

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No. 1-2/1994

ACTUACION TRASCENDENTE ritualidad y teatralidad



7^{mo}. FESTIVAL



DE MONOLOGOS
Y UNIPERSONALES

PARECE BLANCA
Abelardo Estorino
libreto No.33

TEATRO de la COMUNIDAD

tablas No. 1-2/1994

Revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo
y Obrapia, Habana Vieja, Cuba Apdo.
Postal 297
Teléfono: 628760

Directora:
YANA ELSA BRUGAL

Redacción:
ANA Ma. GARCIA NUÑEZ

Diseño y realización:
ORLANDO S. SILVERA

Mecacopia:
JACQUELINE PUEBLA

Publicidad:
CARIDAD ROSEÑADA

Secretario ejecutivo:
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración:
JOSE L. VARGAS

Portada: **Danza Oráculo**. Teatro 5. Foto:
Ismael N. Rodríguez. Contraportada:
Huberto Llamas. Foto: Lessy Montes
de Oca.

tablas aparece cada tres meses. No
se devuelven originales no solicitados.
Cada trabajo expresa la opinión de su
autor. Permitida la reproducción
indicando la fuente.



CONSEJO
NACIONAL DE
LAS ARTES
ESCENICAS

Ministerio de Cultura

EL TEATRO DE LA COMUNIDAD ¿OTRA UTOPIA COMPARTIDA? Rosa Ileana Boudet	2
UN TEATRO SIN FRONTERAS Yana Elsa Brugal	8
TALLER DE ACTUACION TRASCENDENTE: ¿EL NACIMIENTO DE UN METODO? Inés Ma. Mariatu	14
INVENCION DE ORILE Habey Hechavarría	22
DESDE LA SOLEDAD DEL ACTOR Liberto Ribot	26
EL UNIPERSONAL EN LA ESCENA CUBANA Omar Valiño	30
LA DANZA A SOLO Ismael Albelo	32
DIVERSIDAD Y TEATRO: LUGAR DE CONVERGENCIAS Ana Ma. García Núñez	35
OTRA CONTRIBUCION AL MITO Reinaldo Montero	38
LOS DIAS DE LA DANZA EN CUBA Guillermo Márquez y Ernesto Rodríguez	72
CRONICA DE TITERES Víctor Reyna	79
LA NARRACION ORAL ESCENICA, UN ARTE IBEROAMERICANO Mercedes Santos Moray	85
CADIZ: DIALOGO TEATRAL ENTRE CULTURAS	88

PARECE BLANCA

de Abelardo Estorino

*nuestro
Libreto
No. 33*

versión infiel
de una novela
sobre
infidelidades

críticas

LOS PUBLICOS DE UN PUBLICO
M.S.M. 92

■ ERASE UNA VEZ EL TEATRO
Alberto Curbelo 96

¿QUIEN LE TIENE MIEDO AL LOBO?
Waldo González 98

TEATRO BAJO LA NIEVE
Gerardo Fullea León 103

TABLILLAS 108



EL TEATRO EN EL DESARROLLO ¿OTRA UTOPIA COMPARTIDA?



El Teatro en el desarrollo de la comunidad, título del conversatorio realizado en 1980 en la comunidad de Jibacoa al este de La Habana. Participaron entre otros: Nisia Agüero, Albio Paz, Gilda Hernández, Elio Martín, Flora Lauten, Abraham Rodríguez y Pedro J. Ortega. (Foto MARQUETTI)

¿Existe el teatro de la comunidad? ¿Posee una determinada forma y únicos contornos? ¿Puede ser definido o asume tantos rostros como contrastes y diferencias hay en la realidad social de la cual forma parte? Estas y otras muchas preguntas me asaltaron antes de escribir estas notas, en el intento de no hacer historia antigua y recuentos cronológicos, sino apuntes de alguna utilidad para los que en el presente se sienten parte de un teatro comunitario. En 1968, el Teatro Escambray inicia con la convivencia en la zona montañosa, la investigación de su problemática y el repertorio que produce una "so-

cialización de la creación" y una "poética crítica" que será una aventura que después de veinticinco años, "centra nuevamente esa relación comunicativa en la escala de las nuevas realidades de la nación".¹

