

**“DELIRIOS HABANEROS PARA REINVENTAR LA UTOPIA: ALBERTO  
PEDRO y TEATRO MÍO”(\*)**

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa3.2/Site%20Folder/vivian1.html>)

**Vivian Martínez Tabares**

Revista Conjunto, Cuba.

(\*) Este texto hace parte del ensayo introductorio del libro *Teatro Mio: Alberto Pedro*. La Habana: Letras Cubanas, 2009. (Publicado con permiso de la autora)

**Abstract:** This article is a comprehensive introduction, and detailed analysis of the theater work of Cuban playwright Alberto Pedro, who died in 2005. It evolves around the idea of utopia as seen from diverse angles in specific plays, and talks about the fact that the playwright considered the staging process, and the contributions of actors as essential components of his creations. The author had the opportunity to see first-hand, both in Cuba and abroad, all of the productions discussed.

*Hacer utopismo es explorar el camino de lo posible, de la alternativa,  
la opción y la contradicción. Por ello, todo lo que hoy es real, alguna  
vez fue utopía, así como necesariamente es hoy utopía lo que alguna  
vez será realidad.*  
Luis Britto García

Además de nombrar una isla mítica, el término utopía históricamente ha definido cualquier proyecto, doctrina o sistema ideal y perfecto pero inalcanzable. Generalmente, los diccionarios no han caracterizado la acepción desde la perspectiva que implica el ejercicio de la voluntad consciente para hacer realidad la aspiración imaginada y el compromiso de luchar por ella. Es la utopía de la que tanto se anuncia el fin, la pérdida o el desarme, y al intentar esbozarla me he visto obligada a emplear palabras cuyo sentido se declaró obsoleto y su uso proscrito por parte de la academia de Occidente. Para otros, sin embargo, el vocablo no ha sido enunciado vacío sino que, aun desde la extrema precariedad, se ha reformulado y reinventado en función de las aspiraciones del hombre hacia un mundo más pleno, más humano, más libre.

Esta noción de la utopía impulsó las circunstancias vitales, históricas y contextuales del dramaturgo y poeta cubano Alberto Pedro Torriente (1954-2005), y fue estímulo y razón de cuestionamiento dramático, desgarrado y febril, a lo largo de sus obras, no solo en virtud de su naturaleza misma como piezas teatrales, concebidas como proyectos escénicos desde la urgencia y la voluntad de trabajar cada vez más para un grupo, una directora y un conjunto específico de actores que las someterían a una prueba de fuego --y la mayor parte fue probada y consolidada en la escena--, sino sobre todo por el riesgo de erigirse como recreación artística de la vida y la conducta del hombre en una sociedad en complejo proceso de cambios y en un mundo en el que no siempre es dueño de su destino.

Motivado por escribir un teatro que conmoviera al espectador y examinara valores éticos, políticos, sociales, culturales y estéticos, al tiempo que por encontrar lo universal y lo imperecedero en los sucesos más cotidianos de la vida que le rodeaba, Alberto Pedro se propuso distanciarse al público por la vía del cuestionamiento, provocarlo a mover los sentimientos y la razón, a repensar su realidad para entenderla mejor y ajustar conductas y percepciones. Para ello fue capaz de crear un lenguaje de sólida calidad dramática, ágil y cargado de sentido, eficaz combinación de la fluidez de la conversación cotidiana y de elaboración literaria sin retórica ni rebuscamientos.

De *Weekend en Bahía* (1986) a *Las lágrimas no hacen ruido al caer* (2003) el autor madura un oficio y revisa procedimientos de construcción, estilísticos y formales mientras traza su itinerario personal en torno a la utopía. Un teatro que en buena parte permanece aun inédito, y en el que se puede rastrear una mirada a la vida cubana de los últimos años.

Apegado principalmente al realismo,(1) su dramaturgia es heredera de las de Abelardo Estorino y Eugenio Hernández Espinosa, como también de la de Virgilio Piñera, en cuanto a la intención satírica que, como en la obra de aquel, se nutre del grotesco y a la vez del choteo, pero que nunca llega a perder el sentido de lo que se dice. Y sus procedimientos compositivos deben también al legado de autores teatrales estadounidenses como O'Neil, Albee o Miller, a quienes admira, como a Beckett y a Brecht.

La obra de Alberto está ligada al trazo que han dejado en el espacio de la memoria los actores de Teatro Mío, el grupo que fundó en 1987 junto a su compañera, la directora teatral Miriam Lezcano, y de quien confesó en un texto manuscrito, pensado para presentar este libro, su condición de coautora, al concebir junto a ella cada libreto, a veces cocinando, «fregando a veces, conduciendo, a veces, el automóvil de los dos». De Miriam y sus actores son, pues, estas obras, también por haberlas fraguado para nosotros en la energía de sus puestas en escena. Pero además, de quienes como ella, al montarlas: Alberto Sarrain, Helena Munne, Dolores Pedro, Didier Lastere, Jean-Louis Raynaud, Margarita Galban, Harold Ruiz, Gustavo G. López, Raul Martín, Ludwin López, Ricardo Miranda y Nelson Dorr, entre otros, las hicieron suyas en la creación de una imagen efímera, de un gesto que se dibuja en el aire para perpetuar el sentido de una idea, y para recordar la impronta de Alberto, talentoso, agudo, jovial, que emprendió viaje, «libre como un pájaro»(2) en plena madurez. Y son de nosotros, expectantes y activos espectadores que guardamos en la memoria, inefable, las huellas de su infinita fabulación.

Teatro Mío fue la vía de cristalizar una dramaturgia desde la posibilidad de probarla en el espacio en pleno proceso de escritura. El posesivo del nombre del grupo, que resultó para algunos un rezago individualista, era la manera de declarar la voluntad de consolidar un equipo, en el que Alberto siempre asumiría la responsabilidad de crear el texto y Miriam se dedicaría por entero a la creación del discurso de la escena a partir de sus propuestas textuales. Junto a ellos actores como Michaelis Cue, Celia García, Jorge Cao, Zoa Fernández, Elvira Enríquez, Mirtha Ibarra, Bárbaro Marín y otros, enriquecieron con sus aportaciones el tránsito de la palabra a la creación polifónica que compartirían con los espectadores.

## AQUI ALLÁ, DENTRO y FUERA

*Weekend en Bahía* (1987) es la pieza que le gana el aplauso inmediato por parte de la crítica y los espectadores cubanos y el reconocimiento internacional, después de una corta pero intensa carrera como actor en los grupos Cubana de Acero y Teatro Político Bertolt Brecht, y luego de una pausa de cinco años tras, sus primeros textos teatrales. *Weekend...* representa un estadio de madurez en

relación con sus piezas anteriores dos de las cuales cristalizaron por buen camino en la representación.

