

Presencia  
Calidad

# El tiempo en un acto

Selección y prólogo  
**José Triana**

Primera edición, 1999.

*Diseño de la maqueta y cubiertas:*

Pedro R. Monge Rafuls  
Hernán Herrera

*Pintura de la portada:*

Gladys Triana  
*The Ship of Fools*, 1996  
Collage, acrílico en lino, 30" x 20"

*Fotografías:*

Virgilio Piñera (Anónimo. Cortesía de P. Monge Rafuls); Rolando Ferrer (Anónimo. Cortesía de Herberto Dumé); Abelardo Estorino (Pedro Monge Rafuls); Gloria Parrado (Anónimo. Cortesía de Aries Morales Parrado); Matías Montes Huidobro (Yara González-Montes); Julio Matas, José Corrales, Nicolás Dorr y Carmen Duarte (Luis Mallo); José Triana (Chantal Triana); Raúl de Cárdenas (Anónimo. Cortesía de R. de Cardenas); Pedro Monge Rafuls (Nelson Colón Rodríguez); Joel Cano (Christilla Vasserot).

La Editorial OLLANTAY le agradece a cada uno de los fotógrafos mencionados, a Teresa Page y a Juan Carlos Martínez su colaboración.

*De esta edición:*

© OLLANTAY Press, 1999  
P.O. Box 720636  
Jackson Heights, NY 11372-0636  
U.S.A.

*Reservados todos los derechos. Prohibido cualquier uso que se le quiera dar a estas obras, incluyendo la reproducción total o parcial de las mismas, sin el permiso escrito de los autores y/o sus representantes legales.*

*Impreso en los Estados Unidos de América. Manufactured in the United States of America.*

*Library of Congress Catalog Card Number: 99-70662  
ISBN: 0-9625127-6-1*

Prólogo: José Triana vii  
Manuscritos del tiempo

Virgilio Piñera 1  
Falsa alarma

Rolando Ferrer 35  
La hija de Nacho

Abelardo Estorino 73  
Los mangos de Caín

Gloria Parrado 101  
La espera

Matías Montes Huidobro 119  
Gas en los poros

Julio Matas 145  
Juego de damas

José Triana 163  
El Mayor General hablará de teogonía

José Corrales 203  
Un vals de Chopin

Raúl de Cárdenas 225  
La palangana

Pedro R. Monge Rafuls 249  
Recordando a mamá

Nicolás Dorr 271  
El palacio de los cartones

Carmen Duarte 299  
¿Cuánto me das marinero?

Joel Cano 321  
Por culpa de una rusa

Cada período requiere una revisión de lo vivido. Revisión en el mejor sentido: ver lo que se ha hecho, ver hacia dónde se ha ido. Esta premisa valedera a los distintos estratos y actividad de la organización humana es aplicable a la escritura. Debemos analizar con severidad crítica qué es lo que hemos realizado y qué es lo que habíamos proyectado y si fuimos incapaces de llevarlo a cabo, o cuáles fueron los inconvenientes que surgieron que no nos permitieron llegar a la meta, o que los asideros con lo contingente se evaporaron, anquilosaron o redujeron durante tal o cual extensión de tiempo—un recorrido que supone altos y bajos, que posee escollos, no existe una línea ascendente clara.

Eso me hace pensar que siendo una aspiración de espiritualidad, somos permeables o determinados por nuestra circunstancia, cuerpo económico, social, político; que conforme a estos elementos nuestra sensibilidad, fragilidad, torpeza, o lo que sea, conjura el acto creador.

De ahí ese estadio inseguro que se involucra con el juego, una impostura, una mentira, una trampa y cuanto más a un proceso de búsqueda, adaptada a veces a la aspiración de un “camino” o vía iniciática. A ese nivel contemplo la creación. Reducirlo sería una bufonada. O confundir gato por liebre.

Quisiera ser bien explícito al exponer mis ideas. Lo ensayaré, echando mano a dos novelas que animan una clara visión de lo que deseo dilucidar, o el grado de vértigo que presume explorarlo. Si nos identificamos con el protagonista de la novela *El Baron Bagge* de Alexandre Lernet Holenia estamos en un punto en el que somos conscientes de la magnitud del ejército enemigo, atravesamos una inmensa planicie, franqueamos poco a poco las fronteras del inconcebible reino que no pertenece ni a los vivos ni a los muertos, un reino de sueño y vigilia, y nos enfrascamos en una batalla sangrienta e ilusoria. O emulando al muchacho de América que emprende un viaje cuyo objetivo se le embarulla y después de bifurcarse en un sin fin de peripecias incongruentes y por un medio inopinado se encuentra ante el Gran Teatro de Oklahoma.

Creo que de este modo se perfila gráficamente la oscura intensidad o el temple que implica y reclama la escritura y en un plano general el arte en sí. Nos nutrimos

y explayamos en un territorio movedizo, y pensamiento y acto no es lo que es; el lugar común del “filo de navaja” ilumina una sección, nos enseña que nuestro centro de gravitación es la ambigüedad. Y es ella la que nos abre un potencial de creatividad.

Lo que no es un rechazo del tiempo. Al contrario, tomé semejantes fuentes literarias para indicar que estamos inscritos en él. Lernet Holenia al introducirnos en la guerra napoleónica, entre otras cosas, nos refiere la obsoleta ideología imperialista del nazismo; y Franz Kafka en su relato incorpora, de alguna manera, el desajuste de la pérdida de los valores de la sociedad de entre guerras 1918-1939.

Y el caso de que el poema, novela, cuento, filosofía, ensayo, pintura, diseño, obra de teatro evoque o no lo circundante, o lo anecdótico lo alíe de una substancia evanescente o “trascendental”, como afirman los críticos del arte, jamás disminuye la calidad y la energía del lapso en que fue transcrito, publicado o expuesto; por una pirueta casi asombrosa, lo convierte en presencia, en tiempo.

Por ejemplo, el libro *Las Flores del mal* de Charles Baudelaire nos ilustra que una nueva sensibilidad se abre paso, promoviendo la incertidumbre de un cambio, la estética de la podredumbre y del malestar, y no de gratis hormigueaban los tumultos de las barricadas. El teatro de Jean Giraudoux, circulando entre elucubraciones míticas griegas o germánicas, es una reflexión directa de lo que era y fue la época de Pétain y vemos cómo todavía se desliza ocasionalmente por los desusados intersticios de la vida francesa actual. *Quac-Quac* y *El mal corre* de Jacques Audiberti, metáforas monumentales del arte escénico, ponen al desnudo la sociedad francesa de postguerra. La fijeza de José Lezama Lima funda una perspectiva diferente dentro de la poesía cubana y, sin pretenderlo, declara las vicisitudes y la parálisis de la euritmia mental que sufre nuestra sociedad. La novela de Guillermo Cabrera Infante *La Habana para un infante difunto* muestra la ciudad de La Habana que fue en los cincuenta, y al referirnos lo que fue comparece la ausencia, y en ese punto crucial nos dice que es lo que es hoy, nos aclara el presente y quizás el futuro. El resplandor orgiástico de la novela de Reinaldo Arenas *El mundo alucinante*—el ambiente descrito se afinca en el siglo XVII—, apostrofa mejor que nadie lo que eran las estructuras del gobierno, la hipocresía y el desbarajuste institucional y social de los sesenta. El cuento *Aquella noche salieron los muertos* de Lino Novás Calvo, ¿no es una descripción de la vida marginal y una anticipación de lo que agobia actualmente al pueblo cubano?

Otros modelos podemos tomar. La ruptura que infiere la aparición de la pintura *fauve*, salvaje, en Francia, a comienzos de siglo, con su despiadada pasión en el uso del color primario y de las líneas del garrapateo, anuncia y exhibe la crisis ideológica, las mutaciones en las que se agitan los países europeos. Otra escisión notable es la irrupción de la música de Mahler, Stravinsky, Prokofieff, Alban Berg y Bela Bartok. El creador, al expresar su experiencia, a veces se aprovecha o niega los parámetros suscritos por la tradición y se lanza al vacío para abordar lo no

dicho y un reto.

No es inocente el que haya enfocado el poema, cuento, novela, pintura y música. Estos ejemplos nos afianzan con claridad en un sucedido que se produce de generación en generación regalándonos la imagen de una vitalidad renovadora, y nos facultan a que nos aproximemos al fenómeno del teatro que coincide en todos los aspectos evolutivos con las otras manifestaciones del pensamiento artístico. Y por ser una materia que exige la concreción del escenario, que siendo literatura es ceremonia, a veces resulta relegado al plano exclusivo del espectáculo, y no se le aprecia en su justa estatura, como si perteneciera a un género híbrido, o un apéndice insólitamente clasificable.

Teniendo en cuenta que una de las resistencias que presenta es la dificultad en su lectura (diálogo complicado de varios interlocutores y su significación impalpable) y efectivamente también porque no se resuelve con ella—y ofrece una barrera tal para su comprensión que piezas espléndidas son desdeñadas por el lector no avisado. Otro problema es que necesita la dignidad de los oficiantes o actores y un manejo esmerado de dirección. Esto presupone dedicación, rigor y un entrenamiento adecuado que no siempre rinde su cometido. No obstante el fruto afortunado se logra y nos percatamos que en él encontramos una síntesis de la actividad espiritual del hombre—la música de las palabras (el poema), la esencia de esas palabras (la filosofía, la teología, el ensayo), la trama (la épica, la novela y el cuento), el movimiento, el espacio escénico y los trajes (la plástica, el trazado, el diseño en movimiento)—desde sus orígenes en la lengua de los templos de Kronos, Zeus y de Uranos, en los cultos solares o lunares, en las montañas, en las selvas, y en los valles profundos y voluptuosos con sus enmascarados y rituales de sangre.

En ese instante el teatro nos vincula al tiempo, nos lo ostenta veraz y descarnado. Posiblemente sea su atavío obsesivo y su fijación primordial. Vemos no un burujo espectral, sino la representación, el dato en sí, la ambivalencia y el delirio del devenir, del quehacer, del pensar, del sentir del hombre hecho circunstancia. Circunstancia múltiple porque se compone y se descompone, da la espalda y se enfrenta, esquiva y perdura mostrando el rostro implacable de la condición de ser y de estar. Y a la vez el teatro es decantación, a un dedo de la filosofía. No en balde el discurrir filosófico platónico que disfrutamos estuvo asentado en el oficio de los dialogantes, en un aleteo de teatralidad que se difumina para conseguir la fase de pensamiento trascendente. Tiempo finito y tiempo infinito. Lo contingente y la eternidad.

Una casa corriente, un solar habanero, una calle, la manigua, el desierto, una piragua, la pirámide azteca, un rascacielos neoyorkino por obra y gracia del trabajo y la especulación artísticos adquieren una proyección temporal e intemporal, se transfiguran, esculpen los arquetipos consustanciales de la vida, arraigados, indisociables de la historia, porque con ellos y entre ellos, bulle el hombre con sus secretas y oscuras pasiones.