En 1974, en la revista **Revolución y Cultura**, bajo el título "La Yaya: el teatro de la comunidad", divulgué la obra que

1. González, Rafael. Teatro Escambray: hacia el interior del cubano. En *Conjunto*, no. 95-96, oct-93-marzo 1994, pp. 45-56. cf. Rosa Ileana Boudet. *Teatro nuevo: una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983 y Omar Valiño Cedré. *La aventura del Escambray*. Col. Pinos Nuevos, La Habana, 1994.

desde 1973 Flora Lauten, quien fuera miembro del Escambray, realizaba en una nueva comunidad rural, ubicada a 16 kms de Villa Clara, en el municipio de Mataguá. Precedidas de una introducción en la cual los actores se identificaban como vaqueros, agricultores, amas de casa y al mismo tiempo artistas, seguían las piezas escritas a partir de los problemas de la zona, como un original medio por el cual el teatro se insertaba como un agente del cambio social que transformaba vida íntima, conciencia y entorno. Los nuevos pobladores se enfrentaban a exigencias desco-

nocidas en el ámbito aislado de sus pequeñas parcelas. Les esperaba una nueva calidad de vida. Los textos, después recopilados como **Teatro de La Yaya: obras de Flora Lauten**,² se representaban en comedores, patios y en espacios abiertos con banderas, barriles, cuatro faroles chinos por iluminación y un vara en tierra para ocultar los cambios de vestuario.

Cuando vi **De como algunos hombres perdieron el paraíso**, advertí que se trataba de un espectáculo sorprendente desde el punto de vista de la comunicación ya que la comunidad no era simple receptora de un mensaje elaborado por otros, sino que como coautora se expresaba a través de la pieza. Y en casi todos sus juegos y actos -tan emparentados con el teatro chicano de Luis Valdés- junto a la intención de alertar sobre los peligros del curanderismo, la superstición o la crítica a las conductas negativas, destacaba una insospechada riqueza en la forma de decir y contar. Flora, al interpretar a Rosario, la vaquera de **Este sinsonte tiene dueño**, no minimizaba sus habilidades histriónicas para igualarse a sus espontáneos actores sino que los entrenó no sólo en técnicas de memorización, empleo del cuerpo y desinhibición, sino que les entregó algo que no está en los manuales sobre el arte del actor, un vehículo de expresión y de autoafirmación.

Como una vecina más participaba de los problemas de la

comunidad y buscaba soluciones dramáticas eficientes. Por eso cuando tuve la oportunidad de ver aquella memorable función en San Juan de los Yeras, conversar con el grupo, no vacilé en afirmar que La Yaya tenía su vitrina y que era un teatro de esa comunidad. Los actores, en unas ilustrativas décimas de Orlando Aguilar se referían como inaccesible al teatro "de escenario" y bendecían éste, el de sus realidades, sus vicios y sus verdades, mientras coreaban un estribillo: ¡La Yaya es una riqueza! Pero lo más vívido de mis recuerdos de entonces es que en el aprovechamiento de los locales y cañadas, los carteles, las reiteraciones gráficas y la pantomima no revelaba un teatro reducido ni rudimentario ni simple, sino quizás sencillo y tosco en la acepción de Peter Brook: "donde el arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno".³

En el desenfado, las licencias con las que la actriz y directora experimentó con su grupo había divertimento, pero en esencia un profundo respeto que se reveló en el Panorama de Teatro y Danza de 1975 al representar **La vitrina**, de Albio Paz, (estrenada por el Teatro Escambray en 1971) pero "historizada" por la narración que de su propio pasado hicieron los actores campesinos, muchos de los cuales aportaron la memoria viva que había servido al Teatro Escambray para hacer esta obra emblemática de un proceso contradictorio y complejo y que demostró que

los públicos populares "no tienen dificultades en aceptar incongruencias de inflexión o de vestimenta, o en precipitarse en el mismo diálogo del realismo a la sugestión". Como anticipara Brook, **La vitrina** incorporaba absurdo, farsa, humor negro y grotesco desde una perspectiva autocrítica.