En *Tema para Verónica* (1978), estrenada en 1982 por Eugenio Hernández Espinosa con el Teatro de Arte Popular, el dramaturgo conjuga con originalidad y renovado aliento dos ambientes hartos conocidos por la escena cubana de su momento: el de la marginalidad y el del mundo estudiantil, para recrear la búsqueda de un espacio de autenticidad por parte de la joven protagonista. Contradictoria y, por eso mismo, humana y atractiva como personaje dramático, Verónica es víctima de la incomunicación y el desamor filial, del influjo de quienes disfrutaban de una vida fácil sin reparar en valores humanos, pero le atrae la posibilidad de crecer y ser útil, de encontrar el camino a través del que pueda valer por lo que sea capaz de lograr por sí misma, y se arriesga en el empeño. Y el monólogo emergente *Finita Pantalones* (1981), apropósito sobre la necesidad de, una mujer mayor, aparentemente inútil luego de su jubilación, de integrarse a las Milicias de Tropas Territoriales, ejército popular creado en 1980 como parte de una estrategia defensiva y política en respuesta a nuevas amenazas de agresión del gobierno de Ronald Reagan contra Cuba. Esta obra unipersonal, más allá de su brevedad, su carácter coyuntural y su propósito movilizador, lo que le infiere cierto aliento triunfal y naïf, reúne méritos compositivos en la efectividad con la que el lenguaje engarza el discurso, deliberadamente propagandístico, con giros humorísticos que comportan una eficaz crítica de costumbres, y como referente de una dramaturgia, predominantemente realista y afirmativa (3) característica de una etapa de ferviente utopía revolucionaria. Estrenada por el grupo Cubana de Acero y protagonizada por Mercedes Amaiz, recorrió infinidad de escenarios teatrales y espacios improvisados.

Lúcida y capaz de sortear maniqueísmos, *Weekend en Bahía* enfrenta los avatares de un diálogo humano y desgarrador entre los cubanos de la Isla y los del exilio, a través del reencuentro de una pareja de jóvenes amantes que, entre melodías de Los Beatles y Benny Moré, comparte una noche de recuerdos, frustraciones, coincidencias y rechazos, para descubrir como los estilos de vida que han elegido, a pesar de la nostalgia de la adolescencia y el recuerdo imborrable del primer amor para los dos, los han separado irremisiblemente.

Creo que aún sin plena conciencia del alcance del tema y las situaciones recreados, Alberto Pedro establecía, fuera de la trama, el conflicto de una problemática hasta entonces muy poco abordada por el teatro cubano(4) entre la utopía de alcanzar ese diálogo, que luego se convertiría en un objetivo de mayor alcance a nivel de la sociedad y el encononazo de “dos mundos incompatibles”,(5) ambas posturas en franca tensión.

Focalizada en dos individuos jóvenes, en sus apetencias y proyecciones, *Weekend...* superaba la saga de aproximaciones circunstanciales a muchachitas descarriadas con cierto aire de moda que abundó en la escritura de aquellos años y que, si bien anticipó --creo que sin proponérselo--- deformaciones morales y éticas que se manifestarían des-pués en la sociedad, no sobrepasaban un traslado epidérmico y de muy escasa elaboración artística. Sin retórica y con desgarrado humanismo, la obra pone el dedo en la llaga de un tema en extremo sensible para la vida cubana y abre una línea de debate que será de constante exploración para el dramaturgo.

*Pasión Malinche* (1989), la obra siguiente, propone un contrapunto de profundas implicaciones éticas entre la ficción teatral y la vida de un grupo de artistas, que supera estilísticamente el realismo de *Weekend en Bahía* para establecer planos contrapuestos en un juego con el lenguaje de la pieza hasta rebasar su propio ámbito. Aquí la utopía está amenazada por las propias acciones de los caracteres. Los integrantes del grupo teatral hacen lo que sea preciso para viajar fuera del país a participar en un festival, y para ello seducen al empresario español con armas tan

cuestionables desde el punto de vista ético como las usadas por el personaje histórico de la Malinche --Malinalli, la polémica intérprete y amante de Hernán Cortés satanizada como traidora o vista como estratega traicionada--, frente al conquistador español.

El recurso del teatro dentro del teatro funciona como una infinita estructura de marcos, o como un juego de cajas chinas, porque Alberto Pedro no hace más que reflejar, como en un espejo irónico y autocrítico, lo que la propia experiencia creativa estaba significando en aquel momento para él y para su grupo Teatro Mío: tanto la escritura como el montaje de *Pasión Malinche* habían nacido expresamente dirigidos a conseguir su inclusión en el programa del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de 1989, en el que finalmente lo-gran presentarse con notable acogida, y en el que resulta, como dos años antes *Weekend en Bahía*, sorprendente respuesta de los artistas cubanos a un prejuicio político bastante generalizado en los circuitos internacionales de teatro, según el cual en la escena cubana era impensable una postura crítica, que se malinterpreta como “ataque al sistema”. A menos de un mes de la presencia en el FIT, se produce la caída del muro de Berlín, que precipita el desmantelamiento del socialismo “real” europeo y el ilusorio esplendor capitalista.

La mirada incisiva al oportunismo y a la pérdida de valores trasciende la perspectiva teatral del argumento. Los personajes hacen catarsis contra la doble moral y reclaman el derecho a una voz propia, sin importarles que el tono de su discurso bordee el panfleto o el melodramatismo, cuando Minerva, una de las actrices, confiesa a su compañera y lanza de golpe al público, que está harta de presiones ajenas y esquemas absurdos, para concluir patética: “Puedes informarlo donde quieras. He perdido el entusiasmo. Estoy pesimista. Sí, pesimista”. Además del montaje de Teatro Mío, el texto fue seleccionado para integrar la serie *Iberoamérica y su teatro*, de Televisión Española, dirigida por Eduardo Sánchez Torel y con una presentación del destacado crítico español José Monleón, que se transmitió por televisoras de toda la región.

*Desamparado* (1991), versión libre de la novela *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgakov, daría continuidad al debate, al enfrentar una amenaza mayor para la utopía: En 1991, cuando es inminente la desaparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y los efectos del desmembramiento se empiezan a sentir en la economía cubana, entre los sueños del poeta Iván Desamparado y las intervenciones diabólicas de Voland, la pieza interroga acerca de si es que el ser humano aún no estaba preparado para cumplir con las exigencias de su rol en la construcción y desarrollo del Socialismo como posibilidad de una sociedad más justa. Fenómenos de la realidad cubana compartidos por el hombre en otras latitudes—la subversión de valores, el éxodo migratorio—estremecen a un auditorio heterogéneo durante las funciones del Festival de Teatro de La Habana.

El dramaturgo traduce con sabiduría la narrativa del novelista ruso a acciones dramáticas y escénicas que conservan un aliento poético de resonancias universales y a la vez muy reconocibles por sus espectadores: Los excesos del poder estatal, en contradicción con legítimas apetencias del individuo, las trabas que impone la burocracia y la conciencia de la importancia de la verdad, a toda costa--un tema esencial de la obra de Abelardo Estorino, focalizado por el maestro sobre todo en el ámbito de las relaciones familiares, que Alberto proyecta más hacia fuera, al entra-mado de vínculos entre representantes de diversas esferas sociales. La puesta de Miriam Lezcano desplegó una espectacularidad mayor de la acostumbrada, con espacios más vastos y un significativo empleo de la luz, aun desde un concepto minimalista.