Es bueno recordar antes de entrar en materia que los dramaturgos como los escritores y artistas cubanos estuvieron zarandeados por el concepto paralizador de "Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada", emitido a los intelectuales en la reunión de la Biblioteca Nacional José Martí por el Primer Ministro Fidel Castro. Esta proposición asentó una dicotomía que fue larvando la conciencia de los creadores en mayor o menor grado. La euforia o el embullo patriótico los acondicionó. Se pensó que aquella sería una cuestión pasajera, de emergencia.<sup>1</sup>

...la generación de Lezama Lima y la siguiente (a la que pertenezco) estaban permeadas de cierto utopismo revolucionario socialista. "Lo que nos encendía era el prestigio mágico de la revolución", como afirmara Octavio Paz.<sup>2</sup> No es una excusa, es un hecho. Los aportes indudables que brindó el castrismo al escritor en su arribo al poder fueron reputados reivindicaciones sacralizadas, y no se tomó ninguna distancia ni medida de prevención, pecándose de ingenuidad y de arribismo, y esta aceptación incondicionada prepara o engendra la trampa inevitable de la que salir resultaba improbable. Ella permitió que se aposentara el culto a la personalidad y el fogueo de la represión, manifestación del poder autócrata de la dirigencia. Agréguese a esto, la inexperiencia de los intelectuales en los asuntos de gobierno y políticos, globalmente; no éramos hombres entrenados para una tal tarea y, por otra parte, teníamos un enorme *handicap* de no ser combatientes, rondaba una nube estrambótica, vacua, capaz de paralizar "al gallo más pintao", la explotación del sentimiento de culpabilidad ("el poder se gana peleando en la Sierra", que confirman que son las metralletas y las pistolas las que mandan), y esto te obliteraba el paso, y por un tris podía caer la espada de Damocles sobre tu cabeza con el pecado de intencionalidad, el pensar distinto a lo decidido por las esferas gubernamentales convierte a los individuos en traidores. Se vivía en suspenso, y entre los escritores *ipso facto* se estableció una línea bien definida, los que pertenecían al 26 de julio y los que simpatizaban o eran adeptos de la juventud comunista o habían entablado un juego o compromiso con los viejos miembros del Partido Comunista. Aquellos que soñaban con la reinsertión en una sociedad democrática se les conceptuaba animales prehistóricos, dignos de compasión. No sabían que contaba en la práctica. La pérdida de los precarios valores democráticos con el golpe de estado de Batista en 1952 abrió las puertas al vacío y a la enajenación. No había vuelta de tuerca. El cuadro estaba cerrado. "O te incorporas, o buscas el palo en que rascarte..." O se decía sutilmente, o se utilizaba parejo lenguaje más brutal. La violencia originada en la etapa del matraqueo

batistiano y de la reducida clandestinidad repercute en este período. Los puros y los impuros—¿no hay una regresión semántica a *Las honradas* y *Las impuras* de Miguel de Carrión?—. El perímetro de los puros se sobrentiende con el esbozo que he aportado. El perímetro de los impuros era harina de otro costal. Comienza desde muy temprano la inmodificable manipulación o lavado de cerebro sobre las bondades del presente y la exageración de los males del pasado, la irremediable demagogia.

Pesadamente la situación se fue agravando: explosión del barco francés *La Couvre* en la bahía de La Habana, bombardeos de propaganda contra Castro por aviones piratas procedentes de Miami, atentados, urgentes nacionalizaciones, derrota de las tropas del exilio en Playa Girón, lucha en la Sierra del Escambray de los opositores, se decreta con carácter provisional la libreta de abastecimiento (racionamiento), incendio de la tienda El Encanto, la escasez de alimentos abate a la población y es reprimida la manifestación de las amas de casa con los calderos en las calles de Santiago de Cuba, y cunden las persecuciones religiosas y políticas, las razzias inconsecuentes, se apedrean sacerdotes en la iglesia San Francisco, y para colmo son detenidos Virgilio Piñera y Julio Matas en la playa de Guanabo. Domina el estado de inseguridad y el exilio crece. Una gran cantidad de intelectuales estaban convencidos que el problema se agudizaría, iría de mal en peor, y que la única salida honrosa en aquella encrucijada era el destierro, y por tanto motivo de anatema del régimen.

A ratos contemplando *Le radeau de la Medusa* pienso obligatoriamente en el hueco en que caímos los que teníamos veintiocho o treinta años en el cincuenta y nueve, y el cuadro de Géricault se convierte en seguida en una metáfora existencial. Una balsa a la deriva, en medio del mar, y nosotros hacinados y fascinados por una ideología que hemos elaborado y tolerado hasta rozar la extrema promiscuidad, y de la que es imposible salir. ¿Qué era lo que nos detuvo? ¿Qué rara ceguera, qué beneficios, qué seguridades? ¿Las casas otorgadas? ¿Los cargos de relativa importancia en las escalas de la burocracia? ¿Las publicaciones? ¿Las conferencias en aquellos lugares de asfixia y represión? ¿Cómo consentimos? ¿Éramos tan frágiles, tan miserables que aprobamos la fuerza de los dirigentes como inefable? ¿Por qué nos aparcamos en esa atmósfera enrarecida de mentiras, oportunismo, vejaciones, sospecha y dependencia? ¿Los viajes? ¿La ilusión de acoplarnos al mundo? ¿La utopía de una transformación social y una independencia económica?

Refiriéndome a los dramaturgos, los que optaron por continuar viviendo en la isla, aprovecharon, hasta cierto punto, del cincuenta y nueve al sesenta y ocho, los beneficios de las estructuras creadas en los cuarenta y cincuenta. El ambiente era a propósito y conveniente y el castrismo puso en acción distintas instituciones culturales. Creó el Teatro Nacional, los Festivales de Teatro de Aficionados, el Centro Nacional Dramático, el teatro de títeres, las Brigadas o los teatros ambulantes y

1. Permítaseme incluir un fragmento de mi Prólogo a *Cartas a Eloísa*, publicado en las Ediciones Verbum, Madrid, 1999.

2. Octavio Paz: *Sombras de Obras*, (Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983).

estables en las provincias, y los Festivales Obreros Campesinos así como el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional y dio sustento y apoyo a *Teatro Estudio*, y toleró la sobrevivencia de las pequeñas salas disponibles que propiciaban una atención al autor (entre ellas, la Sala Teatro Prometeo y la Sala Teatro Arlequín) aunque se propagaban las asambleas de crítica y autocrítica con el objeto de inculcar la combatividad revolucionaria. Pero paulatinamente la orientación política se radicalizó y comenzaron las exigencias del gobierno a entorpecer las obras que crecían espontáneas. Entre el 14 y el 20 de diciembre de 1967, con el Primer Seminario Nacional de Teatro se dictan las pautas a seguir. Se catequiza y exige qué teatro hacer, cómo hacerlo y para quién hacerlo. Y ahí se embarulla el disparate maquiavélico. Anulación o nacionalización (la orden del día) de las pequeñas salas de teatro y la reducción de temas porque el arte estaba concebido un arma de "la revolución", del castrismo, disfrazado de marxismo leninismo. Lo efectuado anteriormente era un reducto del capitalismo, de la decadencia burguesa o pequeño burguesa, de la alienación pervertida de un grupo de diversionistas ideológicos. Los funcionarios policíacos se arrogaron ese afán de limpieza. Redactaron grandes listas negras de autores no representables, instigaron asambleas de crítica, calibrando la temperatura y aceptación, y se compaginó el Teatro del Escambray, bajo la dirección de Sergio Corrieri, y más tarde el Teatro de La Yaya, dirigido por Flora Lauten.<sup>3</sup> Inseguridad, delaciones, y en *crescendo*, hasta el paroxismo, mítines de repudio en los teatros, interrogatorios, reyertas, contradicciones. Pulverización de la obra plasmada y una dolorosa incógnita hacia el futuro. Es a partir de los ochenta que la naciente generación—la criada dentro del régimen—rechaza la labor represora y demagógica de los años grises<sup>4</sup> y cuestionan las evaluaciones obtusas del supuesto arte marxista y surgen los indicios de un teatro experimental, avisado y fidedigno.

Los teatristas del exilio sufren otra experiencia. Una fuerte voluntad de trabajo, dentro del desamparo. En la sección 4 y en el Apéndice glosaré algunas observaciones pertinentes sobre este asunto.

### 3

Mucho se ha comentado y se comenta sobre nuestro teatro. En ello hay grandes polémicas que vienen proliferándose en los últimos veinte años. ¿Es cubano porque se escribe en Cuba? ¿O es cubano porque lo escriben los cubanos, ya estén en la isla o en el exilio? Yo soy portavoz de la segunda opción. Creo que concurren sensibilidades, proyectos y particularidades bien diferenciadas entre los dramatur-

3. Véase en detalles este período turbulento en *Breve Historia del Teatro Cubano* de Rine Leal. (Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas. Colección Panorama 2, 1980). Época poco analizada, que espera un estudio.

4. Tal como lo define Ambrosio Fornet en una entrevista a Leonardo Padura Fuentes: "Tiene la carabina el camarada Ambrosio", *La Gaceta de Cuba*, 30 años, septiembre-octubre, 1992.

gos de las naciones latinoamericanas. No es lo mismo el teatro mexicano que el chileno ni tampoco el venezolano ni el argentino. Con el cubano pasa algo parejo. Tiene sus características muy específicas en el tratamiento, en el dibujo o desdibujo de la estructura, de su ejecución.

No es una cuestión de acento. Es el ritmo interior de esas obras escritas en Cuba, en Miami, Nueva York, Madrid, Barcelona o París. En ellas se respira una difusa melancolía, una pujanza, o un arrebato; o tal vez, una heteróclita o abigarrada configuración—unos especialistas la nominan barroco—en la escritura; o quizás sea la organización vacilante y el desparpajo lo que las define. No quiera verse en esto una reprobación. No es error ni negligencia, es un crear así. Es el rasgo de lo que somos. Empleamos el circunloquio en todas sus manifestaciones, en la cháchara y en el movimiento interno.

Propuse la idea de esta antología del teatro cubano en un acto para acercarme a él y de acuerdo a mi percepción desentrañarlo. Pues, tirada una cuarentena, me andaba rondando ese corcominillo, esa inquietud inexplicable de ¿qué somos?, ¿cómo actuamos?, y ¿por qué?, y me decía, puede servirme de indicativo; su cordedad exige concentración máxima y una buena pieza, delirio o ensueño revela con nitidez nuestros defectos y templanza. Rumiando ese vacilante propósito, ahora, además, al acometer esa ardua tarea—cosa que haré con: *Falsa Alarma* de Virgilio Piñera,<sup>5</sup> *La Hija de Nacho* de Rolando Ferrer,<sup>6</sup> *La espera* de Gloria Parrado,<sup>7</sup> *La palangana* de Raúl de Cárdenas,<sup>8</sup> *El palacio de los cartones* de Nicolás Dorr,<sup>9</sup> *Gas en los poros* de Matías Montes Huidobro,<sup>10</sup> *Los mangos de Caín* de Abelardo Estorino,<sup>11</sup> *¿Cuánto me das marinero?* de Carmen Duarte,<sup>12</sup> *Por culpa de una rusa* de Joel Cano<sup>13</sup> (escrita en París); y las escritas en el exilio *Juego de damas* de Julio Matas,<sup>14</sup> *Recordando a mamá* de Pedro R. Monge Rafuls<sup>15</sup> y *Un vals de Chopin* de

5. Existen dos versiones; me remito a la publicada en *Teatro completo*, (La Habana: Ediciones R, 1962).

6. *Teatro*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987).

7. *Teatro*, (La Habana: Ediciones Unión, 1966). Gloria Parrado nació en Cascorro, Camagüey, y murió en La Habana, 1992.

8. *Teatro en un acto* de Rine Leal, (La Habana: Ediciones R, 1963). Raúl de Cárdenas reside en el exilio, en California, donde revisó la obra.

9. La Habana: Ediciones Unión, 1978. Nicolás Dorr reside en Cuba.

10. Existen dos ediciones. Una en el semanario *Lunes de Revolución* y otra en *Teatro en un acto* de Rine Leal, ediciones R. Utilizo la última. Matías Montes Huidobro reside en el exilio, Miami.

11. Existen dos ediciones. Una de la revista de la Casa de las Américas y la otra de Ediciones Letras Cubanas, La Habana, 1980. Estorino reside en Cuba.

12. Existen dos ediciones. Una publicada por Pinos Nuevos, en La Habana, en 1994. Utilizo *Morir del texto: diez obras teatrales*, antologadora Rosa Ileana Boudet (La Habana: Ediciones Unión, 1995). Carmen Duarte reside en el exilio, Miami.

13. Copia mecanografiada. Joel Cano vive en París.

14. *Juegos y rejuegos*, (Miami: Ediciones Universal, 1992), Julio Matas reside en el exilio, Miami. Matas corrigió la obra para esta antología.

15. *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano* de María Mercedes Jaramillo y Mario Yepes, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1997). Pedro R. Monge Rafuls reside en el exilio, Nueva York.