También a partir de 1971 Herminia Sánchez y Manolo Terraza -antes miembros del Teatro Escambray- se decidieron por una experiencia similar con sectores poblacionales específicos que se convertían en actores de temas vividos o cercanos: Teatro de Participación Popular. Uno de sus hechos más conocidos fue **Amante y penol**, documento sobre las luchas de los obreros portuarios que remedaba la estructura episódica de la brechtiana "pieza popular" cuando al representarla los actores combinaban "arte y naturalidad" o se empleaba el guaguancó como comentario crítico o la constante ruptura de la acción, formas recuperadas de la "escena de la calle" en las cuales los aficionados aportaban la autenticidad de una versión distanciada de los hechos. El propósito de este colectivo fue crear "focos" (campesinos como en **Cacha Basilia de Cabanao** y urbanos como **Amante y penol**, **Audiencia en la Jacoba**, entre otros) que teatralizaban sus historias, proceso recogido a través de testimonios en **Un teatro de sus protagonistas**.⁴

Del mismo modo, otros miembros del Teatro Escambray (Albio Paz, Helmo Hernández y Orietta Medina) comenzaron en 1979 una experiencia en la metalúrgica Cubana de Acero para producir una dramaturgia sobre y para este sector. No era

2. cf. Flora Lauten. **Teatro de La Yaya**. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

3. Brook, Peter. **El espacio vacío**. Ediciones Península, Barcelona, 1986, p. 87.

4. cf. Francisco Garzón Céspedes. **Un teatro de sus protagonistas**, Ediciones UNEAC, La Habana, 1977, pp. 16-52.

un traslado mecánico del "modelo" campesino, sino una escisión natural. Después de representar "apropósitos" generalmente farsescos, para introducirse en el medio, intentan piezas mayores como **Autolimitación**, de Albio Paz; **Presencia**, de Elías Armando y **Aprendiendo a mirar las grúas**, de Mauricio Coll que, con logros parciales, sientan las bases para una aproximación al universo obrero, tan desconocido como el rural para los iniciadores del Escambray en 1968. En 1982 se estrena **Huelga**, de Albio Paz, recuento épico de las luchas de la metalúrgica entre los años 1936-38, escrita no como una pieza historicista, sino actual que habla de una clase obrera que obtiene experiencias de sus

derrotas y reveses. El montaje del director colombiano Santiago García reveló humor, sentido metafórico y fue un taller de aprendizaje en los métodos de la creación colectiva de La Candelaria que influyó de manera decisiva en la manera de hacer del nuevo teatro. Escenificada en las naves de Cubana, el director incorporó hornos, taladros y grúas que admiraron a Salvador Távora. Aquí Flora Lauten aparecía como la protagonista Fidencia acompañada por un excelente reparto. Después Cubana de Acero continuó su quehacer dirigiéndose a una comunidad más amplia, la de la barriada del municipio 10 de Octubre.

En 1973 el entonces Cabildo Teatral Santiago redefine su tra-

bajo a partir del rescate del teatro de "relaciones", una forma transculturada entre la ganjarilla española y el Izibongo, poema dialogado de origen bantú, uno de cuyos montajes más significativos fue **De como Santiago Apóstol puso los pies en la tierra**, de Raúl Pomares y que bajo la dirección de Ramiro Herrero al incorporar la riqueza de signos del carnaval e integrar al discurso dramático música y baile, mito y realidad, devolvía a la comunidad teatralizados elementos nutrientes de la oralidad, la fiesta y las tradiciones que sus hacedores obtuvieron de ésta. Manuel Galich, uno de sus regocijados espectadores, observó: "una reserva y materia prima para la creación o el rescate de una personalidad propia latinoamericana,

La Vitrina, de Albio Paz. Teatro Escambray.