*Mestiza* (1992), melodrama en dos alientos y una canción, fue creada a partir de la novela *Los pecados de Inés de Hinojosa*, del narrador colombiano Próspero Morales Padilla, y mereció ese

mismo año el Premio que lleva su nombre, por la Universidad del Valle, de Cali. Se trata de una suerte de «encargo» pues el autor la escribe a partir de una convocatoria librada en Colombia, y en medio del debate en tomo a la conmemoración de los quinientos años del desencuentro cultural entre Europa y América. Y aunque el dramaturgo sabe resolver la recreación del mundo de la conquista y colonización, al teatralizar la trama ubicada en el siglo XVI en las ciudades de Carora y Tunja, en la antigua Nueva Granada, y revelar la naturaleza deshumanizada y criminal del sometimiento indígena, donde no hay lugar para el amor ni la justicia, se trata más que todo de un ejercicio eficaz, en el que no falta el vuelo poético y la carga de tensión dramática en las situaciones enardecidas por la lujuria de los conquistadores y en la venganza suicida de la protagonista.

Aún recuerdo vivamente la inquieta emoción que compartí una tarde de 1993 con el pequeño grupo de asistentes a la primera lectura de *Manteca*, en el entonces salón de ensayos del Centro Cultural Brecht, que luego se convertiría en el espacio ideal y definitivo de su puesta en escena a cargo de Miriam Lezcano y el Teatro Mío, con Celia García, Michaelis Cue y Jorge Cao en los roles de Dulce, Pucho y Celestino. El ambiente precario de uno de los años más difíciles para la economía cubana se confundía entre la escena provisional y el viejo lunetario. Y la situación dramática resultaba perturbadora y a la vez apasionante. La prolongación de la intriga mantiene a los espectadores en suspenso hasta más allá de las dos terceras partes de la obra. La ambigüedad, el juego con lo prohibido, son recursos de intenso dramatismo, a partir del dilema imposible de los tres hermanos, encerrados en un apartamento con el puerco de identidad equívoca. Tótem y fetiche naíf para la felicidad --primero amado y odiado, luego víctima y finalmente nueva aspiración ilusionada--, la utopía se erige en asidero vital, en instancia portadora de los deseos de cada uno—diferentes y confluentes--; carga pesada y necesidad a un tiempo para el sueño de la felicidad.

*Manteca* (1993) focaliza también la defensa del destino de la nación cubana, como articulación inseparable y condición *sine qua non* para superar la crisis, desde la pertenencia y el compromiso, crítico y desgarrado de los hermanos, cada uno a su modo. Quizás algunos de los más estremecedores y revolucionarios parlamentos de la escena cubana hayan sido los del debate ideológico entre Pucho y Celestino acerca de la intransigencia o el voluntarismo de acuerdo con el punto de vista de cada uno a la hora de tomar decisiones consecuentes con los principios, y los monólogos confesionales con que defienden su posición ante el mundo. Creo que, a pesar de la miopía —o el temor— de una parte de la crítica que la tachó de coyuntural, y de algunos espacios promocionales que la soslayaron, como pocas veces, en *Manteca* el teatro radiografió con tal agudeza posturas y reflexiones de la gente común que trascendían la situación misma, ausentes de otros espacios de debate público.

Sin habernos recuperado del todo del impacto de la caída del socialismo «real», Alberto Pedro nos enfrentaba de golpe con el monólogo de Celestino como declaración de principios en el que repite, una y otra vez, de la rabia a la impotencia: «Soy comunista, comunista de aquí», incorporado por el actor en la escena con una gestualidad codificadamente viril en la tradición de la cultura popular, con ademanes y movimientos del orisha guerrero Changó. Su contraparte es Pucho, el hermano menor, homosexual encubierto a su pesar, existencialista y con criterios alejados de la norma dominante, por los que ha padecido intolerancias y segregaciones. Se atrinchera en sus posiciones de diferencia, se refugia en la escritura de una novela futurista donde la abundancia no será la garantía de la felicidad, sino algo que será sucedido en el tiempo por la hora caníbal, a causa de «la pérdida de la posibilidad de lo distinto», pero necesita de la vida social, al aire libre, porque el encierro lo enajena, al punto que hace catarsis en otro de los notables monólogos. Entre los dos, como ba-lance y mediadora de conciliación, Dulce, para quien

la familia es el único valor sagrado, que defiende a toda costa en el último reducto junto a sus hermanos, pues es todo lo que le queda a nivel afectivo.

En *Manteca*, Cuba, la Isla, es el espacio que circunda el encierro en que los tres hermanos traman su acto terrible, un espacio que a la vez está cerrado por el mar y abierto por el puerto, aunque de puerto casi solo le quede el nombre, al decir de uno de ellos en referencia a la aguda crisis. Celestino reflexiona: «por muy cerrados que estemos hay que abrir la puerta. Por algún lado hay que salir y entrar»; Dulce marca un punto de apertura cuando pregunta: «¿Qué contribución traería ese barco?», y los tres discuten en ritmo vertiginoso la posibilidad real de salir y entrar. Pero en *Manteca*, curiosamente, la condición de encierro está equiparada en importancia a la apertura al mundo (6).

Celestino constantemente conjuga verbos en inglés y recuerda su matrimonio con la kirguiza y sus pesadillas con las noches blancas y heladas de Leningrado, se enumeran infinidad de costumbres culinarias y tradiciones foráneas y Dulce, a la manera puntual de un resumen de noticiero televisivo, comenta la narrativa de García Márquez, la guerra de Bosnia, los conflictos étnicos y los siete países más industrializados del mundo, casi simultáneamente con las palabras para recordar a un hijo en Africa y al otro en el Polo Norte, o a su ex marido que anda por quién sabe dónde. La familia, uno de los motivos temáticos centrales de la dramaturgia nacional y la instancia inmediata de los afectos humanos, como rasgo indiscutible de cubana, revela curiosas interpretaciones al ser uno de los pocos valores seguros pero también lacerados. “Mientras esté unida la familia que sople el viento como le dé la gana” y “la verdadera democracia esa de que tanto hablan está dentro de esta casa, donde cada cual es como es pero la sangre se respeta”, dice Dulce en un rasgo de individualismo feroz, y el propio puercos es aludido como un miembro más al que sin embargo sacrifican, en busca de comida. Ese es otro motivo reiterado que alcanzará en la exaltación de Pucho, su clímax: “¿Qué otra cosa es la felicidad que la prolongación resbaladizamente eterna de la manteca?” (7).

El autor se refiere al problema desde una perspectiva histórica:

La otra cosa es el problema de la lucha por la sobrevivencia, que está en toda la literatura cubana y es algo de lo que nunca hemos podido escapar: la búsqueda de la comida que viene desde Colón. Es increíble cómo se asume la relación entre el cubano y esta carencia innata de la isla, que incluso comporta una tendencia política, de ahí que esta relación puede convertirte en un individuo nacionalista o anexionista. En un lugar en el que no hay nada cómodo, o mantienes relaciones dignas con la gente o mantienes relaciones indignas; o tienes bandera o dejas de tenerla. Todo por nuestra condición insular, y esto está en *Manteca* en cierto sentido cuando Dulce dice: «el problema es que no había dinosaurios». Parece un chiste pero no lo es, es la gran tragedia de esta isla y uno siempre está oyendo hablar de eso. [...] Aquí hay como un culto a la comida y hasta una idealización; esa frase de Dulce de que yo siembro un mango es como un mito, un ditirambo a la comida (Martínez Tabares, 10)

El lenguaje alcanza notable riqueza en la combinación del coloquialismo, la elaborada metaforización de algunos parlamentos de Pucho y el juego absurdo en las disquisiciones sobre el agua o la peste -«la peste percibida por una sola persona es peste subjetiva»-, reforzado por diálogos con preguntas o afirmaciones repetidas una y otra vez con leves variaciones: «¿por qué chocas siempre con el mismo camión?», «entrar y salir», «¿cómo es posible que se lo dijeras a mamá?», para crear un ritmo delirante que, como ya he apuntado, haría las delicias de Piñera.



