dudas en el Olimpo afrocubano? «El teatro —dijo el Apóstol— es copia y consecuencia del pueblo. Un pueblo que quiere ser nuevo, necesita producir un teatro original». ⁶⁷ El teatro estimula de una forma u otra el cambio de determinadas conductas y actitudes ante la vida. Ayuda al ser humano a tomar conciencia de sus virtudes y errores. Lo interroga. Contribuye a que el espectador tome conciencia de su identidad cultural. Y, desde luego, a cuestionar todo lo que le es foráneo, lo que lo aparta de su legado cultural. Creo que el teatro debe ser algo vivo, polémico, no me gusta el teatro apologético, ensalzador. A veces no se considera el teatro como un elemento transformador sino como un pasatiempo, algo para contemplar, puramente ornamental... Pensar que sólo estamos para alegrar al pueblo, distorsiona la verdadera función del teatro y del dramaturgo. El propio Martí se preguntaba y respondía: «¿Ha de ser el teatro obra estéril? Eso sería, si la obra escénica fuese el desarrollo ameno de una acción estética inútil». ⁶⁸ Porque si es contemplativo y trata de ocultar las deficiencias, de silenciarlas, no aporta nada al desarrollo del hombre ni a la sociedad toda: es una acción estética baldía. Teatro de Ensayo Ocuje, en su tiempo, fue el Quijote negro de nuestro teatro. Se lanzó contra los molinos de la incultura; pero fue segado por los dogmáticos que veían fantasmas por todas partes.

Durante el «¡Qué-sadismo!» se marginaron creadores acusados por diversos motivos. Se ha hablado mucho sobre la represión a los homosexuales, pero por otras causas fueron a parar al UMPAP o terminaron parametrados muchos intelectuales de vanguardia: por religiosos, por negritud, por un supuesto diversionismo ideológico... Por esas razones fuimos marginados artistas y escritores que no reuníamos los «parámetros» establecidos para trabajar en el campo de la cultura. La Declaración Final del Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado del 23 al 30 de abril de 1971, concretó el proceso de parametración, del que fui víctima. Tuvo su plasmación jurídica en la ley 1267, donde se adiciona el artículo 2 de la ley 1166 del 23 de septiembre de 1964 el inciso j), adquiriendo *status* delictivo y figura jurídica los párrafos de esta Declaración que hablan del homosexualismo y otras conductas socialmente reprochables, que incidan, nocivamente, en la educación, conciencia y sentimientos públicos de la niñez y la juventud por parte de quienes desarrollan actividades culturales o artísticas. El Congreso, además de establecer preceptos inaceptables para cualquier sociedad, como los sustentados por la homofobia y el rechazo a lo que se denominaba comportamientos extravagantes, oficializó también la discriminación a «determinadas sectas religiosas, fundamentalmente las procedentes del continente africano». ⁶⁹

Acordémonos que al estrenarse *María Antonia*, tres años antes del Congreso, dijeron desde que era una obra pro-negritud hasta que le hacía una apología a la santería, al machismo, a la prostitución... Fue atacada por todos esos flancos y precisamente por la gente que tenían esos problemas. Incluso, se le achacó cierto racismo hacia el blanco. Olvidándose que siempre escribo, como he reiterado, sobre mi historia, que es bastante compleja en ese sentido. Porque mi padre, blanco, no-

⁶⁷ José Martí: *Aforismos*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2004, p. 365.

⁶⁸ José Martí: *Ob. Cit.* p. 365.

⁶⁹ Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y cultura. Revista Casa de Las Américas, no. 65-66, marzo-junio, La Habana, 1968. Cit. por Arturo Arango: «Con tantos palos que te dio la vida»: Poesía, censura y persistencia. En: *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2008, p. 113.

che tras noche asistió a las funciones de *María Antonia* y jamás se sintió discriminando. Creo que entendía muy bien que era una proyección de derecho, porque yo tenía derecho a escribir sobre esos temas, que me eran esenciales. O porque, simplemente, mi padre veía en *María Antonia* la tragedia del cubano. Él no tenía esos problemas raciales. *María Antonia* era también su tragedia, transcurría en un contexto del que formaba parte. Las creencias religiosas procedentes del continente africano que el Congreso Nacional de Educación y Cultura satanizó, están presentes en todas las naciones que integran el Gran Caribe, el Caribe cultural. Por lo que es totalmente falso que yo haga una apología a la religión o al negro. ¡El negro está presente en éste, mi país, como origen y permanencia! ¡No lo exalto! Hay un sentido crítico del negro en mis obras. Sólo una lectura muy superficial (o mal intencionada) puede ignorarlo. ¿Apología de qué...? ¡Cojones, me siento orgulloso de ser negro! La santería es propia del cubano e incluso de extranjeros que, como todo el mundo sabe, vienen a Cuba a hacerse santo o recibir los consejos de babalaos que son célebres en todo el mundo.

Esos prejuicios contra nuestras prácticas religiosas de origen africano, que han estado siempre presentes alrededor de una cultura y de una proyección artística, vienen desde antes, cuando el negro podía ser «el coco» para una niña blanca. También para un niño negro, desde luego. Porque era lo que se inculcaba. «El Lobo, el Diablo, el Genio Maligno, el Mal, el Salvaje se representan siempre mediante un negro o un indio; y como siempre se produce una identificación con el vencedor, resulta que el niño negro “se hará” explorador, aventurero o misionero “que se arriesga a ser comido por los negros malos” tan fácilmente como el niño blanco». ⁷⁰ Recuerdo que en una ocasión un niño blanco jugaba en un parque del Cerro y la abuela quería llevárselo para la casa; pero el niño se resistía con llantos y perretas. De pronto, pasó cerca de ella un negro viejo. Y la abuela le dijo al niño, con intención de intimidarlo:

— Por ahí viene el brujo... ¡y te va a llevar en un saco!

Hemos sido históricamente discriminados por nuestro fenotipo. Considerados como seres inferiores, feos, grotescos, deformes, vagos, incapaces de lograr una plena integración social. La exacerbación del racismo ha traído como consecuencia incompreensión, complejos de superioridad, avasallamiento moral y cultural. Desde luego, no es sólo un problema que se registra en Cuba, sino que se da en otros contextos, en otras naciones y procesos sociales diferentes, porque es un fenómeno que se facilita con la globalización de los patrones raciales occidentales. En mi caso, como escritor, tengo una alta responsabilidad que he asumido desde mi punto de vista social y racial: escribir mi historia y defender nuestra cultura del peligro de los esquemas raciales, de la tergiversación, de la hipertrofia. «El negro, que jamás ha sido tan negro como desde que fue dominado por el blanco —afirmó Fanon—, cuando decide probar su cultura, hacer cultura, comprende que la historia le impone un terreno preciso, que la historia le indica una vía precisa y que tiene que manifestar una cultura negra». ⁷¹ Es lógico que siempre busque mi identidad en la sociedad en que vivo (y ojo: no se puede hablar de una identidad monolítica cubana, ni blanca ni negra). He desando mi pasado, mi sangre. Si yo fuera descendiente de chino, escribiría sobre la cultura del chino y la vida de sus descendientes. Como soy afrodescendiente, trato de reflejar mi experiencia vital. Ello me lleva a escri-

⁷⁰ Frantz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas*, Instituto del Libro, La Habana, 1968, pp. 185-186.

⁷¹ Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, Ediciones Venceremos, La Habana, 1965, p. 195.

bir, no las cosas que casi la mayoría de los dramaturgos cubanos se plantean; sino aquellas que pocos se deciden a poner en la hoja en blanco: la historia de los excluidos, de los que marginan (y no son marginales), de la familia cubana negra, el drama de la gente sin historia y con color... «El único drama que sobrevive —lo aprendí con Martí— es el que se inspira directamente en la vida y se escribe con la sangre que mana de ella».⁷² De hecho, en mi teatro mana toda mi sangre africana y toda mi sangre europea. La sangre que recibí de Josefina Espinosa León y la sangre que recibí de Medardo Hernández Caraballo. Están plasmados mis intereses sociales, culturales, políticos, como cubano y no solo «como negro». Me han acusado de racista y escritor de la negritud, gente que ni sabe qué es la negritud, ni siquiera conoce su procedencia. Piensan que la negritud es porque hay negros y nada más. No conocen ni el origen del término. Tildan a mi teatro de obra de la negritud; pero yo jamás he oído mencionar la obra de la «blanquitud». Y yo, como autor, he sido mucho más amplio que otros colegas, que, siguiendo la crítica que a mí me hacen algunos torpes, te diría que sólo escriben para y sobre blancos. Escriben sobre la familia cubana; pero, ¿qué familia...? ¡La familia blanca...! Ah, pero ningún crítico ni periodista le pregunta a un dramaturgo blanco — ¡y mira que los hay en la dramaturgia cubana!— el por qué ellos escriben sólo sobre blancos, por qué excluyen al negro de sus obras, por qué lo silencian, por qué lo arrinconan en papeles secundarios o exclusivamente de apoyatura dramática, si en Cuba se mezclan y entremezclan, en nuestro devenir, culturas y colores muy diferentes. Nadie dice (sería absurdo) que Virgilio Piñera es racista porque no incluyó personajes negros en sus obras. Basta que un negro escriba una obra, únicamente una obra donde aparezca un negro capaz (no criado ni esclavo), para que digan que escribe exclusivamente sobre negros. Y no es que lo diga yo, lo cuestionó hasta el mismísimo Alejo Carpentier, que Dios continúe teniéndolo en el reino de este mundo:

La aportación del negro al mundo a donde fue llevado, muy a pesar suyo, no consiste en lo que ha dado en llamarse erróneamente «negritud» (¿por qué no hablar, en tal caso, de una «blanquitud?»), sino en algo mucho más trascendental: una sensibilidad que vino a enriquecer la de los hombres con quienes se le había obligado a convivir, comunicándole una nueva energía para manifestarse en dimensión mayor, tanto en lo artístico como en lo histórico, puesto que el criollo de indio y europeo no alcanzó la edad adulta, en América, mientras no contó con la sensibilidad del negro.⁷³

La «blanquitud» de nuestro teatro relegó el negro al papel de bufón, tanto en el bufo como en el vernáculo. Ahora que lo pienso, resulta muy significativo, revelador, que mientras del extranjero sólo llegan a mi casa investigadores y críticos que alaban la presencia del negro en mis obras y por esa fundamental razón me incluyen en los planes de estudios de importantes universidades norteamericanas y europeas, esta presencia protagónica del negro en mi teatro únicamente es cuestionada por periodistas y críticos residentes en la Isla. (¡¿...?!)

⁷² José Martí: *Aforismos*. Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2004, p. 117.

⁷³ Alejo Carpentier: *Visión de América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 140.

Okana Tonti Oché

ODDUN 1-5 «*El río nunca atrasa, adelanta*»*Los hijos de Cam*

Si existen los poetas esclavos Manzano y Juan Antonio Frías, la cimarrona lucumí Carlota, los conspiradores Aponte y Plácido, éste último también excelente poeta; la esclava que llegó a ser Capitana del Ejército Libertador, Rosa María Castellanos, Rosa la Bayamesa, que creara los hospitales de guerra más grande de nuestras luchas independentistas por órdenes de Máximo Gómez; Mariana Grajales, la Madre de la Patria —y esto es muy significativo: tenemos un Padre de la Patria blanco, y una Madre negra—; los mayores generales Antonio y José Maceo, al bravo batallón de altos oficiales de la familia Maceo-Grajales-Regüeyferos; Flor Crombet, Guillermon Moncada, Quintín Banderas, Juan Gualberto Gómez, los músicos White y Brindis de Salas, Morúa, Evaristo Estenoz, Pedro Ivonnet, Aracelio Iglesias, Jesús Menéndez, Lázaro Peña, Gustavo Urrutia, Regino Pedroso, Nicolás Guillén, etc., etc., etc., ¿por qué tengo que privarme del derecho de escribir sobre los cimarrones, mambises y generales negros, que fueron muchísimos en las guerras de independencia,⁷⁴ sobre nuestros dirigentes sindicales, senadores, artistas, sobre cualquier negro o negra cubana que la historia oficial margina? Y no es solamente que tengamos extraordinarios bisabuelos, abuelos y padres negros en nuestra genealogía, de los que me es ineludible escribir: ¡hay medulares conflictos en el seno de la sociedad que todavía afectan al negro en nuestra Patria!

Cuando se dice que nunca hubo un chino traidor en nuestras guerras libertarias, muchas veces se omite que tampoco hubo negros renegados en el Ejército mambí, donde eran mayoría. La propia religión sirvió para atesar el valor de los combatientes. Deschamps Chapeaux nos recuerda uno de los mil relatos que yo escuché en mi propio hogar, en boca de mi tutor, el Alférez mambí Ramón Quintana: en la Guerra de los Diez Años los negros congos, denominados matiabos, realizaban ciertos rituales antes de entrar en combates. Y entraban al combate cantando, seguros de la victoria.⁷⁵ Y tras ellos, los blancos. Ni en la manigua ni en la emigración hubo un negro traidor: «La revolución lo sabe, y lo proclama —escribió Martí, que tuvo en Juan Gualberto Gómez su brazo derecho en Cuba—: la emigración lo proclama también. Allí no tiene, el cubano negro escuelas de ira, como no tuvo en la guerra una sola culpa de ensoberbecimiento indebido o de insubordinación. En sus hombros anduvo segura la república a que no atentó jamás».⁷⁶

⁷⁴ Los oficiales negros y mulatos de mayor jerarquía de nuestras guerras de independencia fueron los mayores generales Antonio Maceo y Grajales, José Maceo y Grajales, Agustín Cebreco Sánchez, Adolfo Flor Crombet Tejera, Pedro Díaz Molina, José Guillermo Moncada y Jesús Sablón Moreno (Rabí); los generales de división Florencio Salcedo Torres, José González Planas, Juan Eligio Ducasse Reeve y Quintín Bandera Betancourt; y los generales de brigada Juan Pablo Cebreco Sánchez, Dionisio Gil de la Rosa (dominicano de nacimiento), Alfonso Goulet Goulet, Prudencio Martínez Echevarría, Vidal Duchase Revé y Silverio Sánchez Figueras.

⁷⁵ Pedro Deschamps Chapeaux: *Presencia religiosa en las sublevaciones de esclavos*. Revista Del Caribe, Santiago de Cuba, No. 16-17, p. 103.

⁷⁶ José Martí: *Ob. Cit.*, p. 54.

Es una falacia acuñar que yo esté casado con el tema de la negritud y que al enfocar la historia desde la perspectiva del negro, incite al odio de razas. A esos que me ven como una naturaleza provocadora y quizás hasta levantisca, les digo que defiendo el amor ante la intolerancia y las iniquidades de los que ostentan el poder. Soy rebelde por extracción de clase y de raza. Aunque científicamente hayan comprobado lo que Martí y Ortiz ya venían asentando, que las razas no existen, porque hay una sola raza humana; ¡sí existe la diferencia por el color de la piel, fenotipos, cultura, historia, por nuestros orígenes...! Próspero y Calibán no llegaron a estas tierras para representar el mismo papel. Y yo escribo sobre el papel que le tocó jugar a Calibán en esta Historia y plasmo mis principios. Mis principios éticos y morales. Afortunadamente, no todos se sienten amenazados porque yo escriba sobre el negro y el blanco «sucio»:

Son los pobres de la tierra sus héroes —escribió Rine Leal, el mayor de nuestros críticos teatrales—, los que buscan desesperados una salida a su destino sin poder hallarla, los nodioses que se rebelan contra las reglas impuestas desde afuera. Al centrar su óptica dramática en estos personajes, el autor expresa su punto de vista desde el mundo afrocubano, pero sólo como expresión ideo-artística de sus sueños, su cultura, sus modos y maneras sociales, su cohesión interna, su identidad sociorracial. Es una concepción trascendente que los mantiene y sostiene, pero como rechazo y defensa, como tradición y fuerza, como instrumento de lucha y supervivencia. Sin ella serían frágiles criaturas condenadas al olvido; con ella son personajes trágicos que, aunque condenados y sin salida, lucharán hasta la sangre. Es la incompreensión, son las circunstancias sociales, son los hombres y no los dioses los que determinan ese destino cerrado y circular de sus héroes. De ahí que lo mítico devenga realidad social y quede como analogía, como reflejo ultrahumano de la incapacidad de los personajes para vencer los obstáculos que el sistema económico, el color de la piel y la moral del grupo, levantan como barreras inexpugnables. De esta forma, la «lectura» yoruba-marginal se transforma en un medio y no en un fin en sí misma, y la obra de Eugenio Hernández gana una dimensión más exacta y significativa. El hecho de que la representación del mundo afrocubano, con sus magníficos cantos, bailes, idioma y ritual, no disminuye, en modo alguno, la perspectiva humana de este teatro. De esta manera, más que tragedia yoruba, es también la tragedia de los hombres y mujeres «sin historia» y sin futuro.⁷⁷

Okana Tonti Ojuani

ODDUN 1-11 «Donde se destapa la verdad, se descubre la mentira»

Desde luego, no le puedo pedir a un escritor blanco que renuncie a su mundo para abarcar otro que no le pertenece. En el teatro y en la narrativa nos encontramos con autores que escriben sobre su familia, donde no tiene que haber un negro. ¡Pero en la mía hay negros y algunos que parecen blancos, mulatos, jabaos...! Es un arcoíris. Es una realidad que abordé en *Quiquiribú Mandinga*, en la

⁷⁷ Rine Leal: *6 obras de teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 36-37.

que tres hermanos (Él y Ella, blancos; y El Otro, negro) enfrentan esta problemática, común en muchas familias cubanas. Aunque concebí la pieza como teatro del absurdo, no es un «absurdo» que en una misma familia cubana existan blancos y negros. En mi Carné de Identidad me clasifican de negro, pero a mi hermano de blanco. Somos hermanos. Yo soy negro y él es blanco, según el Carné de Identidad. ¿Por qué, entonces, me insisten tanto para que excluya al negro de mis obras...? Soy un autor que ha escrito sobre blancos e igualmente hay dramaturgos blancos que escriben sobre negros. Martí fue el primero, con *Abdala*. Afortunadamente, un gran por ciento de autores blancos asume nuestra realidad multirracial como un problema también suyo. Están conscientes que Cuba es una amalgama de sangres, de la que no se puede descartar la sangre que nos llegó de África.