desmitificada y depurada de modelos impuestos, avasalladores y destructores de nuestra identidad." ⁵ También intentaron hacer en la calle Virgen, en el Trivolí, una inusitada forma de animación cultural. ¿Son todas ellas teatro comunitario? No estoy convencida. En el teatro de La Yaya vi dibujarse, en su forma más pura, una escena sobre, para y por la comunidad y la inteligencia de Lauten, Sánchez y Terraza fue encauzar la creatividad de un colectivo humano hacia la proyección de su imaginario, su entorno y su memoria. Sin embargo ya a finales de 1987, en un recuento titulado "¿Teatro nuevo?", hasta hoy inédito, aprecié como la mayoría de estos grupos culminaba su ciclo vital. Algunos desaparecían por cansancio o agotamiento de sus formas, otros porque la nivelación educacional y social ocurrida en el país, hacía impensable dramatizar hechos locales o inmediatos. Sin embargo, cuando Albio Paz, ya en el colectivo El Mirón Cubano, de Matanzas, estrena **El gato de chinchila o la locura a caballo**, la huella de su inserción en la fábrica permanece residual en aquella pieza sobre la locura de la desorganización y la estupidez en un complejo agro-industrial vista a través del humor, la feria y la alegría como epigonal en su trayectoria desde **Autolimitación**. Habría que rastrear en las producciones más recientes del Teatro Buendía para saber cómo perduran decantadas las formas lúdicas de los juegos de Flora Lauten. A finales de los ochenta el teatro comunitario languide-

5. Galich, Manuel. Prólogo a *Teatro de relaciones*. Col. Repertorio Teatral, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 11.

ce o no se manifiesta con el mismo vigor. Pero en los barrios de La Habana Vieja, en una soledad acompañada por muchos, Huberto Llamas, seguía su única aventura.

II

Desde 1974 un joven impetuoso y enérgico, rechazado de la escuela de teatro e incorporado voluntariamente al Ejército Juvenil del Trabajo, comienza en las comunidades pertenecientes al Plan Valles de Picadura, de la Agrupación Genética del Este de La Habana, un desarrollo masivo del teatro comunitario en Flor de Itabo, Loma del Tanque y en el central Jesús Menéndez, entre otras. Desde entonces Huberto Llamas ha hecho de la animación cultural y el teatro comunitario el sentido de su vida. En entrevista incluida en el libro de Garzón Céspedes -ya citado- reconoció en el Escambray, La Yaya y Participación Popular "los primeros en buscar, para la múltiple expresión cultural cubana, otros caminos y formas". Esta vez encuentra apoyo no sólo en la dirección del plan sino en el Grupo de Teatro Desarrollo de Comunidades, creado en 1972 y que, dirigido por Nisia Agüero, coordinadora del Comité Cubano de Asentamientos Humanos, promovió el "teatro comunitario" como complemento de un enriquecimiento de la calidad de la vida espiritual. En el Ejército Juvenil, Huberto había aprendido sobre la conducta humana mediante el contacto personal y ahora aplicaba, sin demasiado alcance teórico, ideas de la educación popular de Paulo Freyre y el teatro del oprimido de Augusto Boal. Su

intuición y amor por el teatro han constituido el motivo de su poder de convocatoria. Huberto consiguió una enorme participación en este trabajo inicial, clasificado por él mismo como teatro "docente", "de casa", de "vaquerías", de "reuniones", "periodístico" para perplejidad de los más jóvenes que generalmente rechazan una escena con fines ancilares, inmediatos y directos. Aunque en **Técnicas latinoamericanas de teatro popular**⁶, al referirse a la "dramatización de problemas zonales", el brasileño ejemplifica con el Teatro Escambray, es el lenguaje de Llamas el más específicamente vinculado con una poética de "liberación del espectador". Huberto realiza en la práctica la teoría que afirma "la obra es la producción de un nuevo espectador" (Louis Althusser) "en el teatro prevalece el aspecto acción sobre la relación sensible con los objetos" (García Canclini) y trabaja en la proyección de la identidad y la memoria de la comunidad. Sus relecturas del periódico no son versiones originales de las del Teatro Jornal. Al dramatizar las noticias, Huberto conquista la lectura para los que estrenan nuevas viviendas, equipos electrodomésticos, salud, educación y estadios deportivos. En el teatro de casa, trata los conflictos que afectan a una sola familia, mientras que el de vaquería, durante la jornada laboral, transcurre "invisible", no institucionalizable como recientemente hiciera en los ómnibus y los jardines de Coppelia en válida asimilación de las exploracio-

6. Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 1975.



