

DRAMATURGOS

DIRECTOR: MATTIAS MONTES-HUIDOBRO

EDITORIA: YARA GONZALEZ-MONTES

VOLUMEN II, NUMERO 6

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1988

YARA GONZALEZ-MONTES

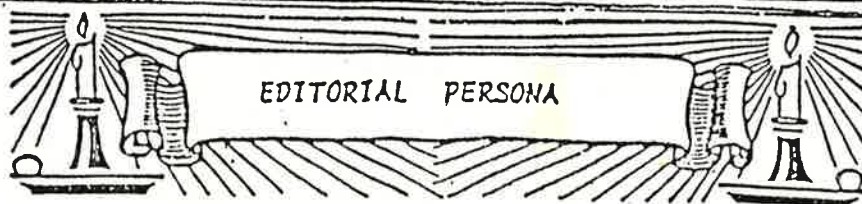
CARLOS FELIPE

Dedicamos este número a Carlos Felipe. La publicación de su *TEATRO*, en edición de José A. Escarpanter y José A. Madrigal, y la puesta en escena de *EL CHINO*, bajo la dirección de Dumé, enfocan de nuevo la atención en uno de nuestros dramaturgos más importantes. Lo recordamos en la voz de Rosa Felipe, en el estudio sobre *EL CHINO* que publicó Montes-Huidobro en su libro *PERSONA, VIDA Y MASCARA EN EL TEATRO CUBANO*, y también en la voz de CARLOS FELIPE, entrevistado en 1960, y cuyas palabras todavía tienen vigencia.

Con este número cumple *DRAMATURGOS*, con alguna demora, sus compromisos del año 1988. La publicación de estos seis números ha resultado difícil. La presencia en nuestras páginas de textos dramáticos de JOSE CORRALES, LEOPOLDO HERNANDEZ, RAUL DE CARDENAS y ORLANDO ROSSARDI, entrevistas a autores y actrices, los comentarios orientadores de José Escarpanter sobre textos poco divulgados y los puntos de vista expuestos por otros críticos, le han dado especial sentido a nuestro empeño. Es nuestro propósito seguir nuestra tarea publicando una revista teatral de más alto alcance, con ensayos más amplios dedicados también a otras dramaturgias. Confiamos en poder hacerlo, pero también necesitamos seguir contando con su ayuda. En este momento queremos interrumpir nuestra irregular cronología, en un empeño de reorganización sistemática, para reiniciarla de nuevo con fecha ENERO 1990, punto de partida de una nueva etapa con nuevo formato impreso:

DRAMATURGOS 1990

DRAMATURGOS se publica seis veces al año. Las colaboraciones representan exclusivamente la opinión de sus autores y *DRAMATURGOS* no es responsable de los criterios emitidos en ellas. Se aceptan colaboraciones no solicitadas sobre aspectos pertinentes a esta publicación, pero nos reservamos el derecho de publicarlas. Ni se devuelven originales ni nos responsabilizamos con los mismos; ni nos comprometemos a sostener correspondencia en relación con los trabajos enviados.



P.O. Box 25653, Honolulu, HI 96825

LA CONDICION HUMANA

YGM.- Bueno, Rosa; vamos a ver, ¿cómo te sientes aquí en Miami?

ROSA FELIPE.- Bueno, en Miami me siento todo lo bien que se puede sentir uno que ha tenido que dejar su patria... que lógicamente extraña tantas cosas... Los amigos que quedan allá... Pero bueno, se recuperan los de aquí, que son los mismos de allá, en definitiva, ¿no? Yo estoy bien. Me siento acompañada. Como en mi casa. Aunque quisiera estar en mi verdadera casa, desde luego. En estos momentos un poco triste todavía por la pérdida que he tenido de un familiar muy querido, mi hermana, que era mi segunda madre; extrañando siempre a mi madre, la legítima, y a mi querido hermano Carlos Felipe... Por lo demás, me siento bien. Yo tengo un pequeño retiro. Soy trabajadora social, en un programa de acción. Este es un tipo de trabajo que me agrada. Son pocas horas y me deja cierta libertad. Y me gusta porque yo visito a personas que están solas, que necesitan compañía, terapia verbal. Y esto me agrada extraordinariamente. Tal vez era una meta que yo tenía en mi vida y no sabía cuál, y ahora ya la alcancé y me siento muy cómoda con mi trabajo.

LA ACTRIZ

YGM.- ¿Qué has estado haciendo? ¿Radio? ¿Televisión? ¿Teatro?