Un estudio científico, efectuado con la colaboración de instituciones inglesas, reveló que como promedio un cubano puede tener en su información genética hasta un 73,8 por ciento de genes provenientes de Europa, un 16,8 de los ancestros africanos y hasta un 9,4 de los aborígenes y asiáticos. ¿Quién podía decir, hace unos años, que los cubanos mantuviéramos en nuestra sangre la huella de los taínos? La investigación arrojó también que un individuo mulato tiene hasta un 64 por ciento en información genética de origen europeo y un 31 por ciento de origen africano, casi dos veces más información proviene de los ancestros europeos que de los africanos. Y hay personas de color de piel blanca que tienen hasta un 72 por ciento de la información de sus genes de origen africano, y otras de color de la piel negra que tienen hasta un 85 por ciento de los genes de origen europeo. El color de la piel, en el Caribe y particularmente en Cuba, no es un cuño de la ascendencia europea o africana. ¡Es un espejismo...! Pero hay algunos autores blancos que no escriben sobre negros, como ya dije, excepto cuando ponen a un esclavo, a un delincuente, a un asesino, a un antisocial, a una criadita, a una prostituta, a un vecino mala cabeza... Es lo que denunciaba Elvira Cervera, con fuerza. Basta que tú pongas en una obra a un médico para que el director le ofrezca el personaje a un actor blanco, no se le ocurre poner un negro. En la televisión es blanco el maestro, el científico, el arquitecto, el ingeniero, el profesional en cualquier rama; a menos que pongas en la acotación que debe ser negro o que el tema sea precisamente la racialidad. La familia disfuncional casi siempre es la negra. Blanquean los personajes, si son negros. Tengo que recordar que mi María Antonia, que acoté que es negra, para llevarla al cine la presentaron casi blanca. «Parece blanca», como diría Estorino. María Antonia es un personaje que todas las actrices quieren hacer, lo sé. Me siento orgulloso de eso, de haber creado un personaje con esa fuerza dramática. María Antonia es una típica cubana, es mucho más que negra. Pero, fuera de María Antonia, ¿cuántas negras hay en el teatro cubano, a ese nivel...? Por otra parte, yo también escribí *La Simona*, cuyos personajes centrales son blancos, y que, desde el punto de vista de su tragicidad, de su fuerza dramática, de los valores histriónicos del personaje y de la historia por la que transita, puede decirse que es otra María Antonia, aunque ubicada en un contexto histórico y cultural diferente, donde predomina una composición étnica blanca o mestiza a partir del amerindio. ¡Nadie se ha interesado por darle vida a *La Simona* en las tablas ni en el cine...! Tampoco se ha llevado a la televisión. Lo mismo sucede con *La Balsa*, que publiqué en el tomo II de mi Teatro *Escogido*, con dos negros protagonistas y el resto blancos. Tampoco la han llevado a escena, ni al cine ni a la televisión. Quienes han leído *La Balsa* afirman que allí hay un buen guión para una película. Muchos se admiran de que en 1994 se escribiera una obra de esa magnitud, a partir de un problema tan lacerante ¡y que aún hoy nos convoca...! Pero no,

no la representan. Blanquean mis personajes negros e ignoran mis personajes blancos. ¡El colmo es que blanquean los solares...! O en el peor de los casos, paternalistamente, sitúan en el dramatizado a uno o dos negros (a veces, no los más idóneos) para darle un poco de color local y poder pasar a toda la tropa blanca. Admiten al negro dadas determinadas circunstancias, para enmascarar su virus. Esa actitud paternalista y tolerante es un virus enmascarado. «Toleran» al negro. ¿Qué es tolerar...? Permitir algo que no se tiene por lícito. El que tolera resiste, soporta ideas y creencias, prácticas y actitudes que en nuestro fuero interno no aceptamos por ser contrarias a nuestra forma de ser y de pensar. Siempre he concebido ese término como una condición que soslaya la diferencia. Es como al niño que, a pesar de sus malacrianzas, se le tolera porque está enfermo o porque es un pobre huérfano. No es el reconocimiento de un derecho, ni la convicción plena del derecho a ser distinto y diferente. La cuestión no es tolerar; sino aceptar la diferencia, despojados de prejuicios y paternalismos. Aceptar al *Otro*. En la tolerancia residen los residuos inamovibles de la intolerancia. Lo que se impone ahora es comprender, aceptar la existencia del *Otro*; el derecho del *Otro* a existir; el derecho del *Otro* a convivir y fundar, y no pervivir con la sensación perenne que se le está perdonando la vida y que, más tarde o más temprano, será presa de un implacable retorno. La tolerancia gravita sobre la conciencia del «tolerado». Tolerancia es perdonar. ¿Perdonar qué...? ¿Por qué me toleran...? Tolerancia es convivir a pesar de... ¿A pesar de qué...? ¿Qué significa cuándo alguien dice «Hay que tolerarlo»? La tolerancia es una máxima aristocrática, circunstancial, que oculta profundamente el menosprecio y la voracidad de instinto contra el tolerado. Es la actitud del amo con los esclavos cuando cerraba los ojos y el día de Reyes les permitía a hacer su carnaval. Ese día, no otro. En realidad esta condición encierra en sí una trampa que nos plantea la convivencia que establece no una igualdad sino todo lo contrario: una desigualdad enmascarada que acentúa la diferencia de la diferencia. Es, en definitiva, un «tolero los defectos del otro, su enigma, su ideología, su sexualidad, su raza, su identidad»; pero desde una posición de superioridad. ÉL me tolera. Poco le importa quién soy YO, puesto que ha determinado que YO debo ser lo que ÉL consiente de mí. Es ilusorio creer que la tolerancia es el equilibrio de las relaciones, el ámbito idóneo para la interrelación y la comunicación entre los diferentes. La tolerancia es la concesión del tolerante al «tolerado» y jamás un auténtico respeto entre los seres humanos. Por lo general, la tolerancia la aplica el que está «destinado» a mandar sobre el que está «destinado» a obedecer. Lo cual implica una trampa que oculta lo que limita a comprender o no aceptar al *Otro* y que por determinadas circunstancias asume permitir algo que no se tiene por lícito. ¿Tengo que aceptar que me «toleren» por ser negro? ¡No me jodan...! La tolerancia es prejuicio oculto, es paternalismo. Y ese es otro de los gravísimos problemas que tenemos que enfrentar, algo que se engendró con el silogismo de la inferioridad negra.

ODDUN 12-7 (M).Eyilá Tonti Obara
«Lo negro no se vuelve blanco»

Ahora hay algunos racistas «tapaítos» —Señores Anónimos, como el de *La Balsa*— que traen puesta la máscara de la asimilación del negro, que lo pretenden invisibilizar, desconocerlo en zonas del pensamiento social y teórico. Intentan no sólo blanquear nuestra piel sino también nuestras mentes.

Es un viejo anhelo de estos supuestos «ideólogos» de nuestra nacionalidad. Enmascarados en una «asimilación» del negro, intentan lo mismo. Dicen que el negro está representado en la cultura del blanco occidental. Y digo del «blanco occidental» porque también está el negro occidental. Es una situación alarmante porque, en el fondo, quien piensa así tiene una célula o un núcleo fascista que en cualquier momento puede despertarse y resultar fatal. Al respecto, el historiador Tomás Fernández Robaina planteó: «Es tonto pensar que en un país como Cuba no haya una mezcla, o no haya una asimilación. Si el negro se asimila al blanco pensando que la cultura blanca es la superior, y que por eso tiene que dejar atrás sus raíces africanas, no se está asimilando, sino aniquilándose, suicidándose culturalmente y desde todos los puntos de vista».⁷⁸ Lo peor que está sucediendo es que la discriminación racial se rearticula y enmascara en discursos que llaman la atención sobre la experiencia de la «diferencia» y la «otredad», y se apropian de ella, con el fin de dotarse en apariencia de un significado no excluyente; pero que, en esencia, parten de concepciones pequeñoburguesas sobre la cultura popular, que mutilan al silenciar a sus máximos exponentes y promover la producción de productos folkloristas para el turismo o el mercado occidental. Un mal que no es sólo de nosotros, que se extiende a todo el Caribe, a Estados Unidos, a Europa, que está globalizado entre muchos pseudo-intelectuales extranjeros. Hay zonas del pensamiento crítico en la que se pretende desalojar la opinión y la mirada del negro.

Todo esto me lleva a profundas reflexiones para las que no encuentro respuestas. No sé por qué estos problemas, que aparecieron en la palestra pública en 1967 con el estreno de *María Antonia*, resurgen sórdidamente después. Concluimos el siglo XVIII hablando de racismo. Concluimos el siglo XIX hablando de racismo. ¡Y concluimos el Siglo XX hablando de racismo! ¡Es el cuento de nunca acabar...! Algo pasa y no es precisamente porque mis protagonistas sean en su mayoría negros. No es posible, porque son generaciones distintas, épocas distintas. Han caído muros y atalayas; pero persisten, replegadas, manifestaciones racistas. Tenemos que hallar sus causas. Tenemos que bucear en esa lucha interna que tanto a negros como a blancos lacera y compromete. Aunque hemos vivido medio siglo de un proceso revolucionario, los mayores —y en su representación, los contramayores— no cesan de azotarnos. Nos lesionan, sumiéndonos en una guerra entre nosotros mismos por nuestras diferencias fenotípicas, religiosas, preferencias sexuales, por nuestros modos de ser, de ver la vida y de actuar. Es una guerra que se inició con el régimen esclavista, «una guerra sorda, sostenida, inconfesada, que violentaba a todos y a cada uno consigo mismo».⁷⁹

Son cadenas y cepos de un régimen esclavista que pervive todavía en las mentes de algunos, inconscientemente (quiero pensar que inconscientemente). Con el llamado Período Especial y, luego, con el turismo y la dolarización, se abrieron puertas falsas en la década del noventa. Y como consecuencia se recrudeció el prejuicio racial, la discriminación económica y social. «Las medidas de ajuste económico contribuyeron a configurar espacios de desigualdad, algunos de los cuales quedaron cruzados por el color de la piel».⁸⁰ La respuesta de los excluidos fue el jinetirismo, el robo, la corrupción... Lo que arrinconó al negro en el delito, en el comercio clandestino y en la prostitución.

⁷⁸ Tomás Fernández Robaina: *Identidad, conflictos raciales y discriminación en la República*. Mesa redonda celebrada el 28 de febrero de 2002 en el Centro Cultural Cinematográfico. En: *Último Jueves*. Los debates de Temas. Ediciones UNIÓN, La Habana, 2004, p. 38.

⁷⁹ Reynaldo González: *Conradanzas y latigazos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 334.

⁸⁰ Pablo Rodríguez Ruiz: Espacios y contextos del debate racial actual en Cuba. Revista TEMAS, La Habana, número 53, enero-marzo, p. 89.

Esto lo reflejo en mis obras, en varias de mis obras sobre la parametración. En *Alto Riesgo*, que troncharon en la edición del segundo tomo de *Quiquiribú Mandinga*, se enfrentan un ex dirigente tronchado —innecesario ya en una nueva coyuntura— y una ex alumna a quien él mismo, con su dogmatismo, tronchó su carrera en el proceso de depuración universitaria y que ahora trata de sobrevivir como jinetera. No son víctimas, pero sí seres entrampados en una circunstancia, primero, y luego en el presente. En el presente que nos lacera y damnifica a todos, particularmente a los negros. Porque los negros han sido excluidos de los sectores más lucrativos de la economía cubana, son los que tienen un inferior acceso a las remesas, porque mayoritariamente permanecieron en la Isla cuando se produjeron los éxodos hacia Estados Unidos y Europa.

Quizás pueda resultar pretencioso de mi parte pretender escribir la historia del negro a través de distintos períodos desde la colonia hasta nuestros días. Pero si no lo hago, no veo quién lo haga. Incluso, a veces el propio negro que escribe no refleja esa realidad, ni tan siquiera la suya. Se le hace un nudo en la garganta. Acaso sean escritores que no sienten ese fenómeno como yo. O quizás, posiblemente, no quieren transitar mi calvario, el ostracismo. Con la misma piedra el hombre, si la mira de día, no tropieza de noche. Pero para mí es muy preocupante ese pensamiento que tiende a borrar el derecho de escribir mi propia historia. Segregar al negro de nuestra escena es absurdo, porque él es también cubano. Es tan cubano como el descendiente de europeos o de chinos. «Sin el negro —dijo Fernando Ortiz— Cuba no sería Cuba».

Odí Tonti Metanlá

ODDUN 7-13

«*El que aplaude los actos de un malvado es de su misma calaña*»

No quisiera pasar por alto una breve reflexión sobre los problemas coyunturales que cíclicamente hemos padecido y que considero como una aparición funesta que obstaculiza, en cierta medida, un proceso como el nuestro, cuya esencia es la vanguardia del pensamiento contemporáneo. Es absurdo creer que el arte está separado de la ideología, de la sociedad y, mucho más allá, del mundo al cual pertenecemos. Estamos viviendo momentos muy difíciles. Tras el VI Congreso del Partido tenemos que ser más fieles con nosotros mismos y con nuestros semejantes, dondequiera que estemos y en cualquier situación o circunstancia en que nos encontremos. Tenemos que estar conscientes que el igualitarismo nos dañó profundamente. Subvirtió, especialmente en la moral, todos los valores de la sociedad. «Socialismo significa justicia social e igualdad —como afirmara Raúl Castro—, pero igualdad de derechos, de oportunidades, no de ingresos. Igualdad no es igualitarismo. Éste, en última instancia, es también una forma de explotación: la del buen trabajador por el que no lo es, o peor aún por el vago».⁸¹ Todos hemos tenido las mismas oportunidades; pero todos no hemos aprovechado igual esas oportunidades. Tampoco nos hemos sacrificado igual. No es justo que el que haya estudiado más, el que tenga mejores resultados en su labor, reciba lo mismo que el que está

⁸¹ Raúl Castro Ruz: «Socialismo significa justicia social e igualdad, pero igualdad no es igualitarismo». Discurso clausura de la sesión ordinaria de la Asamblea Nacional del Poder Popular.

sentado en una esquina porque no quiere trabajar y ni siquiera estudió. El sacrificio, el talento tiene que ser recompensado económica y socialmente. Al confundir este principio primordial, básico, durante décadas se destruyó toda una escala de valores. Esa falta de valores, que se manifiestan como una cadena en todas las esferas de la vida, nos llevó a un atolladero. La gente dejó de preocuparse por su aporte social y económico, por su superación, no le importaba trabajar; pues, como todos éramos tan iguales, recibiríamos la misma compensación social y económica, independientemente de nuestro aporte social o económico.

Muy especialmente después de la década del sesenta, el dogmatismo nos jodió. Nos jodió a todos, no sólo a los creadores e intelectuales, que fueron los más afectados; sino al propio proceso revolucionario, a la sociedad toda. Tras la eclosión cultural y del pensamiento social cubano de los primeros años de la década del 60, «no fue posible evitar —por la combinación de las medidas tomadas con el quebranto de las funciones y rasgos que había tenido el pensamiento social— la emergencia de una forma autoritaria de especial virulencia, el dogmatismo», como exhaustivamente ha analizado el filósofo Fernando Martínez Heredia en su famoso decálogo sobre el dogmatismo. Es un fenómeno que, entre nosotros, se da como la mala yerba. Renace cada día, en cada esquina. Es el pasto de los burócratas. De los funcionarios disfuncionales. Cuando piensas que ya es cosa del pasado, te topas de bruces con el análisis más dogmatismo, como si renaciera con más vigor, omnipotente. Es vital para una profilaxis social, que nos adentremos en una definición del dogmatismo. Estudiar por qué resurge medio siglo después del triunfo de la Revolución. Comprender al menos cuál es su tierra de cultivo:

Aunque asociado al sectarismo en los primeros tiempos del proceso revolucionario —dice Martínez Heredia—, el dogmatismo demostró ser capaz de sobrevivir a la bancarrota de aquella política, volverse importante como medio de control social en la segunda etapa del proceso y coexistir hasta el día de hoy con otros modos de comportamiento social. Sería muy positivo que su análisis formara parte de las investigaciones sociales actuales, que encontráramos las causas de su pervivencia y su pertinacia, a qué fenómenos y aspectos de la vida social responde, para combatirlo mejor. Sintetizo aquí diez rasgos suyos, por si puede ayudar para nuestras tareas actuales:

- 1) la pretensión de poseer todas las preguntas permitidas y todas las respuestas infalibles, que tiene un fundamento extraintelectual y es funesta para la política revolucionaria;
- 2) servir de fundamento a la legitimación de lo existente y la obediencia a su orden, con lo que se fomenta el inmovilismo y actitudes individuales perjudiciales;
- 3) privar de capacidad para enfrentar los problemas, y muchos menos para buscar su fundamento y sus raíces y plantearlos bien;
- 4) ser inútil, entonces, dentro del mundo del pensamiento, por crear confusión o resignación con su soberbia y su capacidad de neutralizar o atacar lo que es útil;

- 5) ser ajeno y opuesto a la actitud y el contenido del pensamiento revolucionario, y, sin embargo, erigirse en supuesto defensor y representante;
- 6) atribuir corrección o maldad a todo pensamiento. Fijar posiciones incuestionables respecto a lo que existe, lo que se debe comunicar, investigar, debatir o estudiar, y orientar las opiniones generales que deben sostenerse en la política, la economía, la educación, la divulgación, la historia y la apreciación de las artes;
- 7) sustituir los exámenes, los debates y los juicios sobre las materias que considera sensibles por la atribución arbitraria y fija de denominaciones y valoraciones sobre ellas, o de lugares comunes que las dejan fuera del campo del conocimiento;
- 8) satanizar y tratar de prohibir el conocimiento o la simple información de todo lo que considere perjudicial o maligno, que suele ser todo lo que no califique de bueno. Esto se complementa con la acusación a compañeros de estar influidos o «desviados» por aquellas posiciones perversas y erróneas, imputación que puede ser abierta o tortuosa, como cuando se les «reconoce» que quizás no se desvían intencionalmente, pero se desvían;
- 9) conspirar, por consiguiente, contra la ampliación y profundización del Socialismo, y favorecer la permanencia de las relaciones sociales y la moral de la sociedad que queremos abolir y superar; y
- 19) desarmarnos frente a las reformulaciones de la hegemonía cultural del Capitalismo, a la cual ignora o desprecia, y fomentar situaciones y conductas esquizofrénicas, en las que se abomina el capitalismo y se consumen sus productos espirituales.⁸²

Lo cierto es que se obviaron las consecuencias nada favorables que trajeron consigo el empobrecimiento y la dogmatización del pensamiento social en la década del 70, después de que los Señores Anónimos —agazapados bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila— desde las páginas de la revista *Verde Olivo* llamaran a «librar del despeñadero esfuerzos que merecen mejor fin que el comadreo liberal de algunas capillas, y limpiar de nuestra cultura de contrarrevolucionarios, extravagantes y reblandecidos»⁸³. No se tuvo plena conciencia de los efectos síquicos de ciertas situaciones que dañan sensiblemente y crean trastornos graves en la personalidad y en el comportamiento del individuo, que mutilan su obra y capacidad de creación. Pienso que el ser humano no es una pizarra para escribir o dibujar en ella con un tipo especial de rotuladores cuya tinta se borra con facilidad. Lo que se escribe y se inscribe en nuestra conciencia es indeleble. Sería tonto no admitir que aquellos lustros difíciles, durante los cuales un grupo bastante grande de artistas fuimos afectados y aún separados del movimiento teatral, no nos dañaron. ¡A mí me perjudicaron, claro que me perjudicaron! ¡Muchísimo...! Detuvieron mi labor como creador, al menos desde la escena. Me lastimaron

⁸² Fernando Martínez Heredia: *El ejercicio de Pensar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2010, pp. 41-43.

⁸³ Leopoldo Ávila: «Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba». Cit. por Arturo Arango en: «Con tantos palos que me dio la vida: Poesía, censura y persistencia», Ob. Cit. p.103

profundamente. Por supuesto, los actores y directores no pudieron hacer nada más. Pero yo, como dramaturgo, tuve la opción de seguir escribiendo. ¡Y engavetar mis obras! ¡Engavetar, engavetar y engavetar...! Perdí algunas obras cuando no tenía ni dónde guardarlas y yacían en cajones en el Solar de la Piña Podría. Escribir fue mi respuesta, mi refugio. Mi gruta de Calibán. Pero como después del estreno de *María Antonia* no pude estrenar ni publicar en muchos años, perdí la posibilidad de la necesaria confrontación del texto llevado a la escena o que los lectores conocieran el resto de mi obra. Por esas circunstancias durante mucho tiempo sólo se me conoció como el autor de *María Antonia*. Así se me presenta en el extranjero. Ahora que pueden leer mi *Teatro escogido* y los dos tomos de *Quiquiribú Mandinga*, relevantes personalidades de la cultura cubana se me acercan para decirme que era un dramaturgo totalmente desconocido para ellos. Yo, que soy uno de los dramaturgos más prolíferos del teatro cubano, que he escrito dramas, tragedias, comedias, patakines, teatro del absurdo, monólogos, teatro de títeres y obras para niños y jóvenes. He abarcado casi todos los géneros teatrales; pero casi todo está inédito. Todavía el grueso de mi obra está por publicar. Muchos se han sorprendido con una pieza como *Deja que llegue Josefa* (2001), que publicó UNIÓN.⁸⁴ Y me felicitan. Pero lo que no saben es que a los 75 años me llegó mi primera publicación en la revista de la UNEAC, entre otras cosas, porque directivos precedentes consideraban que el teatro no es literatura. Publicaban mucha poesía, mucha narrativa, muchos ensayos... pero no teatro. Afortunadamente, con Nancy Morejón al frente de la Asociación de Escritores y de la revista las cosas comienzan a cambiar.