Sergio Corrieri, fundador del Teatro Escambray.

nes de Norman Briski con su grupo argentino Octubre en la década del 70. "La única manera de sacar acción del barrio es a partir de los conflictos del barrio."7 Recuerdo los coros campesinos en los cuales lo más importante era el propósito de enseñarlos a articular, proyectar, corregir los vicios de dicción en una ruda lectura de los *Lehrstücke* brechtianos, sin didáctica fría, con participación y fiesta.

A esta etapa masiva sucedió la creación en 1978 del grupo de Cayajabos en el municipio de Madruga. La representación de *El velorio feliz*, un tradicional juguete cómico, integraba como en *La Yaya*, el pasado de la comunidad a su presente a través de un guateque. Mientras los demás tomaban nuevos rumbos y se aventuraban por

otros senderos, Huberto persistía y por su tenacidad ha mantenido contra viento y marea la línea de una creación socializada donde la creatividad del público asume el protagonismo. La experiencia ha conmocionado la escena nacional y es fuente de vivas y apasionadas polémicas. Tres días antes de la inauguración del Festival de Teatro de La Habana 1980, Nisia Agüero convoca a varios teatristas a conversar sobre "El teatro en el desarrollo de la comunidad". Junto a ella hablan Albio Paz, Gilda Hernández, Elio Martín, Flora Lauten, Abraham Rodríguez y Pedro Jorge Ortega. Para mi sorpresa, Huberto no figura entre los invitados al panel. Como siempre los verdaderos teatros comunitarios no son resaltados por la prensa ni se enseñan en las cátedras ni figuran en los premios de la crítica, sino que acompañan la vida de los pobladores de barrios y ciudades

y son alternativos y acaso marginales.

En 1981 y con la colaboración de Nisia Agüero, ahora como directora del Fondo de Bienes Culturales, Llamas crea el grupo Plaza Vieja con el que alcanza un mayor reconocimiento. A su objetivo inicial de vincular sectores marginales del barrio a un proceso de transformación a través de la escena, suma al proyecto figuras consagradas del teatro nacional de todas las procedencias y estilos en una experiencia insólita en la cual coexisten espontáneos y expertos, el barrio y la farándula, el teatro vivo y el muerto y que ha sido la fase más controvertida del creativo y consagrado director. En el teatro Mella, su puesta de *Santa Camila de La Habana Vieja*, incitaba a la audiencia a aplaudir bocadillos, parlamentos y ovacionar a las estrellas que durante tres décadas la habían protagonizado.

7. García Canclini, Néstor. *Vanguardias artísticas y cultura popular*. Buenos Aires, 1973.

La interrelación entre los espectadores y la sala era efervescente y hubiese estremecido a su propio autor, José Ramón Brene. En 1990, la paradigmática pieza fue representada ante la fachada en construcción de un edificio en La Güinera -como La vitrina en el pueblo de La Yaya en 1971- como el marco más apropiado para la lucha entre lo viejo y lo nuevo. Daisy Granados, Luis Alberto García, Tito Junco y Eloísa Álvarez Guedes eran parte del elenco. La presencia del Comandante en Jefe Fidel Castro entre los espectadores convirtió el hecho en un nuevo suceso. Para muchos teatristas, Huberto era un pintoresco y atrevido director, para otros el defensor de una audaz filosofía, la de una utopía compartida que entusiasma al vecino y al actor natural, pero que encuentra colaboración en figuras intelectuales de larga trayectoria. Si bien Plaza Vieja lo proyecta a una escala mayor, desdibuja en parte el ortodoxo objetivo de un "teatro comunitario" ya que, en ocasiones, sus participantes no sufren ningún proceso de autoperfeccionamiento, sino que actúan como malos aficionados que repiten conocidos moldes del teatro vigente. Pero Huberto se ha ganado el derecho a experimentar a su manera y un sitio en el teatro cubano.