Para la puesta, Sergio Vitier y su grupo, a quienes más tarde se incorporó Tata Güines, interpretaban la música en vivo como componente de lujo y prevención contra los frecuentes apagones. Ocho años más tarde, los acordes del tema de Chano Pozo volverían a estremecerme en una pequeña ciudad de Francia, cuando acompañé a Alberto al estreno de *Saindoux* por el Théâtre de l' Ephémère, y en la sala oscura sentí una atmósfera semejante en las risas o en las exclamaciones del público.

## LO POSIBLE Y LO IMPOSIBLE

*Delirio habanero* (1994) retoma el universo temático de *Weekend en Bahía* y lo hace trascender de la relación personal, del intercambio filial, al concepto de identidad cultural cubana, a través de la música de dos intérpretes excepcionales: Benny Moré, el Bárbaro del Ritmo, nuestro sonero mayor y un mito popular indiscutible, muerto en plena fama en La Habana, hace más de treinta y cinco años, y Celia Cruz, la Reina de la Salsa, ídolo internacional de la música popular cubana y emigrada política hacia los Estados Unidos desde principios de los años 60.

La reunión de cada noche entre La Reina, El Bárbaro y Varilla, «el mejor cantinero de lujo» que haya conocido la ciudad, sustentará la fábula de este delirio habanero, como una enfermedad intangible, apasionada y nostálgica de la ciudad y de los paradigmas de su cultura mestiza; una enfermedad reveladora de síntomas diversos: posesión y suplantación, realidad e imaginación, mito e historia, lucidez y locura, con un trío que alterna tragedia y vernáculo, salsa, son, bolero, guaguancó y guaracha. Si en *Manteca*, el tema homónimo de Chano Pozo—metáfora de la marihuana y, por extensión de todo lo prohibido—se acota como irrupción climática o distanciadora, aquí la música desborda la escena como un cuarto personaje. El delirio es espacio de lo posible y lo imposible, ámbito voluptuoso y misérrimo para la evocación de La Habana nocturna y bohemia que fue, pero, sobre todo, para officiar un ritual de la memoria y exaltar la espiritualidad necesaria y el significado último de los valores culturales.

Los personajes están contruidos en una dimensión dual y ambigua, de transfiguración y cuestionamiento de identidad: --“¡Yo sí soy yo! ¡Yo sí soy yo!”--, se ripostarán uno al otro La Reina y El Bárbaro--, que potencia un juego de alternancias lleno de posibilidades para el actor. El texto es una rara avis en el que la acción parece estancarse, el tono cambia abruptamente y los personajes giran en círculos concéntricos. El discurso fragmentario deja escapar entre sus «huecos» delirio de grandeza, de persecución, misterios, juegos prohibidos, confluencias, disidencias y el reconocimiento de la cultura como instancia de afirmación y unidad. Antes aludía a los huecos aparentes en la composición del texto, porque en las obras de Alberto Pedro muchas escenas son deliberadamente una suerte de «pasajes en proceso», como resultado del modo de escritura del dramaturgo, cada vez más íntimamente vinculado a la práctica escénica a cargo del elenco de Teatro Mío, con sus potencialidades humanas y profesionales concretas. El autor cuenta con la creatividad del equipo y contempla de antemano un espacio de «libre» imaginación para llenar las pausas o los *impasses* en la progresión. En el estilo de trabajo del grupo, abierto a los aportes de cada uno de sus miembros, la escritura textual marcha paralela al proceso de montaje, para probar cada parlamento y escena y completarlos según el trabajo de improvisación de los actores.

Miriam Lezcano ha relatado cómo el dramaturgo, mientras escribía, actuaba todos los personajes dando paseos a lo largo de la casa, para después llevarlos al papel. El autor-actor es capaz de ceder autoridad en «su terreno» a la vez que participa en decisiones sobre los otros componentes de la escena y se abre al debate en medio del proceso creador, acepta tensiones dialécticas y

productivas para llegar a la versión última del discurso con estas aportaciones. Recuerdo en particular un ensayo en el que Alberto debatió con la actriz Zoa Fernández la carga simbólica que significaba para cada uno, de acuerdo con sus propias vivencias, el par de zapatos añorado por La Reina, intercambio que llegaba a nutrir la solución definitiva a cada escena y parlamento.

Si la acción escénica en *Delirio habanero* no se ubica en un tiempo preciso, la recepción del espectador lo concreta desde la perspectiva de los años difíciles del inicio del «periodo especial», en los cuales la aparentemente frívola añoranza de bares y vida alegre y la nostalgia por la música cubana toda, defensora de un clima de comprensión y tolerancia más allá de diferencias políticas, metaforiza además otras ansias y aspiraciones del hombre común, de las necesidades más acuciantes en lo material hasta un amplísimo espectro de sueños truncos, por los avatares de una historia que hereda de la condición colonial y neocolonial un brutal hostigamiento frente a la defensa de la soberanía y de un proyecto de justicia social.

Esas carencias son, para el dramaturgo, motivo de patética enajenación al nivel más elemental de la vida cotidiana o con marcada perspectiva social, como cuando El Bárbaro insiste en una de sus letanías: «Ya nadie echa humo, Varilla. Nadie fuma. Por eso anda tanta gente loca por ahí», o dolida memoria para los que no están en el sueño de Varilla sobre su futura clientela: «... y esto se va a llenar de músicos cantantes, toreros, peloteros, bailarines y de todos los artistas cubanos que andan desperdigados por el mundo», como apuesta por un clima de apertura cultural despojado de con-dicionantes excluyentes, o cuando Varilla responde a la in-sistencia del Bárbaro de que el bar va a ser destruido. Ciego y sordo ante la crudeza de la realidad, en un momento de dramática lucidez, defiende su espacio de libertad individual, mientras musita casi al borde de las lágrimas: «Lo que pasa allá afuera no nos importa. No quiero oír hablar más de hambre, ni de miseria, ni de derrumbes»-- también alude a muros, sistemas--«ni de política. Tenemos un bar. Tú eres tú, yo soy yo y ella es ella. ¡Tenemos un bar!».

Porque el bar es aquí como el puerco en *Manteca*, una suerte de utopía compartida a la que los personajes se aferran, para proponer como en aquella, una salida a la crisis a partir del espacio necesario para las iniciativas y los esfuerzos personales, a contrapelo o como imprescindible complemento de las fórmulas colectivas centralizadas defendidas por el proyecto revolucionario y responsables de buena parte de sus conquistas pero insuficientes en los tiempos que corren.

Sin embargo, ante la inminente, demolición del bar, Varilla opta por el individualista «sálvese quien pueda»--como los hermanos de *Manteca* desde su aislamiento en el quinto piso--, deja atrás a sus admirados artistas y, más pragmático que nunca, huye en busca de otro refugio (9).