Osá Tonti Osá
ODDUN 9-9
«Las plumas rojas son el orgullo del loro»

Aun a los 75 años, no tengo la suficiente distancia para valorar mi labor como creador; pero tengo necesidad de escribir. ¡Y voy a seguir arriesgándome a equivocarme...! Desde mi posición —y desde aquí, desde esta Isla sonante—, voy a seguir desmadejando esa madeja de historias y desencuentros del cubano. Aún no he agotado ni mucho menos todo lo que ofrece nuestra realidad, las complejidades de la familia negra cubana, sus avatares desde que llegaron a estas islas que hoy conforman la Gran Patria Antillana. Voy adentrarme en los laberintos de la casa cubana, de la casa caribeña, escudriñarla por todas sus rendijas y develar sus conflictos, «incluyendo aquellas partes nuestras que no nos gustan, de las que nos avergonzamos», como dice El Otro, el personaje negro de *Quiquiribú Mandinga*. Quizás hay quien pueda pensar que si he sufrido tanto y todavía insisto, es porque soy masoquista. ¡No lo creo...! Rolando Ferrer me decía que era un problema de los escorpiones: ¡tan persistentes...! No considero que mi insistencia sea de esa naturaleza. Más bien viene de mi génesis, de mis genes cimarrones, del carácter que me forjó el alférez mambí Ramón Quintana, de mis herejías, de la confianza que tengo en mis posibilidades como dramaturgo. Como

⁸⁴ Eugenio Hernández Espinosa: *Deja que llegue Josefa*, Revista UNIÓN, no. 71/2011, pp. 74-84.

diría Guillermón Moncada: «Mi brazo de negro y mi corazón de cubano tienen fe en la victoria».⁸⁵ Por mi responsabilidad histórica, muy específica, estoy obligado a encontrarme conmigo mismo, a escribir la saga del hombre y la mujer negros sin paternalismos ni prejuicios. Antes de venir al mundo, con Eleniní y Orúnmila como testigos, formulé mis deseos de desandar el camino que me lleva hasta el esclavo africano, hasta el cimarrón, hasta el hombre libre y sus reyes y dioses en África, hasta el hombre que se propuso lograr la abolición de la esclavitud y la independencia de Cuba hace dos siglos: José Antonio Aponte, carpintero —como Jesús— y tallador en madera de los próceres haitianos, rey del cabildo Changó Teddum. Porque nuestra concepción de una nación libre y soberana no nació en 1968, como se dice en los cuadernos escolares. Negros y mulatos fueron también ideólogos —no sólo soldados— de nuestra nacionalidad. Inspirado por los líderes haitianos, Aponte fue el ideólogo de una verdadera revolución, de la primera rebelión nacional contra España que —¡en 1812!— se extendió desde La Habana a Puerto Príncipe (Camagüey), Remedios, Bayamo y Holguín, capitaneando a negros y mulatos libres, a esclavos y criollos blancos. También la Conspiración de La Escalera, en 1844, en la que fue ejecutado el poeta mulato Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) es otro hito histórico que va más allá de una simple reivindicación o revuelta local. Incluso, profundizando en las gestas que ha unido a abolicionistas y negros, es poco divulgado que el 4 de julio de 1851, en Cascorro, el abolicionista camagüeyano Joaquín de Agüero proclamó la independencia de Cuba. Ya Agüero había dado la libertad a sus esclavos en 1843, acción por la que fue tildado de loco. Todavía hay zonas que no he logrado plasmar. Siento que debo realizar nuevos acercamientos a diferentes temas de la sociedad que han sido soslayados, y a temas del mundo contemporáneo que nos agobian. Cada día renacen con nuevos bríos apasionadas discusiones sobre la imperiosa necesidad de erradicar el racismo, el odio, la hostilidad, la irracionalidad, la intransigencia e intolerancia que ostenta una eximia minoría poderosa contra la gran mayoría indefensa. Esa realidad nos obliga a una mayor responsabilidad ante las contingencias sociales e, incluso, de los poderíos de la naturaleza, que ahora parece remover todo lo que no se hizo bien. Trato de desenvolverme como creador en los vericuetos de esa realidad que genera conflictos muy serios a la humanidad, muy particularmente al cubano y, en general, al pueblo antillano. Porque no es solo el problema económico o social lo que tenemos que afrontar. ¿Cómo soportaremos los embates de los cambios climáticos? ¿Estamos o no estamos a las puertas de un Apocalipsis? ¿Qué hacer para evitarlo...? No es la clásica dubitación de Hamlet, sino la inquietud que provoca el presente, incapaz de establecer la paz aunque sea a través de un armisticio, y utilizar los recursos financieros en preservar la naturaleza, al hombre mismo. La lucha constante por preservar nuestra existencia se hace cada vez más intensa. Eso me preocupa mucho y tengo necesidad de escribir lo que siento. «Lo que no se lucha —dice un refrán yoruba— no se aprecia ni se disfruta». Y yo disfruto que aprecien que he puesto mi granito de arena en zonas donde antes que yo ningún dramaturgo se había atrevido. Si no he sido más profundo fue por inmadurez, nunca por autocensura. He dicho lo que pienso. Son exigencias que me hacen mis antepasados. Por lo que no voy a renunciar nunca a decir lo que pienso, a lo que creo. Decir lo que uno piensa es un rasgo de honestidad. Voy a seguir escribiendo, polémicamente. Y si creo tal cosa de un fenómeno, lo voy a decir; aunque en mis talones ladren los

⁸⁵ Abelardo Padrón Valdés: *Guillermón Moncada. Vida y hazañas de un General*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 127.

cancerberos del «Ingenio» (no precisamente azucarero) y me persigan rancheadores y contramayorales entrenados para perseguir a calibanes y mackandales. Y si a Próspero le resulta inoportuna mi obra, no es mi problema: ¡es el suyo! Mi obra es consecuencia del problema, no es el problema. «¿Qué es más levantado para el espíritu —se preguntaba Shakespeare en una de sus obras—: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas?»⁸⁶

ODDUN 1-8 Okana Tonti Eyeúnle
«Todo fin tiene un principio, todo un principio tiene un fin»

JUAN CONGO. Elegguá, ¿hasta aquí?

ELEGGUÁ. Lo que comenzó, termínelo. Haga adimú para garantizar que el iré sea completo.

⁸⁶ William Shakespeare: *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1971, p. 87.

ADIMÚ

En la más alta rama del Caguairán

En la más alta rama del Caguairán
el Tocoloro, apretadas sus alas, sin servidumbre
lanza su inequívoca llamada al Sur.

Solitaria, su bandera de plumas
es generosa con la luz misma.
Escudado en su verde metálico brillante
deja ondear una pluma encarnada, otra alba
y una tercera azul violado
que el viento esparce
en la conmoción de la Sierra Maestra.

Nadie puede imaginar mayor jerarquía.

En lo más hondo de la pupila
es el Ave-Dios: la inmortalidad
de un sueño, allí
donde todo es amor, una gota
de rocío para la sed de todos.

ALBERTO CURBELO

*Para Eugenio Hernández Espinosa, en su 70 cumpleaños.
2006, Víbora Park. Noviembre 15.*

Okana Tonti Ogundá
 ODDUN 1-3 «*Sí va a cortar hierba, afile el machete*»

«Revolución, tu cura han sido los hombres»

Las revoluciones, por muy individuales que parezcan, son obra de muchas voluntades. / *Carta al general Antonio Maceo*, JOSÉ MARTÍ

ALBERTO CURBELO. Maestro, después de todos los sinsabores que le ha reparado su obstinación por ser fiel a sí mismo, ¿su energía creadora sigue intacta?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Como también mi capacidad para hacer razonar.

ALBERTO CURBELO. ¿Esa capacidad suya, que no se reduce únicamente a la percepción de lo inmediato o circunstancial, típica de un dramaturgo, no lo distancia en algo del escenario en que realmente vive?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Al contrario. Veo la vida con radiante ingenuidad. Sólo la ingenuidad —como la poesía— nos permite redescubrir las verdades de la vida; nos hace observar perspicazmente la realidad.

ALBERTO CURBELO. ¿Siente usted alguna nostalgia por el joven dramaturgo de la década del sesenta?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Naturalmente. Pero yo no he dejado de escribir. En 1971 escribí *Mi socio Manolo* y, dos años más tarde, *La Simona*; en la década del ochenta, una parte importante de mis patakines, *Tomasita baila el son*, mi primera obra de teatro para niños; después, otras piezas para títeres, de teatro del absurdo, comedias, dramas históricos y sociales. Obras que concretan mi mirada como dramaturgo y que abarcan temáticas que no hubiese podido abordar en la década del sesenta. Como, por ejemplo, *Delirium*.

ALBERTO CURBELO. Cuando llegaron a las puertas del Paraíso, Korolenko⁸⁷ pretendía preguntarles a todos los escritores rusos cuántos años habían pasado en la cárcel en nombre de la verdad. Conociendo profundamente su obra y los avatares de su vida después del estreno de *María Antonia*,

⁸⁷ Vladímir Korolenko (1853-1921), escritor ruso. Nacido en Jitomir (ahora en Ucrania), estudió en la Universidad de San Petersburgo y en la Escuela de Agricultura de Moscú. Entre 1879 y 1885 fue deportado a Siberia por exigir reformas sociales para Rusia. En 1895 trabajó como editor en una revista, para la cual escribió gran cantidad de artículos en los que denunciaba las injusticias que se cometían en su país. Es más conocido, sin embargo, por sus historias sobre la vida de los campesinos rusos, como puede ser *El sueño de Makar* (1885). Entre sus trabajos se cuentan, asimismo, la novela *El músico ciego* (1886), el volumen de relatos cortos *Cuentos siberianos* (1901). y una autobiografía.

me tienta, para los lectores extranjeros, preguntarle la misma pregunta: ¿cuántos años ha pasado en la cárcel Eugenio Hernández Espinosa en nombre de la verdad?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Siendo casi un adolescente luché contra la tiranía de Batista en nombre de la verdad. Tuve la suerte (o la mala suerte) de no ir nunca a la cárcel.

ALBERTO CURBELO. En el proceso de parametración, al principio de la década del setenta, usted fue enjuiciado.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Fui enjuiciado —como otros artistas— y separado del movimiento teatral, pero no encarcelado. En el « ¡Qué-sadismo!», período que yo me atrevería a denominar como de fenómenos históricos transicionales, se defendían derechos básicos; pero que intentaban integrar al hombre a una tradición moral pequeño-burguesa, que subsistía y aún subsiste como presencia residual de un pensamiento retrógrado, racista y excluyente.

ALBERTO CURBELO. «Ninguna cultura puede ser asimilada a un sistema cerrado de valores y de comportamientos, ni siquiera cuando, en determinados períodos de la historia, necesita actuar como si así fuera». Después de la eclosión cultural en los primeros años de la década del sesenta, ¿qué causó la parametración?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. La incapacidad para entender a plenitud la cultura popular y, desde luego, también para comprender las contradicciones del proceso revolucionario, cuajado de ideales éticos. Esa incapacidad de un pensamiento filosófico dogmático, moralizante, trajo como consecuencias ciertas tendencias mecanicistas, mistificadoras de fórmulas lacónicas-sentenciosas que condujeron a la exclusión. «En los años setenta se abrió paso a una segunda etapa del proceso de transición socialista, muy contradictoria, que no es el caso exponer aquí. Ella fue teatro de extraordinarios logros, y también de deformaciones, detenciones y retrocesos. En ese tiempo marcharon juntos el consenso de la mayoría, legitimador del régimen burocratizado, autoritaria e invasora de todos los espacios; eso generó una trágica confusión. Aquella ideología se arrogó la propiedad del socialismo y de la visión *clasista*, y llegó a creerse suma dispensadora de calificaciones, premios y castigos. Fue muy cerrada, más parecida a una camisa de fuerza que a una impulsora de creaciones. El profundo desgaste del socialismo en los noventa es más grave porque resulta natural confundirlo con la ideología que en esos años reinó en su nombre. Es triste escuchar a muchos calificar erróneamente de «izquierda» a las posiciones dogmáticas trasnochadas, al autoritarismo, a los discursos y sacerdotes sobrevivientes de aquella ideología, o a la simple estupidez».⁸⁸

ALBERTO CURBELO. En esos años en que no sólo fue separado de las tablas sino que tampoco le publican y en importantes concursos impiden que participara o que alcanzara un merecido premio, ¿sintió odio?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Sí; pero no lo suficientemente profundo como para colocarme por debajo de quienes he odiado. El odio entorpece el juicio. Dominados por el odio, somos incapa-

⁸⁸ Fernando Martínez Heredia: *En el horno de los 90*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, pp. 96-97.

ces de apreciar; despreciamos. ¡No presentamos argumentos sino reproches...! Y en mi obra —como sabes— no hay un solo reproche.

ALBERTO CURBELO. Se produjo un viraje histórico con el derrumbe del socialismo soviético y europeo. Una conmoción histórica sin precedentes. ¿Hasta qué punto este giro de 180 grados en el mapa político del mundo puede socavar los cimientos estructurales del país o remodelar la sociedad cubana?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Esto supone una breve pausa, ¿no crees?

ALBERTO CURBELO. Tómese todo el tiempo que usted quiera. Yo espero.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. (*Se sirve un trago de aguardiente*). Ante todo... (*Alza la copa en señal de brindis*). «Mi alma vive con todo lo que aquí respira». Es un verso de un gran poeta búlgaro. (*Bebe largamente, como no he visto a nadie de su edad*). No somos receptores pasivos en medio de esta catástrofe que ha introducido un trágico desequilibrio en los ámbitos de la política internacional. Somos los más desfavorecidos; pero no los más susceptibles y mucho menos los más vulnerables. Lejos de disminuir nuestra identidad, se ha acentuado nuestra responsabilidad histórica de conseguir, al fin, un desarrollo endógeno. Pleno, creador. Ante esa hecatombe (¿inesperada?) que indudablemente ha dañado nuestra estructura socio-económica y, por ende, nuestra infraestructura, sólo nos queda incrementar nuestro optimismo. Y retornar a José Martí, que nos alertó: «Las soluciones socialistas, nacidas de los males europeos, no tienen nada que curar en la selva del Amazonas».⁸⁹ Más aún, para que no tropezáramos con la piedra que ya advertía, en carta a Fermín Domínguez en una fecha ya tan lejana como mayo de 1894, nos dejó dicho:

Dos peligros tiene la idea socialista, como tantas otras: —el de las lecturas extranjerizas, confusas e incompletas, — y el de la soberbia y rabia disimulada de los ambiciosos, que para ir levantándose en el mundo empiezan por fingirse, para tener hombros en que alzarse, frenéticos defensores de los desamparados.⁹⁰

ALBERTO CURBELO. ¿No cree que atravesemos ahora por un proceso acelerado que nos permite ser auténticos?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¡Somos auténticos en grado superlativo...! Siempre lo hemos sido. Un pueblo empeñado en preservar a toda costa su autenticidad cultural. Pero los errores cometidos en la década del setenta y del ochenta pesan aún sobre nosotros, conduciéndonos por sendas que tienen más del pensamiento pequeñoburgués que nos despellejó que de la luz que emana del pensamiento martiano. Lo analizaba Martínez Heredia en los ensayos *En el horno de los 90*. Un libro que debería leerse con detenimiento:

El elemento «popular» de la cultura nacional es un escalón más profundo y eficaz de resistencia, pero él se ha debilitado en los últimos años. Lo sienten «premoderno» amplios grupos de sectores que han alcanzado «desarrollo» personal socialmente válido: estudios supe-

⁸⁹ Ramiro Valdés Galarraga: *Diccionario del pensamiento Martiano*, p.628.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 630.

riores, «nivel cultural», estatus, «roce» internacional. Y esos estratos están entre los más activos del país. El proceso de homogeneización desde el capitalismo desarrollado a nivel de la cultura de la vida cotidiana —un fenómeno mundial, no privativo de nosotros— es un agente de debilitamiento de la densidad cultural cubana en general. La devaluación de la cultura propia puede agudizarse por las frustraciones individuales de las expectativas creadas durante la segunda etapa del proceso, los años setenta-ochenta. La gran crisis económica, la aparente falta de viabilidad económica del país y el descrédito del socialismo generaron una frustración nacional [...] En la medida en que la cultura nacional «popular» sea identificable como raíz de la que el sistema político es expresión, resulta también víctima de la ola de pensamientos y sentimientos conservadores que se extiende hoy.⁹¹

ALBERTO CURBELO. ¿Y esos pensamientos no nos hacen particularmente vulnerables?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Particularmente vulnerables? ¿Por qué? Asumimos nuestra propia identidad, enriqueciéndola con un pensamiento cultural de vanguardia. Conscientes de que tenemos que desandar atajos y reivindicar un camino verdaderamente cubano. Sin lecturas extranje-rizantes ni excluyentes.

Hoy, en Cuba —indicaba Abel Prieto—, un principio de política cultural sería no equivocarnos con respecto al pensamiento cultural de vanguardia, ni en el de las ciencias sociales. No mutilar lo que pueda ayudar desde posiciones que, quizás por inéditas, puedan parecernos inquietantes. No equivocarnos nunca y siempre sumarlas a esa cultura nueva que hay que forjar y construir cada día. Lo que nos hizo resistir en los años 90 no debe considerarse una especie de ganancia que ya tenemos, un terreno garantizado que siempre va a estar dando frutos; es una condición cambiante, que se transforma, y que hay que enriquecer y defender. Una de las experiencias que habrá que tomar del pasado y de aquellas transiciones fallidas, será aprender a vislumbrar los brotes de la cultura nueva y nunca dejarlos morir.⁹²

En sus *Reflexiones*, en mayo de 1878, decía Martí que «...las grandes necesidades de la República son el ensanche de la comarca cultivada, y la educación de los espíritus incultos.»⁹³ Teniendo en cuenta, desde luego, que la Cuba de hoy no es la de 1878, ni la de 1959, ni la Cuba de los extraviados años de la segunda etapa del proceso revolucionario ni la Cuba del noventa. «Las diversidades sociales se modificaron; unas disminuyeron a fondo (por ejemplo, las de clases); otras se atenuaron, algunas se ocultaron. La idea de la nación de los cubanos alcanzó contenidos muchos más ricos y complejos que las existentes en los tiempos previos a la revolución. Durante más de tres décadas nación y socialismo se unieron, hasta el punto de la exclusividad: sin los dos, no se era cubano. Los símbolos nacionales, sin más, fueron los del socialismo cubano; el lenguaje consagraba esa exclusividad: los cubanos antirrevolucionarios eran calificados de *apá-*

⁹¹ Fernando Martínez Heredia: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p. 103.

⁹² Abel Prieto: «El socialismo hoy: cultura y política». Panel de discusión realizado en el Centro Cultural Cinematográfico ICAIC, el 27 de abril de 2006, *Último Jueves*, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, TEMAS, La Habana, 2008.

⁹³ Ramiro Valdés Galarraga: *Ibidem.*, p.604.

tridas o mercenarios. En la segunda etapa del proceso la identidad nacional operó como un muro defensivo frente al «socialismo real» y la colonización «de izquierda» que este portaba. A pesar de la marea soviétizante, el propio régimen reivindicó a lo nacional como su fuente y como parte de su naturaleza, y le preservó fuerza, atractivos y espacio. En la vida cotidiana y en el sentido de la vida de la gente, lo nacional siempre tuvo un lugar central, como es natural». ⁹⁴ Cuando hablamos de nuestra identidad cultural —mejor: de nuestras identidades culturales—, no hablamos solamente de folklore o expresiones artísticas; sino de nuestras tradiciones históricas y sociales. Y éstas, son mucho más fuertes que nunca; nos permiten validar la cultura popular desde posiciones que no teníamos ni siquiera en la década del sesenta. Frente a esos ciclones conservadores, tenemos una obra de resistencia cultural. Pienso que, si algún mérito pudiera tener este testimonio (¿reminiscencias, disquisiciones...?), es la de pensar en voz alta —en mi caso, desde el teatro— sobre nuestro destino.

ALBERTO CURBELO. «Revolución, tu enfermedad han sido los hombres». Esa frase que emitió Cloots antes de subir al caldazo, ¿la pronunciaría usted en esta hora del mundo?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. En primer lugar, no estoy ante ningún caldazo. Tampoco la humanidad. Mucho menos, Cuba. ¡No es el fin de la historia...! «Los tiempos que corren —decía Rufo Caballero— demandan de nosotros una interpretación menos lineal y miope, acorde con una realidad que no se limita a un par de sentencias repetidas. Son estos tiempos para comprender que el proyecto de la soberanía se salva sólo con inteligencia, con apertura económica, con movilidad en la vida social. Son tiempos de comprender que los cambios no ponen en peligro nada, sino que lo oxigenan todo. Para algunos, el terror al cambio es el terror a la complejidad». ⁹⁵ Es indiscutible que, dentro de los avatares de estos tiempos, cierto grado de desilusión nos socava a todos; pero tengo fe, como diría Martí, en el mejoramiento humano. Por lo que yo, más bien, reescribiría es frase para hacerla mía: «Revolución, tu cura han sido los hombres».

ALBERTO CURBELO. ¿Cómo valora la elección de un Presidente negro en Estados Unidos?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Siempre que un negro norteamericano, por sus propios méritos, es reconocido como deportista, artista o escritor, como político o militar, hay que verlo como una reafirmación del negro en la historia de los Estados Unidos. Una reafirmación intelectual. Cuando en 1947 Jackie Robinson rompe la barrera racial de las Grandes Ligas y se incorpora a los Brooklyn Dodgers, siendo proclamado *rookie* (novato) del año, no sólo demostró su capacidad física sino intelectual; pues tuvo que afrontar el fanatismo y los embates raciales de una sociedad profundamente racista. La elección de Barak Obama no es un hecho aislado. Es fruto de una lucha permanente del negro por abolir la esclavitud, por la propia independencia de los Estados Unidos, de su lucha contra la discriminación racial. Pero jamás pensé que en el país del Ku Klux Klan un negro alcanzaría la presidencia; aun teniendo en cuenta los peldaños alcanzados por otras prominentes negros en la política norteamericana y la presencia de una Premio Nobel como Toni Morrison, sin los cuales la cultura y la historia de Norteamérica no podría escribirse. Su

⁹⁴ Fernando Martínez Heredia: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p. 100.

⁹⁵ Rufo Caballero: «El terror a la complejidad». La Gaceta de Cuba, La Habana, mayo-junio del 2008, p. 52.

elección es el resultado de una lucha constante, en la que no está en juego la superioridad o la inferioridad de nadie; sino la igualdad que debe existir entre todos los seres humanos. Las posibilidades que todo ser humano debe tener a partir de su capacidad. Independientemente de lo que Obama pueda o no hacer en su mandato (o de lo que le permitan hacer los que verdaderamente controlan el poder político-militar y económico), su elección en sí, su presencia como presidente de los Estados Unidos, adquiere una dimensión histórica, más teniendo en cuenta que es joven e hijo de un africano. Sin duda alguna, Obama es un giro no sólo en la historia de los Estados Unidos sino en todo el llamado Mundo Occidental o Primer Mundo. El hecho de ser hijo de un africano le da una visión diferente sobre lacerantes problemas como la emigración y la discriminación racial, sobre los prejuicios que saltan en todas las esferas de la vida. Pero, por supuesto, no puedo pedirle a Obama los milagros que le pediría a Jesucristo si resucitara, porque él no es el hijo de Dios.