III

En 1990 las condiciones son radicalmente diferentes. Pareciera que el teatro de la comunidad, en la fórmula aceptada en los 70, realizado por una colectividad y destinado

a ella con una vocación de cambio o inserción en el entramado social, se ha desdibujado o no trasciende el marco de la localidad. Para mi sorpresa, una entrega reciente de la revista **High Performance**, del invierno de 1993, contenía interrogantes similares a las mías. La necesidad de redefinición del concepto es para algunos, una urgencia permanente de legitimación. La idea que el teatro no es propiedad exclusiva de una élite de expertos, encarna en La Colmena, cuando Juan Carlos Cremata une a sus recién graduados actores profesionales, muchos artistas de la comunidad. Pero la mayoría son grupos enclavados en zonas, barrios, lugares específicos que desde allí irradian su influencia como el Teatro de La Villa, en Guanabacoa o el proyecto de Angel Guilarte Trapotropa o La Carreta de los Pantoja en la Isla

de la Juventud. El Teatro Plaza Vieja se mantiene y renueva, ahora volcado a la transmisión de experiencias y a la enseñanza en México, Venezuela, Estados Unidos y otros países del continente. José Oriol, con el Teatro de los Elementos ha evocado en la comunidad haitiana de Barrancas el hechizo de **El reino de este mundo**, según una crónica publicada en **Tablas**.⁸ Con toda probabilidad instructores, activistas y animadores culturales se sirven de la expresión comunitaria.

"La representación comunitaria -ha dicho Richard Owen Geer-⁹ está al servicio de la comunidad como los sentidos al cuerpo [...] y es sinónimo de cambio." ¿Hasta qué punto todos estos grupos satisfacen esta definición o realizan sus propias estrategias imprevisibles y cambiantes? ¿Es sólo prehistoria o utopía compartida? La celebración de este Encuentro y Festival, después de veinte años, reafirmará caminos, despejará incógnitas, derrumbará mitos, destruirá fantasmas y hará justicia a un teatro, cuyo significado no está en el diccionario de términos escénicos y al que muchos rechazan sin haber visto y tildan de populista, chabacano y rústico pero que en su tosquedad "salva una época". ■

foto: LESSY MONTES DE OCA



Nisia Agüero. Promotora del teatro comunitario en Cuba.

8. Lizárraga, Félix. "Barrancas: crónica de un misterio". En *Revista Tablas*, no. 2, 199,3 pp. 49-52.

9. Owen Geer, Richar. "Of the people, by the people and for the people". En *High Performance*, no. 64, winter, 1993, vol. 16, no. 4, p.28.

UN TEATRO SIN FRONTERAS

Yana Elsa Brugal

Huberto Llamas. Reconocido como uno de los pioneros del teatro comunitario en Cuba, fundador y director del grupo teatral Plaza Vieja persiste, con su característico entusiasmo y vigor, en continuar en estrecha relación con el público a partir de un perfil renovador de sus postulados estéticos.



Huberto Llamas

foto: LESSY MONTES DE OCA

Después de una intensa gira por América Latina Huberto nos refiere sus experiencias donde se transparentan los logros alcanzados.

Al regresar a mi país me siento como Cristóbal Colón con una sola diferencia: no soy europeo ni vivo en el siglo XV; la semejanza consiste en que -para mí- estoy descubriendo el Continente. Me siento como si tuviera 20 años. He tenido la oportunidad de confrontar conocimientos y experiencias aprendidos desde 1962 en la Escuela Nacional de Arte hasta 1994 en países como Canadá, Brasil, México, Colombia, Perú y otros. Esta expedición teatral me ha servido para darme cuenta que todo lo realizado en mi país es también importante para otros lugares del mundo. Además, puedo aplicar todo aquello que recibí, leí; tuve la oportunidad de saber y supie-

ron enseñarme. En esta larga gira que continúa sólo estoy aprovechando la oportunidad de compartir con figuras que he respetado durante mi vida.

El encuentro con críticos, actores, directores de teatro y público de diferentes países me ha servido para tener más fe y confianza en mí mismo. Creo haber madurado en la confrontación directa con muchas tendencias y estilos teatrales. He comprendido las lagunas en que me encontraba ante nuevas corrientes, nuevos postulados teatrales que me han hecho reflexionar y tomar conciencia de cuáles eran las armas con que contaba como teatrista.