El director colombiano Enrique Buenaventura, emocionado espectador de *Delirio habanero* en Bogotá, escribió sobre el desenlace: «Otro mito, la victrola mística, furiosa, destartalada pero con ojos de infierno, un monstruo a la vez altavoz de los cantantes y mudez ... ».

El dramaturgo muestra su intención de polemizar, sugerir, provocar reflexiones y no ofrecer puntos de vista concluyentes. Su mirada enfoca la apatía y el desencanto tan comunes a estos tiempos pero elude el ángulo único. El Bár-baro rechaza el bar exclusivo que Varilla diseña en sus fantasías: «Eso espanta al pueblo. En un lugar así yo no puedo cantar». Alberto Pedro reivindica la conocida vocación popular del artista y critica con ironía una propuesta discriminatoria. En el momento en que se escribe la obra, en medio de una realidad que cambia a ritmo vertiginoso, el solo hecho de ser extranjero—entonces único posible portador de divisas—podía decidir el acceso a ciertos lugares de disfrute, diferencia social fuertemente discutida y más tarde superada. Con ironía, el autor subvierte la situación real cuando El Bárbaro pregunta suspicaz a Varilla: «¿o es que no vas a dejar entrar a los extranjeros?». Así, la pieza historiza



cuando refiere la «ley seca» de 1967, y aflora la posibilidad de un negocio propio en el momento justo en que se abren nuevas modalidades de organización económica y surgen cientos de miles de trabajadores por cuenta propia. Y a la vez, con cierto sarcasmo, alerta contra los apetitos de avaricia, apariencia banal y con sumo que se revelarán en el bar que Varilla ha diseñado en su imaginación.

Cuando me refería a las transformaciones de la realidad paralelas a la obra recordé, a propósito de *Manteca*, cómo Alberto Pedro me contaba el modo en que los actores de Teatro Mío lo presionaban para que el texto estuviera listo antes de que la propia vida lo hiciera envejecer y esta dinámica explica también la disposición de completar su escritura en la escena. Entonces decía que, en verdad, lo que él deseaba era que las obras se volvieran caducas porque se hubiera modificado esa realidad. Unos años después y aun superadas muchas de las situaciones recreadas, estas piezas son portadoras de ideas y debates que las hacen trascender no solo como testimonio de una época.

La segunda puesta cubana de *Delirio habanero*, a cargo de Raul Martín e interpretada ya por más de un elenco del Teatro de la Luna, fue estrenada doce años después de su estreno absoluto y al año de la desaparición de su autor, como un sentido homenaje. Ya muerta Celia Cruz, se completa el halo fantasmagórico que envuelve a los personajes en su identidad imprecisa. Los mitos se posesionan de la escena para debatir el carácter y la transterritorialidad de una cultura de arraigo avasallador, la fortaleza de un sentido del ser que sobrepasa fronteras y dialoga con el pasado y el presente, y revive las obsesiones del autor, en torno al problema de «la separación espiritual, este asunto de gente que vive allá y gente que vive aquí [...] el gran tema de la literatura cubana del siglo pasado y de este siglo»... Para él «una verdadera tragedia nacional» (Vallejo).

### ... EL MUNDO SERÁ UN SOLO LUGAR

*Caballo negro o Cruce de aros* (1996) es una reescritura del texto *Cruce de aros*, de la dramaturga venezolana Nelly Oliver, una obra de lo imposible que Alberto Pedro refuerza en su anticonvencionalidad con referencias de los más diversos orígenes --locales y universales, teatrales y políticas, poéticas y cotidianas--, pero la apropiación aparentemente indiscriminada de citas no resulta nada ingenua. Si en el texto original Nelly Oliver procesa la experiencia real vivida con su grupo, la Sociedad Dramática de Maracaibo, fundada por su compañero Enrique León y de la que también fue actriz, y los incontables esfuerzos en la búsqueda de un discurso escénico propio desde un espacio periférico en la geografía teatral venezolana, el autor juega con el contexto referencial de la dramaturga desde una perspectiva otra, que combina homenaje y parodia.

Pero además recontextualiza la no historia del texto en un ámbito que es a la vez el de la escena cubana, sobre la cual siempre está reflexionando también por medio de citas o guiños a otras situaciones y parlamentos tomados de la dramaturgia precedente. Como en *Pasión Malinche*, la metáfora vertebral posturas críticas y autocríticas hacen la inmediatez de los propios hacedores. Y en otro orden, aparece la evocación nostálgica de la historia que se escribe todos los días, en cada ensayo y entre telones. El contexto refiere además al de la escena latinoamericana de cualquier latitud, con la precaria existencia de los grupos, el abandono del teatro por los actores tras las tentadoras ofertas de la televisión y el cine; la necesidad de ganarse la vida en otros oficios; la histórica primera apropiación de Brecht en la América Latina; el interés desmedido por viajar, a veces como necesidad de legitimación profesional, a veces como escape de sobrevivencia para perderse en la oscuridad de cualquier otro oficio, y el vacío que dejan los que ya no están; el

temor obsesivo a la reducción presupuestaria, y la conciencia ineludible de que en el teatro siempre se trabaja para el público.

*Caballo negro* ... es también instancia de juego crítico y autocrítico cuando el autor ironiza con el placer del artista censurado y realiza una suerte de retrato de sí mismo como un *enfant terrible* que padece y disfruta las incomprensiones que suscitaban *Desamparado* o *Manteca* en sus primeras etapas. O cuando articula una profusa palabrería de nuevos vocablos científicos y efectistas combinaciones sintácticas para parodiar con audacia posiciones «eruditas» y retóricas del debate artístico, estériles para la creación en su esencial vacuidad. Una mirada burlesca a la llamada crítica «posmoderna», enarbolada desde la indigencia teórica.

La fabula es sencilla. Un grupo de teatro prepara un nuevo estreno frente a innumerables contratiempos: el dinero del pago no llega, la «comisión institucional» que ha solicitado la función especial no acude, hay una escena que no sale ... Miserias morales y materiales afloran junto a sueños y contradicciones. Los siete personajes son pobres seres frustrados que parecen haber renunciado a la lucha. Pero al final, a pesar de todo, los artistas pospondrán enfermedades y desilusiones y saldrán a escena porque el teatro es su razón de ser y su espacio vital. El autor metaforiza a través del teatro, un espacio utópico per se, la expresión de su confianza en que el hombre es capaz de mejorar al mundo.

La primera vez que tuve contacto con *El banquete infinito* (1996) fue varios años más tarde en la sala de mi casa, cuando Alberto Pedro, con enorme generosidad y mayor entusiasmo, la leyó para mis entonces alumnos de Teatología del Instituto Superior de Arte, a quienes se había sumado Raulito Martín, según creo recordar. Lo más fuerte es la imagen de Alberto que atropellaba las palabras, impaciente por convertir los diálogos en carne de la escena, ávido por retroalimentarse con nuestras reacciones y las de un creciente número de espectadores. La desazón frente al vigor de un mundo ficcional, lleno de perversidad, estuvo entre nuestra primera impresión. El entusiasmo de Raúl Martín por llevarla a la escena, con una mesa enorme y con desmesuradas «comelatas» con platos reales y olores, hizo brillar los ojos al dramaturgo, que por momentos se trasmataba en alguno de sus personajes.