José Corrales<sup>16</sup>—pretendo esculcar las correspondencias que cada una conserva con el tiempo, el de la grafía y el que se edulcora o se viste de catástrofe en el futuro. Mi preocupación es que no se olvide la prolongación explícita si la hay; que dentro y afuera el ejercicio teatral innovador ha dejado frutos dignos de un cimerio destino. Las seleccionadas restauran un conjunto bastante uniforme, a pesar de ser de escritores disímiles, concebidas en épocas disímiles.

La de Virgilio Piñera,<sup>17</sup> para comenzar, y esa es una constante en su quehacer, no se delecta en la composición de personajes—Luz Marina de *Aire Frío* es una excepción—es la situación dramática, farsesca o cómica lo que vale. *Falsa alarma* (1957) alumbró las tonalidades de una farsa. La viuda, el asesino y el juez, las tres entidades que conforman la acción, juegan al azar un simulacro irritante. Quién juzga a quién. Quién engaña a quién. O quién persigue a quién. ¿Quién es el ratón y quién es el gato? La mujer puede ser la asesina y el asesino la víctima. O la víctima puede actuar de asesino. O el asesino actuar de víctima.

¿Y el juez no es víctima y asesino de estos endiablados mequetrefes? Asesino víctima, víctima asesino, ¿quién es quién? Trampa axiomática es el circuito en el que se embrollan, pierden pie o fingen que lo pierden y en el que se rehabilitan. Auténtico calambur intelectual no ha perdido su frescura, y verla en Nueva York en 1986 fue un contento.<sup>18</sup> Su elaboración en espiral, su ir y venir y retroceder para avanzar, consolida uno de los puntos de lo que llamo el circunloquio y que es común en nuestra habla popular. En el momento en que comenzamos, creemos que avanzamos y retrocedemos; y cuando avanzamos, nos perdemos, y al perderlos reconquistamos por una ruta inédita el eje del pensamiento.<sup>19</sup>

VIUDA. (*Siempre sollozando.*) Valor me pide usted... Y qué cree... Tuve el valor de verlo muerto, tendido en un charco de sangre; le dije lo de la puerta, pero como era tan bueno no creía que el mundo estuviera lleno de ladrones y asesinos. (*Mirando al asesino.*) Sí, de asesinos como tú, malvado ¿qué te habíamos hecho di, qué? ¿Te debíamos algo? ¿Nos habíamos visto siquiera una vez?

ASESINO. (*Al juez.*) ¿Lo oye? No la conocía.

VIUDA. Pues claro que no lo conozco. ¿Cómo puedo conocer yo a un asesino? Ya andan sueltos, señor Juez. Esta gente que no se sabe de dónde viene y a

dónde va...debería ser estrechamente vigilada. (*Pausa.*) ¡Ay! Dios mío, ¿por qué no alquiló usted otro cuarto? ¿Por qué, precisamente, vino a ocupar el que estaba al lado del nuestro?

ASESINO. Pedí un cuarto, y me dieron el treinta y cinco.

VIUDA. (*Ingenua.*) Y el de nosotros era el treinta y seis. (*Pausa.*) ¿Lo oye? Gente como usted no se hospeda en hoteles, se acuesta en los parques. ¿Lo oye? en los parques... (*Pausa.*) ¡Oh, Alfonso! ¿Dónde estás, Alfonso? ¿Me escuchas? ¡Veinte años juntos, y ahora, muerto, muerto, muerto!

JUEZ. Vamos, señora, resignación. La Justicia castigará al culpable.

VIUDA. (*Señalando al asesino.*) A ése...¡ese es el asesino de mi desdichado marido! (*Pausa.*) ¿Oíste, monstruo? Vas a ser ajusticiado dentro de muy poco. Asistiré a tu ejecución. No perderé un detalle, te clavaré los ojos como dos puñales hasta que la vida se te vaya de ese cuerpo miserable que te dió una madre desnaturalizada.

En este conciso fragmento se registran los síntomas que ya he expuesto. Si oímos el discurso, encontramos un ritmo irregular de fuego de artificio. Una modulación de efectos graves y luego una espiral que se atropella. El diálogo va y viene dentro de una irrisoria combinación de saltos. Uno apunta a la cercanía del circunloquio. Entramos en él por la intervención de lo insustancial que se va adensando a medida que el discurso progresa y de pronto descubrimos que integramos ese torbellino y giramos en la cuerda floja, absurdos equilibristas.

Más adelante lo sucedido se atomiza, y abocamos otra materialidad, la de la representación y la del galimatías.

JUEZ. ¡Insoportable! ¿Hasta cuándo tendré que escuchar *Danubio Azul*? (*Al asesino.*) ¿No piensa como yo?

VIUDA. ... *Se dirige a la vitrola mientras le dice al juez.* ¿Por qué quita el disco? Adoro *Danubio Azul*. (*Pone de nuevo el disco; al asesino.*) ¿No es adorable este vals? (*Toma al asesino por los brazos y comienza a valsar con él, que gira como un autómeta. Se detiene.*) Pero, oiga...¿qué le pasa, se le olvidó el vals, o no sabe hacerlo? (*Al juez.*) ¿Bailamos entonces?

JUEZ. ¡Encantado! No me gusta escuchar *Danubio Azul*, pero me encanta valsarlo. (*Toma en sus brazos a la viuda y dan unas vueltas.*)

VIUDA. (*Dejando de bailar; al asesino.*) ¿Ya ve como se valsa? Sin embargo, no tiene mayor importancia. Usted no sabe valsar, pero, a lo mejor, sabe bailar el son...

16. *Anales Literarios/Dramaturgos*, No. 1, Volumen 1, 1995. José Corrales reside en el exilio, Nueva York.

17. Nació en Cárdenas, 1911, murió en La Habana, en 1979.

18. Puesta en escena de Francisco Morín, Grupo Prometeo.

19. Expongo la definición de circunloquio del *Diccionario de la Lengua Española*: "Rodeo de palabras para dar a entender algo que hubiera podido expresarse más brevemente". Una variante es el cantinflismo, de Cantinflas (Mario Moreno), actor mexicano que utiliza un juego parecido. Otra manifestación semejante se instaló en Cuba, en el gobierno de Ramón Grau San Martín, 1944-1948. Sus discursos eran un lúdico barullo verbal.

JUEZ. (*Quitando de nuevo el disco.*) Detesto el son. Muy lánguido. Me viene mejor una música de vals.

VIUDA. Entonces no le disgustará el *boogie-boogie*...

JUEZ. (*Sentándose en el banco.*) ¡Pues claro que no me disgusta! Pero a estas alturas, mis músculos...

VIUDA. (*Al juez, suplicante.*) Por favor, un poquito más de *Danubio*...

JUEZ. ¡Oh, no...! Si no vamos a valsar, para qué... (*Pausa.*) ¿Y qué me dice del *tap*?

El aire farsesco se encandila; el objetivo se embadurna de garabatos y se escabulle, y en piruetas reaparece, y se desvanece al concluir. Los entes paródicos o farsescas se refocilan en un frenesí de semejanzas. Se intenta juzgar a un asesino y uno es aquel y el de más allá y el de más acá, y estamos en una fiesta mundana, en un jolgorio verbal, en un sofoco abrumador que recuerda mucho al programa de radio *La Tremenda Corte*, con los inimitables El Juez, Tres Patines y Nananina,<sup>20</sup> que divirtió a la audiencia nacional de los años cuarenta hasta la llegada de los sesenta en Cuba, y hoy día continúan difundándose en la radio de Miami y de América Latina. Virgilio Piñera, tratando de justificar el carácter absurdo de la obra olvidó la referencia inmediata que traspasa la destrucción del lenguaje y de la insoponible incomunicabilidad. Las figuras de su farsa rehabilitan una energía, un ímpetu gráfico que desborda los límites de la absurdidad. Ellos se conocen, sin conocerse; se intuyen, que, a trecho corto, es conocimiento. Ellos saben a donde van, y se embrollan en lo fútil, lo que desvirtúa la apariencia y lo esencial; el emblema virtual es el paradigma mental de una sociedad que no quería aproximarse a ver lo que tenía delante, o si lo veían querían salir "pitando" o ahuyentarla a fuerza de esgrimir la fogocidad del retozo, y por esta vía, el circunloquio cumple una intensidad trágica. El remate se resume en una carcajada sarcástica que oscurece el temor y el temblor, porque todo se pospone, porque algún día se hará justicia, algún día.

En 1962, Rolando Ferrer<sup>21</sup> tuvo la gentileza de pedirme que le escribiera unas palabras para la contraportada de su libro *Teatro* que sería publicado en las Ediciones Unión (1963). Faena nada fácil. La obra de Ferrer era para mí desconocida; sólo había visto *Una taza de café* (1959), dirigida brillantemente por Dumé en la sala del Museo Nacional. Y al enfrentarme con ella, con las nueve piezas, ocho en

un acto y *Lila La Mariposa* en tres—eliminando los homenajes a Eugene O'Neill, Federico García Lorca y Tennessee Williams, que generosamente dejaba entrever—, no pude dominar un gesto de sorpresa. Estaba ante un artista innegable. Las obras recogidas en el libro poseían un acento singular, abordaban nuestro paisaje intelectual con una sensibilidad voraz disimulada por la nostalgia. Pero estaba también ante un autor dramático—en sus momentos acertados—que se escondía o temía, que no deseaba asumirse. Una exaltación de impudor, sin embargo, permea *La Hija de Nacho* y *Lila La Mariposa*, sus dos obras logradas.

*La hija de Nacho*, en el ámbito de la provincia, exagera el tema de la angustia y del sexo. O el sexo observado como angustia. O la angustia planteada como sexualidad. Estas ideas fijas la inflaman y sacuden de arriba a abajo. Es un retablo de estampas laceradas por la angustia que musitan o sollozan entre paredes y creen que sólo la extirparán con el adiestramiento de la sexualidad. O es tal la pujanza de la sexualidad que la portan agobiados y agotados hasta el vértigo. Desesperación, fracaso y soledad. Aprestamos el triángulo motriz de la pieza—regodeándose en sus repliegues—, que es un laberíntico circunloquio que nos lleva de la mano a la locura.

Rehusó el señalamiento de Nancy Morejón en su prólogo al *Teatro* de Rolando Ferrer.<sup>22</sup>

La visión de la mujer en este teatro tiene múltiples puntos de contacto con la que tiene Federico [García Lorca]. La relación entre las hermanas Eloína, América y Yara es evidentemente muy común a la de Adela, Angustias y Martirio de *La casa de Bernarda Alba*. La encerrazón, la represión son los valores que oprimen a la mujer.

Como afirmé con anterioridad, sostengo que es un homenaje escrupuloso que traza a O'Neill y a Tennessee Williams, y con relación a Lorca se infiere lo mismo. De eso a una dependencia va un largo trecho. Los personajes de Ferrer manifiestan nuestra particularidad; son frágiles, casi diría, constituidos de una estopa discrepante. Ellas no arrastran la pesadumbre y el desajuste de la soltería, uno de los componentes de *La casa de Bernarda Alba*. En América sobresale la ternura; su viudez la sobrelleva con dignidad y nunca se encrespa ni obstina a la manera proseguida de Bernarda. Yara no posee el frenesí de Adela. Eloína evoca a un animalito herido. Y entre las tres mujeres no aflora el sentimiento de pugilato feroz que impera a las hermanas lorquianas. No es el ponerme yo y el quitarte o borrarle a ti, el vida o muerte, el ritual sangriento. No... Las mujeres comparten el mismo techo con imágenes dispares del hombre, que está muy lejos del gallo o el toro encarnado del deseo, y Chuchó, lo vemos, lo palpamos, es una caricatura, un bello muñeco

20. Personajes populares creados por los actores Aníbal de Mar, Leopoldo Fernández (también el creador de Pototo) y Mimi Cal.