ROSA FELIPE.- Radio apenas podemos hacer aquí porque no hay ese movimiento. Se repiten novelas ya grabadas. Y la televisión, no existe para nosotros. De vez en cuando hacemos teatro, y hacemos cosas buenas. Lo último que hice fue ABELARDO Y ELOISA, que dirigió María Julia Casanova, con gran éxito, ante nuestra sorpresa, porque dicen que las cosas serias no gustan... Sí, gustan. Yo creo que la prueba la tenemos en un estreno que acabamos de tener que se llama EXILIO, que ha tenido un éxito extraordinario y que me han dicho que no deje de ver y mañana pienso hacerlo. Se han hecho muchas cosas interesantes. Hay muchos planes interesantes. Y espero seguir haciendo algo porque mi vida es el teatro... Antes de trabajar en ABELARDO Y ELOISA tuve la oportunidad de trabajar en la Amanda de MUNDO DE CRISTAL bajo la dirección de José Ferrer; un experimento que se hizo en el Coconut Grove Playhouse, que yo creo ha sido uno de los puntos más importantes de mi carrera... Carlos a veces me decía: "Rosa, yo creo que aquí en Cuba no vas a lograr mucho más. Sal." En realidad no se ha logrado exactamente lo que él a lo mejor imaginó, lo que soñamos todos, pero todavía estamos caminando, ¿no? Porque se harán grandes cosas. Yo tengo mucha fe. Mucha fe en nuestro talento, el de nuestros escritores, directores, actores y actrices.

REQUIEM POR VARINI

YGM.- Cuando se habla contigo siempre tenemos presente el teatro de Carlos Felipe y nos gustaría mucho preguntarte por qué no se ha estrenado nada de Carlos Felipe en Miami.

ROSA FELIPE.- En Miami estrenamos el REQUIEM POR VARINI bajo condiciones muy desfavorables tanto como para el director y los actores y actrices que trabajamos en ella, sin local para ensayar. La dirigió Soto, el esposo de Griselda Noguera, muy inteligente director que ha hecho pocas cosas, pero con mucha inquietud, muy inteligente. Aunque fue una gran puesta en escena, fue todo desfavorable para nosotros y no llegamos a tener éxito con ella. Se puso un día y ni siquiera pudimos rectificar... Yo hacía la protagonista, la Jabá, porque la actriz que iba a hacerlo no pudo hacerlo. Pero Carlos decía que los autores se hacían estrenando y a veces yo le decía que no se podía estrenar porque no había reparto y él decía "pues la hacemos aunque sea sin reparto porque viendo la obra es como lo autores aprenden, como el dramaturgo se hace. Así que era de opinión de que los dramaturgos escriben para que sus obras sean puestas; así maduran, así se forman... Así que yo hice la Jabá, aunque yo no puedo trabajar papeles muy importantes en las obras de mi hermano porque estoy muy dentro de Carlos y me lastra.



SI AMAR AL INFELIZ ES SER ROSADO...



VGM.- Pero, ¿hubo algún otro problema?

ROSA FELIPE.- Hubo sus boberías porque... Bueno, tú sabes que algunos de los autores que estaban en Cuba... Algunas personas piensan que porque estaban allí, porque murieron allí, eran rosados. Porque no se puede decir comunistas, que ya eso es hablar muy fuerte. Pero, bueno, lo tildaban de rosado. Yo creo que con mi hermano ha habido algo de eso. Nada más lejos de la verdad. Porque si a alguna persona hubieran podido culpar de rosado sería a Rosa, que era muy progresista. Carlos era muy tímido. Muy reservado. Ahora, si amar al infeliz es ser rosado, entonces mi hermano era rosado subido. Si ser sencillo, si ser humilde, si estar cerca de todo lo más puro y bello de la vida es ser rosado, entonces mi hermano lo era. Pero como eso es la antítesis de ser rosado, mi hermano no tenía nada de rosado y mucho menos de comunista... En todo caso, hasta este momento no se ha hecho nada de Carlos...

AQUI SE HA HABLADO TAMBIEN DE EL CHINO



VGM.- De las obras de Carlos, ¿qué obras tú crees que sería más propicia para poner aquí?

ROSA FELIPE.- Yo no sé que ha pasado con mi hermano... No ha tenido suerte... Yo creo que tanto él como Virgilio, como Matías, como muchos más (bueno, no muchos más, pero los hay), tienen derecho a que se les atienda, a que se les respete. Ahora es que vamos a empezar, parece. Ya estamos cogiendo calor. Y a Carlos... A Carlos se le ha ignorado un poco. Esa misma cosa opaca de su existencia, ha tenido su repercusión a pesar del artista tan grande que fue, del dramaturgo... Yo considero muy buena el REQUIEM. EL CHINO siempre me gustó muchísimo. El tiene cosas en un acto que también son muy interesantes. El hizo en Cuba, junto con un director francés, una especie de ensayo que se llamó DE PELICULA y que fue un gran éxito. Creo que si eso se pusiera aquí... Precisamente porque no es una cosa muy profunda, una especie de historia del cine, desde el comienzo hasta el momento actual... Aquí se ha hablado también de EL CHINO...

YA AQUI NOS CONOCEMOS, MAS O MENOS

VGM.- ¿Qué tú crees que puede hacerse como medio de divulgación teatral?

ROSA FELIPE.- Yo siempre he soñado porque nuestro movimiento teatral se desarrolle, y aunque no sea yo la que trabaje, uno de los sueños míos es que podamos salir nosotros de Miami, y de igual forma que nosotros recibimos a las compañías españolas e hispanoamericanas, poder ir nosotros a los lugares de ellos y que ellos reconozcan lo que estamos haciendo... Eso es lo que yo siempre he soñado... Ya aquí nos conocemos, más o menos... Que nos conozcan fuera... Que suenen esos nombres, sea cual fuere, de los nuestros...