Lo que el autor definió como «farsa vertiginosa en una jornada con prólogo y epílogo» era un ditirambo caótico como el siglo en que se inscribía, en el cual la conga no sería «cierre final para toda la compañía» sino desconcertante apertura que anuncia el ocaso de poder del Jerarca. Y los personajes, extraños híbridos, tienen nombres que aluden a una condición zoomorfa—Averrera—o alegórica—Virilprimera, Segunda y Tercera y Paradigma--, junto al doméstico Chucho. Se trata de un esperpento contemporáneo que mezcla el choteo del bufo, atravesado por una mirada fatídica y perversa de la que no escapa ninguno de los miembros del Conglomerado, designación burocrática de la casa. El espacio es impreciso, aunque los temas musicales, más abundantes que en otras piezas—los sonos *Las maracas de Cuba*, de Miguel Matamoros, *Y Dile a Catalina*, de Arsenio Rodríguez, salsa, rap y congas para arrollar—y el desenfado del lenguaje son inequívocamente cubanos, y el tiempo, aunque existen claves que permiten avizorarlo como presente, comporta signos de barbarie y primitivismo tribal y al mismo tiempo reminiscencias futuristas. Alfred Jarry--¿lo patafísico?- se da la mano con una versión maliciosa de los personajes costumbristas de San Nicolás del Peladero. Se examinan sin resultado formas de poder y de orden social y, como en muchos textos de la dramaturgia cubana de los 90, es recurrente la alusión a la comida y a lo material por defecto.

La pieza se emparenta de algún modo con cierta poética del desencanto, ya estudiada en la narrativa cubana, que se erige para Alberto en nueva utopía, en urgente afán por reescribir la

historia reciente, cuya plena realización lamentablemente no pudo llegar a consumarse en vida del autor, en lo que hubiera sido la prueba de fuego del proceso de montaje, aun pendiente.

Escrita para un concurso teatral convocado desde Grecia por la Fundación Onassis en 1996—con una jugosa recompensa como premio—, y en el que la obra no fue tomada en cuenta por haber llegado tarde, había sido parte de una utopía personal y profesional, y un revés que desembocaría en *Mar nuestro* para celebrar la primera década de Teatro Mío.

Poco antes de su muerte en 1956, Bertolt Brecht intentó escribir una versión de *Esperando a Godot*, de Beckett, proyecto que nunca consumó y que el teatrólogo Patrice Pavis asume que habría propuesto un diálogo de la dramaturgia del absurdo con la escritura realista. Dos meses antes de conocer *Mar nuestro* (1997), supe por el mismo Alberto que trabajaba afanosamente en una versión «actual» de la pieza de Beckett, una de las que inaugurara el teatro del absurdo a inicios de los 50. Pero este tema, desde mucho antes, era para el autor una referencia obsesiva y un reto para la imaginación frente a las «circunstancias dadas» de la realidad cubana y su interés por apresarlas. En 1994, quizás uno de los momentos de más aguda crisis económica, en la entrevista citada antes, declaró: «El ser humano está expuesto a una coyuntura, que el que logre llevar eso al teatro, y espero ser yo, es más grande que esperar a Godot, porque es esperar a Godot sabiendo que Godot no existe» (Vallejo).

Coincidentemente, cuando llegó a mis manos el texto recién concluido de *Mar nuestro* (1997), me encontraba en San Juan, Puerto Rico, en una estada de investigación teatral vinculada al Proyecto Caribe 2000. Allí, Rosa Luisa Márquez llevaba a la escena su visión de Godot, en un montaje en que los personajes eran interpretados por dos parejas de actores de ambos sexos que se intercambiaban los roles, recreaban la problemática de los *homeless* o deambulantes callejeros y su universo visual con carritos y bolsas plásticas de supermercado, estas últimas símbolo de la desmesura consumista, inminente amenaza ecológica para el país que elimina más desechos sólidos en el mundo, y vestuario singular de los sin techo. Pero los azares concurrentes no quedaron ahí: por la propia teatrera puertorriqueña conocí entonces que en Lima, Miguel Rubio preparaba con Yuyachkani otra mirada a la pieza de Beckett, titulada *Retorno*. Tres artistas de la escena latinoamericana compartían simultáneamente preocupaciones creativas en torno a un texto de casi medio siglo atrás.

Las coincidencias no eran para nada casuales. Beckett anticipó una situación «absurda» familiar al hombre contemporáneo. A las puertas del fin de siglo XX, cuando el mundo se debatía desorientado ante la falta de perspectivas, entre las condiciones pre y las elucubraciones post, Alberto Pedro propone con *Mar nuestro* un texto descentrado, híbrido—como no quiere ser uno de sus personajes—, y dirigido aparentemente hacia ninguna parte, con una estructura circular en la que el viaje no conduce a la salvación sino a otro espejismo, o a la esperanza de un nuevo intento de salto al vacío.

Fe, Esperanza y Caridad, tres jóvenes sobrevivientes de un intento de escape hacia el Norte, balseras erráticas y porta-doras de un simbolismo fragmentario, son las tres virtudes teologales irónica y patéticamente extraviadas, subvertidas en el caos de la pérdida del rumbo, son los valores que se niegan a sí mismos, se metamorfosean a su opuesto en una búsqueda de la Felicidad sin pies ni cabezas. Son también—una mula-ta, otra blanca y otra negra—una versión personal que se permite licencias históricas y culturales, farsesca o tragicómica de los tres Juanes, para revivir el mito de la aparición de la Virgen erigida en Patrona de Cuba. Esta vez, en lugar de la revelación fundacional de la Caridad del Cobre, según su no-menclatura católica, aparece, después de insistentes invocaciones, una Ochún yoruba, más lúcida que las tres mujeres de carne y hueso a quienes viene a auxiliar o quienes solo la han imaginado.

Juegos de delirante ironía sirven al dramaturgo en su estructura sin intriga ni personajes claramente definidos y en la que el azar parece llevar las riendas. El fanatismo religioso se enfrenta al «fanatismo científico»--el ateísmo es la culpa trágica que inicia la crisis y la intolerancia no tendrá orientación materialista sino que vendrá de manos de la fe--; las cosmogonías de cualquier signo se tambalean frente a la crisis, de modo que sus defensoras abdicen y buscan en otra parte pero sin encontrar la Verdad; lo personal, “lo suyo, de ella”, enfatizado en la primera escena, como paradigma y estandarte de una postura individualista, cede ante la necesidad de «consideración al colectivo» y los papeles se trastocan; el racismo es un arma mezquina en el enfrentamiento inducido por la blanca entre la negra y la mulata, y el afán de blanquearse reaparece como símbolo de ascenso clasista y en el establecimiento de patrones huecos, en medio de la controversia, cerrada cuando Caridad, la negra, confiesa que se ha liberado de complejos y prejuicios después de sentirse parecida a un símbolo del cine hollywoodense.

El mar de los sargazos—originalmente se tituló así—del que no pueden escapar estas mujeres es el círculo cerrado, de la no salida, como la puerta de Electra, porque la Felicidad no se orienta por los puntos cardinales ni premia retractaciones. Pero los personajes no lo saben y ni siquiera llegan a un acuerdo cuando quieren definir qué es lo que buscan. Caridad filosofa: «¿Qué le importa a una la Felicidad cuando no ha salido de la necesidad?», pero la posibilidad de continuar el debate se trunca porque Fe, después de recuperarse del impacto, le acusa de superficial. Queda abierta así una discusión entre el sentido de la utopía concebida como sueño escéptico y superado de alcanzar un orden de justicia social, y cuando se le asocia a salvar la más inmediata precariedad y es condición inexcusable para la sobrevivencia de seres e ideales.