21. Nacido en Santiago de Cuba en 1925, murió en La Habana, en 1976.

22. La Habana: Ediciones UNEAC, 1987.



gesticulante, un arquetipo de la mediocridad pueblerina. El juega con ellas con el descaro y el alarde del triste fanfarrón. Si Yara se entrega a Chucho es por el hastío o aburrimiento, el despecho de verse abandonada por su novio, el desencanto que inflige el sentirse sola, o el aguijoneo de la aventura. Ninguna de estas mujeres desean a Chucho como ideal masculino o compañía. Eloína en un párrafo revelador le dice a su hermana América:

“No me entiendes porque no sabes lo que aguanto por tener un marido, por no quedarme sola; por saber que cuando pregunten por mí, y yo abra la puerta, oirán mi voz: ‘Venga más tarde’, ‘mi marido no está en casa’, o ‘Mi marido está en el monte’, o monda y lironda, ‘Mi marido no está en casa’. (Triste.) No. Mi marido no está nunca en casa”.

De antemano entre Eloína y Yara escuchamos:

ELOINA. Yo soy la única que tiene un marido.

YARA. No tienes que ponerte así.

ELOINA. La única.

YARA. Para quien lo quiera.

ELOINA. ¿Qué tiene de malo mi marido, que es un monstruo? Bien que Araceli, su hermana, te sirvió cuando lo necesitaste. La finca tiene café, negros que lo recojan. Eso le molesta a América. La finca está dividida. Menos Chucho y Araceli, todos los hermanos se odian. Pero, ¿y qué? ¿No pasa lo mismo en todas partes? ¿Qué tiene de malo Chucho?

YARA. Que no me gusta.

Aun cuando no creyéramos en lo que afirman las protagonistas, la inmadurez que aquejan y el forcejeo en aceptar lo que padecen y lo que sucede en su entorno patentizan el polo opuesto lorquiano. La discusión entre América y Chucho es un buen ejemplo. Una rara fatalidad los envuelve. ¿Todavía no seguimos actuando así?

En esta pieza, hoy, y en las otras, descubro que Ferrer prueba, que es desigual en su dramaturgia, que desperdicia una escena, que prefiere soluciones simbólicas arbitrarias, intimidado o avergonzado o impotente de resolver el sujeto hasta sus últimas consecuencias. De todos modos, *La hija de Nacho* es superior en muchos planos—el apuntar caracteres complejos, la ambigüedad de ellos y de las situaciones, el contrapunteo existente en el área escénica, lo exterior y lo interior—a las otras en un acto que escribió. Aboceta, vacila, huye, repone. El llegó hasta ahí. Eso se lo agradecemos. Una zona de la sensualidad provinciana se entrebrea para los futuros dramaturgos.

No es Gloria Parrado la única dramaturga que escribió en esta etapa, retengo a Dora Alonso, a Nora Badía, a Daysis Guira, a María Álvarez Ríos y a Silvia Barros, sin embargo fue entre ellas la que explora una mayor complejidad en la comunicación con el público de su época. Desecha las corrientes trilladas del feminismo usual que se tranquiliza con la comedia de costumbres, de salón o de bulvar, a lo peor del espécimen Álvarez Quintero y Benavente. Prácticamente desconocida, inconforme, marginal en cierto sentido, sostuvo una lucha permanente consigo misma por alcanzar derroteros originales en la creación artística. Como mujer e intelectual fue un ejemplo de valentía, rebeldía y de arrogancia insobornable. Lo que creía lo decía sin rodeos y a ratos con crueldad. O se sumergía en la indolencia—recurso de autodefensa. O prefería la evaporación, la ausencia. Sus textos sufren de rebeldía amorfa y de ausencia. Todo en su escritura aparece en ciernes y es que un hacedor de teatro necesita imperiosamente el escenario. Nacida una obra busca el espejo que provocan los ensayos y el acto culminante la representación y el enfrascarse al público y la crítica y el juicio o la apreciación personal que otorga la continuidad del oficio y el análisis de una y otra en el campo mental del autor, y si no, se enquistas. Ella apenas tuvo ese contacto. O lo tuvo en relativas ocasiones.

*La espera* de Gloria Parrado tiene los ingredientes para transformarse en un *Huis clos* impresionante, pero sin embargo no cumple su promesa por el descuido del método dispuesto o por no sacarle partido. Los personajes se circunscriben a debatir la presencia de la mujer y a quién pertenece, a la descripción del frenesí sexual que aflora y se repliega o enrosca sobre sí misma. La impasibilidad frente a los problemas vitales que se desprenden de la situación dada, una borrosa pintura de los marginales—no bucea en las raíces sociales, políticas y étnicas: el trabajo del negro iletrado de extracción pobre, el pandillaje, los robos de los políticos, las “combinas” policíacas, la degradación moral, las huelgas, el manenguismo, el racismo, etc.—molesta y nos deja el sentimiento de frustración. No obstante, y a pesar de sus limitaciones, la idea seduce; y la tensión esmerada, su ritmo próximo al desvarío y la prestancia de las entidades dramáticas, pálida remisión a la novela *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro, contribuyen a aportarnos un soplo onírico nada desdeñable.

*La palangana* (estrenada en 1961, publicada en 1963) de Raúl de Cárdenas es una joya del vernáculo, sin reservas, a lo que es *Los negros catedráticos* de Francisco Fernández o *Mefistófeles* de Ignacio Sarachaga en el bufo. Dejo el disfrute de estos esperpentos extraídos de la entraña popular y recuperados por una pincelada poética.

Tampoco voy a extenderme en el análisis del bufo y vernáculo. Rine Leal, Matías Montes Huidobro y José Escarpanter, en el último decenio, han realizado estudios de envergadura. Pero me permito denotar por mi cuenta y riesgo que la

línea que separa el bufo del vernáculo es muy ligera y a veces se confunden. Ambas manifestaciones artísticas intercalan la premisa básica de la diatriba social y dan rienda suelta a la improvisación, haciendo factible un divertimento a los actores que los acerca a la comedia de arte italiana. Ahora bien, el mimetismo empleado alcanza en las obras cubanas la configuración del circunloquio a una magnitud delirante y se articula con motivaciones propias. No es lo que se dice, ni el énfasis que se trasluce en lo expuesto. Es la percepción a través de una lupa, el contraste entre lo que se dice y el énfasis establecido de otra manera, incoercible al orden lógico, gravitante, y que lo exploramos si no hemos perdido la facultad de ver en lo visible lo invisible. El circunloquio en esta coyuntura desafía cualquier obstáculo y se recrea en la “pura fachada” y en ocultarnos la intimidad. “Yo soy esto que soy, y soy otro”, o “soy dos cosas a la vez” se regocija con la improcedencia desampañante de lo no pedido. El no ser que rastrea el ser, reafirmado en la lejanía, mueca fugaz o visaje en la apariencia, inmutable en la esencia. El tono trastoca, pues *La palangana* explaya un júbilo netamente cubano, y en lo primordial se interrelaciona con un estruendo de melancolía o una desfachatada tragicidad.

Me ha costado mucho elegir entre *El palacio de los cartones*, *Las Pericas* y *La esquina de los consejales*, de Nicolás Dorr; me he decidido por *El palacio de los cartones*, aunque recomiendo las otras dos porque, en verdad, conforman una trilogía. Volver a releerlas, *El Palacio de los cartones* y *Las Pericas*, implica un placer gratificante, una prestidigitación que pocas veces se halla en el teatro. Desbordada diversión idealizada, gracejo en los parlamentos, desparpajo de comportamiento. Es reiterar las andanzas de un Max Sennet, de Max Linder o del Chaplin del *El circo*, *Una jornada placentera* y *El chico*. Los espectros de la niñez toman una proporción curiosa. El germen de nuestra historia personal puntea los visos de la liberación paradisíaca, somos capaces de argumentar desvergonzados una retahíla de insultos y humillaciones, deambular en el mundo de los marginales y somos ellos sin ningún prejuicio; revisamos el cielo de los augurios, somos la fruta del deseo, la fruta del árbol vertiginoso, tramamos conjuras y crímenes abyectos poseídos por la placidez y el furor de la inocencia, en fin, nos movemos con la plenitud de las infinitas mutaciones y la libertad de los sueños.

Exclúyese la gratuidad del elogio. Esa escritura suya, desarrollada entre los catorce y los dieciséis años, simboliza dentro de nuestra literatura un parangón, un suceso provechoso y saludable. Analizándola advertimos el ambiente familiar mirado esta vez como una historieta de muñequitos. Popeye, Rafles, Dick Tracy, Fantomas, El hombre invisible, Trucutú, Los pilluelos, La Reina Bruja y el Lobo, etc. y los de Walt Disney se transfiguran, y el tono grotesco obtiene un rebumbio de quimeras. Un anodino altercado por una blusa conlleva la impertinencia del aquelarre y se fundamenta la lipidia, tan frecuente en nuestra vida diaria. Nos introducimos de lleno en el mero arbitrio. La simbiosis del humor, de la música,

de los bailes, de la truculencia y la exageración está bañada por una gracia portentosa, y la carcajada espontánea purifica y libera. Creemos en lo increíble posible porque Dorr nos convence, nos hala de la manga, nos obsequia un florero y averiguamos que es un collar de serpientes. Lo mágico renace y el circunloquio apunta maravillas.

Veamos cómo Nicolás Dorr echa abajo su labor de este lapso. En una entrevista concedida a Carlos Espinosa y publicada en su libro de *Teatro*,<sup>23</sup> tantea un recuento de su experiencia y conviene que (refiriéndose a la trilogía):

Debo confesar que estas farsas fueron escritas muy despreocupadamente, con ingenuidad, y muy escasas influencias. Una verdadera creación inocente. Aquella forma exagerada, espectacular de reflejar la realidad formaba parte de la idiosincrasia de mi mundo.

Estimo que lo primera frase es axiomática en su integridad, en la segunda, afirmo que sea posible desde el punto de vista técnico, y no en la inherencia, y en la tercera frase confirma que: “aquella forma exagerada ( ... ) formaba parte de la idiosincrasia de mi mundo”. Más adelante, comenta el teatro del absurdo y lo rechaza y se inclina por “farsa contemporánea, que yo llamaría farsa intelectual,” y se complica al explicarla:

más perdurable y de hondas raíces populares, sí distorsiona la realidad, pero para lograr una crítica racional y transformadora del mundo, porque se sustenta en la dialéctica. La llamo farsa intelectual porque ciertamente, no posee la ingenuidad popular y medieval de sus orígenes como farsa propiamente dicha, sino que está cargada de profundas significaciones sociales y hasta filosóficas. Estoy convencido de que esta corriente intelectual, es decir, conceptual de la farsa, arranca a partir de Miguel de Cervantes con *El retablo de las maravillas* y ha sido desarrollada por autores como Valle Inclán, Maiakovski, Brecht y Weiss; y en nuestra América por Dragún, Buenaventura, Carballido, Boal, Galich y otros. Yo siento que mis piezas farsescas son de este tipo, porque mi concepción de la realidad siempre ha sido iluminada por la Revolución.

¿Cuántas posibilidades de Nicolás Dorr florecen en esta parrafada? ¿El ingenuo escritor o el teórico marxista, que mezcla y se embrolla en un galimatías interminable nombrando a Cervantes y a Valle Inclán con Boal, Galich, etcétera, etcétera, al *infinitum*? ¿O el que por causas diversas y razones personales prefiere considerarse iluminado por la Revolución?

Abandono semejante jerigonza y admito de plano que los textos no piden justificaciones a la vida del autor, se contentan, simple y llanamente, con lo expresa-

23. Ver nota 9.

do; y me dicen y me reflejan el niño que examina aterrado los desafueros del batistato y en su pubertad descubre los discursos exaltados, las manifestaciones delirantes, los saqueos y los ataques a mano armada, las divisiones familiares, la instauración de las milicias, las razzias nocturnas, el miedo con mayúscula, la siniestra advertencia de los fusilamientos y los juicios oficiosos llevados a la televisión en son de la astucia represiva instalada en el cincuenta y nueve. Los personajes lo barbotean en la ausencia de amor, en la crueldad trepitante desplegada. El prodigio de su obra queda intacto.