CRONOLOGIA

Esta entrevista se realizó en Miami, en casa de Rosa Felipe, en marzo de 1988. Se publica con bastante demora. En aquel momento todavía no se había publicado, por The Society of Spanish and Spanish-American Studies, el TEATRO de Carlos Felipe. Tampoco se había dado lectura a EL CHINO de Carlos Felipe en el SEMINARIO DE TEATRO CUBANO celebrado en la Universidad de Miami, antecedente de la puesta en escena de EL CHINO, bajo la dirección de Dumé, durante el Festival de Teatro que se celebra anualmente en Miami. De ahí que, algunos hechos importantes han tenido lugar en memoria de Carlos Felipe. Valga lo dicho a modo de aclaración cronológica.

CARLOS FELIPE

EL CHINO

LA CONSTANTE DISTANCIA



Intentamos establecer que el teatro dentro del teatro es técnica preferencial de los dramaturgos cubanos. Hay razones internas que se explican en el carácter de su pueblo y en ciertas actitudes martianas: la lucha constante de polos opuestos, el propio sentido martiano de la representación, la pugna entre la realidad y el ideal, la actitud deformadora del sueño y la distancia. La breve incursión por el teatro bufo confirma esta preferencia técnica, reafirmando a su vez dos elementos significativos, el humorismo y el sexo, que integran lo que se considera típicamente cubano y que a la larga forma parte de un proceso de traumatización a consecuencia de factores negativos históricos que han producido la castración ideológica del cubano. De inmediato pasaremos a comentar una de las obras más importantes del teatro cubano del período precastrista, de excelente construcción dramática, y que reúne características significativas que aclaran muchos de los aspectos que venimos comentando y que nos conduce hacia otros nuevos factores. Se trata de *El Chino*, de Carlos Felipe, premiada en 1947.

La protagonista, Palma, tuvo una aventura amorosa en plena juventud con un marino, al parecer mejicano; que la llevó a una posada en los barrios bajos de la ciudad. El marino le prometió no olvidarla y volver en su búsqueda. Esto no ocurre, pero Palma sigue aferrada a aquel instante de su vida que considera el de logro más pleno. Por ese motivo, Palma anhela volver a encontrar a ese marino, a quien dice no haber olvidado a pesar de que ya han pasado varios años. La búsqueda de Palma es el asunto central de la obra. La acción tiene lugar en los momentos en que Palma se dispone a representar aquella secuencia amorosa que ha quedado fija en su interior. A pesar de la vulgaridad de la situación fundamental de la obra, encontramos en *El Chino* un efectivo uso del teatro dentro del teatro, raíz y altura martiana, reminiscencias mágicas, oscuras implicaciones psicológicas y planos de la realidad inquietantes.

El manejo técnico de los recursos del teatro dentro del teatro nos parece de primera categoría, y sólo por esta razón debería ser *El Chino* obra mejor conocida. El juego externo sirve para afianzar el contenido ideológico de la pieza y para desarrollar los conflictos psicológicos de Palma. Todo está perfectamente entrelazado. La acción tiene un carácter cortado, que produce de modo intencional una quebra emocional en el espectador, aunque sin ninguna intención didáctica de cariz brechtiano. Está creada, entre otras razones, para acrecentar de modo constante el interés del espectador, con mucha malicia escénica. Los cortes en la acción están dados por personajes secundarios, muchos de ellos del ambiente teatral, que interrumpen la acción central con multitud de insignificancias. "Los efectos de sonido. Ya saben, intermitentes." La acción se interrumpe y uno está en constante "suspense".

*Teatro dentro del teatro:
una realidad que se multiplica*

Muchas veces la interrupción puede ser muy funcional. Por ejemplo: la aparición de José, el marinero que busca

por

Matías

Montes

Huidobro

Palma y con el que tuvo su primera aventura amorosa. Dicha aparición coincide con un cortocircuito que produce efectos luminicos irreales. O cuando Palma vuelve, en el tercer acto, desinteresada por lo ocurrido, víctima del encuentro con la realidad, transformada y comentando en tono menor: "¡Mira qué golpe! ¡Qué gente más poco cuidadosa!" (p. 85). Palma, que ha estado en el mundo de la fantasía, vuelve hacia el mundo de las pequeñeces más externas de la representación teatral, manifestando con este juego su evolución psicológica.

Los detalles más externos sirven para subrayar el juego de realidad y representación y en todo momento el autor hará énfasis con respecto a la existencia de los dos planos. Cuando tiene lugar la reproducción de la posada, el autor indica que se hará frente al público y que no será una reproducción completa ni de tipo realista. La obra en sí misma es una constante discusión sobre lo que es la realidad. El Chino, por ejemplo, se niega a ponerse la camisa roja que le han buscado. El Chino es para Palma una realidad diferente. "El chino ha dicho que jamás se ha puesto camisa de ese color." "Se lo he explicado, Sergio, que somos sensibles al color y forma de las prendas que usamos según la impresión que producimos en las personas que nos miran. Si Palma "ve" roja la camisa, el rojo es el color que "sentirá" el chino (ps. 22-23).