ALBERTO CURBELO. Me permite otra pregunta...

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. (*Me mira sonriente*). Todas las necesarias.

ALBERTO CURBELO. Tomás Paine, un enemigo de la monarquía que quiso salvar a un rey, expresó con relación a su actitud lo siguiente: «Opino que Luis XVI ha de ser juzgado no porque me anime un sentimiento de venganza sino porque la medida me parece justa, legítima y conforme a una política razonable. Si Luis es inocente, concedámosle la oportunidad de probarlo. Si es culpable, que la nación decida si debe ser perdonado o castigado». ¿De qué parte estaría usted: de los que querían ejecutar a Luis XVI inmediatamente o de parte de Paine?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Paine demostró que el simple hecho de eliminar al monarca no acababa con la monarquía, pues la ejecución de Carlos I no impidió que Carlos II subiera al trono, e insistió en un aspecto digno de reflexión: mientras Luis XVI viviera, sus dos hermanos, los condes de Provenza y de Artois no podían hacer valer sus derechos de sucesión. Con la ejecución de Luis XVI se les proporcionaba un pretexto para dar libre curso a sus ambiciones de sucederle en el trono. Un hombre no es una nación ni un sistema social. Un hombre puede ser mucho más que eso: una idea, un concepto, una filosofía, una esperanza... «Todas las grandes ideas —dijo Martí— tiene su Nazareno». Se le puede crucificar; pero no a sus ideas. Fíjate que todavía hoy estamos hablando de Luis XVI y de la actitud que Tomás Paine adoptó frente a él, a pesar de que fue enemigo de la monarquía.

ALBERTO CURBELO. La emigración ha marcado nuestra historia, también la del Caribe. ¿Qué piensa del exilio?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Permíteme responderte con algo que expresó Michelet, referente a los franceses que partían de Francia: «Aunque muchos franceses partían, eran también muchos los extranjeros que venían; estos últimos se asociaban de todo corazón a nuestras agitaciones, venían a desposarse con Francia. Y aunque tuvieran que morir, a ellos les parecía preferible a vivir en otro sitio: aquí, si morían, estaban por lo menos seguros de haber vivido».

Voy a decirte algo más: Quien se ha separado de su tierra y de su familia, quien se ha excluido de ella es un ser generalmente frágil, que vive en una inseguridad diríamos ontológica, porque sabe que no se le reconoce, que no se le acepta enteramente con su cultura y su diferencia. La hostilidad ambiente socava su seguridad e introduce la duda en la percepción de su propia imagen, de su propia naturaleza cultural y social. El exiliado se ve amputado de una dimensión esencial, que es su cultura. Vive el exilio como una mutilación, como un violentamiento que le reduce a la expresión económica que alcanza y niega los valores fundamentales que forman el tejido de su historia y de su civilización. ¿Cómo vivir, en tal situación, su propia cultura reducida a simples migajas y gestos inacabados? Esa cultura tiende a empobrecerse, a agotarse y a convertirse en una caricatura de la cultura original, lo cual abre las puertas a otra forma de fanatismo cultural y de intolerancia.

Cuando pienso en esa Cuba ampliada —decía Ambrosio Fornet— me vienen de inmediato a la mente ideas relacionadas con la identidad y la asimilación, complejos procesos sociales que, para los seres humanos, arrastran siempre una carga emocional que podríamos asociar tal vez al término nostalgia. Creo saber lo que significa la palabra, pero por si acaso acudo al diccionario: «Nostalgia. Del griego *nostos*, regreso, y *algos*, pena, dolor. Una especie de melancolía producida por la ausencia del hogar o de la patria». El término fue acuñado a fines del siglo XVII, así que el sentimiento a que alude debió de existir desde que los seres humanos desarrollaron su sentido de pertenencia —al hogar, al terruño, al país...—, pero sólo pudo ser llamado así cuando se inventó finalmente la palabra (supongo que antes se conocería como añoranza o saudade).⁹⁶

El exilio se repliega sobre sí mismo y cultiva un amor nostálgico y casi neurótico a la cultura original que tan mal ha soportado el trasplante. Se ve ahora enfrentado con un problema nuevo que no conocía en su propio país: el de las raíces. Su realidad son los hijos nacidos en el exilio, los que plantean de una manera brutal esta cuestión de la identidad, cuestión existencial y grave, ya que, si no se le da respuesta, puede apartar a esos hijos de sus padres. A su vez, los hijos rechazan la imagen del padre que la hostilidad y la miseria han desvalorizado y ajado. Pude comprobarlo cuando visité a un pariente en Estados Unidos, lo que me motivó a escribir *Quiquiribú Mandinga*... Los hijos no quieren parecerse al padre ni volver a recorrer su mismo itinerario. El exiliado sabe que pertenece a una generación metida en un callejón sin salida, con un futuro incierto y una identidad confusa y vacilante. «El exilio —decía Augusto Boal— es la pena más inhumana porque sobrepasa al acusado».⁹⁷ Es terrible. Van a un lugar donde nadie los esperaba y nadie los tenía previsto en sus planes: están ausentes de la tierra paterna y, al mismo tiempo, están de más en la tierra que han adoptado.

ALBERTO CURBELO. Si pudiera nacer de nuevo y tuviera la opción de escoger un siglo y un país, ¿cuál sería su elección?

⁹⁶ Ambrosio Fornet: *Narrar la nación*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 293.

⁹⁷ Edgar Quiles: «Teatro para las clases oprimidas. Entrevista a Augusto Boal». Conjunto, Casa de las Américas, La Habana, Nos. 61 y 62, Julio-Diciembre de 1984, p. 115.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. El Siglo XVIII. Francia. París en medio de la Revolución. Ha sido un tema recurrente en esta entrevista, ¿no?

ALBERTO CURBELO. ¿En qué personaje le gustaría encarnar: Robespierre, Marat, Dantón, Mirabeau, Fouché...?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Carlota Corday. (*No puedo reprimir la carcajada*). No, no te rías. Te lo digo en serio, sin ningún complejo machista. Fíjate, no voy a juzgar los hechos, pero no me negarás que Carlota Corday fue una heroína.

ALBERTO CURBELO. ¿Por matar a Marat?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¡Por vengar a los girondinos!

ALBERTO CURBELO. Los girondinos eran el ala derecha de la Asamblea, se opusieron a la muerte del Rey Luis XVI.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Creo que, en el acto de matar de Carlota Corday, está presente una exposición sabia y crítica: demostrar que debe ser la moral la única regla de conducta de los políticos.

ALBERTO CURBELO. Usted no está hablando en serio, ¿verdad?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Qué tú crees?

ALBERTO CURBELO. Bien, sigamos... Por el carácter de su elección puede pensarse que usted es francófilo.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. En absoluto. Pero es innegable que Francia, la Revolución francesa lanzó una idea que transformó el mundo. ¡Una estruendosa idea! «París no puede ser sino la capital de la confederación mundial donde se reunirán los Estados del mundo, entonces ya no habrá provincias, ni ejércitos, ni vencidos ni vencedores. Se podrá ir de París a Pekín como de Burdeos a Estrasburgo. En el océano habrá un puente de navíos que unirá sin riberas. El Oriente y el Occidente se abrazarán en el campo de la Federación. Roma fue la metrópoli del mundo gracias a la guerra. París lo será gracias a la paz...» ¿No te parece eso, como concepto, maravilloso?

ALBERTO CURBELO. Si el gran dramaturgo lo dice...

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¡Michelet, el ilustre historiador francés que pronunció ese alegato, no yo! No soy un apologista de la Revolución francesa. Simplemente lo que hago es consignar un hecho trascendental de nuestra historia.

ALBERTO CURBELO. Sin embargo, la Revolución francesa, que su propósito era liberar a los franceses y aspiraba emancipar a todos los hombres, fue sobremanera euro-centrista. Cuando los franceses hablaban de lo universal lo que querían decir es Europa, legislaban en nombre del hombre europeo.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Aunque pensara en Europa la Revolución francesa fue un acontecimiento de alcance no solo nacional ni continental. No pudo evitar que, cual río caudaloso, corriera por toda América. Carpentier lo interpretó magistralmente en *El Siglo de las Luces*.

ALBERTO CURBELO. Es una de mis novelas favoritas. Aunque, de todas sus novelas, prefiero *El reino de este mundo*. Yo siempre digo que *El reino...*, *Biografía de un Cimarrón*, de Barnet, y *María Antonia* me «parieron» como escritor.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. La menciono porque sé que eres un empedernido lector de Carpentier. De Ortiz, de Barnet... Pero, fíjate que hasta en China la influencia de la Revolución francesa se fue abriendo paso, lentamente. Cien años después (sin soledad) empezaron los chinos a proclamar sus ideales como algo propio.

ALBERTO CURBELO. La revolución de 1789 fue trágica y violenta, la de 1830 no lo fue menos, como tampoco la de 1840. Tres veces derrocaron a sus reyes, catorce veces cambiaron la constitución y todo en medio de un baño de sangre.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Sin embargo, eso no impidió a Francia convertirse en una gran nación.

ALBERTO CURBELO. Por parte de padre, sus ancestros son europeos, españoles, a lo mejor pudiéramos suponer que franceses... Y por la línea materna, vinieron de África. ¿Cómo valora el descubrimiento europeo de las Américas?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. El mal llamado Descubrimiento de las Américas, fue sin duda un proceso que cambió al mundo entero. Tanto al supuesto descubridor como al supuestamente descubierto. La llegada de Colón y, posteriormente, de otros europeos a América, marcó poderosamente la historia moderna. Se inició un vasto encuentro de culturas —europeas y autóctonas; después, africanas—, a menudo signado por la crueldad y la rapiña, características de todo proceso de colonización. Pero también marcó la creación de algo nuevo, lo que justamente se llamó Nuevo Mundo; pues no existía en las tierras conocidas, ninguna que integrara todas las grandes culturas existentes. Es el hecho más trascendental que le ha sucedido a la Humanidad, después de la creación del Mundo y, por supuesto, de la encarnación y muerte del que lo crió —como dijera Las Casas a Carlos V— al borde la blasfemia. (*Arría otro silencio. Bebe*).

ALBERTO CURBELO. ¿Se siente cansado?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Un poco agotado.

ALBERTO CURBELO. Podemos dejar el resto de las preguntas para otro día.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Si accedí a ella, como colofón de tu libro, estoy dispuesto a concluirla.

ALBERTO CURBELO. (*Después de una breve pausa*). Hábleme de usted.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Un autorretrato? Te advierto que no sé dibujar.

ALBERTO CURBELO. Pero en sus libretos he descubierto algunos dibujos.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¡Garabatos...! Pero, ya que insistes, te diré que soy un carácter peculiar, un animal domesticado, aunque en el fondo creo soy un animal salvaje y selvático. Aun cuando siempre he sido pacífico, manso, sosegado, sé disimular cualquier injuria... Es horrible sentirse humillado, discriminado, despreciado por mi origen, por mi piel, por mi cultura, por mis concepciones estéticas y éticas, ¡por mi filosofía ante la vida...! De joven con frecuencia fui víctima de humillaciones y desprecios. Es un fardo que todavía arrastro. No he aprendido a olvidar las vejaciones que he sufrido, porque no soy apto para el olvido. Los recuerdos son como una especie de embriaguez perpetua. Quizás por eso sea vehemente, mordaz, severo. Cuando sé una cosa, sostengo que la sé. Y cuando no la sé, admito que no lo sé; aunque, a veces, lo confieso, me cueste trabajo admitirlo.

ALBERTO CURBELO. ¿Sostiene lo que sabe a toda costa y a todo riesgo?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. No grabes lo que te voy a decir. No lo grabes, por favor. (*Después de una leve pausa*). Desde niño me enseñaron que el hombre superior piensa siempre en la virtud y el hombre vulgar piensa en la comodidad. Pues bien, admito que desde niño pensé vulgarmente en la comodidad. Nunca he dejado de pensar que de la utilidad o no de una persona, depende en gran medida su recompensa. ¡Y uno tiene que proceder en virtud de esa recompensa...! Todo acto, toda palabra, todo pensamiento que uno otorga a la vida debe estar consagrado constantemente a lo que es difícil obtener.

ALBERTO CURBELO. ¿La comodidad?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Por qué no?

ALBERTO CURBELO. ¿No ha sentido la necesidad de expresar sus pensamientos en voz alta?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Cuáles...?

ALBERTO CURBELO. Éstos, sobre la necesidad de vivir a gusto, cómodo y con descanso.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Es posible.

ALBERTO CURBELO. ¿Y lo ha hecho alguna vez?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. En un poema que escribí hace años, cuando me vi obligado a refugiarme en la escritura, no sólo en el teatro; sino en la novela, en la poesía... (*Lee*).

Parámetros

*¿Es que soy como soy
 porque sólo es posible
 este ser
 y ningún otro?*

— Dios
lo dispuso
así.

*¿La voluntad del hombre
está
estrictamente determinada
de antemano
y fuera del hombre?*

— Dios
lo dispuso
así.

*¿Por qué no debo yo
esperar recompensa alguna
en este mundo sino
en Otro?*

— Dios
lo dispuso
así.

*¿Por qué yo debo esperar
que Dios me recompense
por todas mis miserias
a condición de resignarme
a obedecer parámetros morales
que se me imponen
no como una necesidad
histórica
sino como un imperativo
categórico,
eterno?*

— ¡Dios
lo dispuso
así...!

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. No, nunca.

ALBERTO CURBELO. ¿Por qué?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Me he concentrado en expresar en el teatro otros pensamientos, más importantes para otros personajes que, como yo, también les gustaría vivir a gusto y con descanso.

ALBERTO CURBELO. ¿Algún temor...?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Temor a qué?

ALBERTO CURBELO. ¿No teme a algo... o a alguien?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Le temo al hombre que solo conoce un libro y por él se guía. ¡Es un adversario terrible!

ALBERTO CURBELO. ¿Quiénes son sus mejores amigos?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Los libros. Después de éstos, los libros. Ellos nunca me decepcionan: me instruyen sin castigos, sin palabras ásperas y sin ira, nunca duermen. Si se les interroga no ocultan nada. Si se les interpreta mal, no protestan. Si no se les entienden, no se ríen de uno. Nos dan consejos en la vida y consuelo en la aflicción. « ¡Dejadme mis libros! —pedía Kafka—. ¡Es lo único que tengo!».

ALBERTO CURBELO. La vida carece de valor si no nos produce satisfacciones. ¿Cuál es la mayor satisfacción que ha tenido en su vida hasta el día de hoy?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Haber logrado lo que me he propuesto ser.

ALBERTO CURBELO. ¿Cree en la inmortalidad?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Del alma? Creo en la inmortalidad del sentimiento de lo humano. Creo que se puede lograr la armonía y la paz entre los seres humanos, independientemente de sus contradicciones, de sus diferencias... ¡EL OTRO EXISTE! Y con el OTRO tiene que encumbrarse la sociedad. Yo siempre trato de ver todo aquello que puede ser transformado para bien, no con un sentido demiurgo, sino más bien de responsabilidad social. Por eso estoy convencido del papel que en estos momentos podemos jugar todos, en particular los que hemos sido excluidos por los incultos a los que hacía referencia Martí. No soy filósofo; pero creo que debemos aferrarnos, no a una idea como única balsa sino al pensamiento imperecedero de Varela, de Luz y Caballero, de Varona, de Mañach, Ortiz... Y recalco, sin fatigas en las lecturas del Apóstol. Pero del Martí completo, sin amputaciones. El maniqueísmo del setenta tuvo graves consecuencias, «[...] el daño terrible que sufrieron el pensamiento y las ciencias sociales afectó también seriamente la Historia —a pesar del interés ideológico que favorecía a la nacional—, por su subordinación al marxismo dogmatizado, empobrecido, autoritario y manipulador, por normas restrictivas que disminuyeron sus posibilidades científicas, sus temas, fuentes, métodos y resultados, sus relaciones con medios que no fueran aprobados, por la quiebra de la formación teórica de sus profesionales

y por las declaraciones y posiciones que se le reclamaban».⁹⁸ Creo que debemos reconocer y escuchar al Otro, sin el péfido deseo de amputarlo. Sin excluir a nadie por tintes (más o menos oscuros) en su piel o en su pensamiento. Creo que «La sociedad civil cubana —para continuar expresándome con palabras de Fernando Martínez Heredia— puede desempeñar un papel muy importante en la lucha socialista, para la cual cuenta con potencialidades suficientes. Puede ayudar decisivamente en la descentralización y rearticulación de la sociedad, que los cambios en curso ponen en el orden del día, para darles un sentido de esfuerzo y organización socialistas. [...] La sociedad civil puede ser vehículo de la diversidad social, no solo para la satisfacción de necesidades insoslayables, sino como enriquecimiento de una identidad nacional que está ligada al socialismo, una diversidad de gente que ha ejercido masivamente la solidaridad y posee fuertes sentimientos de comunidad poscapitalista. Puede cubrir con su cultura de organización y su cultura política espacios que está dejando vacíos el Estado, no para competir con él, sino para participar en un poder revolucionario, en el cual el Estado debe ser un instrumento. Quizás se impulse así, por necesidad, un proceso que debe ser natural a toda transición socialista. Los elementos populares de la cultura nacional pueden ser un factor muy importante en ese empeño, y contribuir a darle eficacia y, sobre todo, legitimidad».⁹⁹ El problema es ver las cosas diáfananamente, sin sentimientos paternalistas. Sin miedos. Aunque esa posición me ha traído consecuencias tremendas, porque en aquellas circunstancias del Qué-sadismo fui un autor maldito. Por suerte, la historia demostró que soy más bien benigno.

ALBERTO CURBELO. ¿Ha sentido envidia por el éxito de algún amigo?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Nunca.

ALBERTO CURBELO. Según Esquilo pocos hombres tienen la fuerza de carácter suficiente para alegrarse del éxito de un amigo sin sentir cierta envidia.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. ¿Y qué te hace pensar que yo no sea uno de esos pocos hombres?

ALBERTO CURBELO. Es que usted piensa demasiado bien sobre sí mismo.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Nunca he sentido envidia por el éxito de otro creador. No veo en sus éxitos la obra que yo pudiera escribir. He escrito la mía, la que ellos tampoco pueden escribir. Los premios y reconocimientos que he recibido, han sido por ser fiel a mí mismo. Mis obras me distinguen como las obras de Lam o Mendive los distinguen a ellos del resto de los artistas plásticos cubanos. Nadie ocupa el lugar de nadie. Por eso siempre me he alegrado del éxito de cualquier creador. Lo asumo como un éxito de la cultura cubana, de mi cultura. Una cultura que forjan muchas voces. Pero jamás he sentido una motivación que me lleve a escribir *El Premio Flaco* u otro *Aire frío*. Es que, además, no me corresponde. Me creí obligado a escribir *Aponte*, *Manzano*, *Roble de Olor* —el guión de esta película, con Rigoberto López—, mis numerosos patakinés... A nivel de un enfoque clasista, entre *Quiquiribú Mandinga* o *La noche de los asesinos*, de

⁹⁸ Fernando Martínez Heredia: «Combates por la Historia en la Revolución», p. 4.

⁹⁹ Fernando Martínez Heredia: *En el horno de los 90*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005. p. 103.

Triana, o *Dos viejos pánicos*, de Piñera, hay diferencias sustanciales aunque las tres obras pertenezcan al teatro del absurdo. Te digo más: «Las personas deformes y los eunucos, los viejos y los bastardos suelen ser envidiosos porque el que no puede remediar su propio estado hará lo posible por dañar el de los demás». Y como ves, ni soy deforme ni bastardo y muchos menos eunuco.

ALBERTO CURBELO. (*Entre risas*). ¡Aunque sí, viejo!

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Mi cuerpo es viejo, ¡pero no mi alma...! Tampoco ha envejecido mi obra. Puedo decirte, modestia aparte, que una de las pruebas de que he nacido con grandes cualidades es haber escrito esa obra. No soy cola de ningún ratón. No tengo nada que envidiarle a nadie. Como escritor, busqué mi espacio. El mío, el que me pertenecía por derecho propio. Construí mi historia. Plasmé mis intereses como cubano. Porque, entre las ramas del caguairán, el Tocoloro no es únicamente blanco, encarnado y azul. En su bandera de plumas, también están, aunque invisibles para algunos, sus plumas negras.