En *Gas en los poros*,<sup>24</sup> de Matías Montes Huidobro, acomete el circunloquio, casi una herramienta cardinal, el centro de gravitación de un universo borrascoso y sin salida. Pieza del encierro, del ahogo, de la crueldad. La puerta vedada, el sótano, la sangre ejercen un hipnótico abismo entre los personajes y el lector o espectador. Con pulso febril, lento, desesperante, al borde del horror. Montes Huidobro ha perfilado este infierno. Material en lo físico y en lo psicológico. Un castillo de palabras aterradoras, invertidas, en una disputa que incluye lo cotidiano y la sagacidad y está escrito con incisiva precisión y maestría. Madre e hija, habitadas por lo inmensurable, enclaustradas, entre ser y no ser, embocan por el laberinto y la memoria evacua y reconstruye los círculos idénticos a los que se van delineando cuando se tira una piedra al agua estancada y perniciosa, y se siente la asfixia, y mal que bien nos tambaleamos por el esfuerzo de la alucinación, y uno intenta resarcirse, una pausa sobreviene e incontinentemente se dispersa, y regresa a trompicones el hondón negro, y los ecos de las palabras no son suficientes y se agolpan porfiados, resonando, machacando, destrozando a su paso. En esa maraña de signos y despojos, la historia de la colaboración y la historia de la resistencia se entremezclan; y la historia del país en breve se esclarece, no es la opresión de trasanteayer, ni la de anteayer, ni la de ayer, es la de hoy...

LA MADRE. ¡Me asfixio! ¡Necesito un poco de aire!

LA HIJA. Abriré la ventana. (*Se acerca a la ventana.*)

LA MADRE. ¡Abrela, ábrela al fin, tu libertad no te será fácil!

LA HIJA. Es cierto. Todo lo sabemos. (*La madre muere mientras la hija comienza a abrir la ventana, cae el telón lentamente.*)

La progresiva furia de la situación, sin una nota falsa—pensamos en un soliloquio de voces monstruosas o en un dúo de sombras; asimismo la fusión de los enlaces del presente y de la pesadilla y la distorsión de ambos en un encaje indefi-

24. Tuvo dos puestas en escenas, una en 1961. Recuerdo la dirigida por Francisco Morín, en 1964, en la Sala Prometeo, en la Habana.

nible—reafirma mi admiración. No creo que se haya escrito en Cuba algo tan alucinado que refleje nuestra verdad histórica sin que se hable de historia. Las alusiones finales cierran el circunloquio, con un matiz trágico, y dejan una puerta abierta al poema, a la vida.

*Los mangos de Caín* (estrenada en 1964 y publicada en 1986) de Abelardo Estorino<sup>25</sup> es la primera obra escrita dentro de los primeros años del castrismo que revela un ápice de rebeldía, preludiando que las cosas no son como parecen ser. Su estreno tuvo la virtud de haber sido interpretado por los primeros alumnos egresados de la Escuela de Arte de Cubanacán, entre los que participaba la actriz y poeta Magali Alabau.

De entrada el título nos inquieta. Se alude a la manzana en giros episódicos; los mangos ocupan el centro del vejamen. La fruta del choteo o de la alusión sexual, en la terminología callejera; “comerse un mango”, en su doble versión de sexualidad o burla, y “no pienses que los mangos están bajitos”, manifiesta locución de reprobación y sarcasmo. El aire zumbón abre sus puertas enigmáticas.

Sucinto y directo, Estorino no ahonda sino aboceta tocando el mito del paraíso y la lucha entre hermanos—el bien y el mal—y la omnipresencia de la tiranía. No es el calco burdo del mito—su traspaso a la vida cubana es intuitivamente natural—, pues se vislumbra que todo acontece dentro de una clase pseudo burguesa, o pequeño burguesa con pretensiones, vestida a la usanza del naciente siglo XX, lo que mesura la atmósfera sarcástica.

El desenfado del tratamiento constituye uno de los atractivos a subrayar. Ya en la descripción del escenario se entra en materia. Transcribo:

un semicírculo formado por columnas que se elevan para sostener una cúpula de cristal. Son columnas de hierro, altas, delgadas, cuyos capiteles se convierten en ramas, en hojas, en frutos, casi vegetales. Los dibujos de los capiteles se transparentan en la cúpula para crear la impresión de un bosque de hierro y cristal.

Asistimos a un espacio que se caracteriza por la violencia y la síntesis. Columnas de hierro que sostienen una cúpula de cristal, y se convierten en ramas, en hojas (...), en vegetales.

Del mundo mineral pasamos al mundo vegetal. Orquestado y claro. Pero volva-

25. Dirige el teatro Hubert de Blanck, separado ya del Grupo Teatro Estudio de Raquel Revuelta. El título de *Los mangos de Caín* ¿no guarda un oscuro homenaje o referencia a Guillermo Cabrera Infante, que en sus críticas de cine en la revista *Carteles* se firmaba Caín, juego de sonidos Ca-in de su apellido? ¿No fue Cabrera Infante el primer hombre sísmico del castrismo en el poder? ¿No fue él quien provocó la asamblea en la Casa de las Américas para discutir el film *P.M.* de Sabá Cabrera y Orlando Álvarez? ¿No fue él quien incitó indirectamente al eliminarse el *Semanario Lunes de Revolución* la reunión en la Biblioteca Nacional José Martí de Fidel Castro con los intelectuales por su discrepancia con Alfredo Guevara?

mos a los dibujos de los capiteles que producen “una impresión de un bosque de hierro y cristal”. El bosque, el mundo vegetal, se virtualiza en mundo mineral. De ese férreo vaivén se trasluce un estado de ánimo infrecuente que condiciona su macrocosmos. La duplicidad contradictoria señorea. Se es una cosa, y su opuesto puntualiza. O induce a lo informe. Vemos después en el centro que “una gigantesca serpiente se enreda en una columna árbol”, a la derecha un sillón de madera torneado y a la izquierda un atril sobre el cual hay un voluminoso diccionario. Resulta significativo curiosear la disposición del escenario, según las indicaciones trazadas. ¿Por qué en el centro la serpiente disecada? ¿Por qué disecada? ¿Por qué a la derecha, el sillón de madera torneado? ¿Signo de comodidad, el confort a la derecha? ¿Por qué a la izquierda, el atril? ¿El diccionario que sugiere, diccionario, devocionario? ¿No son las simbólicas bases del discursar perseverante? La ingeniosidad calcula las piezas imitando a un juego de ajedrez.

No nos detengamos ahí. Es en la subversión no amañada donde está el *quid*. Subversión que se respira desde el primer bocadillo hasta el fin. Sugestiona que Caín monologue con una serpiente disecada. ¿Qué dice? Parodiando a un bisoño y pequeño Edipo quiere no pecar de ignorancia y la persuade a que hable, a que le diga el modo de “cómo puedo vencerlo, de cómo puedo vencerlos”. ¿A quién, a quiénes procura vencer? ¿Al señor todopoderoso que rige la vida o a los oficiantes, los subalternos, la burocracia reinante que proroga su viejo proceso de apañamiento colonizador? ¿Es la serpiente, la sibila de los oráculos, el partido?

Nítido enfoque de lo que se gestaba en la sociedad cubana. Enrarecida sensación de inseguridad, de persecución. Espionaje y delación. Por este carril nos conduce a la lucha entre hermanos y a la cólera fratricida.<sup>26</sup>

Con frivolidad Eva cita a “los serafines de posta”, etc. ¿No estaban ya sistematizados los Comités de Defensa de La Revolución, un arma de espionaje y delación?

En los coloquios se hilvanan, agitan y galopan los índices de los laboreos de la agricultura, la crianza de ovejas (véase la crianza de ganado vacuno y las teorías de André Bazin) y la idea de la sangre y del sacrificio (*Quiere degollar ovejas y llenarme las manos de sangre*; y en otro momento *¿Por qué necesito matar tantas ovejas? ¿Qué le han hecho las ovejas?*) ¿evocan a los fusilamientos sin efectuarse el juicio?, la desconfianza hacia el artista (*y cuando les da por escribir, ya se sabe, dicen lo que piensan sin consultar a nadie y no respetan los más oscuros secretos de familia*), la sexualidad, y aspectos sobre la opción y la rebeldía de la juventud, los trabajos forzados, la reforma agraria, y sobre todo el paternalismo y por ende el caudillismo. Atendamos a una reunión familiar:

CAIN. Eso es mentira.

26. Antón Arrufat llegará más lejos con esta idea en *Los siete contra Tebas*.

EVA. No se dice mentira.

CAIN. Eso es incierto. Lo que doy, lo doy de corazón.

ADAN. No basta, El es tu creador, le debes obediencia y humildad. Y tienes que obedecer, porque ése es tu deber.

EVA. Y mi deber es hacer el almuerzo.

ADAN. El nos ha dado esta tierra y tiene derecho a exigir.

EVA. Yo exijo que Caín me ayude a preparar el almuerzo.

ADAN. No interrumpas, esto es demasiado serio. (*Eva sale.*) Exige porque es exigente consigo mismo.

CAIN. El no trabaja.

ADAN. A ti no te importa, para eso es el dueño.

CAIN. Pues que ponga a trabajar a los ángeles.

ADAN. ¡No te he dicho mil veces que los ángeles no pueden!

CAIN. ¿Por qué no, son mejores que nosotros?

ADAN. Tienen mucho que hacer. ¿Tú crees que es poca cosa fabricar miles de arpas y dar clases de canto y ensayar para los coros? ¿Qué quieres, que los himnos de alabanza salgan desentonados?

CAIN. Pues si son desentonados, que no canten.

ADAN. Atiéndeme bien, muchacho, no lo tergiverses todo. Los ángeles no son desentonados, jamás se me ocurriría decir semejante cosa. Pero tienen que ensayar.

CAIN. No me gustan los himnos que cantan.

ADAN. ¿Y desde cuándo eres crítico musical? ¿Por qué no atiendes mejor tus asuntos y te estás tranquilo?

Estos paliques sazonados con la agudeza y el contoneo del lenguaje popular provocan la sonrisa. Todos los datos se ajustan a la situación y a los personajes tanteando de esbozarlos al máximo. Estorino los broza con eficacia, los dignifica, concretizando en Eva y Adán la sumisión y tiranía, el reino colonial, de este reino instaurado por El, léase el Dios que alienta el universo del paternalismo. En otras palabras, los sustitutos de la burocracia finisecular. Abel sigue los patrones inmediatos. Caín se encarniza en la rebeldía, el que anhela enterarse y comprender, y



este mundo se forja en la hipocresía y la abyección social.

El tema del caínismo, que interpreta Matías Montes Huidobro en *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*,<sup>27</sup> despide un sabor sulfuroso—en dos largos e interesantes ensayos—que lo liga a la tradición de *La recurva* de José Antonio Ramos, e ironiza sobre esta obra. Estorino permanece en el umbral, es cierto. Traspasarlo, en aquel instante, tarea difícil. No puede contemplarse hoy sin olvidar cuándo fue escrita y censurada. Lo que sí aseveramos es que encabeza un efímero “enseñar las uñitas”,<sup>28</sup> interrumpido, y que será en los noventa asumido por una generación de vanguardia.

*Los mangos de Caín*, independiente de estos juicios, congratula en su travesura un agradable ejercicio teatral o una sátira inconclusa. No se olvide que Estorino, educado en la tradición protestante de provincia, manipula una disidencia temperada.<sup>29</sup>

La presencia de Carmen Duarte con *¿Cuánto me das marinero?* y de Joel Cano con *Por culpa de una rusa* regalan un indiscutible regocijo. Son autores nacidos entre los cincuenta y a mediados de los sesenta. Carmen Duarte en 1959 y Joel Cano en 1963. Pertrechados naturalmente de una cultura teatral, ambos empiezan a destacarse en los ochenta. Productos de la educación marxista leninista, encerrados en el circuito del materialismo, por reacción innegable, se inclinan a una tendencia libertaria y urden su proyecto en un teatro volcado hacia el jeroglífico de simulacros y el revuelo luminoso de las reminiscencias, negando el fraccionamiento de realidad e irrealidad, reanimando la autonomía escénica o mirando a través, por, para y en el poema, las fuerzas de lo irracional y de los ensueños surrealistas. Entre ellos descubrimos, en un nivel menos radical, a Amado del Pino, Alberto Pedro, Ricardo Muñoz, Carlos Alberto y Salvador Lemis (dramaturgos) y Víctor Varela y Carlos Celdrán (directores de escena). A las experiencias de los autores precursores, las de los cincuenta, ellos les aseguran perspectivas renovadoras.