Realidad de Palma que no satisface a los otros personajes, mucho menos al Chino, que protesta ante el plano de la realidad que no es el suyo: "¡Mi blusa! ¡Esto no es mi blusa! Capitán no se pone esto." Pero Robert impone la realidad escénica y psicológica: "Esto es su blusa. ¡Póngase su blusa!" (p. 55).

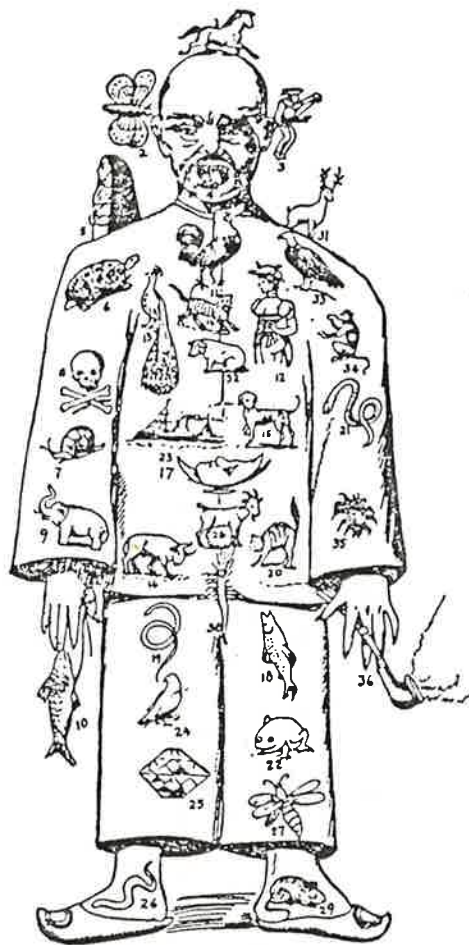
El juego del teatro dentro del teatro le sirve a Felipe para crear un constante contrapunto de realidades insatisfechas que se rechazan las unas a las otras. La obra tiene su base en esa interpretación múltiple de la realidad, funcionando muy bien en lo más superficial y en lo más profundo. "¿Dices tú que esto es la reproducción de mi hospedaje? Esto no es mi hospedaje. Así no era." "Se ha repetido hasta la saciedad que no se trató de hacer una reproducción fiel. El fin es despertar la memoria por la sugerencia." (p. 39).

El cambio de planos y el juego escénico aparece complementado con simples notas ambientales. Nena La Rubia, Alameda y Caridad, con sus acostumbradas interrupciones como si fueran cronistas de un tiempo ido, su evocación del barrio de la Alameda de Paula, sus canciones que sirven de fondo, dan una nota marginal muy efectiva. Esto se integra constantemente a la discusión teórica del asunto, que va y viene a lo largo de los tres actos. Por ejemplo, Robert le dice a Nena la Rubia: "Nena, quedamos en que usted va a hacer 'la mujer que está sentada y que después se va'." Pero Nena rechaza este detalle que le impone el director de escena, ya que el mismo va contra su realidad. "Ya dije que no quiero hacer eso. Después tengo que salir como 'yo misma' cuando el escándalo del suicidio" (p. 59). El "yo" de Nena, al contrario del de Palma, que tiende a multiplicarse, se niega a una división que considera un fraccionamiento de su integridad existencial.

Simbología martiana: orden realista vs. orden idealista

Esta maquilina externa con inquietudes internas tiene además un conflicto individual, el de Palma, que es el básico de la comedia. Pero antes de hablar de Palma debemos considerar dos personajes fundamentales que se mueven alrededor de ella: Sergio y José.

Sergio, que representa el plano más directo de la obra, rechaza el plano creado dramáticamente, pues ello va contra sus intereses. Sergio es el amante de Palma y desea que Palma se quede a su lado. Teme que Palma realice el encuentro que busca con tanto anhelo. Sin embargo, llega un momento en que Sergio comprende que la búsqueda de Palma es la búsqueda de un imposible y que nunca podrá alcanzarlo. Comprende que el anhelo de Palma es de raíz martiana, que el sueño ha sido creado a través de la distancia en el espacio y en el tiempo y que por consiguiente el contacto con la realidad será transformado por Palma en rechazo. Cuando Sergio comprende que el juego nunca podrá moverse en su contra, sino en su favor, es cuando insiste en que la realidad escénica siga recreándose. Sabe que cuando Palma choque con la realidad escénica que le ofrece José, el supuesto marino con el que Palma tuvo amores, la realidad le producirá



un choque que, en todo caso, la hará volver al sueño, nunca hacia la realidad de José. José mismo presente que todo está en contra suya, que mientras más palpable se haga aquel momento idealizado por Palma, más lejos estará él de revivir aquel minuto de amor. Al principio, Robert, el director de escena, se encuentra satisfecho con las palabras dichas y recordadas por José, pero Sergio argumenta que quizás no sea el supuesto marino. "Lo del parque nada nos ha dicho sobre la identidad de este hombre. Los factores que concurren son externos, comunes a todos estos casos, y no ofrecen un fundamento incontrovertible... La situación crea la palabra. En cuanto a las que hemos oído, nunca pudieron ser dichas. Dos jóvenes de quince a veinte años, respectivamente, al encontrarse en un parque, se producen en una forma menos enfática y especiosa" (ps. 52-53). Lo que quiere Sergio es que Palma choque con un José de carne y hueso. Palma nunca podrá aceptar que el ideal se haga materia. Por eso hay un momento en que Palma huye de José y se acerca a Sergio, instante que éste aprovechará para decir: "La señora exige pruebas más convincentes sobre su identidad..." (p. 59). José, que sabe que la representación de la secuencia lo alejará de Palma, trata de evadir el choque. Pero el "divertissement" continúa.