ALBERTO CURBELO. No es un artista mediocre, todo lo contrario. ¿Por qué entonces devino en funcionario?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. «El hombre no escoge su misión, como no escoge su linaje». Cada época tiene su propia reflexión sobre el origen de la estirpe. Cuando era solamente dramaturgo o director artístico en un colectivo, tenía plena conciencia de que el tiempo vuela y no se recupera jamás, de que existe otra estirpe llena de pormenores, atisbos, sorprendentes juicios, con los que sólo podía ser consecuente si asumía la dirección general de una compañía. Por eso acepté dirigir Teatro de Arte Popular y la Sala Verdún, en Centro Habana; y, posteriormente, cuando se crearon las condiciones, fundar Teatro Caribeño de Cuba. «Es cierto —dijo Martí— que es más cómodo ser dirigido que dirigirse; pero es también más peligroso».¹⁰⁰ Yo preferí correr el riesgo de dirigir mi propia compañía. Pero no soy el único dramaturgo que dirige un colectivo teatral. Además, no veo contradicción entre el artista y el funcionario. Entre el artista y el funcionario que dirige un colectivo de artistas. Más bien una simbiosis orgánica. Ambos tienen la responsabilidad de dirigir —y entiéndase por dirigir: guiar, encaminar, sensibilizar, concientizar—. Jamás convertí mis opiniones en decisiones infalibles; aunque, desde luego, pesan en el ideario estético de la compañía. «Un error teórico cometido por quien puede convertir sus opiniones en decisiones [alertaba Roberto Fernández Retamar], ya no es sólo un error teórico: es una posible medida incorrecta».¹⁰¹ Siento mi cargo, a pesar de los detractores, como una continuidad sintáctica, no como un impulso ascensional de una carrera ¿podríamos llamarla política, tratándose de dirigir a una compañía de teatro? Quien posee alguna destacada cualidad, la posee no con el fin de convertir a los demás en sus dóciles ensalzadores, sino para hacerse a sí mismo un buen servidor del Hombre. Todo lo que he hecho en mi vida lo hice en virtud de servir al prójimo. He subordinado mis intereses personales al bien común; aunque me haya costado algunas lágrimas. Sé que «Todo lo humano y lo grande va precedido de lágrimas. Solamente la vida nos enseña cómo vivir». Y

¹⁰⁰ José Martí: «Carta de Nueva York» La Opinión Nacional, Caracas, Noviembre 26 de 1881. O. C. 9:105

¹⁰¹ Roberto Fernández Retamar: «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba». En: *Ensayo de otro mundo*. Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 186.

hay muchas lágrimas en mi vida de las que aún no he hablado; pero que, indefectiblemente, tendré que recoger en otro libro que fusione otros recuerdos, otros diálogos... Aunque algunos detractores salten para decir que no es un testimonio puro, que es teatro. Pero, ¿como dramaturgo podría de otra forma revivir mis recuerdos...? A estas alturas, ya no podemos hablar de un género que sea completamente «puro».

*Sin embargo
 creo [como Nicolás Guillén] que hay muchas cosas puras en el mundo
 que no son más que pura mierda.¹⁰²*

ALBERTO CURBELO. Coincido, plenamente. Pues no concibo un acercamiento a su ideario estético que no parta de su propia obra. Pero, hablaba de detractores... ¿Tiene usted enemigos?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Que lance la primera piedra quien esté libre de enemigos. «Siempre están los críticos con sus criterios clásicos, con sus elevadas y altisonantes frases condenatorias», dice la Actriz Vilipendiada en *Delirium*.

ALBERTO CURBELO. ¿Pueden sus enemigos aportarle algo de utilidad?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Si, pueden. PUEDEN. ¡Claro! No vivimos solos en el mundo, como tampoco vivimos en Paleolítico ni en la Edad Media. Nos hacen pensar, reafirmar convicciones, desechar criterios... Las contradicciones, como en una obra teatral, nos llevan a otras acciones, a enfrentar problemas que antes no habíamos advertidos. Se multiplican las influencias recíprocas.

ALBERTO CURBELO. ¿A quiénes reconoce como sus enemigos? ¿A los que no piensan estética o ideológicamente como usted?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. No, no, por favor. ¡A los que me quieren joder...! No vivimos en un paraíso terrenal. El hombre, sensorialmente hablando, es complejo. Lo mismo ama que odia, celda, envidia. De la mayor dosis de esos componentes depende la proyección del hombre. Amor más Odio más Celo más Envidia es igual a Odio Celo Envidia. Resultado: mediocre, oportunista. Un mediocre, un oportunista es más dañino y hace más estragos que la bomba de neutrones.

ALBERTO CURBELO. ¿Qué es lo que más le molesta?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Trato de evitar acontecimientos cargados de preponderancia y exclusividad. ¡Detesto la exclusividad! Creo que todo eso empequeñece al hombre. Lo reduce a la más mínima expresión. Vivimos en una época de alineación y miedo. El hombre necesita su intimidad comunicativa, su calor humano.

ALBERTO CURBELO. ¿Ha sido un director intransigente?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Intransigente con lo que no tiene realmente una naturaleza artística. Con lo mal hecho. Soy riguroso, lo mismo para escribir una obra que para dirigirla o trazar las pautas ideo-estéticas de una compañía. Eso no excluye en lo absoluto mis errores, como tampoco

¹⁰² Nicolás Guillén: «Digo que yo no soy un hombre puro», *Obra Poética*, tomo II, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, p. 297.

que he sido comprensivo (yo diría que cariñoso, como un padre) con mis actores, técnicos y trabajadores. ¿No lo he sido para ti?

ALBERTO CURBELO. Mi padre intelectual. Y como padre también de muchos jóvenes, ¿qué les aconsejaría a los que dirigen nuevos proyectos escénicos?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. El hombre que se dedica a dirigir corre el riesgo de cometer errores, sea joven o no. Puede caer, sin quererlo, en la trampa del narcisismo, es algo que todos llevamos dentro. Pero la cuestión está en que no nos dejemos arrastrar por nuestras exaltaciones, por nuestras reacciones viscerales.

ALBERTO CURBELO. ¿Le gustaría ser un político famoso, a escala internacional?

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA. Siempre he pensado que el gran político, como el gran artista, merece la fama; pero si se siente ávido por ella entonces procede como quienes la buscan, sin merecerla... (*Hace una larga pausa reflexiva*). Sí, lo confieso: me gustaría ser un dramaturgo a escala internacional. De hecho, mi teatro da cabida a todo el mundo antillano y no únicamente aborda conflictos típicamente cubanos, entre otras razones debido a nuestra común historia, nuestras tradiciones y maneras de ser. Pienso que me he ganado una islita en el Palenque de los dramaturgos caribeños. Ahí están, para juzgarme: *María Antonia, La Simona, Calixta Comité, Mi socio Manolo, Odebí el cazador, Elegido, El Ambia, La Balsa...* También *Tomasita baila el Son, Alto riesgo, Tíbor Galarraga, Chita no come maní, Quiquiribú Mandinga, Gladiola la Emperatriz, Deja que llegue Josefa, Delirium...* Sin ser inmodesto, si tuviese que valorar mi propia obra, podría perfectamente concluir con Borges:

No soy ni un pensador ni un moralista, sino sencillamente un hombre de letras que refleja en sus escritos su propia confusión y el respetado sistema de confusiones que llamamos filosofía, en forma de literatura.

Acta del Premio Nacional de Teatro 2005

ACTA DEL JURADO: Reunidos en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, los miembros del Jurado para otorgar el Premio Nacional de Teatro, presidido por Verónica Lynn, e integrado por Enrique Pineda Barnet, Mercedes Santos Moray, Michaelis Cué, Francisco García, Bobby Carcacés, Ariel Bouza, Luis Lacosta y Corina Mestre, decidió nominar entre los 17 artistas propuestos, por más de veinte instituciones culturales a:

Flora Lauten Toyos
Eugenio Hernández Espinosa
Raúl Eguren
Armando Suárez del Villar
René de la Cruz
Eduardo Arrocha
María Elena Molinet
Dagoberto Gaínza
Roberto Fernández

Asimismo el Jurado decidió otorgar por unanimidad, el Premio Nacional de Teatro 2005 a:

Flora Lauten Toyos y Eugenio Hernández Espinosa.

Ambos por su contribución a la dramaturgia cubana; a la dirección y a la actuación; así como a la formación de nuevas generaciones de creadores de las Artes Escénicas, son exponentes de la diversidad de lenguajes, estilos y temáticas de la poética teatral cubana contemporánea a la que han enriquecido, históricamente, con la obra de sus vidas, dedicadas a la búsqueda, la investigación y la experimentación estéticas.

Desde la raigal cubanía de sus propuestas teatrales y desde la pluralidad de sus propias creaciones, Flora Lauten Toyos y Eugenio Hernández Espinosa, expresan los valores esenciales de la cultura cubana signada por su humanismo.

Dado en Ciudad de La Habana, el 4 de enero de 2005.

ACOTACIONES

GRAZIELLA POGOLOTTI: La estrategia emancipadora de Eugenio Hernández Espinosa opera desde la cultura y la creación artística. El mundo sumergido emerge a partir de la apropiación transgresora de los recursos expresivos prestigiados por la herencia occidental dominante. Género noble por excelencia, la tragedia se modula con una temporalidad historicista. Los dioses bajan a la tierra y la «muerte anunciada» se inscribe en un contexto social preciso. Fiel a una tradición instaurada por la vanguardia cubana, por Guillén a través de la norma clásica del son entero, por Caturla y Roldán en el modelo sinfónico, Hernández Espinosa rompe los límites que separan lo culto de lo popular. Su mirada viene de abajo.

ANTÓN ARRUFAT: *María Antonia* es una de las piezas más interesantes de nuestra dramaturgia. La obra, dividida en dos partes y un prólogo, la cual tuvo en 1967 una puesta memorable de Roberto Blanco, es la tercera de las piezas largas de Eugenio Hernández Espinosa. La anteceden *Peripatus* y *Desayuno a las siete en punto*, que no han sido impresas ni representadas.

Ya en *María Antonia* puede notarse la preocupación de este autor por el lenguaje popular, el de las esquinas. En *La Simona*, con el habla del pueblo chileno, y en *Calixta Comité*, con las formas coloquiales de diversos momentos de factura admirable, dando dignidad poética al habla cotidiana. En *María Antonia*, además, el autor introduce fragmentos extensos en yorubá y algunas palabras en abakuá. Pienso que ante la cuestión de utilizarlos o no —estos idiomas son extraños a una parte de nuestro pueblo—, optó por la solución más inmediata y acertada: los escribió. Los puso tranquila y sencillamente en boca de sus personajes.

LÁZARA MENÉNDEZ: La presencia [en *María Antonia*] de textos pertenecientes a los ritos y las ceremonias rituales de antecedente africano (que exhiben, en Cuba, una larga tradición de exclusión), desliza la atención hacia las prácticas de la vida diaria, hacia las narrativas locales, hacia la descentralización de viejas jerarquías y grandes narrativas. Este desplazamiento produce un cambio relevante en las relaciones entre la cultura alta y la popular.

El autor, al intercalar un no-texto, según la concepción de Sonesson, traspasa varios límites culturales: abre a la percepción pública prácticas que se mantenían encarceladas y atadas a los espacios imaginados como marginales en estado de observación mutua; los personajes intervienen en ceremonias, donde la diferencia entre el oficiante y los participantes es prácticamente inexistente con lo que el dramaturgo refuerza, mediante una suerte de contradicción, la idea de un universo cerrado y posibilita que la cosmovisión del culto se exprese con la incorporación de textos extraídos de la tradición oral y que resultan re combinados al quedar fijados como textos; los cantos, las invocaciones, las sentencias, las alusiones a los oddun o signos pertenecientes al oráculo apuntan hacia fuera de sí mismos, en la medida que involucran al público conocedor de las claves de un pensamiento mítico que remonta su existencia hacia la cultura yorubá, y remiten normas interpretativas de la realidad.

Hernández Espinosa, al introducir en el texto tradiciones vivas en la población cubana —aunque no reconocidas como legítimas en los modelos canónicos dominantes—, posibilita que los diversos patakines, en tanto expresión de una cultura, operen de un modo similar a los ritos de trasgresión y pasaje susceptibles de ser vistos como actos en los cuales algo o alguien que era no-texto, por estar fuera de la cultura, se convierte en texto en una cultura; este hecho, de alguna manera, supone traspasos y, como ha señalado Gören Sonesson, indican la existencia de límites contradictorios.

RINE LEAL: *Odebí el Cazador* es el triunfo de la rebeldía prometeica, el eterno desafío del hombre a la naturaleza, a su destino. La obra ofrece posibilidades para un lenguaje metaverbal que no descanse en lo expresivo literario, sino en la plasmación de imágenes escénicas como ampliación de la palabra dicha. La riqueza verbal que caracteriza el texto de Hernández, su capacidad para hallar elementos poéticos en el habla cotidiana y los juegos y refranes infantiles, su sentido para trascender lo doméstico, se logra en esta obra a través de la integración de la danza, el canto y la coreografía, y es lo que separa a *Odebí...* de un teatro puramente folklórico. Es indiscutible que esta búsqueda de la integralidad del teatro es otra de las características más acentuadas de este escritor, lo que lo emparenta con experiencias a escala mundial. A veces se tiene la impresión de que contemplamos teatro y no drama; pero creo que es esa impresión que engrandece la obra, pues la sitúa en un plano esencialmente escénico y no estrictamente literario destinado a su comunicación textual, lo que parece ser el objetivo vinal de este autor que, precisamente, ha dirigido la puesta en escena de ésta y otras de sus obras. Como en el caso de Estorino, la obra está escrita desde la visión de su escenificación y sólo a través de esta perspectiva teatral es que el texto alcanza a plenitud su riqueza expresiva.

CARLOS ESPINOSA DOMINGUEZ: Es el suyo un teatro que reivindica nuestro mestizaje, en una recreación de la cultura y las tradiciones afrocubanas hecha desde una óptica contemporánea, sin caer en el pintoresquismo ni en la etnografía.

JEAN-JACQUES PRÉAU: Es el representante más brillante de la tendencia teatral que integra los elementos folklóricos y las raíces africanas. Creó un teatro mestizo cercano al mito, en el que los rituales contribuyen a renovar la labor con el coro y la tragedia, y en el que el lenguaje de los negros y los ritos de la santería están muy presentes.

FERNANDO RODRÍGUEZ SOSA: Su obra se ha caracterizado por la búsqueda constante de un lenguaje netamente enraizado en los valores más profundos de nuestra identidad, partiendo de los elementos africanos y populares que conforman su idiosincrasia, lo que unido a un amplio dominio de los más diversos géneros literarios, le ha permitido «recrear un lenguaje dramático de gran originalidad y valor estético».

WALDO GONZÁLEZ LÓPEZ: Fusionador de nuestras intrínsecas raíces culturales, en la creación dramática de Eugenio Hernández Espinosa se da ese convincente «todo mezclado» que ejemplificaba en su poesía Nicolás Guillén y que, del propio modo, se palpa en la mejor literatura y el arte cubanos. [...] En su doble condición de autor y director, se ha caracterizado por la búsqueda de un teatro inspirado en la vida popular y las tradiciones de nuestra cultura sincrética.

REINALDO MONTERO: *María Antonia*, con su eficaz condición de fijeza, estará para siempre en el repertorio vivo del teatro cubano, afianzando la memoria de unos años que podemos llamar vehementes, y mostrando que nada ha cambiado por completo. Pero Eugenio Hernández Espinoza no es reductible a una pieza precisa e imprescindible, lo sabíamos de sobra, lo ratifican estos dos tomos [de su *Teatro Escogido*] de Letras Cubanas. Leídos de principio a fin, la sucesión de obras tan distintas y a la vez de varios modos interrelacionadas, nos revela, entre otras muchas singularidades, lo que ha sido vida y destino del hombre cubano en medio siglo, incluyo al propio dramaturgo, y me incluyo.

NATI GONZÁLEZ FREIRE: Muchas son las historias de amor que se han contado en el teatro. Faltaba la de Eugenio Hernández Espinosa para que contáramos con una verdaderamente cubana. Cuando uno asiste al ensayo de *María Antonia*, además del impacto que causa esta tremenda mujer, lo que más impresiona, es el mundo de pasiones y ambientes que descubre. Y no es que los cubanos no conozcamos muy bien ese mundo del antiguo Mercado Único [del Cerro] sino que nos causa una alegría enorme verlo convertido en arte, por obra y gracia de un autor también de los nuestros.

Una vez que la santería, la guapería, las broncas, el terrible medio en que le tocó vivir a María Antonia se abre en el escenario, lo que hasta el otro día estaba en nuestra memoria como una lacra penosa de la ciudad se transforma en algo mucho más profundo que un simple sentimiento de dolor hacia aquellos hombres y mujeres de la Plaza, pasa a ser parte integral de nuestra historia, de las propias vivencias del pueblo cubano; algo tan cercano a nuestra experiencia que no sabíamos entenderlo como sustancia nutricia de la cultura nacional. Ya no es el Changó de los que creían en eso, ni el drama pasional de un cintillo de «Prensa Libre» tan lejano en la mayoría del pueblo como una noticia sobre cualquier otro punto del planeta. Eugenio Hernández ha tenido la virtud de tomar los signos que han regido la vida hasta los republicanos, y convertirlos en verdades humanas. El Odio es en la negra María Antonia la santa pasión del amor traicionado. La bravuconería es en el negro Julián la legítima ira de un hombre humillado y acosado. Los cantos de la humanidad negra. No hay actitud, conducta seguida por los miserables habituales del mercado, que Eugenio Hernández no se plantee, a la vez que la explica, de manera crítica y poética.

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA: Intentos escénicos hemos tenido antes que Eugenio nos presentara su visión de la ciudadela. Se nos ha presentado un Solar con todos sus arquetipos simpáticos danzantes; el naturalismo de Santa Camila y el Ñico redimido de su vida lumpen; también *Las Yaguas* nos fue presentada en una romántica comedia musical. Ahora se nos presenta todo un carácter trágico sin calcomanías naturalistas, se nos presenta un folklore, pero no en su forma más simplista; sino como una parte activa de nuestra cultura. Repito, *María Antonia* es todo un carácter trágico, como tal, su destrucción no es debida a la desobediencia a los orichas, es su misma trayectoria la que le precipita a la muerte.

JUAN MIGUEL DE MORA: Después de *La Noche de los Asesinos*, de Triana, y de *La Rueda de la Fortuna*, de Quintero (en Cuba, *El Premio Flaco*), *María Antonia* significa el triunfo de lo mejor de Cuba por sobre toda clase de prejuicios, incluyendo lo que se solapan al socaire de un cierto re-

volucionarismo que estima posible suprimir por decreto la subcultura popular, pensando erróneamente que prohibir un mal puede servir para curarlo. *María Antonia*, exhibiéndose en La Habana con enconadas discusiones y críticas favorables o adversas, es un triunfo del teatro y de la cultura cubanos. *María Antonia* es mucho más enraizada en Cuba que la obra de Triana —que de tan universal no tiene carácter nacional alguno— y es mucho más honda, muchísimo más trascendente y seria que la de Quintero.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO: La relación entre *María Antonia* y *Cumachela* aporta un principio de doblamiento que es la clave dramática, el hilo interno de la dramaturgia afrocubana. Toda esta dramaturgia descansa en este principio de la duplicidad que les da a los personajes un poder mágico al vivir en dos espacios, o ser dos personas al mismo tiempo. Por eso *María Antonia* y *Cumachela* superponen sus voces y dicen lo mismo, a niveles que son frecuentemente líricos: « ¡Por eso me eche a la zanja a refrescarme, pero las aguas gritaron de miedo y huyeron de vergüenza! Me enfangue hasta que el hombre fabricó una trampa para los pájaros que salen por las noches a enredar el viento». También es *Cumachela* la voz interna de *María Antonia*, que la hunde: «Entras sedienta al mundo de la locura, donde la gente viene a buscar paz y no la encuentra». Pero dentro de la multidimensionalidad, *Cumachela* es también lo que *María Antonia* será en su descenso. Cuando *María Antonia* le pregunta « ¿Quién eres?», *Cumachela* responde: «Un grano de alpiste, tu trabazón, la raíz podrida del mundo, tu día en tu día peor, en tu mañana sucia». *Cumachela* es ella antes y después. Estos elementos son los que enriquecen la obra con una textura metafísica que amplía el desastre del deseo.

NANCY MOREJÓN: Por primera vez, la estética ritual irrumpía en una escena que escasamente se contentaba con un teatro vernáculo que decaía o con un O'Neill revelador para la escena aunque tal vez desfasado de tiempo. Esa ritualidad, ese ejercicio de un orden traído ancestralmente delante de procesiones con fines no sólo místicos sino diversos, fue una revolución artística, resultado de aquel vuelco social que dividió la historia en dos mitades a partir de 1959. El culto a los muertos, el rito funerario, se fundieron en una verdadera sustancia teatral como lo es el monólogo de la madrina de *María Antonia* cuando presagia el carácter trágico de todo lo que el espectador va a presenciar. La invocación a la *Ikú* entró por primera vez tal como se producía en las ceremonias con que culmina la acción de instalar un altar habanero. Canto arcaico que interpretaba Lázaro Ross; canto desacralizado, hecho polvo del camino, vuelto materia emprendedora de un lenguaje artístico que recién advenía. Fijar una ritualidad progresiva, dinámica, en su función de conducir las acciones de la tragedia, fue una contribución de *María Antonia* que no olvidaré mientras viva. Porque «el riesgo de una obra depende de acontecimientos futuros que ella no puede prever», como puntualizaba en los cincuenta el sabio de Blanco y Trocadero.