Es evidente que Carmen Duarte, sin abandonar los cánones objetivos, despliega en *¿Cuánto me das marinero?* un ámbito absurdo, cáustico, contrahecho y habitado por un violento soplo de poesía. Duarte nos informa que “la obra se desarrolla en Cuba durante 1989”, “de noche, el mar”, etc. En el preámbulo, el hado de la

27. Miami, Ediciones Universal, 1973.

28. Ocurrencia coloquial cubana. Además *Los días de la plaga*, nueva versión de Edipo, escrita en ese período, acaba de publicarse en *Vagos rumores y otras obras*, prólogo de Rosa Ileana Boudet, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997).

29. En sus declaraciones a la prensa neoyorkina, en octubre de 1996, Estorino afirma estar de acuerdo con todas las medidas gubernamentales castristas, niega explícitamente la censura que tuvo durante veinte años *Los mangos de Caín*, y se confiesa “socialista crítico autocrítico”.

opresión. El ruido del agua y una figura forcejeando, luego la luz, un bote, los remos y un brazo que se extiende. Ana y Celina, se encuentran en alta mar. Ana ha decidido suicidarse y Celina, por azar, la salva. Curiosa estratagema para abrir una pieza que alude al precepto sartreano y lo vertebra en “el infierno somos nosotros” y que se impregna de referencias cotidianas. La rispidez de las interlocutoras nos turba. Los parlamentos son vivaces e inquisitivos. Las dos mujeres se definen, uno las reconoce. Ana, la joven, aspira a ser poeta. Celina, “la vieja”, así la denomina Ana, es una ama de casa, “como tantas otras, que sale a buscar la comida de la familia”. Lo inverosímil se pinta a boca de jarro, dado que pertenece a la fantasmagoría popular, a esos sueños de la conciencia colectiva en los cuatro decenios de penuria del castrismo. La comicidad y el patetismo se alían e impulsan una masa abigarrada de sentimientos refractarios. Choque frontal de generaciones. Celina encarna la antigua burguesía, la que se sacrificó por un ideal o por oportunismo, y Ana, la formada en los setenta, implacable en sus intereses y sometida a los altibajos burocráticos.

CELINA. Menos mal que tienes quien te mantenga.

ANA. No puedes entender nada, no eres artista.

CELINA. No soy artista, pero lo entiendo todo. Yo no soy de la tuya, sino de la otra burguesía, la anterior al cincuenta y nueve.

ANA. ¿Ahora los artistas somos burgueses?

CELINA. No hablo de los artistas, sino de tu familia, la que come langosta y pasea en yate.

ANA. Comía y paseaba, todo se acabó hace un año.

CELINA. Pensándolo bien, ustedes no son una burguesía, son más bien una casta noble, porque realmente no tienen capital, sólo tienen privilegios que heredan de generación en generación.

Este careo muestra los ribetes del malestar generacional y hay algo más. La sociedad cubana rebulle entre líneas. Interlocutores que rivalizan y se auscultan en su pobreza, en su desamparo. Pieza patética y desesperada que habla, como la de Estorino, a un público, a su público, de hoy, cargada de una entrañable sinceridad.

Joel Cano en *Por culpa de una rusa*, monólogo en un acto, escoge el tortuoso distrito de la locura. Su interés por renovar el texto que sea ante todo exponente literario y niegue el formulismo teatral, propone un desdén que se cumple en el poema. Y de inmediato observamos que existe un menosprecio por el dato naturalista, la reseña de la estación de trenes tiene esa borrosa consistencia de lo atemporal.

La combinación de elementos imprevisibles, los que se refieren al cine específicamente, o a las novelas radiales, lo mismo que las acotaciones y didacalias—exceptuando la preliminar—, que se entrecruzan con el texto, agregan densidad al texto y lo revitalizan creando un furioso carnaval polifónico.

La protagonista, entidad poética por excelencia, nos inserta en un universo cerrado en el que resuenan extrañas voces impalpables, incoherentes, que omiten el lugar en que se mueve. ¿Es una estación de trenes o una calle, una plaza, el brocal de un pozo, el portal de una casa en ruinas de un pueblo de tierra adentro? Sabemos que el tren concurre, que la estación es el sitio preferido de un ritual aciago, pero los contornos de todo lo posible sustantivo gravita en la memoria, avistamos pedazos, sombras, un aullido, y el escenario es un múltiple asalto de lugares y actos indefinidos y violentos. Por tanto la escena es depositaria de algo que sucede a medias, que acaece, que acaeció y que seguirá acaeciendo seccionada y lunática, entre los reveses, balbuceos y circunloquios de la protagonista.

Ella, abstracción o garabato, cuenta una historia en la que hormigean siluetas que van modelándose mientras avanza la acción verbal, como trastabilleando, en el barullo de un canevá inusual que se hace y deshace, que parece confuso y no lo es, como un pasatiempo de espejismos, dentro de otros infinitos espejismos, una mariochas, de la que salen otras enanas mariochas sucesivas; y Ella (con sus fantasmás, la señora, el marido, y sus dos hijas, Juan, y el padre incestuoso), finalmente, se elevará a la dimensión de un personaje trágico. Durante el desarrollo de la obra descubrimos que el circunloquio sirve el plato de la feroz mitomanía conjugando los frenéticos ardidés de nuestra tenebrosa condición humana.

4

Surgen los dramaturgos del exilio y algunas obras suben al escenario. Tenemos por supuesto que hacer hincapié en que la mayoría de los autores de la primera etapa del exilio son neófitos en las andanzas teatrales y de la escritura; desconocen las reglas de la dramaturgia; y sin embargo con escasos medios financieros y una voluntad de acero han logrado sobreponerse y dejar el testimonio de una serie de textos valiosos, saliéndole al paso a los augurios y a la incuria de los productores usuales. Y quedan ellas, ahí están, frutos de la tenacidad de un pueblo—de un grupo de hombres—, que desea perdurar, aún fuera de su territorio y allí, lo rescata incorporando sonidos y recuerdos y costumbres, y hasta un estilo, a veces permeado de elementos heterogéneos de culturas autóctonas, en estos casos, la norteamericana y la francesa—escritas en inglés o francés—, que asimilado se engrandece. Porque el teatro del exilio—al que me refiero—sigue teniendo un encadenamiento singular en sus personajes con los de la isla y si existe una disparidad quizás sea por esa danza invisible de la melancolía, que se dice sin decirse, entreabriendo intersticios a una música lejana, a un escalofrío aventurado, o al vuelo de un cocuyo

incomparable.

De las del exilio las he seleccionado, pareja faena a la que he efectuado con las de la isla, llevándome por un criterio personal de gusto. Creo que es un riesgo, y lo único compatible con mis intenciones. No formulé un molde de dramaturgia, el repertorio debe ser amplio, pero sí un deseo de designar aquello que estimo digno de atención por sus logros en cuanto a la rigurosa composición o el incidir en una problemática actual, operativa, sin concesiones.

Los dramaturgos seleccionados son Julio Matas (*Juego de damas*), Pedro R. Monge Rafuls (*Recordando a mamá*) y José Corrales (*Un vals de Chopin*).<sup>32</sup>

*Juego de damas*<sup>33</sup> de Julio Matas es una pieza llena de humor negro que se emparenta con *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, *Las Pericas* de Nicolás Dorr y *Todos los domingos* de Antón Arrufat. Como ellas, su tesitura gráfica se concreta en una austeridad atensada e inexorable que desemboca en la carcajada atribulada y el extravío. Difiere de ellas en la energía corrosiva y brusquedad que agujonea cada parlamento y en lo trágico subterráneo, conjeturándose al azar el vuelo de un cuchillo en el aire y que se corporeiza hacia el final. La trama es sencilla y la caracteriza *el suspense* y el acertijo paródico no exento de dramaticidad y violencia. De una situación banal, las hermanas esperan el arribo de una visita, a paso lento nos insertamos en un hemisferio de frustración, odio y absurdo. Las hermanas deciden cobrar una deuda arcaica, y obligarán a la visitante a develar el delito, a remedar la supuesta traición. Con una sincronizada malasangre organizan la ceremonia. Los principios del teatro dentro del teatro se resuelven sólidamente, dejando una intrigante posibilidad cuando la venganza se cumple. *Juego de damas* se aproxima al poema o es un poema imprevisible.

Los recuerdos, eso, lo sucedido, lo que fue y continúa siendo, diverso y enigmático en algún rincón de la memoria o del olvido, los recuerdos, digo, se integran a lo invisible y sólo de cuando en cuando afloran idénticos a los peces de una mínima piscina transparente. En un instante los vemos irradianes y exclusivos; luego se volatizan entre las pavesas del orden diario o de las ruinas que erigimos en las conversaciones a media voz, en las miradas interrogantes o en los exabruptos. O las más de las veces en los silencios bosquejados o secretos. Inmensa y traviesa colección de fugacidades verdaderas o falsas o ambiguas.

A este circuito peculiar nos invita Pedro R. Monge Rafuls con *Recordando a*

32. La obra *Madée* de Eduardo Manet, escrita en francés y estrenada en el *Peit Théâtre de Montparnasse*, en París, está ausente de esta edición, a pesar de mi insistencia en que se tradujera al castellano.

33. *Ladies at Play* apareció en inglés por primera vez en *Selected Latin American One-Act Plays*, editado por Francesca Colechia y Julio Matas (Pennsylvania: University of Pittsburg, 1973) y en español, en *Juegos y rejugos. Teatro de Julio Matas*, (Miami: Ediciones Universal, 1992).



*mamá*. Una pequeña obra que, por lo intensa, ocupa un espacio por antonomasia.

Una hermana y su hermano delante de un ataúd, en una funeraria, en Queens, Nueva York, atestan un sonambulismo quimérico. Rara combinación y cuán frecuente y pueril. La fisonomía de la muerta, la madre, emerge. Apenas hay lágrimas. Diálogos entrecortados. Algunos murmullos. Preguntas y respuestas que vacilan por inciertas o por estar mojadas por la umbría de datos y referencias que se ocultan. Estamos al corriente de que el rencor confundido con la ternura y con una impresión indefinible de desamparo se retuerce en cada discusión fungiendo de válvula siniestra o carapacho de frialdad. La situación se adensa cuando saltan las imágenes de la tiranía materna. Ni Alberto ni Aurelia guardan memorias agradables de su vida en Placetas y se entregan a un ritual inconsciente y exorcizan una pesadilla. A ellos se les antoja desvirtuar la idea del exilio, levantar una muralla, borrar los vejámenes y el fracaso. En Aurelia se advierte reconocimiento y sumisión, una parcela de fatalidad. En Alberto, reconocimiento y rechazo, el estimarse castrado y ofuscado, el germen de la rebelión. El se aferra al “borrón y cuenta nueva”, de que hablan los abuelos, y “ese borrón y cuenta nueva” se le escabulle, no se materializa, la memoria persiste, y él no le puede dar el esquinazo al pasado. El exilio no significa una ruptura con lo vivido, es sólo un asumirlo, equipararlo, sopesarlo, y enriquecerse en la medida en que logras una distancia, en la medida en que ojeas tu historia y la historia que te rodea, y ensanchas tus perspectivas de vida. Ellos seguirán obcecados inevitablemente en esa infancia y adolescencia nítida o borrosa:

AURELIA. ¿Te acuerdas de aquellos mortuorios donde uno era parte del dolor sin tener ningún parentesco con el muerto? ¿Y aquel ángel que colocaban en la cabecera del ataúd? Todos eran iguales: el mismo ángel, las flores, la cruz de metal, los mismos parabanes con escenas religiosas tan patéticas.