La obra concluye con un acertijo para el lector, porque cada uno debe encontrar su espacio y su razón bajo la luna, que se enciende nuevamente, cuando todo parecía perdido.

*A Mar nuestro* sucede *Pas de deux sobre el muro* (1998), estrenada con el Teatro Azul en el Festival de Manizales del mismo año, antes de alcanzar la escena cubana (11). La pieza retoma motivos temáticos semejantes a los de *Weekend en Bahía*—el encuentro de una pareja en la que la parte masculina se identifica con el aquí y la femenina viene de fuera, de algún allá. El intercambio, en pleno malecón habanero, azaroso y lleno de contradicciones, revela una común insatisfacción con el rumbo que lleva el mundo, y con la situación particular que ha tocado a cada uno.

La palabra es el principal medio expresivo, otra vez por la vía de un discurso no lineal, que no clarifica del todo sus códigos y elude el sentido de progresión tradicional. El autor—no olvidemos que antes fue actor—insiste en concebir el texto como una pauta de algún modo inconclusa, un *canovaggio* abierto al aporte del lenguaje escénico y a la creatividad de todo el colectivo de artistas.

La caracterización dibuja identidades ambiguas: Víctor Hugo es un profesor de cibernética al que no le alcanza el salario y que pesca en el litoral para mejorar su sustento pero también un hombre extremadamente intranquilo que se esconde de alguien, o se evade de algo, o de sí mismo; Madona puede ser una prostituta exuberante o una turista venida de un lugar impreciso y ávida de emociones, o una aventurera de orientación «izquierdista», superficialmente afín con la causa cubana desde fuera, para establecer en un prolongado juego sexual coordinadas de otredad, desencuentros y presupuestos contradictorios.

Desde una perspectiva más esencial la pieza recuerda también obsesiones desarrolladas en *Manteca* o *Delirio habanero*, al abordar conflictos del ser humano cuando sacrifica valores fundamentales de su propia condición, atrapado por circunstancias que han tornado precaria la supervivencia e incierto el futuro. Estas contradicciones establecen una conexión de referencialidad inmediata hacia los espectadores, lo que es quizás su mayor mérito, aunque no ofrecen perspectivas novedosas en relación con aquellas.

## DE EXTRAVÍOS Y PROCESOS INCONCLUSOS

*Esperando a Odiseo* (2001) se escribe a solicitud del actor Pancho García, quien quiso responder, con el montaje de una obra de Alberto dirigida por Miriam, a la invitación recibida para participar en el Primer Festival del Monólogo de Miami. El equipo hacía realidad la utopía del reencuentro cultural, al asistir, como parte de un nutrido grupo de artistas cubanos, a un evento considerado histórico.

El unipersonal, tercero en la creación de Alberto Pedro ubica la narrativa trágica de la migración. Kiko Paloma, un antiguo profesor de inglés, colombófilo que ha compartido la afición con su hijo, desde la azotea de su edificio, junto al palomar, espera el regreso de su palomo favorito, Odiseo, que debe traerle noticias de su hijo. El «diálogo» con Penélope, otra de sus palomas, está plagado de resonancias beckettianas y de referencias del mundo globalizado. Es real mente a su hijo al que angustiada, agónicamente espera, mientras repasa paradojas suyas y ajenas entre querer/poder irse y elegir quedarse, o sopesa su propia experiencia laboral, recién sustituido de su puesto por una medida incongruente con su decisión de regresar del viaje temporal a los Estados Unidos. Los pasajes de Penélope, la canción de Joan Manuel Serrat que entona, constituyen una cantinela que no le da sosiego, ni la evocación de la vecina que la cantaba desnuda, ni las acciones aparentemente mecánicas que ejecuta mientras contextualiza su vida familiar, laboral y en el barrio.

Sus primeras palabras son: «¡No me voy a lanzar, no me voy a lanzar, no me voy a lanzar de la azotea!», pero el énfasis revela un dilema de identidad y una crisis afectiva que lo conducirá, frente a la espera inútil—o el regreso imposible, mito anhelado y evocado--, al vacío, pues contra todas sus expectativas y deseos su hijo se ha lanzado al mar rumbo al norte, a destiempo, para impedirle su regreso.

Con *Las lágrimas no hacen ruido al caer* (2003), el dramaturgo incursiona en el mundo de la ritualidad afrocubana desde una condición intercultural. Una cubana que se hizo santo jen Lituania! aunque no era creyente, Osiris, y que es mujer aunque lleva el nombre del dios egipcio de la fertilidad y la agricultura—hermano y marido de Isis--, trata de evadir el espíritu sin reposo de La Lupe, famosa cantante santiaguera, temperamento sin par, marcado en vida por la adversidad y la autodestrucción.

El dramaturgo dedica la pieza a Eugenio Hernández Espinosa y explica: «pues soy otro escritor después de Tibor Galarraga». Y se perciben los vasos comunicantes entre ambas: Osiris se fue a Lituania llevada por Alexander Petrovich, huyendo del calor de su San Pedrito natal, la singular barriada popular de Santiago de Cuba. Poco a poco sabemos que en realidad esta huyendo sin conseguirlo, de su condición de mulata pobre, que ha crecido en un pueblito de trabajadores y recogedores de café. Pero La Lupe la persigue para reencarnar en su cuerpo--para volver a pecar o para volver a escapar del pecado--. El choque cultural aflora en el desarraigo, en la inconformidad con el nuevo lugar, con el frío de Lituania que no es como soñó--aunque tampoco tolera el calor de San Pedrito—con el marido que solo hace el amor de modo programado los fines de semana, que fuma y tiene los dientes amarillos, y le diserta sobre la globalización aunque

es hijo de un dirigente que se dice comunista y disfruta de privilegios. Osiris está en un no lugar y habla de irse a Miami o a Moscú más fácil porque no está tan lejos. Pero al final, decidirá volver a Cuba para hacerse el santo como corresponde, para encontrarse definitivamente a sí misma.

El discurso fragmentario revela, por medio del desdoblamiento con la otra, rasgos que las unen: las dos son mulatas, tienen el mismo lugar de origen y han experimentado el mismo modo violento de descubrir el sexo. El cuerpo de la actriz es el espacio de contrapunto. Osiris abre y cierra la obra, aunque el fantasma de la otra ocupa la mayor parte del texto--susceptible de síntesis al reiterar pasajes y reflexiones en la reconstrucción de la vida de la artista. El personaje actual se dirige a la cuarta pared, convencionalizada como el espejo en el que se enfrenta a la otra y a la vez se descubre. El desgarramiento de la identidad—otra vez el aquí y el allá trastocados—se multiplica: La Lupe, que se dice amiga de Simone de Beauvoir, Olga Guillot, Lola Flores, Ella Fitzgerald y Celia Cruz, desmitifica su sexualidad como mulata y se rebela contra los prejuicios fabricados por los hombres, en un planteo que traduce las insatisfacciones de Osiris.