GEORGINA HERRERA: Yo soy, con sus diferencias y mutaciones lógicas en cuarenta años, el reto y la esperanza de esta criatura que Eugenio Hernández Espinosa humanizó y puso ante ojos y oídos de todos. El mundo de *María Antonia* no se hizo con escenografía ni utilería; al acabarse las funciones no se desarmaba, quedaba en pie, intacto, sólido. Así está aún, porque ése es el mundo que el autor conocía y por el que andaba a sus anchas, sin miedos ni subterfugios. Él vio, conoció

a los soldados de esa guerra diaria que intentaban no vivir a como se pudiera, sino un poco menos mal cada día, hasta que llegara el momento, si llegaba, de sustituir el menos mal por el mejor. Sigo hablando del mundo de María Antonia y digo que no era sólo un pedazo de La Habana de la primera mitad del Siglo XX, era todo el país, el continente, el planeta, con la diferencia de cada entorno, pero siempre teniendo en cuenta que las desigualdades de clase, raza y sexo va a desembocar en las mismas catástrofes, pues de lo que se trata es de que siempre el que ocupa la posición de privilegio va a llevar las cosas a como le vaya cada día mejor. Si tenemos en cuenta que María Antonia es y será negra, mujer y pobre, veremos también que sobre ella van a descargarse todos los abusos imaginados. Ella es la violentada, ante quien se abren las jaulas de todas las fieras para que luche y pierda, porque las fieras —en este caso, los hombres, blancos, claro está, y la clase dominante además— van a unirse, ya rayados como tigres, manchados como leopardos o melenudos como leones. María Antonia es una paloma abierta, desangrada por el poder, por los prejuicios, por el arrastre que le impusieron a los suyos hace siglos, desde el instante de la caza y la travesía. Pero María Antonia también ha sido, es, manejada por la sensibilidad creadora de su autor, un alerta, una acumulación de todas las cargas físicas y emocionales que en algún momento tienen que estallar.

JUANA MARÍA CORDONES-COOK: Premiado por Casa de las Américas en 1977 por su obra *La Simona*, Eugenio Hernández Espinosa ha recibido múltiples reconocimientos dentro y fuera de la Isla, los cuales en un curso ascendente lo han convertido en uno de los más logrados dramaturgos y directores artísticos cubanos de la actualidad. Su labor dramática incluye un extenso número de obras, algunas de ellas inéditas y sin estrenar, que recuperan dos claras vertientes: la popular de la cubanía en todo su vitalismo y la del complejo mágico religioso de la santería. Ambas orientaciones no se dan necesariamente separadas como es el caso de *María Antonia* (1964), tragedia de los bajos fondos habaneros con personalidades del «Olimpo santero» que se ha convertido en un clásico del teatro cubano. Con un profundo conocimiento de la literatura, el teatro y el folklore, Hernández Espinosa se nutre de ese vital reservorio cultural híbrido y logra captar y dramatizar la idiosincrasia cubana incorporando varios de sus inconfundibles y peculiares personajes en *Calixta Comité*, *Mi socio Manolo*, *Emelina Cundiamor* y *Tíbor Galarraga*, entre otros.

MARIO BALMASEDA: Sentimos que el autor conoce muy bien el tema. Lo conoce de cerca (a través de libros, anécdotas, conversaciones, documentos) y así lo hace suyo. Con esta honestidad emotiva y analítica a la vez, lo expresa. Lo conoce de lejos, porque no lo ha *vivido* como experiencia cercana, propia (aunque pueda conocer de situaciones en parte similares en Cuba antes del año 1959). Presiente, como nos sucedió leyéndolo, la dimensión de esto, y luego de investigaciones, análisis muy profundos, utilizando un lenguaje popular poético de apreciable calidad literaria, de giros a veces muy arriesgados (donde la magia y la poesía son de la acción más que de la palabra) inunda de belleza, de un aire mágico-real-humano la escena. Los personajes de *La Simona*, bien estructurados, cada uno desarrollado consecuentemente, de acuerdo a sus ideas e intereses, se mueven (palabra y gesto complementándose) dejando un recuerdo quizás del mejor Valle-Inclán.

JOSÉ MONLEÓN: La lectura de *La Simona*, de Eugenio Hernández Espinosa, Premio Casa de las Américas 1977, vuelve a plantearnos la interrogación fundamental: la de por qué siendo el castellano un idioma que nos abre las puertas de la comunicación cotidiana, sólo solemos leer las escasas obras de América Latina que se benefician de las editoriales españolas. Lo cual, claro está, no supone ninguna recriminación a tales editoriales —a las que hay que agradecer esa tarea— pero sí una acusación al conjunto del aparato «distribuidor» de la cultura.

Ya en otra ocasión me permití comentar en estas mismas páginas el general desconocimiento que se tiene en España de la ingente labor editorial de la Casa de las Américas; y aun la oscura gravitación que había en aquel del «anticomunismo», como si leer un libro editado en La Habana irradiara no sé qué gérmenes contagiosos. Aparte de cierta actitud peyorativa ante lo que, por cubano, muchos suponían panfletario. Me pregunto si la nueva situación alterará pronto esa realidad y la cultura latinoamericana —más allá de esa docena de novelas, merecidamente jaleadas— será pronto entre nosotros un tema vivo, al margen de las necesarias opciones y discrepancias. Nuestro problema es, hoy por hoy, un problema especialmente de ignorancia.

Ante una obra como *La Simona* —que toma el nombre de unos de sus personajes— ser adivina un proceso, del que sólo conocemos muy pocos datos. El tema es, en efecto, el de la revolución; la resistencia de un grupo de parias chilenos, eternamente arrojados de las tierras que cultivan, hasta la hora en deciden defenderlas. El discurso político —que va desde la «concienciación» del lumpen a la extracción popular de quienes componen el ejército del terrateniente— ofrece, desde luego, pocas sorpresas, así como su intencionalidad didáctica. Ahora bien, en su estructura dramática y en su lenguaje, *La Simona* es, sin duda, una obra sorprendente, que quizás supera la vieja confrontación entre un teatro cubano de fuerte acento popular —representado en su día por un Brene— y otro más ponderado, menos barroco, ajustado a las líneas del teatro occidental, del que, por citar a dos autores representados en España, quizás Piñera o Triana podrían ser el ejemplo.

La Simona es, en el teatro, algo de lo que fue Glauber Rocha en sus mejores películas brasileñas. De nuevo un paisaje sin marco, inacabable y mágico. Un paisaje que «arroja» sobre la escena a los más extraños e inesperados personajes. También aquella violencia, que Rocha definía como un componente indisociable de la poética del Tercer Mundo, está presente. Y los personajes, por marginados, por vivir fuera del orden social en que encarnar un determinado papel —según su oficio, sus bienes, sus relaciones, etcétera—, adquieren una dimensión fantástica, que yo compraría con la de los mendigos de las comedias bárbaras de Valle-Inclán. Sólo que si en la Galicia de don Ramón es el vinculero quien, en un momento dado, alza su voz por los mendigos, en *La Simona* se plantea, lógicamente, la posibilidad de que sean los mismos oprimidos quienes se organicen y rebelen.

ORLANDO TAQUECHEL: *La Simona*, de Eugenio Hernández, teatro épico que busca y logra ante todo conjugar la eficacia política con la eficacia dramática, constituye como texto literario una lectura magnética.

Magnífica recreación poética de un proceso típico del panorama histórico y social del campesinado latinoamericano, llama poderosamente la atención por su poder de comunicación, que se establece desde las primeras páginas con el lector. Comunicación auténtica que indudablemente agarrará y hará suyo también al espectador cuando sea escenificada.

Ante cada nueva obra de teatro latinoamericano hay tres premisas de análisis que no pueden ignorarse:

1. Cómo ha comprendido que el teatro es un medio eficaz para la tarea del redescubrimiento histórico-cultural de nuestro continente.
2. De qué forma este redescubrimiento ha sido trabajado pensando en la tarea de captación del público latinoamericano por y para el teatro latinoamericano.
3. cómo el trabajo profundamente creador, imprescindiblemente revolucionario, de interpretación de nuestra realidad se cristaliza en verdadero arte.

Con logros evidentes en los dos primeros puntos ha transitado el llamado Teatro Nuevo Cubano que se ha convertido en vanguardia del proceso cultural al aprovechar permanentemente la posibilidad de un diálogo directo y colectivo con el pueblo. Sólo que este tipo de teatro no ha alcanzado en todos los casos la madurez artística que se impone para que siempre pase de ser sólo una interesante experiencia sociológica.

En este contexto, una obra como *La Simona* tiene mucho que decir, porque a partir de una real integración las raíces de la cultura popular y con la mirada vigilante ante el proceso revolucionario y las formas en que el hombre puede participar en él, constituye un ejemplo excelente de un teatro que además de haber encontrado su propia temática y de haberla expresado con su propio lenguaje, logra, a través de la posesión de los conocimientos dramáticos y los medios expresivos idóneos, llegar a todos con claridad, precisión y alto nivel artístico.

GERARDO FULLEDA LEÓN: Acaba de leer *El Precio*, esa magnífica obra de Arthur Miller, que, me dejó emocionando, cuando Eugenio Hernández Espinosa me invitó a su casa, en medio del reparto Cerro, para leerme un nuevo texto que había escrito. Temblé de emoción ante la propuesta, pues recordaba cómo había acudido a su llamado anterior, en 1964, para escuchar y ser el primer teatrante en conocer su magistral obra *María Antonia*, esa gran tragedia del teatro cubano. Juro que no esperaba lo que ocurrió.

Si *María Antonia*, era un análisis en profundidad del hembrismo al que se han visto precisadas a acudir muchas mujeres como una respuesta al machismo de una sociedad que las subvalora; *Mi socio Manolo* es la indagación más desgarradora que a la dramaturgia se ha aportado en los últimos tiempos sobre el último tema. Pues *Mi socio Manolo* es un alegato contundente y demoledor sobre quienes luchan con todas sus verdades y mentiras por imponer su condición humana, enmascarada en el machismo.

ROSA ILEANA BOUDET: En *Mi socio Manolo*, dos personajes, Manolo y Cheo, establecen una complicada relación humana. Encuentro con amigos, duelo, recuento, final inesperado, tensión dramáti-

ca y una visión que supera el conflicto maniqueo entre el realizado y el frustrado. Aunque esta vez la confrontación no es entre marginales, ya que son obreros, el habla es de la calle. Eugenio reelaboró el lenguaje popular y la oralidad, dos de sus obsesiones y uno de los rasgos identificadores de su teatro. Expresión elevada de poesía que ennoblece a sus personajes, realza su entorno y los agiganta.

LILIAM VÁZQUEZ: A través de la historia de Cheo y Manolo, el autor busca apasionadamente esclarecer la autenticidad de un sistema de valores muchas veces erróneamente interpretado, al esclarecer su genuina esencia popular. Es por eso que, ante todo, *Mi socio Manolo* es un homenaje a la transmutación social y política que implica una revolución, que puede convertir —a partir de sus imperativos concretos— el universo de la gente más humilde, para colocarlos en el centro de interés de un proceso que les pertenece. Por tal motivo, la pieza de Hernández es una epopeya del antihéroe, en tanto explica las angustias, las motivaciones y la validez de la entrega de sus protagonistas, lo cual transforma esta obra en un acto de afirmación de valores éticos y estéticos populares.

En este sentido, es ilustrativo el trabajo referido al lenguaje. El autor ha asimilado los giros populares, la fuerza metafórica del habla cotidiana para captar la sintaxis del cubano, factor diferenciador de nuestra forma de usar el idioma. Es así que aparece la paremia como imagen sintética e ilustrativa, que permite además la participación del espectador en tanto es un código cognoscible, que permite un punto de contacto directo con la teatralidad, la cual, determinada por una estructura que ritualiza la cotidianidad de la situación presentada, hace que el lenguaje cumpla una función comunicante de mucha validez.

CARLOS PADRÓN: Resalta particularmente la garra dramática de *Emelina Cundiamor*, de Eugenio Hernández Espinosa, enmarcado en una estructura de corte clásico, que proyecta su cubanía y contemporaneidad al haber seleccionado el autor un carácter típico: Emelina es una mujer del periodo de transición para quien el amor significa una entrega total, sin restricciones, que no sólo se cumple en la relación sexual —que llega a convertirse en adoración al macho—, sino también en el compañerismo —expresado en los sacrificios para que el marido estudie y haga un tránsito ascendente en la escala social— y, fundamentalmente, en esa tradicional manera de la mujer cubana de ejercer la función de madre con el esposo. Pero el monólogo de Hernández Espinosa no queda en la mera denuncia. Si bien el autor introduce una acción desencadenada (el marido de Emelina se ha enamorado en un viaje a Hungría y ahora quiere la separación), el espectador recibe el acto de infidelidad sólo como causa coyuntural del apasionado clímax, porque está a esa altura consciente —gracias a la maestría del dramaturgo— de que la reacción de Emelina tiene un significado social que está más allá de cualquier elemento casual; ella no sólo rompe con el marido y sus devaneos racistas, rompe consigo misma, con la condición de objeto a que la redujo esa relación: ahora reconoce que ha llegado hasta aquí por su propia ceguera. Este reconocimiento nos recuerda al de los héroes de la tragedia griega, pero la diferencia estriba en que Emelina tiene la íntima convicción de que ella es dueña de su destino.

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES: Eugenio Hernández pone sobre el tapete la solidez de la noción de cubanía, defendida por encima de clasificaciones raciales, y sus posturas antípodas, encarnadas en frecuentes reticencias ocultas o abiertas en las más sencillas conductas cotidianas. El texto [de *Tíbor Galarraga*] se propone también revisar y poner en debate afirmaciones que encubren sociologismos vulgares o verdades elevadas a categoría de ley a fuerza de ser repetidas, separadas de análisis de mayor alcance, como cuando discute el enunciado de que sólo la Revolución dio al negro categoría de persona, y enarbola los ejemplos de ilustres figuras de incuestionable prestigio en contextos prerrevolucionarios, como Antonio Maceo, Juan Gualberto Gómez, Aponte, Manzano, Jesús Menéndez, Aracelio Iglesias, Lázaro Peña, Blas Roca, o Nicolás Guillén. Y nos sentimos parte de una aproximación fácil e insuficiente a las contradicciones que se enuncian.

EBERTO GARCÍA ABREU: Polémica y aleccionadora, *Alto Riesgo*, es otro testimonio singular de la interacción entre los cambios sociales y el reordenamiento de la vida individual de los hombres sometidos al azar de las condiciones históricas. La realidad cubana contemporánea, con sus conflictos, transformaciones y alteraciones de los valores tradicionales, expuesta a tensiones inusuales profundas, resulta la protagonista y el destino del presente testimonio que reclama a viva voz la mirada sobre y desde el hombre con sus alumbramientos e incertidumbres.

ALBERTO CURBELO: Para algunos, principalmente en el extranjero, Eugenio Hernández Espinosa es sólo el afamado autor de la mítica *María Antonia*, después de que Roberto Blanco la convirtiera en un extraordinario suceso escénico en 1967. Incluso, desconocen a *La Simona* (1973), monumental pieza de la dramaturgia latinoamericana en la que una india chilena encausa reivindicaciones que, en las últimas décadas del siglo XX, ganarían protagonismo con el Movimiento de los Sin Tierra en Suramérica. Mucho menos se conoce su Teatro del Absurdo. El tomo *Delirium* que agrupa a cuatro de sus obras del género, muestra a un Eugenio totalmente desconocido para el lector, quizás insospechado; pero revelador siempre de los más disímiles conflictos que enraízan —y acaloran— al pueblo cubano. Pues si Piñera, Arrufat, Vieta y Triana desbrozan las guardarrayas del Absurdo, posteriormente trilladas por otros autores desde concepciones y «estrategias» que contraen tributarios lazos con los dramaturgos europeos, Eugenio apenas toma determinados elementos para reciclarlos en un contexto diferente y diferenciador: la vida diaria de los cubanos, a partir de una realidad social en la que el negro y sus referentes culturales emergen como protagonistas, hecho inédito en el género a escala planetaria. Pues la tensión que genera la subsistencia y las penurias materiales y espirituales de la familia cubana contemporánea, especialmente la integrada por negros y mestizos, le permiten cristalizar el absurdo en molde propio y manejar con eficacia sus fórmulas dramáticas, sobre todo idiomáticas, para desmontar la incomunicación que lesiona la convivencia entre padres e hijos, en la pareja o, desde aristas insospechadas, revelar el circular conflicto de los prejuicios raciales y morales que aún subsisten en la sociedad cubana.

GISELLE GÓMEZ PÉREZ: *María Antonia*, uno de los textos teatrales más relevantes de la escena cubana cumple cuarenta años. A partir de esta tragedia cumbre, su creador inaugura una carrera que a pesar de los sinsabores (indiferencias, silenciamientos, legitimaciones tardías) logra marcar, in-

negablemente, pautas esenciales dentro de la dramaturgia insular. Muchas cosas debieron animar a Eugenio Hernández Espinosa a saltar (así él como su obra) sobre tanto prejuicio y rezagos coloniales y postcoloniales arraigados en nuestro contexto aún por estos días. Me atrevería a citar, entre estos empujes, la autoconciencia intelectual del dramaturgo y su implícita necesidad de escarbar en las raíces de la conformación cultural de la nación, para luego dedicarse a recorrer/denunciar los avatares que hasta la actualidad ha tenido que enfrentar el hombre, frecuentemente el negro como víctima de diversos y complejos procesos culturales. Desde esa *otredad* constantemente amenazada y a la vez resistente, Hernández Espinosa ha erigido un puente hacia la inclusión y la legitimidad de un universo que nace esencialmente de lo popular, y que si bien evita el estereotipo, asume sin tabúes el entramado de actitudes, expresiones, costumbres, creencias religiosas y valores que en general, de allí provienen.

Es precisamente a partir del aniversario de la clásica *María Antonia* que la compañía Teatro Cimarrón, con la colaboración de Teatro Caribeño, y bajo la dirección de Alberto Curbelo, decide asumir el montaje de *Quiquiribú Mandinga*, sin dudas, como homenaje al autor de numerosos patakines y de obras como *La Simona*, *Calixta Comité*, *Mi socio Manolo*, *Emelina Cundiamor* y *Tíbor Galarraga*, entre las más conocidas. Es así que se accede a un argumento dramático, deudor conceptual del repertorio global al que nos tiene acostumbrados Hernández Espinosa. Podríamos relatar a manera de sinopsis que tres hermanos (EL, ELLA y LA OTRA) son obligados a coexistir bajo el régimen de un padre omnipresente, omnisciente y omnipotente, cuyas imposiciones sobre todo cuanto viven y hacen sus hijos se hacen cumplir desde uno de los sentimientos involuntarios con que más convive el hombre: el miedo. Ante tal verticalidad en el ejercicio del poder, las víctimas encarnan una serie de actitudes que redundan en el cinismo, la simulación, la frustración, el engaño, ejerciendo estas y otras miserias humanas para con ellas mismas, acaso como estrategia de resistencia ante los dictados del padre que supuestamente veneran.

OSVALDO CANO: *Quiquiribú Mandinga* es un título de resonancias musicales, populares, africanas... Con este texto más que contar una historia en el sentido más tradicional del término, el autor prefiere jugar con el auditorio. Esa es precisamente una de sus esencias. El acentuado carácter lúdico, el tono paradójico y hasta absurdo, refranes, acertijos, erotismo, ritmos, melodías, estribillos, salidas inesperadas y el aura perenne del misterio, son algunos de los recursos de que se vale Eugenio Hernández Espinosa para sostener el interés de la platea.

No estamos en presencia de personajes que batallan entre sí o contra algún obstáculo, poniendo a prueba su fuerza de voluntad. En *Quiquiribú Mandinga* el juego se torna absurdo. Como en *La noche de los asesinos*, tres hermanos se enfrentan a algo que los supera. Aquí el escollo que los acosa son los tabúes, las imposiciones, las normas de la vida cotidiana que, a la par que organizan y reglamentan, atan y cercenan.

Tales preocupaciones, así como la amalgama constante entre la reflexión filosófica y la cultura popular, no son nuevas en la obra de Hernández Espinosa. El autor de *Odebí*, *El Cazador* y *Lagarto Pisabonito* se ha detenido otras veces a reflexionar sobre ello. Lo que resulta «diferente»

en esta ocasión es quizás el empaque, el modo de estructurar, el matiz de absurdidad que le confiere a la pieza.

AMADO DEL PINO: *Quiquiribú Mandinga* da continuidad a varias obsesiones de la dramaturgia de Hernández Espinosa: el culto al habla popular y a la filosofía del hombre de a pie; la presencia de los mitos afrocubanos; la entrañable compañía de lo musical y lo danzario. El mayor reto que debió enfrentar Curbelo como director es que aquí esas constantes aparecen dentro de una estructura dramática que renuncia a lo argumental. No puede hablarse de acontecimientos, ni de caracterizaciones clásicas, ni se intenta contarnos una historia. El juego teatral se nos revela desnudo, y parte —en buena medida— de debates abstractos.