ALBERTO. Como sacadas de una estampa antigua, clásica...

AURELIA. ¿No decías que no te acordabas?

ALBERTO. Lo que quise decir es que no me siento parte de aquel pasado. Ni me acuerdo del rostro de papá.

Y en seguida, surge la contradicción. Alberto evoca a su padre y restaura un pedazo de lo sucedido o el sueño de su niñez y establece la desigualdad entre el padre y la madre. De esta prueba, la madre sale perdiendo. Los bocadillos se deslizan, fluyen tocados por la precariedad de sus frustraciones, renunciadas, torpezas, ruindades, sublimaciones fortuitas, ausencia de amor; y en el fondo, cada uno de los hermanos, sin aceptarlo, se pierde en los dédalos de un amor fugitivo, tal vez imposible, hondo y desesperado. Antes de terminar, Monge Rafuls levanta un sombrero de copa y difumina un hálito mágico. Un extraño individuo, casi insig-

nificante, irrumpe y se acerca al ataúd. Ellos se miran asombrados, interrogan. Su réplica es lacónica.

VIEJO. (...) Voy a sentir mucho su muerte. (*Pausa larga.*) Era una gran mujer, muy comprensible..., perdóneme, estoy molestándolos, yo sé que están nerviosos.

ALBERTO. ¿Quién es usted?

VIEJO. Bien, bien. Me sentaré allí, quietecito. No diré nada. No estaré mucho rato. Sólo deseaba ver sus manos por última vez. Era tan sensible.

Se desprende que las cosas fueron de un modo totalmente opuesto; que Alberto y Aurelia empastan las fracciones deshilvanadas de sus recuerdos y se equivocan; que existe otra vida que ellos ignoran; que la imagen vivencial que poseemos embarulla una probable falacia. La frase última conjura a que nos replanteemos el vivir entre los claroscuros de la ambigüedad.

Sorprende en *Un vals de Chopin* de José Corrales el objetivo perseguido: la teatralización de una teatralidad no teatral. Esto recuerda a un trabalenguas infinito y sin embargo determina de un modo directo el acto teatral. Las entidades parecen evadirse de las líneas o del entramado que ilustra la teatralidad convencional para enfrentarnos a un universo en que fulgura la teatralización de lo que se atribuía no teatral. A primera vista la obra, o las secciones que la conforman, resulta una zigzagueante masacre de espejos cóncavos, o un calidoscopio de fragmentos de fragmentaciones, o un rompecabezas arbitrario. Como en los delirios de Quentin Tarantino *True Romance*, *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*. O en los breves hallazgos de Raymond Carver, zambullidos en la mezquindad existencial. Golpes de centellas sirviendo de indicadores. Intuimos que por ese deshilvanado galimatías se repara una verdad que nunca anteriormente se había expuesto tan sin afeites, tan prosaica y delicada y clara, que en el teatro no vamos a buscar certitudes ni esclarecer mensajes, que la teatralización es una actividad que escapa a todo condicionamiento intelectual. Lo que vemos y oímos en el teatro corresponde sólo a la percepción, a lo que se delinea el espectador. Los personajes teatrales son vehículos fabulosos que nos transmiten aquello que obviamos, que no decimos, que subsiste en un sustrato o una lejanía, ratificándonos que eso que no se dice es su médula insondable. De Antígona nos percatamos de una parte. La otra, la que no se dice es la que importa y se mantiene oscurecida por las pasiones. Pasiones escondidas y descomunales, rozando la puerilidad o el vacío. Con Edipo o Hamlet acontece algo parecido. Cada espectador o lector conoce, interpreta o aprehende lo que le concierne. Ni más ni menos. Lo que se relata son las trampas psicológicas, políticas, sociales o metafísicas que emplea el dramaturgo para no nombrar aque-

llo que se merita intocable, tanto para los personajes como para los espectadores, y que él y los personajes y los espectadores enfocan trazos independientes y válidos. No se excluye la atmósfera de una época rememorada que se empata con la frialdad ambiental de los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera.

Detalle ejemplar que registramos en casi todas las piezas de Corrales es el hecho represivo, de cómo se conjuga en las relaciones de los individuos la manipulación y la extorsión, de cómo se someten unos a los otros y la imperiosa incomunicabilidad dominante. Cristiano y el Muchacho saben, ellos, los dos, a lo que se refieren—uno finge no saber y el otro insiste—, y el espectador lo sabe por el tono del charloteo y sabe la interminable oquedad entre uno y otro, y cómo esa oquedad implica apoyatura de la relación, y cómo el Muchacho depende de Cristiano y Cristiano, a pesar de su bravuconería, es una complaciente víctima y victimario del otro. Este juicio se aplica también a la relación de la Madre, de Norma y del primo recién llegado, en el segundo cuadro. Aunque hay matices que los distinguen. Uno, la música, el famoso vals de Chopin; dos, la proyección de Madre y sus fantasmas; tres, la proyección de Norma y sus fantasmas; cuatro, el primo que actúa neta evaporación de los fantasmas de una y de la otra. Vinculados en un punto, el vals, son sombras una de la otra, y son el reverso de esas sombras. El primo es el puente, el abismo. Delicada intuición de Corrales. Somos unidades porque somos múltiples. La Madre muestra un comportamiento en la primera escena; en la segunda se diría que ha cambiado y en la tercera es un eco de manías, la música y la neuralgia. Aplíquese una cuidadosa atención a Norma o a su hermano, y tendremos similares corolarios. La búsqueda de la unidad es un absurdo, porque somos unidad en lo fragmentario. Esculcar la identidad es tan imposible como creer que una abstracción abarca el absoluto. El tercer cuadro cierra el nudo gordiano. Nunca nos enteramos de la verdad, porque no la podemos constatar, verificar, o atrapar, o porque estamos incapacitados a aproximarnos a ella.

Una desazón de extrañeza se esparce a lo largo de las escenas. Sabemos que la pieza está escrita con una perspectiva distinta, como vista mediante un lente deformante, y por eso una luz amarilla envuelve a los seres, luz enferma, de sol ácido, decrepito, presto a la alucinación. El tiempo que denuncia es un tiempo reconquistado en el exilio, en tanto que el exilio reconquista y unifica su diversidad en el teatro.

Inicialmente notamos la contradicción entre el lenguaje de uso cotidiano y esa móvil escenografía, recurso cinematográfico necesario, que nos da el desplazamiento de los dos muchachos por la ciudad. Rejuego insinuable a los objetos caseros cuando se entra a la casa y aparece la madre, y así palmo a palmo hasta su conclusión.

Matías Montes Huidobro al presentar *Un vals de Chopin*<sup>34</sup> expone en un acertado comentario:

34. *Anales Literarios/Dramaturgos*, Núm. 1, Volumen 1, 1995.

*Un vals de Chopin* es una de las piezas más originales del teatro cubano, con escaso parecido con lo que han escrito los dramaturgos cubanos anteriores a Corrales. Tiene un carácter único y diferencial. Apunta hacia una sutileza y oblicuidad poco común entre nosotros, más dados al enfrentamiento directo, tajante y sin medias tintas.

A estas palabras poco puedo agregar. Deseo sólo que a la hora del montaje esté en manos cuidadosas y que se haga un estudio digno, a la altura de las premisas del manuscrito.

La publicación de mi obra *El Mayor General hablará de teogonía*<sup>35</sup> (escrita en el exilio, en 1956, en Madrid), se debe a la insistencia de OLLANTAY Press más que a un deseo mío. Me satisface el efecto que tuvo su puesta en escena en 1960 en la *Sala Teatro Arlequín* y su espléndida reposición en 1968, en el teatro del *Lyceum Lawn Tennis*, dirigida por Rubén Vigón y los noveles actores egresados de la Escuela de Arte Dramático de Cubanacán, una sola función, la del reestreno, al censurarla el Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, Lisandro Otero; y ha sido retomada en algunos países latinoamericanos, especialmente en México, y texto de estudio en universidades americanas. De ella se dieron varias lecturas en francés en Bayonne—traducción de Liliane Hasson—, y una, en el teatro de la Galería Nesle, París, en un ciclo de teatro latinoamericano patrocinado por la institución teatral Iberal,<sup>36</sup> y el público la recibió con beneplácito. Basándome en eso he aceptado su inclusión. Espero que los lectores la disfruten en su exacta dimensión.

En rozando este punto, de la revisión propuesta en el preámbulo saco ideas positivas. Sin ningún asomo de nostalgia. Una fuerza que supera los peligros—persecución, represión y destierros, e indiferencias—, que ha sabido resistir y vencer. Ninguna barrera interna o externa ha detenido su proyección humanista, su creencia en el mejoramiento humano.

El paisaje descrito trasluce saltos inquietantes, buceando en el dolor, y el resultado que tenemos es una luminosa recreación de sueños, activando la imaginación y las evocaciones, y más poderosa que si conjugara algún enlace con lo sucedido, con el relato de la verdad histórica, despabilando paradójicamente en graciosas vaharadas el tiempo de la escritura y el que se edulcora y viste de catástrofe en el

35. *El parque de la Fraternidad*, (La Habana: Ediciones Unión, 1962). Existe una edición en el Semanario *Lunes de Revolución*, 1960; otra en la antología *Teatro en un acto* de Rine Leal, (La Habana: Ediciones R, 1963) y finalmente en una antología de Dauster/Lyday *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, (Ediciones D. Van Nostrand Company, 1974).

36. Iberal, organismo de divulgación de obras extranjeras en Francia, dirigida por André Camp y Claude Demarigny. Su labor es digna de elogio.

futuro.

El tiempo se patentiza a veces inmediato, sin equívocos, léase, *Falsa Alarma*, *La hija de Nacho*, *La espera*, *Gas en los poros*, *La palangana*, *Los mangos de Caín*, *¿Cuánto me das marinero?*, *Recordando a mamá* y *Juego de damas*; a veces es elíptico, encubriéndose, falseándose, emborronando el instante del desliz gráfico: *El palacio de los cartones*, *Por culpa de una rusa* y *El Mayor General hablará de teogonía*; y las imantaciones de paletadas de angustias cernidas como algo intemporal, adjudicable a *Un vals de Chopin*, excluyendo la fijación epocal del autor.

Las dos terceras partes de las obras se zambullen o giran alrededor del núcleo familiar; y ellas suscitan los síntomas de un malestar, imposible vivir en ese ámbito tiránico, de represión. Símbolo de la crisis imperante.

Ferrer se rebela en los cincuenta contra uno de los males, el machismo. Cárdenas se detiene ante el prisma del "figurao", la corrupción que entraña vivir estimulando un modelo equivocado. Dorr baraja el tropel de la debacle familiar. Montes Huidobro incide en la voracidad de las relaciones y prevee la castración y el fratricidio. Estorino se aferra a describirnos los males debidos a la supeditación, basándose en las correspondencias de poder, la burocracia y la tiranía. Cano se vuelca hacia la interiorización, el protagonista "conoce" y deja al "resto" en sus maniobras ordinarias. Matas maneja un arreglo de cuentas y el reconcomio de criminalidad. Monge Rafuls, con un bisturí, por mediación de la remembranza pinta un mundo desolado. Corrales esboza, señala y convoca a la imaginación en una pesquisa inquietante de la verdad que se escapa bajo el imperio de la manipulación.

En otra dirección andan explorando Virgilio Piñera, Gloria Parrado y Carmen Duarte. Virgilio arrostra el desbarajuste social. Parrado resalta el mundo marginal y husmea aspectos de la violencia sexual entre hombres solos. Carmen Duarte se aventura en la contienda de discordantes estratos sociales adoptando un estilete impecable y pone al desnudo la desorientación y la complicidad de unas criaturas agobiadas hasta la desesperación.