¿Qué representa Sergio? Si asumimos una actitud en busca de una interpretación histórica y local, podríamos decir que Sergio representa la realidad de Cuba republicana: una realidad de carácter materialista, utilitaria, sin margen alguno para el ideal. Una realidad de carácter monetario, más o menos corrupta, cínica, sometida a los intereses. Palma, que se ha prostituido aceptando el mundo de Sergio, Cuba convertida en concubina de la realidad sin sueño, vive con el sentimiento aferrado a un minuto de amor en el pasado, que busca con afán. No lo puede encontrar. Sergio, en el fondo, se burla. Cuba quizás no sea suya, pero no será de otro. Está atrapada en redes de imposibles. El suplicio de la isla es buscar y no encontrar jamás. El, la realidad, estará siempre ahí para evitarlo. La realidad, capitalista o marxista, constituye un perenne valladar al sueño. Si los cubanos en el exilio regresaran, el juego decepcionante volvería a repetirse y Palma seguiría buscando a su José.

Si retrocedemos a Martí, nos encontramos que Sergio en escena es el "símbolo de orden realista" y el "José" que no existe es la "imagen de orden idealista", formando teatralmente el "dualismo inherente a la naturaleza humana". La obra tiene el movimiento pendular de la sicología del pueblo cubano que parece marchar de un orden a otro. Representa Sergio el anti-héroe martiano que acaba imponiéndose.

Categoría martiano-unamuniana

El tratamiento que nos ofrece Felipe de José es otro acierto: sombra o caricatura de un sueño. Es uno de los personajes más interesantes de la obra, porque en realidad no existe. Es un objeto de amor que se ha fijado en Palma interiormente, de dudosa existencia exterior. José lucha inútilmente por ponerse a la altura del ideal, pero en el fondo sabe que es imposible: perderá. Por eso termina marcado por el oportunismo. ¿Es sincero o quiere aprovecharse del sueño de Palma? Aquí la obra tiene categoría unamuniana. El personaje parece clamar en el vacío por una existencia que los otros personajes le niegan. José no puede pasar la prueba del sueño que le pone Palma: ningún hombre la ha pasado jamás. Mucho más cuando José se ve sometido a un juego teatral de palabras que nunca fueron dichas. "¿Una tipa? Usted miente. Usted quiere perjudicarme y no lo consentiré. Nunca pude decir 'una tipa' refiriéndome a Palma" (ps. 60-61). Robert, con crueldad digna de Unamuno, lo llama "un motivo ausente: no se contó con su presencia" (p. 66). Todos los personajes conjuran contra su existencia. Es un hecho físico sometido a un juego de irrealidades; la que se ha fijado como un objeto de amor ideal en el cerebro de Palma y la que le han construido escénicamente, obligándole a decir palabras cursis (aquí la cursilería de los diálogos de Felipe funciona admirablemente con la intención total de la obra) que acabarán sonando a hueco y condenándolo.

El sueño de Cuba

José intenta ser la corporeización de un sueño. Pero ¿qué sueño? Esto es parte de la charada de *El Chino*. ¿En qué consiste el sueño de Cuba? Si colocáramos el asunto en el plano



local e histórico, podríamos hacer la siguiente interpretación doblemente martiana. La búsqueda de José representa la búsqueda de Martí. Cada hombre público se ha acercado a la perfección en la medida que ha podido acercarse a Martí, y siempre ha quedado distante. No ha podido resistir la comparación. Ha repetido las palabras de Martí, pero todo se ha convertido en un eco. Mientras tanto, el pueblo cubano siempre lo ha buscado, hallando en sus líderes el fantasma del ideal. Desde Estrada Palma a Eduardo Chibás en la historia republicana, pasando por figuras menores, el cubano ha sometido a todos sus líderes a la prueba martiana. Ninguno la ha pasado. Entonces el líder ha comenzado a sonar a falso, como José al final de la obra, en que Palma y el espectador ponen en duda su sinceridad que acaba sonando a oportunismo. De esto se alegra Sergio, que probablemente piense: eso era lo que yo venía diciendo. El proceso no termina con el período castrista. Desde cierto ángulo los mártires del proceso revolucionario, que están muertos, representan el espíritu martiano legítimo, mientras Castro y el castrismo representan el fraude. Castro es nuevamente sometido a la prueba martiana y el cubano se ve sometido al exilio exterior o interior. En buena lógica, Martí es un peligro para la conciencia cubana marxista. La conciencia martiana tendrá que ser exterminada o distorsionada, haciendo a Martí marxista y conduciéndolo a su aniquilamiento. Lo que no podemos anticipar es hasta qué punto este anhelo de búsqueda, ya latente, podrá desaparecer de las mismas raíces. En el exilio Martí se vuelve vehículo motriz. Posiblemente lo ha sido en Cuba durante ciertos períodos de rebelión anticastro que llevaron nuevamente rebeldes a las montañas. El nombre de Martí se interpreta con sinceridad o hipocresía. El cubano es un actor cuyo personaje favorito se llama Martí, quién sabe si hasta un Martí que nunca ha existido. En todo caso, Palma, que es Cuba, anhela deshacerse de la realidad republicana que la ha prostituido, buscando incesantemente su ideal martiano, que eróticamente es José, pero con la certidumbre de que nunca llegará a encontrarlo, padeciendo siempre de una eternidad de dolores de cabeza en la intimidad del cráneo. Está devorada por extremos donde la realidad es abismo, buitre, yugo, carbón, uña, cerdo, antro y fango, y donde el