JULIO MORACÉN NARANJO: ¿Quién engaña a quién? Cubano a Extranjero, Extranjero a Cubano; Jinetera a Turista, Turista a Jinetera. Eugenio Hernández Espinosa (Premio Nacional de Teatro 2005) se asoma nuevamente a la escena teatral cubana con *Chita no come maní*, trayéndonos con alto riesgo lo popular como dialéctica de contención/resistencia, historias que nos sitúan en el eufemismo de un proceso por el cual prácticas culturales de la llamada cubanía aparecen en el centro de vidas que se desenvuelven como oportunidad estratégica para decir verdades.

YANA ELSA BRUGAL: *Los peces en la red* se inscribe en la tradición del teatro universal, al recordarnos decisiones de personajes de Federico García Lorca en circunstancias extremas. La madre represiva nos hace tener presente a una Bernarda lorquiana cuando dice a sus nueras: «en mi casa mando yo», o su valor y entereza de la mujer que asumió su papel de una familia de pescadores, al ir tras la pista de su marido cuando estaba en peligro. Es de las mujeres que se crecen en la desgracia, como la lorquiana madre del novio de *Bodas de sangre* ante la muerte de su hijo.

Sobre el tapete cobran gran importancia los temas de la fertilidad y la maternidad, mujeres que sueñan con tener hijos, la madre que anhela un nieto, símbolo de una nueva intención, de lo por venir. Los pescadores no regresan, pero con el nacimiento de un niño se adormecen los malos entendidos y se arreglan los conflictos: se acaba la tempestad que, ejemplificada en una banda sonora, se ha estado escuchado durante el trayecto del espectáculo de escala intimista, como si fuera una carga pesada sobre las almas de los personajes, porque «Siempre que llueve, escampa».

MARIBEL RIVERO: Inspirada en la obra de Eugenio Hernández, la película *María Antonia* nos descubre, nuevamente, el mundo marginal en el que se desenvuelve la protagonista en un intento de vincular conflictos existentes en los años 50 con la actualidad, tal y como en su momento lo hiciera *De cierta manera*. Su recreación en la estética de cabaret remeda los filmes de las décadas de los 40 y 50, y con ellos el tema de la rumbera, el bolero y el boxeador. Este entorno es subordinado al ambiente religioso, para darnos a través de la práctica santera una psicología moral y familiar de los estratos marginales en la sociedad republicana.

RUFO CABALLERO: Ya sabemos que la riqueza conceptual de *La inútil muerte de mi socio Manolo* permite que la película afirme negando y niegue afirmando. Aguda meditación sobre el envés del triunfalismo épico, *La inútil...* comprende que está abocada al relato de un enorme proceso so-

cial, gigante como involucrador es, pero resalta, al tiempo, los brotes de violencia que pueblan aquella grandeza y que la hacen al peligro constante. El sonido abotargante de la grúa recuerda el abrazo y el asedio de la Revolución, que facilita y acecha a partes iguales. A los efectos de esa mirada, de esa conciencia supra que envuelve a la historia, los personajes son escombros, desechos a mitad del camino. Ellos lo saben y lo confiesan. Pero no en el sentido cansado de lo viejo que pervive en lo nuevo, no; en el sentido de que la propia naturaleza humana hace imperfecto y doloroso el proceso de la felicidad y la realización. Ahí está la violencia que cuenta *La inútil muerte...*, como mismo Humberto [Solás] había contado el precio y la sangre de la revolución como gesto social en *El siglo de las Luces*: la guillotina en el lugar de un emblema flamante sobre la nueva época. La tragedia de *La inútil muerte...* atenaza la dicha vital de sus personajes en una red de motivos desasosegantes: el cuchillo enhiesto, la sangre que corre, el sonido que aletarga, la gotera y la lluvia, la mujer que abandona o que no está, el carné del Partido que no llega.

La inútil muerte... es la película que mejor alcanza a expresar todo cuanto ha sido Julio García Espinosa, en la medida en que supone el gran experimento estético que compendia y resume los dos extremos de creación ensayados por el artista en diferentes épocas. [...] A la altura de 1989, *La inútil muerte de mi socio Manolo* es el nudo de todo este proceso, porque resulta la película donde mejor Julio concilia dos extremos inconciliables por el común de los mortales, y de los realizadores: la estética de la identificación y la política del distanciamiento. En *La inútil muerte...* Julio logra un texto autoconsciente que se mofa del ilusionismo de la adaptación, a la vez que simula, o juega a representar, una historia con todas las de la ley. En ese sentido, maneja todo el tiempo un doble código que se comporta como una cuerda floja que hubiera llevado al naufragio al primer entretenido. Por eso, siempre que soluciona con fervor y proporción un código doble, de maneras y estilos antagónicos, es que considero *La inútil muerte...* como el colmo de la maestría de realización en García Espinosa.

A estas alturas no existe la menor duda sobre la autoconciencia de un texto que sale de sí mismo, que se escapa de su textura una y otra vez. Los ejemplos son infinitos. La película se consume como la filmación de un set montado en el teatro, en medio de andamios, luces sobreintencionadas y efectos especiales de humo. El protagonista, el héroe trágico, o mejor, el actor que encarna simbólicamente al héroe trágico, brota de la cámara salido de un empapelamiento de la escena con la imagen de un laberinto, de un puzzle, de un rompecabezas mental, en cuyos polos encontramos las máscaras del teatro y el vuelo de una mariposa. De este modo quedan cifradas las coordenadas de ese artilugio que en lo sucesivo podremos llamar la *historia*. Cuando Cheo relata su ilusión con la negra Inés, el director, solícito, suspende el tiempo cinematográfico y permite que el personaje se escape, en una subjetiva erótica, a disfrutar la lluvia y el roce de los cuerpos en el patio del *gao* de Manolo. Cuando es la vida de Manolo la que precisa de un sumario que de alguna forma la explique, la argumente, tendremos un montaje corto, documental, con fotos del archivo personal de Manolo. Tan personal es la documentación, que llegamos a ver, entre otros cuadros emblemáticos del cine cubano, un fotograma de la película *De cierta manera*, donde antes apareció Mario Balmaseda, el actor trágico del obrerismo cinematográfico en Cuba. Y cier-

tamente aquel personaje de Sara Gómez pudo ser el pasado de este Manolo, y el filme de Julio se regala la licencia del nexo intertextual, y, lo más curioso, nada de esto llega a afectar el simulacro de fluidez de una historia naturalista. El tiempo del discurso no obstruye sino que favorece, o coincide incluso con el tiempo de la historia.

En algún momento, un personaje mira por la ventana, y la supuesta pared de la casa de enfrente es un panel que levantan y se llevan. Aparece entonces el productor Camilo Vives, que entona un bolero. Esa situación es el no va más de la desfachatez brechtiana de la pieza. El bolero que entona el señor habría sido el homenaje más agradecido por Bertolt Brecht en los días de su vida. Cuando finalmente Cheo hiere a Manolo, tenemos otro montaje corto, tiempo absoluto del discurso, en donde varios recortes de periódicos se refieren oblicuamente al sinsentido de la acción: una referencia a un viaje espacial de turismo; otra de las maneras de conocer el cerebro; una acerca de que «las monarquías europeas se sienten cada vez más satisfechas de sus democracias». Lejos de distanciar de la situación, el distanciamiento trata de incrementar la conciencia sobre el absurdo de la muerte de Manolo, y el resentimiento del mundo social allí donde muere, de manera doblemente irracional, uno de sus buenos hombres.

Y es que la corteza brechtiana acoge una historia sólida, donde el texto de Eugenio Hernández Espinosa es seguido con puntualidad matemática, en un gesto de cotejo dramático del mayor rigor, y donde el realismo de la representación es tal, que llega a carenar en los predios brutales del naturalismo. O sea, mientras más abstracto pro fuera, más concreto por dentro, como si *Son o no son* y *Reina y Rey* estuvieran resueltas en *La inútil muerte de mi socio Manolo*.

RIGOBERTO LÓPEZ: Leonardo Padura y yo hemos realizado algunos guiones de mis documentales. Hemos sido un binomio, que ha logrado resultados, de los cuales me siento satisfecho. En una ocasión leí un reportaje suyo en *Juventud Rebelde*, *El romance de Angerona*, un texto de periodismo literario. Daba noticias de la existencia de ese cafetal en la primera mitad del XIX cubano, así como de la anécdota referida a los amores de la haitiana Úrsula Lambert y del alemán Cornelio Souchay. Esta historia había sido estudiada por algunos investigadores, pero fue en este reportaje de Padura que yo tuve conocimiento de su anécdota. Y sentí que tras ella latía la potencialidad de convertirla en una obra del llamado cine de autor, una historia que me permitiría construir un discurso propio. «Quiero convertir la anécdota de Angerona en una película», le dije a Padura. Empezamos a trabajar un primer texto original y el tiempo transcurría y no aparecía la posibilidad real de producir ese proyecto. En un punto, quedé solo ante el proyecto y su destino, y tuve la feliz decisión de pedirle trabajar de conjunto a quien considero uno de nuestros más brillantes dramaturgos, Eugenio Hernández Espinosa, un gran teatrero, referencia clave para Cuba y el Caribe. Y como este es un filme que tiene que ver con nuestra región, con el negro del Caribe y la realidad cubana, un largometraje que ataca prejuicios, incomprensiones, me pareció que sólo una persona de su talla podría sumir este reto. Por otro lado, somos dos amigos que tenemos zonas comunes, que compartimos una identidad y una visión ante la cultura nacional.

PEDRO PÉREZ SARDUY: *Roble de Olor* no es una película fácil. Cinematográficamente tiene la virtud, y/o la desgracia, de múltiples lecturas. La mía, por ejemplo, la enfoco bajo el título de estas no-

tas: género y clase; raza y nación. En cuanto a género se refiere, sin esfuerzo llegamos a la conclusión de que Úrsula Lambert no es una mujer ordinaria. Ella simboliza también por su propio peso el linaje de su estirpe, la mezcla de culturas, la hibridez. Con el concierto magistral del guionista Eugenio Hernández, Rigoberto hilvana una interesante relación entre Úrsula y Erzili (hasta los nombres se parecen fonéticamente), la más autónoma y venerada de las deidades del vudú haitiano, donde la imagen de la mujer predomina abrumadoramente.

PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ: En *Roble de Olor*, López y Hernández nos instalan en un medio dominado por las clases altas, esclavistas, que también se ensañaban contra el blanco trabajador, pobre, para quienes la conducta de seres como Cornelio y Lía se hacía intolerable. Se le acusaba de amenazar con sus posiciones al cubano blanco. « ¡Cuba no será Haití! » « ¡Hay que destruirlos! » Es la voz que se alza contra ellos hasta condenar a Lía a permanecer en prisión y a Cornelio a la destrucción de todos sus bienes. La envidia, el celo, la intransigencia, el resentimiento se manifiestan con tal fuerza en la reprobación hacia los protagonistas principales que afluyen como algo que lamentablemente condiciona la conducta de seres sujetos a reglas que establecen diferencias.

FERNANDO BIRRI: *Roble de Olor*, de Rigoberto López Pego, es la operación de rescate cultural —estético e histórico— más significativa y solitaria del cine cubano de estos últimos tiempos.

INÉS MARÍA MARTIATU: La obra de Eugenio Hernández Espinosa se inscribe, como la de Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Wifredo Lam, dentro de la vertiente más pura del arte popular cubano en su nivel más alto.

CRONOLOGÍA

1936

Nace el 15 de noviembre, en el Cerro, La Habana.

1957

Escribe *El Pequeño Herodes*; y *Con el corazón del alma*.

1958

Escribe *La flama que se extingue*; y también *Hoy más que ayer*.

1959

Escribe *Adiós Mañana*.

1960

Escribe *Un Pepito con P mayúscula*; *Peripatus*; *Algo rojo en el río* y *Los Peces en la Red*.

1961

Escribe las piezas *Libertad o Muerte*; *Cuando florezca el rosal*; *La sorpresa de Virgilia*; y *El Sacrificio*.

Ingresa en el Seminario Nacional de Dramaturgia del Teatro Nacional de Cuba.

1962

Escribe los dramas *Moisés* y *Desayuno a las siete en punto*.

El Sacrificio obtiene el Premio del Concurso de Dramaturgia de la Escuela de Instructores de Arte del Teatro Nacional de Cuba y el INRA. Se estrena en el Teatro Payret, con puesta en escena de Juan R. Amán.

1964

Escribe la tragedia *María Antonia*.

1967

El Taller Dramático y el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba estrenan *María Antonia*, con puesta en escena de Roberto Blanco.

Asesora al grupo de aficionados del Hogar de ancianos *Bernarda Toro de Gómez*, de Guanabacoa.

1968

Escribe *Aponte* y *Caridad Muñanga*.

Se presenta *María Antonia* en el Primer Congreso Internacional de Escritores, Intelectuales y Artistas de La Habana.

1969

Escribe el drama histórico *Manzano* y *Calixta Comité*.

1971

Escribe *Mi socio Manolo*.

1973

Escribe *La Simona*.

1977

Escribe la obra de títeres para niños *Tomasita baila el Son*; y el monólogo *La Machuca*, a partir del personaje homónimo de *La Simona*.

La Simona obtiene el Premio Casa de las Américas y es editada por su Colección Premio.

1980

Escribe varias obras de su ciclo de patakines: *Odebí el Cazador*; *Ochún y los Tres Pretendientes*; *Changó Valdés*; *Obba y Changó*; y *Ochún y las Cotorras*, entre otros.

El 25 de enero en el Teatro *Mella*, durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana, Teatro de Arte Popular estrena *Calixta Comité*, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa. La obra es censurada y bajada de cartelera, tras dos representaciones.

Margot de Armas estrena el monólogo *La Machuca* en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, bajo la dirección artística de Francisco Garzón Céspedes. El monólogo también se presenta en la *Peña del Juglar*, de Teresita Fernández, en el parque Lenin.

Basado en su obra *Changó Valdés* escribe con Manuel Octavio Gómez el guión de *Patakín*, primera comedia musical de la cinematográfica cubana.

Teatro de Arte Popular estrena *Los peces en la red* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

1981

Escribe el patakín *La Abanderada*.

Teatro de Arte Popular estrena *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

1982

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba estrena *Odebí, El Cazador* en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa. En el festival también se representa *Los Peces en la Red* por Teatro de Arte Popular.

El ICAIC estrena el filme *Patakín*, a partir del texto de *Changó Valdés*, dirigida por Manuel Octavio Gómez.

1983

Imparte clases de actuación en el Taller Internacional de Teatro Nuevo (ITI), junto a los maestros Atahualpa del Cioppo y Sara Larocca.

Teatro de Arte Popular estrena *Obba y Changó*, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Recibe la Distinción por la Cultura Nacional.

1984

Escribe *Aedes*.

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba estrena *Palenque*, de Rogelio Martínez Furé, puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Ejerce como tutor en el curso académico de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA).

Odebí, El Cazador recibe el Premio de Mejor Puesta en Escena, de la UNEAC, durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana, por «brindar formas originales y arraigadas en la más profunda tradición cultural cubana, específicamente en los elementos de la Cultura Yoruba de nuestros ancestros africanos».

La máscara del personaje de Elegguá, de la puesta de *Odebí, el Cazador*, es portada de la revista ANTZERTI, de Barcelona, España.

María Antonia representa a Cuba en el Festival Internacional de Teatro de La Habana.

Teatro de Arte Popular representa *Obba y Changó* en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Recibe la Distinción *Raúl Gómez García* del Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Cultura.

1985

Teatro Estudio estrena su puesta en escena de *Segundo Tiempo*, en la Sala Hubert de Blanck.

Teatro Irumpe representa a *María Antonia*, bajo la dirección de Roberto Blanco, en el XVI Festival de Teatro de Las Américas en Montreal, Canadá.

Participa en el I Laboratorio Internacional de Folklore, *FolkCuba*, del Conjunto Folklórico Nacional.

1986

Escribe *Madame Cachita Mondongo*.

Designado Director General del grupo Teatro de Arte Popular y de la Sala-Teatro Verdún, en Consulado y Virtudes, Centro Habana.

Se estrena *Mi Socio Manolo* en Caracas, Venezuela, con puesta en escena de Silvano Suárez. Posteriormente, se representa en Argentina, México y EE.UU.

1987

Escribe *El Ambia* y los monólogos *El Masigüere* y *Emelina Cundiamor*.

Representa a Cuba en el XXII Congreso del Instituto Internacional de Teatro: *El teatro por la identidad cultural y el desarrollo*. En el evento se representa a *Odebí, el Cazador* y la máscara del personaje de Elegguá es utilizada como logotipo del programa y afiche del Congreso.

Elegido miembro del Consejo Artístico del Teatro *Mella* y designado miembro permanente del Tribunal Nacional de Evaluación Artística.

1988

Escribe *Alto Riesgo*, el patakín *Obba Yurú* y los monólogos *Rosa La Coímbra* y *Gladiola, la Emperatriz*.

Mi Socio Manolo obtiene el Premio *Santiago Pita* al Mejor Texto Cubano en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. La obra es llevada al cine, por el ICAIC. También se graba su puesta en escena para la Televisión Cubana.

La Machuca es incluida en la *Antología del Monólogo*, publicada por la Editorial Letras Cubanas.

Teatro de Arte Popular estrena el monólogo *El Masigüere* en el I Festival Nacional del Monólogo del Centro Cultural *Bertolt Brecht*, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa. También estrena el monólogo *Emelina Cundiamor* en el Salón Ensayo de la Casa de la Comedia *Juan Francisco Manzano*.

1989

La Editorial Letras Cubanas publica su antología *Teatro*, con selección y prólogo de Inés María Martiatu. Incluye: *El Sacrificio*, *María Antonia*, *La Simona* y *Mi socio Manolo*. Además, la Editorial Letras Cubanas publica *Odebi el Cazador* en la antología *6 obras de teatro cubano*, con selección y prólogo de Rine Leal.

Se representa *Emelina Cundiamor* en el II Festival Nacional del Monólogo del Centro Cultural Bertolt Brecht. La Revista *Tablas* publica el texto, con una foto en portada de los dramaturgos Eugenio Hernández Espinosa, Abelardo Estorino y Héctor Quintero.

El Programa Iberoamérica y su Teatro de la Televisión Española transmiten la puesta en escena de Roberto Blanco de *María Antonia*, alcanzando en su emisión un *rating* de millón y medio de telespectadores.

Teatro de Bellas Artes de Miami, Florida, EE.UU., estrena *María Antonia*, con puesta en escena de Eberto Dumé.

El ICAIC filma *Mi Socio Manolo*, bajo la dirección de Julio García Espinosa.

Designado miembro permanente del Grupo de Expertos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y del Ministerio de Cultura de Cuba.

Electo Miembro del Consejo Nacional de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Integra el Jurado del Premio Casa de las Américas, junto a José Monleón y Patricia Ariza.

1990

Escribe el patakín *Oyá Ayawá*.

Funda la compañía Teatro Caribeño de Cuba.

El ICAIC filma su versión de *María Antonia*, con dirección de Sergio Giral. La película obtiene el Gran Premio en el Festival de Cine de la Ciudad de Trieste, Italia.

Teatro Caribeño de Cuba estrena *El león y la Joya*, de Wole Soyinka, Premio Nobel de Literatura 1986, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

1991

El grupo Anaquillé estrena el patakín *Oyá Ayawá*, con puesta en escena de Yulky Cary, en el III Festival Internacional de Cultura del Caribe, en México. Obtiene un Reconocimiento de la Casa de Cultura del Patronato de los Jóvenes, de Cancún. En el VI Festival Nacional de Monólogos y Espectáculos unipersonales, del Café Teatro *Bertolt Brecht*, obtiene el Premio *Segismundo* al Mejor Texto y el Premio de la UPEC.

El espectáculo inaugural de la compañía Teatro Caribeño de Cuba, *El León y la Joya*, del Premio Nobel Wole Soyinka, participa en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España. También es invitado al Festival of *Theatre Eurokaz* y es seleccionado para participar en el Festival de Otoño, de Madrid. Se presenta, además, en el Teatro Municipal *José María Roderó*, de Torrejón de Ardoz, España.

Participa como ponente en el III Encuentro del Teatro Iberoamericano y en el Foro sobre Surrealismo y Vanguardia en el teatro de lengua española, en La Madraza, Sala Caballeros XXIV, Granada, España.

Obtiene el Premio de la Crítica a la Mejor Puesta en Escena del año con *El León y la Joya*.

1992

Escribe *El viejo reloj marca la hora exacta*.

El patakín *Oyá Ayawá* obtiene el Premio Segismundo al Mejor Texto y a la Mejor Actuación Femenina del VI Festival Nacional del Monólogo del Centro Cultural *Bertolt Brecht*, y también el Premio al Mejor Texto del jurado de la UPEC.

María Antonia es incluida en la *Antología de Teatro Cubano Contemporáneo*, editada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España.

Su puesta de *El León y la Joya* es invitada al Festival de Teatro América 92, en Argentina.

Escribe y estrena con Teatro Caribeño el divertimento musical en zancos *Goyita*.