La utilización del circunloquio en siete obras (*Falsa alarma*, *La hija de Nacho*, *La palangana*, *Gas en los poros*, *El Mayor General hablará de teogonía*, *El palacio de los cartones* y *Por culpa de una rusa*), desaparece en el resto. No en vano son los escritores que han sentido y arrojado el signo de los años de la República, o en el caso de Joel Cano que ha ahondado las hendiduras de nuestra idiosincrasia.

En unos y en otros, a pesar de los años transcurridos, de las diferentes latitudes donde se manifiesta, y de la distancia generacional, se visualiza el cambio apremiante, la necesidad de enjuiciar con otra óptica la cofradía vital, la sociedad humana, o el ensueño de una existencia plural.

Si esta consideración se nos quiere irrevocable en una mirada global, hurguemos en los componentes de las complejas materias y veremos cómo se

interrelacionan participando de un idéntico fluido, de idéntica capacidad de aprehensión de lo sucedido y del entorno, y me atrevería a asegurar que los seres de una pieza entrarían sin dificultad en la otra o celebrarían la ceremonia enmascarados en un puntal común. Oiganse los coloquios, cómo se confiesen, cómo se agreden o insultan, cómo se acarician los cabellos, sollozan o se callan trazando círculos de harina o se peinan o se mueven lánguidos o parsimoniosos delante de los espejos. Amelia y Eloísa de *La hija de Nacho* pueden superponerse a Elisiría y Petronila de *El Mayor General hablará de teogonía*. O viceversa. Y Chucho es un retrato de la juventud de Higinio. Elisiría asoma algunos rasgos de La Madre o de La Hija de *Gas en los poros*. Las criaturas de Matas de *Juego de damas* agobiaban a las de *El palacio de los cartones*. Adela y Celina de *¿Cuánto me das marinero?* suscriben estigmas parecidos a lo que representa Norma o La Madre de *Un vals de Chopin* o Aurelia y Alberto de *Recordando a mamá*. Estoy seguro que las figuraciones de *La Palangana* huronearían el desorden afiebrado de *Por culpa de una rusa* y se confundirían burlones más de una vez con La Viuda, El Asesino y El Juez de *Falsa Alarma*. La ferocidad sensual de los hombres de *La espera* sintetiza secretamente zonas de todos estos personajes. Cabos sueltos, segmentos, evaporación íntima, savia fecundadora, que podrían amalgamarse fortificando un diabólico pandemonium.

Las discrepancias de contenido se instalan en los géneros, y en cómo los autores encajan elementos heterodoxos o menosprecian la rigidez genérica. La farsa nunca será farsa absoluta, será farsa-tragedia, o comedia farsesca, o tragedia cómica, etc. Detrás de un grito o el llanto vislumbramos la estentórea carcajada ineludible.

Lo ostensible es que descubrimos, de arriba a abajo, un proyecto de recuperación de formas postmodernas, una libertad o desdén por las estructuras teatrales prefijadas, enzarzadas rectamente en lo antiteatral, y un rendimiento permanente. El teatro, lejos de reducirse y enquistarse, se amplifica y dinamiza. Y esperamos la fiesta, la fiesta iluminativa, cuando se apaguen las luces de la sala y se escuchen los tres timbres largos, o los tres golpazos secos, y se apresure ese soplo de incertidumbre o el sentimiento de vacío de un algo que recomienza y seguirá recomenzando, entre esos murmullos de insólitos, y se levante el telón, y extrañados oigamos una frase, la primera, la esencial, fulgurante, como un manuscrito del tiempo.

## APENDICE

Encaminarse hacia el teatro en el exilio supone un conato especial porque se concibe bajo el signo del desarraigo. Desarraigo condicionable: una gran masa entreveía la posibilidad del regreso. Pero desarraigo al fin. Lo que trasciende y lo convierte en un acontecimiento histórico respetable es que un grupo de hombres y

mujeres se lanza a la aventura, conscientes del riesgo y de las dificultades de forjar un teatro en su lengua materna, se enfrenta al teatro americano instalado en Broadway y Off Broadway, al de origen italiano y al *yiddish* en Nueva York y al esporádico teatro americano de Miami.

Han proliferado las agrupaciones que con útiles reducidos ensayan llenar una carencia—que es la ruptura, la no prosecución—y darle un sentido a lo que viven y trascenderlo. Es una iniciativa efectuada, al comienzo, en la urgencia. El empeño de extraversion, de ser criatura, de reafirmarse. Improvisaron pequeñas salas de teatro en locales poco adecuados. Buscaron los medios económicos en las subvenciones de la ciudad y del Estado. El *Centro Cultural Cubano*, fundado por Iván Acosta y Omar Torres con el director Miguel Ponce, junto con otros escritores y artistas plásticos, tuvo una fuerza irradiante. Se rastreó en el repertorio cubano lo que les convino, incluyendo algunas piezas de Héctor Quintero.

Iván Acosta declara en su artículo *¿Que cómo empezó todo?* en *OLLANTAY Theater Magazine*.<sup>37</sup>

Con dos pedazos de madera, unas cuantas yardas de tela, una lata de pintura, dos o tres cajas vacías, etc., uno podía hacer una escenografía. Así aprendí a hacer teatro, con casi nada.

Queda el testimonio de dos logros de Acosta: *El súper* (convertida luego en un film) y *No son todos los que están*. De un modo paralelo, el reconocido director Dumé inauguró un grupo y montó de Abelardo Estorino *El robo del cochino* y *La casa vieja*—con las que obtuvo dos éxitos indubitables, hasta su culminación con *La noche de los asesinos*. Mario Peña y Margarita Toirac trabajando heroicamente en el teatro *El Portón* presentaron varias obras de autores cubanos.

La precariedad no los arredra, es más fuerte la voluntad creadora y se forma un clima sumamente favorable. Y Manuel Martín, dramaturgo y director, educado desde temprana edad en la sociedad americana, organizó una compañía (Teatro Duo) con la poeta y actriz Magali Alabau y ambos trabajaron defendiendo un repertorio experimental con autores, muchas veces, desconocidos.

Sería pecar de ingenuo pensar que esa fase particular de los primeros años puede perdurar. El deseo de los productores por conservar la tradición cubana en medio del mundo del teatro de Broadway y Off Broadway no logra cuajar. Los años heroicos de la experimentación son abolidos prevaleciendo la marca de la rentabilidad y de la conquista de un mercado más amplio, es decir, el elusivo público norteamericano.

Lo nuestro es mirado con desconfianza o un tufillo de desprecio. Ninguna de las obras aquí antologadas son representadas en los teatros “oficiales” hispanos con

grandes subvenciones estatales y federales y de los fondos de corporaciones que fomentan el desarrollo artístico de las minorías. Los mismos parámetros utilizados en Cuba se ponen en práctica a partir de los ochenta en el teatro cubano de Nueva York. Los que se sintieron rechazados un día en Cuba son ahora los que rechazan.

El argumento de la inexistencia de una dramaturgia es inoperante, pues podemos citar no sólo a Matías Montes Huidobro, Julio Matas, Leopoldo Hernández, Manuel Martín, Raúl de Cárdenas, sino a un conjunto heterogéneo de poderosos teatristas, entre los que destaco a Manuel Pereiras García y Nilo Cruz, escriben en inglés (igual que Eduardo Machado y María Irene Fornés o Eduardo Manet en francés), José Corrales, Iván Acosta, Salvador Lemis (residente en México), Miguel Pérez Pando, Héctor Pérez, Pedro Monge Rafuls, Mary A. Caleiro, Tomás Fernández Travieso y muchos más.

No se piense en un deseo de agresión, revísense las programaciones de los teatros y se obtendrá el cómputo totalizador de lo que expongo: por ejemplo Repertorio Español, en Manhattan, Nueva York, se dedica al teatro latinoamericano y al ibérico, y han montado como excepción *Las Pericas* de Nicolás Dorr, las piezas de Eduardo Machado, *La Botánica* de Dolores Prida y mantiene en programación durante siete años el sainete *Café con leche* sobre los inmigrantes cubanos de la escritora española-norteamericana Gloria González.<sup>38</sup> Otro tanto digo de Thalia Spanish Theatre, en Queens, Nueva York, en su intento por alcanzar un público de barrio intercala del inventario español archimanoseado de *Locura de amor*, *El caso de la mujer estupenda* o las obras de Alejandro Casona y las zarzuelas castizas entre las que incluye *Los claveles*, *La del manojo de rosas*, *La revoltosa*, etc. El repertorio cubano brilla por su ausencia. Y continúa el mismo trayecto INTAR (círculo de las artes, en el período inicial, con exposiciones de artes plásticas, cursos de dramaturgia y actuación), en Manhattan. Hoy día se contenta con sus producciones bilingües del teatro ibero o latinoamericano, o lo que fuere. Para limpiar la conciencia y cumplir los requisitos de sus compromisos con los subvenciones de la ciudad, del estado y federales y con las fundaciones privadas, coordinan espectáculos folklóricos, recitales de música cubana, puertorriqueña, dominicana, o un popurrí de cantos, recitados y bailes, o contratan espectáculos confeccionados por las minorías, sin rigor creativo.

Algunas veces, afortunadamente el *Festival de Teatro Internacional de Miami*, dirigido por Mario Ernesto Sánchez, asume una política divergente atraído por autores reconocidos y los jóvenes y las exploraciones de la imaginación teatral.

38. Ha traído de La Habana un espectáculo de Rosita Fornés, se hizo una lectura de una obra de un funcionario de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) Carlos Padrón Montoya, varias lecturas de las obras de Nicolás Dorr, dirigidas por el autor; y la compañía que dirige Abelardo Estorino con dos de sus últimas obras 1996 y 1998. En 1998, *Repertorio Español*, presentó la producción cubana de *Fresa y chocolate* y llevó *Revoltillo* de Machado a La Habana, convirtiéndose así, en la primera obra “del exilio” en presentarse oficialmente en la isla.

La revista *Latin American Theatre Review* en la Universidad de Kansas, bajo la dirección de George Woodyard, la revista *Gestos*, patrocinada por la Universidad de California, y dirigida por Juan Villegas, y *TDR (The Drama Review)* dirigido por Peter Kass, han contribuido a la difusión de ensayos analíticos, generalmente sobre el teatro escrito en Cuba, y de una gran variedad de sus autores y obras. Sobresale el *Festival del Libro*, emplazado en Miami, bajo la dirección de Alina Interián y la ayuda del poeta Angel Cuadra, que anualmente invita a un dramaturgo a debatir y teorizar sobre su obra, y un número especial de la revista mexicana de reciente aparición, *Puentelibre*, dirigida por Rosario Sanmiguel.<sup>39</sup>

Mención aparte merece la labor irremplazable de Yara y Matías Montes Huidobro con la *Editorial Persona* en la que encuentran acogida los diversos géneros (poemas, novela, cuento y teatro) y las publicaciones periódicas de *Anales Literarios* consagradas a la dramaturgia, y José A. Escarpanter, analizando e historiando las obras cubanas del exilio. Los tres prestigian y salvaguardan nuestra tradición literaria y teatral. A ellos se une Pedro Monge Rafuls con el *Centro para las Artes OLLANTAY*, en Nueva York, brindando los seminarios de teatro, los ciclos de conferencias, la publicación de artículos y manuscritos críticos, y la revista *OLLANTAY Theater Magazine*,<sup>40</sup> aporte único a la especulación y a la creación autoral bilingüe específica, ya sea en inglés o en español.

Ellos además han preparado las condiciones necesarias para discutir y ennoblecer el genuino teatro latinoamericano y cubano.

Espero que este bosquejo sobre el teatro del exilio anime a los investigadores y a los estudiosos académicos a dar una imagen correcta y diáfana de esta aventura espiritual. Lo planteado abre las puertas al futuro, al regocijo de la creación.

París, diciembre, 1998.

## Virgilio Piñera

39. *Puentelibre*, revista de cultura, Vol. II, Núms. 5/6, teniendo al poeta Jesús Barquet como editor invitado, estuvo dedicada a la literatura cubana del exilio, incluyendo el teatro.

40. Conquistó la categoría de "publicación teatral de 1995" en los premios que anualmente otorga el CELCIT, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, con sede en Madrid.