sueño se vuelve monte, águila, ala, luz, estrella, antorcha, copa, oro.

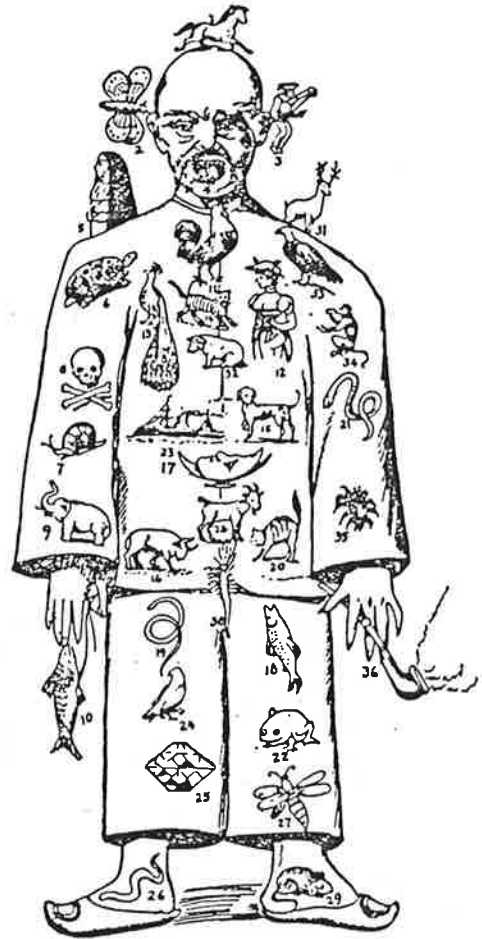
Por consiguiente, la clave del enigma está en Palma: la búsqueda constante, la esencia de lo cubano. Lo que sucedió en realidad no le interesa: la búsqueda misma aparece aferrada al símbolo: realidad o sueño perdido. Ella no lo puede alcanzar y todos los personajes son pretextos que la conducen a la insatisfacción. Dentro de una historia vulgarísima, llena a veces de lugares comunes, surgen las verdades psicológicas y nacionales. Sin olvidar la magia. "The idea is that a recitation of events which occurred in the mythical past will inevitably cause these events to recur." El recitativo mágico es todo un mundo dentro del teatro cubano que obligaría a un interesantísimo recorrido: *Réquiem por Yarini*, de Felipe; *Electra Garrigó* y *Dos viejos pánicos*, de Piñera; *Medea en el espejo* y *La noche de los asesinos*, de Triana; *El gallo de San Isidro*, de Brene. La actitud de Palma esconde un anhelo mágico. El teatro dentro del teatro es utilizado aquí por tales atributos. Palma espera que algún poder mágico la lleve a recapturar aquel minuto erótico que se le ha escapado. Tiene lugar un recitativo dramático y la inesperada aparición de José tiene una nota mágica acrecentada por la pirotecnia escénica que produce el cortocircuito. Sin embargo, el encantamiento no tiene el resultado esperado. Se intenta el encantamiento y la identificación, pero Palma no obtiene la victoria apetecida. Los objetos tienen particular importancia, porque Palma presiente que a través de los objetos que representan al ser, se producirá la corporeización del mismo. Se trata de una reunión espiritista donde se invoca una presencia y los objetos del ritual mágico son muy importantes. Ella utiliza la magia del teatro para superar las frustraciones de la realidad inmediata; va hacia otra realidad; retrocede; vuelve a empezar. Es un círculo vicioso que lleva a Palma de una realidad a la otra, pero que no la lleva a ninguna conclusión feliz. La magia no la conduce a ninguna parte, ni en el plano individual ni en el histórico que ella representa.