Con La Lupe, como con el Benny, aparece otro mito de la cultura, extraviado y salido de su centro, como Osiris. Y el viaje, la migración como fuga errada que lacera el alma y extravía el espíritu se confunden con la fuga planeada e inconclusa de Osiris, buscando el calor de Miami, que es «como San Pedrito pero en colores». Actualmente en proceso de montaje por Miriam Lezcano, como parte de un proyecto que incluye varias piezas de la dramaturgia de Alberto Pedro, remontará vuelo y se afirmará en las tablas.

La angustia existencial y el vértigo que causa en el ser humano la pérdida de la utopía, de un rumbo claro hacia la búsqueda de la plena realización, y la defensa de una utopía a veces compartida y otras veces personal, abstracta o puramente imaginada, es el gran tema de estas piezas. Búsqueda y defensa que no sin violentos forcejeos anima el afán de sobrevivencia y superación de la crisis de los personajes tangibles de *Manteca*, lo más terrenal pero también lo más evanescente del Bárbaro, La Reina y Varilla en *Delirio habanero*, el aliento indestructible de los actores de la precaria compañía de provincias en *Caballo negro* en defensa del espacio de libertad que es el teatro, y la desesperada búsqueda de una respuesta por parte de las tres Evas expulsadas del paraíso de *Mar nuestro* y del Vladimiro criollo que atisba la llegada de una paloma. Porque, ¿qué sentido tiene la espera? ¿Para que esperar a Godot, si Godot no existe?

La antología editada por Letras Cubanas en 2009, a la que corresponde este ensayo, salda una deuda cardinal con la creación dramática de Alberto Pedro Torriente, en la que han tenido que ver razones cotidianas e insondables, hasta la propia reticencia del autor a publicar cuando era hace más de diez años un proyecto viable, exigente y resuelto a tomarse su tiempo, y a la vez angustiado por la fijeza de la letra de imprenta, en contraste con la inaprensible fugacidad de la acción en escena, en función de la cual siempre creó seres complejos, atormentados, exigentes como el mismo. Varias de estas obras ya han sido publicadas en revistas especializadas de teatro en Cuba, España y los Estados Unidos, y algunas han sido incluidas en antologías y compilaciones en Cuba y en otras latitudes—interés que demuestra su alcance universal (12). Tanto quienes han disfrutado alguna de sus puestas como los que se enfrenten a sus obras por primera vez descubrirán una vigorosa poética, un espléndido discurso personal, protagonista de la vida teatral cubana de los años 80 y 90, y aguda trama de ideas, interactuante con los procesos sociopolíticos y culturales de la realidad nacional y en relación con el mundo.

San Juan 1997-La Habana 2009.



## NOTAS:

- (1) Entendido como diálogo activo con los problemas de la realidad. Y me gustaría citar la definición de Jorge Riechmann: “El realismo es una actitud frente a lo real y no catálogo de procedimiento; la indagación realista tiene que ver con un compromiso moral más que con la búsqueda de efectos”. Y “Realismo: una obra abierta a la irrupción de lo contingente. Donde — como en la vida de las personas vivas— pudiese a cada instante llegar el vendaval que desbarata las trenzadas costumbres, derrumba las estructuras asentadas». Cf Jorge Riechmann: «Por un realismo de indagación», en *Canciones allende lo humano*, Hiperión, Madrid, 1998.
- (2) Verso del poema homónimo, recogido en versión facsimilar en el programa del estreno de *Delirio habanero* por el Teatro de la Luna, La Habana, 2006.
- (3) Me comentó un actor cercano al proceso de escritura que el dramaturgo tomó como referente la estructura perfecta del monólogo de Antón Chéjov *Sobre el daño que hace el tabaco*.
- (4) Antes, el tema solo había aparecido, visto desde el ángulo de los que vienen, en la versión libre de *El pequeño príncipe* que realizara Flora Lauten en 1983 con su grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte. La recreación del texto de Saint-Exupéry tenía lugar desde la perspectiva de un grupo de jóvenes que, nacidos en Cuba y llevados por sus padres durante su infancia hacia los Estados Unidos, regresan a la Isla veinte años después, constituidos en la Brigada Antonio Macedo, en busca de sus raíces. El montaje, rico en imágenes visuales, subrayaba el papel de la memoria en la búsqueda de la identidad personal. Una escena de honda emotividad ocurría cuando los actores se desplazaban entre el público buscando los rostros perdidos de sus familiares y amigos.
- (5) La expresión sale del título de la excelente introducción al texto, realizada por Abelardo Estorino, que puede consultarse en *Tablas*, 2/87 (primera época, abril-mayo de 1987), pp. 33-39. No me resisto a citar una memorable frase del maestro de la dramaturgia cubana, cuando expresa un hermoso elogio al referirse a la primera lectura pública de *Weekend* durante una jornada de dramaturgia organizada por la UNEAC: “El debate fue malo: elogio tras elogio, todos celebraban el tema, el dibujo de los personajes, la síntesis. Yo dije dos o tres tonterías para quedar bien. La obra me había impresionado y después me acerqué a él y le dije: ‘Me gusta. Me hubiera gustado escribirla yo’. (Yo nunca hubiera podido escribir *Weekend* en Bahía. El mundo referencial de Alberto Pedro no tiene nada que ver con mis experiencias). Me enseñó sus dientes de conejo en una sonrisa irónica, pensando que yo bromeaba. No se dio cuenta, me pareció, que yo estaba emocionado. Siempre me emociono cuando descubro que un joven ha escrito una Buena obra en la tradición de Luaces, Ramos, Piñera, Ferrer”.
- (6) Ajeno a cualquier simplificación, Alberto Pedro coteja la versión piñeriana de la isla—“la maldita circunstancia del agua por todas partes”, a la que da continuidad otro autor, contemporáneo de Alberto, Abilio Estévez--, con la visión de apertura de la ensayista cubana Graziella Pogolotti, que afirma que “la isla son sus puertos”.
- (7) Otros juicios sobre *Manteca* pueden encontrarse en mi presentación a la primera publicación de la obra en *Conjunto* 95-96, octubre 1993-marzo 1994, p.p. 98-101, con el título “*Manteca*: catarsis y absurdo”, reproducido más tarde en *Didascalias urgentes* de una espectadora interesada. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.

(9) Este final, resuelto así en el estreno, a lo largo del proceso de montaje se modificó por la acción de que los tres arrastraran la Victrola para salvarla del derrumbe.

(10) Aunque la puesta fue estrenada con el sello de Teatro Mío, los intérpretes fueron jóvenes actores—Erom Jimmy y la novel María Teresa Carrasco—que no formaban parte del elenco habitual del grupo

(11) Aunque la puesta fue estrenada con el sello de Teatro Mío, los intérpretes fueron jóvenes actores—Erom Jimmy y la novel María Teresa Carrasco—que no formaban parte del elenco habitual del grupo

### **OBRAS CITADAS**

Javier Vallejo: «Entrevista a Alberto Pedro: “El teatro vive un momento difícil”», *Babelia*, suplemento literario de *El País*, Madrid, 19-06-2004.

Vivian Martínez Tabares: “El teatro es una conspiración”. Entrevista a Alberto Pedro, *La Gaceta de Cuba*, 6/94 (noviembre-diciembre, 1994), 10.