Tengo una memoria llena de recuerdos de cosas hermosas que he visto, así como de cosas feas.

Ahora, si bien he aprendido a enriquecer mi vocabulario teatral también he podido aportar

nuevos conceptos y formas de trabajo a prestigiosas figuras de nuestro continente. Por eso vivo orgulloso del nivel de formación que hemos logrado los cubanos en estos 35 años de revolución.

Ahora mi vida, mi teatro, mi ideología se encuentra no en **plazas viejas** sino en **plazas abiertas** en referencia al orden internacional. Digo esto porque para mí y Anselmo Fraga, mi colega, se nos han abierto muchas plazas en diversos lugares del mundo, no como antes, cuando simplemente era producto de la imaginación. Yo espero que me entiendan porque el mentir y vivir de la fantasía es también parte del artista. Siempre fui muy mentiroso. Ahora, al tener tantos espacios, teatros y países que me abren las puertas para crear me siento más joven y con deseos de vivir. En concreto puedo decir que he trabajado con prestigiosos grupos de teatro de México, Canadá, Venezuela, Colombia, he impartido talleres, clases magistrales y han quedado invitaciones abiertas para continuar mi trabajo como profesor junto a Anselmo. Las invitaciones recibidas son de España, Francia, Australia, así como 14 invitaciones de importantes universidades de Estados Unidos de América, entre las que se encuentra una especial de Angela Davis. Mis relaciones se ensanchan cada vez y voy estableciendo compromisos que gustosamente quiero cumplir.

Es importante haber conocido a un grupo de personalidades que trabajan el ritmo del cuerpo, la composición gestual, la palabra, y el orden de pensamiento de una forma muy particular. En ellos he aprendido nuevos conceptos que han jugado un papel importante para mi acervo cultural y praxis teatral. Tuve la oportunidad de trabajar con un grupo Chicano y actores del Living Theater. Me entrené con ellos y aprendí nuevas formas de respiración con el cuerpo, estructuras dramáticas con nuevos enfoques entre la forma y el contenido. En Brasil tuve la suerte de conocer grupos de teatro que trabajan el movimiento gestal a partir del sicodrama de Moreno y de un grupo de discípulos estadounidenses del grupo La esperanza, de San Francisco. El arsenal de conocimientos adquiridos me hacen tener una nueva visión del teatro y replan-teármelo.

Si en estos momentos tuviera que montar una obra de teatro, no podría hacerlo como antes. Ya no soy el Huberto que trabajaba con apuros para decir: monté 4 obras al año y tengo 100 funciones por semana con el teatro repleto y una cola de cuatro cuadras.

Confieso haberme sentido fascinado por este tipo de espectacularidad. Fue parte de mi vida en un momento determinado y confieso que era realmente importante para mí, pero ahora no repetiría este tipo de experiencia.

También debo decir que con anterioridad me sentía satisfecho con mis montajes porque creía haber dado el máximo de mi creación, pero ahora han nacido en mí otras necesidades y valoraciones desde el punto de vista conceptual y formal. Tuve la suerte de trabajar con un grupo de actores chicanos con los cuales realicé una puesta en escena. Estoy seguro que los conocedores de mi estilo, al ver la obra con los chicanos **Mirando al sol**, dirían que el director no es Huberto Llamas. No quisiera que por las palabras anteriores se me vaya a juzgar mal porque se considere que estoy negando una etapa de mi vida como creador por un simple viaje al extranjero. Todo lo contrario: esto que hice lo logré porque existen 27 maravillosos años de experiencia de teatro cubano que he estado haciendo durante este tiempo en mi país.