Palma: el objeto negativo interior

Palma (como veremos en Pablo en *Capricho en rojo*) vive retirada de los intereses más directos de la realidad inmediata. Si dejáramos a un lado la interpretación martiana, o la mágica, y fuéramos en busca de una interpretación psicológica, nos encontraríamos que Palma ha procedido como un temperamento esquizoide que produce la "internalización" de un objeto amoroso, ayer existente, hoy desaparecido, y que por consiguiente se ha convertido en un objeto negativo interior, al menos desde el punto de vista psicológico. El objeto amado se convirtió en un desertor con respecto a la vida de Palma, pero Palma no se atrevió a aceptar tal deserción y lo fijó interiormente. Ese objeto negativo interior la devora, le niega la felicidad. Ella lo ha incorporado tan intensamente dentro de sí misma, que ninguna otra forma de amor puede satisfacerla. Todos los objetos de la realidad inmediata están sometidos a los objetos interiores de Palma. En cierta medida no existen. El momento que se ha fijado en Palma interiormente es la medida de todas las cosas, y el error de Palma consiste en buscar en el exterior lo que se ha fijado, transformado, idealizado adentro. El hecho de que José ya no esté, es lo que convierte la "internalización" de Palma en un hecho traumático. La aparición posterior no satisface la imagen interior con la que ha vivido Palma durante tanto tiempo. Palma adopta una actitud esquizoide al cancelar las relaciones con el mundo exterior. El camino de Palma parece ser una pendiente trágica. "Our needs, fears, frustrations, resentments and anxieties in our inevitable quest for good objects are the substance of psychopathology... When difficulties in achieving and maintaining good object-relations are too pronounced... people... abolish relations with actual people so far as they can..." "Objects are only internalized in a more radical way when the relationship turns into a bad-object situation through, say the object changing or dying."¹

Palma: interpretación martiana

El largo exilio martiano lo llevó también a un proceso de "internalización" que no pudo resistir el choque con la realidad y lo condujo a la muerte. Palma se evade de la muerte mediante una búsqueda constante, forma de vivir, forma de morir. Paralelo al desarrollo de Palma, en plano menor, hay un personaje secundario, el violinista, que es significativo en su espera inútil del retorno de la mujer amada. El violinista, como Martí, se "suicida". Mientras Palma sigue buscando, el violinista detiene su búsqueda y su esperanza, e impulsado por las crueles palabras y los actos de Renata la Silenciosa (¿quién sería la Renata la Silenciosa de José Martí?), choca con la realidad que lo invita al suicidio. Obsérvese que la muerte del violinista es muy peculiar. El violinista tiene el puñal en la mano pero no se decide a matarse. Renata se acerca: "Después extiende la mano abierta y colocándola sobre la mano que sostiene el arma suavemente le hunde el puñal en el pecho" (p. 78). El violinista sostiene el puñal, pero Renata lo empuja. Suicidio parcial. Crimen parcial. Pero muerte inevitable. Para nosotros Renata es la realidad implacable y fatalista. Obsérvese además que el crimen indirecto es nota preferente y significativa. Recuérdese al Dr. Prometeo. Hay cierta tendencia a no quererse manchar las manos: más de un personaje hace el gesto de lavarse las manos como Poncio Pilato. El agua es el elemento purificador de "el hombre inmaculado". El cubano se caracteriza por su marcado énfasis en la limpieza corporal: purificación a través del agua que nos limpia del pecado. La sangre directa no es lo más prudente: la mano del violinista sostiene el puñal que Renata introduce. La muerte del violinista debió haber cerrado el episodio escénico planeado por Palma, que se prolonga con la inesperada aparición de José. Pero lo cierto es que el violinista da otro fin posible, quizás una anticipación del fin de Palma que no veremos en escena. En cuanto a Martí, él vivía en función de una "internalización" idealizante que había convertido a Cuba en un objeto de amor de índole negativa; así proceden los héroes y los mártires. Los cubanos en el exilio se ven sometidos a la misma agonía; Cuba es convertida en un objeto negativo interior, hijo aden-



tro, lacerándole y haciéndole tener orgullo de un latido esquizoide.

Pero volvamos a Palma. Ella sabe que un fenómeno de índole íntima se ha fijado en ella. Presiente su fracaso. "Si fracaso, si no recuerda el chino, si no tengo de inmediato el medio de conseguir lo que busco... lo seguiré buscando" (p. 26). Pero el choque con la realidad se anticipa como algo terrible: teme encontrar lo que busca. Sergio comprende que Palma camina hacia lo insoluble: "¿No has pensado que vas a corporeizar un recuerdo sin la conveniente preparación, a actuar una escena no ensayada?" (p. 39). Es la coordinada sueño-realidad-idealismo martiano-objeto interior-trauma síquico-magia-fracaso-búsqueda. Carlos Felipe integra lo poético, lo erótico y lo nacional dentro de una realidad que es martiana por un lado y desequilibrio psicológico por el otro.

Constancia del retorno y de la búsqueda

La evolución de Palma es un acierto de Felipe. Su aparición en el tercer acto, atenta a los detalles minúsculos de la realidad, discutiendo con Robert sobre el descuido de los obreros, es un acierto dramático. Indiferente a la representación ocurrida pero consciente de ella, va camino de las jaquecas y del reinicio del ciclo. Clama porque recuerde el Chino, que tiene el enigma eterno de la charada: "¡Tiene que recordar ¡Tiene que recordar!" (p. 91). Y hacia el final del acto, la Palma indiferente se convierte en la Palma agónica dispuesta a recomenzar. Por intuición posiblemente, Felipe ha creado una síntesis dramática de Cuba a través de Palma y *El Chino*: obra rica en matices que invita a las interpretaciones múltiples. Martiana, Palma es la búsqueda constante del pueblo cubano, errante a veces, que en su desesperación invoca los poderes mágicos para corporeizar el objeto negativo que se ha fijado en su interior, Cuba misma, y que encuentra en el teatro dentro del teatro, su mejor vehículo escénico.