El espectáculo para niños de Teatro Caribeño de Cuba, *Patakín de una Muñeca Negra*, del autor y director Alberto Curbelo, en codirección artística con Trinidad Rolando, y bajo su dirección general, obtiene el Premio de la Crítica a la Mejor Puesta en escena del año.

1993

Imparte el *Taller Ritualidad y Teatralidad en el Teatro Latinoamericano* en la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, EITALAC, en Machurrucutu, La Habana.

Imparte el Taller *La aplicación del folklore afrocubano en la búsqueda de una gestualidad dramática* en el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

María Antonia integra la antología *Teatro Cubano Contemporáneo* del Fondo de Cultura Económica.

Se publican escenas de *María Antonia* en *An Anthology of Cuban writing on race, politics and culture*, editada por Pedro Pérez Sarduy y Jean Stubbs, en *Ocean Press*.

1994

Escribe la tragedia *La Balsa* y el monólogo *María de los Cuchillos*.

Designado Profesor de Actuación y Dirección del Instituto Superior de Arte (ISA) y Director General del Centro Cultural *Bertolt Brecht*.

Desde noviembre de 1994 a marzo de 1995, el Centro Regional *Dos Lettres*, región Languedoc-Roussillon, en *La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon*, en Francia, le concede una beca de escritura en la que crea el patakín *El Elegido*.

1995

El Consejo de Estado de la República de Cuba le otorga la Medalla *Alejo Carpentier*.

Designado Miembro del Consejo Asesor del Teatro Nacional de Cuba y obtiene la categoría docente de Profesor Asistente Adjunto del Instituto Superior del Arte (ISA).

Teatro Piloncito, de República Dominicana, estrena el monólogo *Emelina Cundiamor*, con puesta en escena de Kennedy Holguín-Veras.

Teatro de Arte Popular estrena su versión de *María Antonia*, con guión y puesta en escena de Tito Junco y Yulky Cary.

1996

Escribe el monólogo *Lagarto Pisabonito*.

Recibe la Placa *Avellaneda*, por su notable labor como Dramaturgo y Director Teatral, otorgada por la dirección del Festival de Teatro de Camagüey.

Teatro Plaza Vieja y Teatro Cimarrón estrenan *María Antonia*, con versión de Magaly Sánchez y puesta en escena de Huberto Llamas.

1997

Lagarto Pisabonito alcanza el Premio Segismundo de Texto en el IX Festival Nacional de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, del Café Teatro *Bertolt Brecht*. También se presenta en la nuestra *El mundo de la escena cubana*, durante el VII Festival Internacional de Teatro de La Habana.

La Revista *Tablas* publica *Alto Riesgo*.

Recibe un reconocimiento de *Lund University Malmö Theatre Adacem*, de Suecia, por impartir un Taller de Actuación a sus alumnos.

Teatro Caribeño de Cuba estrena *Alto Riesgo*, con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa. Con este espectáculo obtiene el *Premio Villanueva* a la Mejor Puesta en Escena del año.

1998

Recibe el Premio *Omar Valdés*, máxima distinción de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC.

Alto Riesgo se presenta en el XXII Festival Internacional de Teatro Victoria-Castriz, en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y en la muestra de Teatro Iberoamericano del Centro Cultural de la Villa de Madrid, en España.

Teatro Caribeño de Cuba presentan *Lagarto Pisabonito* y *Rosa La Coímbra* en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey.

La revista *Tablas* publica *El Venerable*.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

1999

Obba Yurú obtiene el *Premio Segismundo* de texto en el X Festival de Monólogos del Centro Cultural *Bertolt Brecht*.

Ediciones Unión publica *Emelina Cundiamor* en la antología *La soledad del Actor*, con selección y prólogo de Waldo González López.

Alto Riesgo se presenta en el Festival *Theater der welt*, en Berlín; y tiene una versión para radio en *Deutschlandradio*, también en Alemania. El espectáculo tiene presentaciones en la ciudad de *Toulouse*, Francia.

El Grupo Cultural La Mateodora estrena en Miami su versión de *Alto Riesgo*, con versión y puesta en escena de Alberto Sarraín.

Teatro Caribeño de Cuba estrena *Ochún y las Cotorras* en el Teatro Principal de Sancti Spíritus. Y lo representa en el IX Festival Internacional de Teatro de La Habana.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

2000

Escribe las piezas de teatro del absurdo *Bim Bom* y *Quiquiribú Mandinga*; y la obra *Después de la piñata*.

Ochún y las Cotorras obtiene el Premio UNEAC *Santiago Pita* al Mejor Texto Cubano en el Festival de Teatro de Camagüey.

Viaja a Haití con una delegación cultural cubana de alto nivel, invitada por el Presidente Jacques Préval, para la premier del documental *Puerto Príncipe Mío* de Rigoberto López. También viaja a Martinica y a Guadalupe, invitado por Elyme Guillaume, directora de la compañía Teatral KS and Co, para impartir las conferencias *Presencia de la santería en la obra de Eugenio Hernández Espinosa*; e imparte conferencias en el Fondo *Saint-Jacques Centre des Cultureles et des de la Caribe* y en *Médiathèque*.

Nombrado representante del Consejo Nacional de las Artes Escénicas en Caribnet.

Recibe la Distinción *Espejo de Paciencia*, máximo galardón de la Asamblea Municipal del Poder Popular de Camagüey.

Imparte un Taller de Actuación en el III Seminario Internacional Rito y Representación, del grupo Arte Tiempo y de la Fundación Fernando Ortiz.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

2001

Escribe *Tíbor Galarraga*; *Deje que llegue Josefa* y *Te juro Juana que tengo ganas*.

Lagarto Pisabonito obtiene el Premio al Mejor Texto en el I Festival Internacional de Monólogos, de Miami, Estados Unidos. También el actor Nelson González recibe el Premio de Actuación Masculina por su interpretación de este monólogo.

Teatro Cimarrón le confiere la *Distinción Calibán*, «por sus extraordinarios aportes a la cultura popular tradicional del Caribe», en el acto inaugural del Festival de Oralidad Escénica *BarrioCuento 200*.

Teatro Caribeño de Cuba representa *Alto Riesgo* y el monólogo *Lagarto Pisabonito* en el Festival Internacional de Teatro de La Habana.

La Editorial Letras Cubanas publica *Alto Riesgo* en la antología *Cinco obras en un acto*, con selección, prólogo y notas de Waldo González López.

Con el cineasta Rigoberto López escribe a cuatro manos *El Mayor*, su tercer guión cinematográfico para el ICAIC, basado en la vida y obra del Mayor General Ignacio Agramante y Loynaz.

Viaja a Guadalupe en intercambio cultural de Teatro Caribeño de Cuba con la compañía *Siyaj L' Archipel*.

Electo Trabajador Vanguardia Nacional del Sindicato de los Trabajadores de la Cultura.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

2002

Escribe las piezas dramáticas del espectáculo *¿Quién engaña a quién?*, en la que también incluye *Chita no come maní*; también escribe *Pan duro*, escena de *Puzzle*.

Funda y preside el I Festival de Teatro de Pequeño Formato de La Habana, con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba y el Centro de Teatro y Danza de La Habana.

El Venerable se presenta en Guadalupe, en lectura dramatizada por los actores Nelson González (Teatro Caribeño de Cuba) y Gilbert Laumord (Compañía Siyaj), y con la colaboración de *L'Habitación Matouba L'atelier Théâtral de Gerbille-Réache*.

Imparte un Taller de Actuación en la *Université des Antilles* de Guadalupe.

Asiste al Oerol Festival —Terschelling (NL) — invitado por Serge Noayell, director del *Le Styx Théâtre Châtillon*, con el espectáculo *Avec le temps... Con el tiempo*.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

2003

Escribe la obra de títeres para adultos *Delirium*; y la pieza de teatro del absurdo *Convivencia*.

Realiza una gira por Saint Vicent, Granada, Dominique y Martinica, con el espectáculo *Avec le temps... Con el tiempo*.

Imparte la conferencia *Rito y representación en el teatro caribeño*, en L'Office Municipal de la Culture de Pointe-E-Pitre, en Guadalupe.

Teatro Caribeño de Cuba presenta *Emelina Cundiamor* y *Lagarto Pisabonito* en el Festival Internacional de Teatro de La Habana.

Teatro Caribeño de Cuba y la compañía Siyaj *L'Archipel* presentan *Avec le temps... Con el tiempo* en Guadalupe y Martinica.

Se estrena el filme *Roble de Olor*, de Rigoberto López, con guión de Eugenio Hernández Espinosa y Rigoberto López, en el 25 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

Teatro Caribeño de Cuba estrena *Tíbor Galarraga* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

2004

Escribe *Vodka*.

Tíbor Galarraga obtiene el Premio UNEAC *Santiago Pita*, como Mejor Texto Cubano del Festival Nacional de Teatro de Camagüey. También recibe, por esta obra, el Premio de Texto en el XIII Festival de Teatro de Pequeño Formato de El Mejunje, en Santa Clara, Villa Clara.

La Editorial Letras Cubanas publica *Una pasión compartida: María Antonia*. Selección y prólogo de Inés María Martiatu. Incluye la obra y ensayos de destacados críticos cubanos: *El silencio de los excluidos* (Graziella Pogolotti), *Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en María Antonia* (Inés María Martiatu), *María Antonia y su Madrina: dos caras del dodecaedro* (Lázara Menéndez), *María Antonia y Camila: gracia y castigo* (Amado del Pino), *María Antonia: amor o amarre* (Antón Arrufat), *La Voz del Otro. Tradición y Oralidad en el Cerro de María Antonia* (Alberto Curbelo), *Tragicidad, erotismo e identidad en María Antonia* (Waldo González López), *María Antonia: la linealización del montaje vocal* (Rufo Caballero) y *Conversación con María Antonia (cuarenta años después)* (Georgina Herrera).

Su puesta en escena de *Emelina Cundiamor* obtiene el Premio de la Popularidad en el V Festival Internacional Otoño Azul, en Buenos Aires, Argentina. En el evento, Monse Duany alcanza el Premio de Actuación Femenina.

La dirección Provincial de Cultura de Santiago de Cuba le otorga la Placa *Heredia*, como «justo homenaje a su labor y por sus aportes significativos a favor de la cultura nacional».

La Dirección Provincial de Cultura en La Habana le otorga la Distinción *Gitana Tropical*.

Preside el II Festival Internacional de Teatro de Pequeño Formato de La Habana.

Teatro Caribeño de Cuba estrena *¿Quién engaña a quién?* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Teatro Caribeño de Cuba y la compañía *Siyaj L'Archipel* estrena el patakín *El Venerable*, en Guadalupe. Con este espectáculo se presenta en el Festival Internacional de Fort de France, Martinica, y en el Festival *Au de là des Mers en Le Theatre de L'Espée de Bois, Cartouche-rie*, en París, Francia.

Nominado al Premio Nacional de Teatro.

2005

El 4 de enero recibe el Premio Nacional de Teatro.

Teatro Cimarrón estrena *Quiquiribú Mandinga* con puesta en escena de Alberto Curbelo.

Argos Teatro estrena *Oyá Ayawá* con puesta en escena de Pancho García.

Teatro Caribeño de Cuba lleva a las tablas su segunda versión de *Las lamentaciones de Obba Yurú* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa. También estrena *Jazz*, de Georges Mauvois, Premio Casa de las Américas 2004, dirigida por Hernández Espinosa.

El Ballet folklórico de Camagüey estrena su versión danzaria de *María Antonia* con puesta en escena y coreografías de Reynaldo Echemendía.

Teatro Cimarrón le otorga el Premio Honorífico *Juan Candela* en inauguración del Festival Internacional de Oralidad Escénica *BarrioCuento* 2005, por «el rescate del griot, del apkwaló y del cuentero popular en su obra».

El testimonio *La pupila negra: Teatro y Terruño en Eugenio Hernández Espinosa*, de Alberto Curbelo, obtiene el Premio *Razón de Ser* de la Fundación Alejo Carpentier.

Nominado al Premio Nacional de Literatura.

2006

Escribe *Cheo Malanga*.

Nominado al Premio Nacional de Literatura.

2007

Escribe *Noche de Reyes*; y *La noche de los arácnidos*.

La Editorial Letras Cubanas publica *Teatro Escogido*, con selección y prólogo de Inés María Martiatu. Incluye: *Calixta Comité*; *María Antonia* y *Mi socio Manolo* (tomo I); *La Simona*; *El elegido* y *La Balsa* (tomo II). Por esta antología obtiene el Premio de la Crítica

La revista Tablas y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas organizan el coloquio *Setenta Eugenios*.

Teatro Caribeño de Cuba estrena *Los Peces en la Red* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Nominado al Premio Nacional de Literatura.

2008

Escribe *Aerofagia*.

Teatro Cimarrón le otorga Premio *Lydia Cabrera*, «por el rescate de las tradiciones afrocaribeñas en su obra», en la clausura del Festival de Oralidad Escénica *BarrioCuento* 2005.

Se estrena el documental *Un canto de recorrido* de Alina Morante Lima.

El Instituto Cubano del Libro le dedica su espacio *El Autor y su obra*, del 16 de julio, con un panel integrado por Rogelio Martínez Furé, Gerardo Fullea León y Alberto Curbelo.

Nominado al Premio Nacional de Literatura.

2009

La Editorial Letras Cubanas publica *Quiquiribú Mandinga*, 2 tomos, con selección y prólogo de Alberto Curbelo. Incluye: *Oyá Ayawá*; *Obba Yurú* o *Las lamentaciones de Obba Yurú*; *Odebí*, *El Cazador*; *Ochún y las Cotorras*; *El Venerable* o *Las eternas bondades de El Excelentísimo Señor Venerable*; *Emelina Cundiamor*; *Tíbor Galarraga*; *Chita no come maní*; y *Quiquiribú Mandinga* (Tomo I); *La Machuca*; *María de los Cuchillos*; *El Masigüere*;

Lagarto Pisabonito; Los peces en la red; Cheo Malanga; El Ambia; y Alto Riesgo (Tomo II).

Teatro Caribeño de Cuba estrena *Cheo Malanga* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

Nominado al Premio Nacional de Literatura.

2010

Teatro Cimarrón le confiere el *Premio Mackandal* en la XIII edición del Festival de Oralidad Escénica *BarrioCuento*. También estrena el monólogo *Gladiola La emperatriz* con puesta en escena de Alberto Curbelo.

Nominado al Premio Nacional de Literatura.

2011

Teatro Caribeño de Cuba estrena *María Antonia* con puesta en escena de Eugenio Hernández Espinosa.

El testimonio *La pupila negra: Teatro y Terruño en Eugenio Hernández Espinosa*, de Alberto Curbelo, obtiene Mención en el Premio UNEAC.

Índex

ABRIR EL DÍA	4
ODDUN 9-7	4
OCHAREO	6
EL AGUA REBELADA	6
ODDUN 1-1	6
<i>En la piel del Otro</i>	6
1936	6
15 de noviembre	8
Escorpión	9
La astrología kármica	10
En el pasado	10
En la vida actual	10
Bajo el signo de agua	11
LA CONSULTA	12
ODDUN 16-15	12
<i>El padre dice: «Si no eres feliz en tu casa, es mejor que vengas conmigo»</i>	13
El Solar 415	14
Sus pobladores	14
ODDUN 10-10	15
Pinocho	15
Había una vez un pollito amarillo	15
« ¡Hay recuerdos en la vida que no se pueden borrar, aunque queramos!»	17
«Solo tenía ojos para los libros»	17
Una muñeca de carne y hueso	19
LA CARNE ARDIENTE DEL CIELO	21
ODDUN 1-14	21
ODDUN 16-2	21
Mima	21
ODDUN 12-2	25
«El mundo es un mercado donde estamos de visita, el otro mundo (el cielo) es nuestra verdadera casa»	25
«AL PIE DEL COCO SE BEBE EL AGUA»	26
ODDUN 12-5	26
ODDUN 12-3	27
JUVENTUD SOCIALISTA POPULAR	28
ODDUN 4-11	28
«LIBLO QUE PENSAR NO ME HACE, NO ME PLACE»	31
ODDUN 15-5	31

ODDUN 16-6.....	31
ODDUN 16-14.....	33
ODDUN 16-8.....	39
ODDUN 9-5.....	44
TURBULENTAS AGUAS BAJO EL PUENTE.....	45
ODDUN 14-3.....	45
«Un nudo hecho en una sogá, no le quita su solidez».....	48
CIELO SOMBRÍO.....	49
ODDUN 15-6.....	49
<i>Rumores</i>	52
<i>El acoso</i>	52
<i>Juicio final</i>	53
<i>El Oddun de la madrugada</i>	57
EL NEGRO VISTO CON PUPPILO NEGRO.....	61
ODDUN 15-11.....	61
<i>El Cerro</i>	61
ODDUN 15-9.....	66
ODDUN 10-16.....	68
MARÍA ANTONIA.....	70
ODDUN 3-5.....	71
ODDUN 12-16.....	73
ODDUN 9-14.....	75
ODDUN 7-8.....	78
ODDUN 2-8.....	79
« ¡AMOR ES RESUCITAR!».....	80
ODDUN 16-16.....	80
<i>Ana Aurora Díaz</i>	80
LA SIMONA.....	83
ODDUN 7-11.....	84
REGRESO DE LA URSS.....	86
ODDUN 5-16.....	86
TEATRO DE ARTE POPULAR.....	89
ODDUN 16-3.....	89
ODDUN 10-8.....	89
<i>Sala Verdún</i>	89
ODDUN 11-2.....	91
ODDUN 2-9.....	93
<i>A la orilla de la presa</i>	93
«MI RAZA EMPEZÓ COMO EMPEZÓ EL MAR».....	95
ODDUN 15-13.....	95
ODDUN 16-14.....	97
ODDUN 2-15.....	99

EL NUDO DE SANGRE.....	104
ODDUN 8-8.....	104
« ¿Palabras? ¡Ah, sí, palabras!» (AIMÉ CÉSAIRE).....	106
ODDUN 2-6.....	107
<i>Otras aguas al océano teatral</i>	110
ODDUN 16-4.....	112
CINE.....	115
ODDUN 9-14.....	115
LA VOZ DEL OTRO.....	122
«El color no está en la ropa sino en la piel »	122
«La moral no se puede dictar en calzoncillos ».....	123
ODDUN 13-13	125
ODDUN 1-2	127
ODDUN 14-9.....	130
ODDUN 1-5	134
<i>Los hijos de Cam</i>	134
ODDUN 1-11	135
ODDUN 12-7.....	137
ODDUN 7-13.....	139
ODDUN 9-9.....	142
ODDUN 1-8.....	144
ADIMÚ.....	145
EN LA MÁS ALTA RAMA DEL CAGUAI RÁN	145
ODDUN 1-3.....	146
«REVOLUCIÓN, TU CURA HAN SIDO LOS HOMBRES».....	146
<i>Parámetros</i>	155
ACTA DEL PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2005	162
ACOTACIONES	163
CRONOLOGÍA.....	177

Datos del Autor

ALBERTO CURBELO MEZQUIDA (Camagüey, 1957) Poeta, dramaturgo, narrador, ensayista y director artístico. Licenciado en Educación de la Universidad de Ciencias Pedagógicas *José Martí*. Miembro de la UNEAC. Su obra ha sido publicada en Cuba y en el extranjero. Mercedor de más de 60 premios literarios o artísticos, en el 2007 obtuvo el Premio UNEAC «José Antonio Ramos» por la obra *Huracán* (Ediciones UNIÓN, 2008). Considerado el dramaturgo cubano que con más insistencia ha abordado la cultura taína y de nuestros pueblos originarios, es director fundador de la compañía Teatro Cimarrón, con la que ha realizado también una meritoria labor de rescate de la herencia africana y su representación en comunidades, serranías y lugares de difícil acceso en todo el país. Es igualmente Presidente del Festival Internacional de Oralidad Escénica *BarrioCuento*, orientado al rescate de las tradiciones orales y literarias del Caribe y Latinoamérica. Sus piezas teatrales *Patakín de una Muñeca Negra* (Teatro Caribeño, 1992; Editorial Gente Nueva, 2001) y *El Príncipe Pescado* (Teatro del Sol, 1995, Premio Abril a la mejor obra del año; Editora Abril, 1996) son consideradas clásicos del teatro para niños y jóvenes en Cuba. Es autor, además, de *Los Caballos de la Noche* (Mención del Premio David, de la UNEAC, 1992; Teatro Caribeño, 1993); *El Sombrero* (Teatro del Sol, 1995; Premio de la Popularidad del Festival de Pequeño Formato de Villa Clara, 1996); *El Brujo* (Teatro Cimarrón, 1995); *Yeyé* (Teatro Cimarrón, 1997); *La Siguapa* (Teatro Cimarrón, 1998); y *El último Festín* (Teatro Cimarrón, 2009), entre otros dramas para adultos y obras para niños. Publicó la antología *Quiquiribú Mandinga* (Editorial Letras Cubanas, 2009), con obras de pequeño formato de Eugenio Hernández Espinosa. Es Vicepresidente de la Sección de Dramaturgia de la Asociación de Escritores de la UNEAC.