La Universidad Central de Las Villas ha publicado "Teatro" de Carlos Felipe. Circunstancialmente Carlos Felipe adquiere interés; pero en el fondo, Carlos Felipe vale más que una circunstancia transitoria: por eso lo fui a ver. Su trayectoria y dedicación al teatro nos obliga a escucharlo. Un deber casto. Lo escucho. Habla.

ENTREVISTA A UNA VOZ NECESARIA

por matías montes huidobro

¿Cuánto se ha demorado el movimiento dramático nacional --en Cuba, fuera de Cuba-- en reconocer los valores de nuestros dramaturgos? Con frecuencia, TARDE, MAL Y NUNCA --y con suerte, cuando están muertos y enterrados. A Carlos Felipe le cupo esta galería de la mala suerte, como le pasaba a José Antonio Ramos y al propio Virgilio Piñera --excluido de colecciones antológicas y negado por muchos gaceticillos durante muchos años. Pero a éste, gracias a la admiración que sentía por él Carlos Franqui, gracias al periódico REVOLUCIÓN, a LUNES de REVOLUCIÓN, a Francisco Morán y, principalmente, a su innegable talento creador, le cupo momentos de auténtico reconocimiento en la década del sesenta. Y Miami lo aceptó en toda su valía cuando ya estaba muerto. Pero por los sesenta, Felipe que no se movía en los círculos de Piñera), aunque todos sabían lo mucho que valía, era un marginado en los círculos locales de la farándula. Por eso fui a entrevistarle en 1960, cuando hacía mi crítica teatral en REVOLUCIÓN. Desde esa época, me hacía la pregunta de la charada china, respecto a la puesta en escena de EL CHINO. Quedaba sin contestar. Reproduzco parte de la entrevista a UNA VOZ NECESARIA (que todavía lo es), y esperemos que FELIPE esté viendo todo este teatro desde alguna galaxia.

El dramaturgo sediento

CARLOS FELIPE: «Los dramaturgos cubanos han dicho presente. Son muchas y muy valiosas las obras nacidas ya bajo este signo. Es sensible que el director, el empresario, y dueño de sala entre nosotros, hechas las salvedades de rigor, con sensibilidad orientada hacia Broadway, y no tocados aún por la gracia del sentimiento nacionalista, no presten mayor atención a las obras de nuestros autores».

No es necesario --sí, sí es necesario-- insistir sobre el

abandono a nuestros autores y la sed de los mismos. El propio caso de Carlos Felipe es asombroso. Reconocido como uno de nuestros positivos dramaturgos, sólo ha visto en escena tres de sus obras. Y se trata de Carlos Felipe, a quien, por fuerza, se le tienen que reconocer valores, a pesar de no pertenecer a sectas al gusto. ¿Por qué no ha vuelto a escena «El Chino», esa obra extraordinaria, ese destello brillante, tal vez el más brillante --no sé-- de nuestro teatro?»



EL HOMBRE Y LA CALLE
La calle --Cárdenas-- se mantiene fiel al espíritu del hombre que vive en ella y que busca en ella el secreto de nuestros hombres, el marfil cotidiano

CARLOS FELIPE: «Se me ha preguntado dónde busco mis temas. En realidad, no busco un tema: lo encuentro sin buscarlo. ¿Dónde? En la vida, en la calle. Yo vivo en la calle. Veinte veces al día cruzo a pie las calles de La Habana. Oigo una palabra; veo un rostro; capto una expresión que me hiere, pues ha nacido un tema. Lo trabajaré o lo rechazaré, según las posibilidades que yo le vea para ajustarlo a mi técnica. Es ridículo, por tanto, cuando se habla de mí, mencionar «torres de marfil». Nadie más callejero que yo, nadie más convencido que yo de que es la calle la fuente de los estímulos para el artista».

Por supuesto, Carlos Felipe vive en una «torre de marfil». ¿Cómo se entiende esto? No lo vi en el último fórum de teatro, en la penúltima conferencia entre amigos y enemigos, en la mesa redonda de inteligentes genios. Su «torre de marfil» es el supremo pecado: un acercamiento legítimo, puro, sincero, hacia el hombre común, que lo aleja automáticamente de «nuestros círculos extraordinarios». Yo me pregunto cómo podrá expresar nuestra labor creadora la vida íntima, secreta, complicada --los hijos, la mujer, las cuentas, las enfermedades, el trabajo-- de nuestra gente elemental y fundamental, si vivimos en el círculo de la charla intelectual y el pensamiento trascendente. Interpreto que Carlos Felipe piensa algo de eso. Busca un acercamiento directo, un contacto íntimo con nuestro hombre común, como camino puro para expresarlo en nuestra escena.

Los aportes de Carlos Felipe a nuestra integración y formación dramática ya están, pero aún debemos esperar de él --como él espera ofrecernos-- nuevos elementos que se integren eficazmente a la formación de nuestro teatro.