Para mí el futuro y el pasado se entremezclan; pues mis logros y propósitos van acompañados de mi pasado. Es muy tremendo que yo, Huberto Llamas, uno de los directores más populares de éste país, considerado uno de los pioneros del teatro de calle y teatro comunitario en Cuba, que ha trabajado en las guaguas, los parques, los barrios en transformación, así como en los mejores teatros de mi patria, en un período especial como el que estamos viviendo que es cuando más falta le hago a mi pueblo, esté viajando por el mundo y meditando en nuevas formas de expresión teatral. Pero para mí está claro que la vida tiene momentos y oportunidades que no se dan dos veces. Ahora cuando voy a cumplir 50 años de edad tengo la oportunidad de ocupar un espacio entre los creadores de nombre internacional, estoy convencido que el período especial va a pasar, pero a quien le van a pasar la cuenta es a mí si no continúo desarrollando mis capa-



Huberto Llamas durante una sesión de trabajo.

ciudades como creador. Por lo tanto permíteme que piense en mí y en mi futuro. No oculto que es un interés personal, pero también mis motivaciones parten del concepto actual que tengo de la vida. Mi historia no está terminada; ahora estoy viviendo de recuerdos y presentes y considero que en la medida en que yo sea un creador de mayor prestigio y reconocimiento seré más reconocido por los microbrigadistas, los hombres de los barrios, los jóvenes con problemas de conducta, así como por prestigiosos actores del cine, teatro y TV cubanos como María de los Angeles Santana, Eloísa Álvarez Guedes, Asenneh Rodríguez, Mario Balmaseda, Deisy Granados, Adolfo Llauradó, Tito Junco y una innumerable lista de esta misma categoría que me han acompañado por los sitios más callejeros de mi país. No me arrepiento de la parte anterior de mi vida artística pero estoy en otra.

Antes no tenía puntos de contacto con un grupo de creadores que están, en su momento de efervescencia como son Marianela Boán, Carlos Díaz... Ahora puedo entender precisamente to-

das sus inquietudes y valoraciones estéticas; ellos están haciendo el teatro que les corresponde y criticarlos sería un error. Estoy de acuerdo con una total apertura de las formas en el hecho artístico siempre que el resultado sea arte. No los envidio ni los celo porque lo mezquino no lo comparto; muy a pesar de no dejar de reconocer haber sentido estos sentimientos en algún momento de mi vida. El celo quizás lo acepte más porque la competencia, la "emulación" siempre que sea profesional es saludable. Cuando presencio un buen espectáculo salgo del teatro con deseos de llorar; si alguien pregunta mi criterio, contesto en forma despectiva: "me parece interesante" y cambio inmediatamente la conversación para restarle importancia al asunto. Esa noche no puedo dormir, porque me gustaría haberlo dirigido, pero al despertar al día siguiente tengo más deseos de trabajar, de crear y montar un espectáculo mejor al que vi. Por lo tanto creo en la validez de este indigno sentimiento, siempre que sea para provocar los resultados de que acabo de hablar.

Estamos constituyendo en Cuba una escuela de teatro comunitario donde pretendemos primeramente situar a importantes directores y actores cubanos en el lugar que les corresponde a nivel internacional por su formación pedagógica y académica. Ellos son los más indicados para enseñar en nuestro continente, por lo que se realizará en octubre una reunión internacional de representantes de diferentes escuelas itinerantes de teatro comunitario. La escuela se trasladará eventualmente a países como Colombia, Brasil, Venezuela, Perú y otros.

En lo referente a la Red de teatro te comento que muchos países tienen representantes de teatro comunitario, unos con más recursos y apoyo que otros. Cada país ha estado trabajando a partir de sus especificidades, pero no se habían establecido intercambios de experiencias entre unos y otros, a no ser de manera informal durante algunos festivales, donde se dan citas teatrales latinoamericanas. Ahora, con esa reunión en La Habana se plantea la unión de estos países. Para esta ocasión se ha confeccionado un formulario que incluye la descripción de los sistemas y métodos de trabajo utilizados y se abordarán aspectos referidos a proyecciones estéticas futuras, a su vez se elegirá un presidente por país que pasaría a integrar orgánicamente la Red latinoamericana de teatro.

Después del Encuentro de Teatro Comunitario estoy invitado a Vancouver (Canadá) para confrontar nuevas técnicas gestales y alcanzar el nivel de master en dirección teatral e inmediatamente después viajar a España, y Francia a trabajar con grandes maestros del teatro, que ya han garantizado mi presencia en sus instituciones.

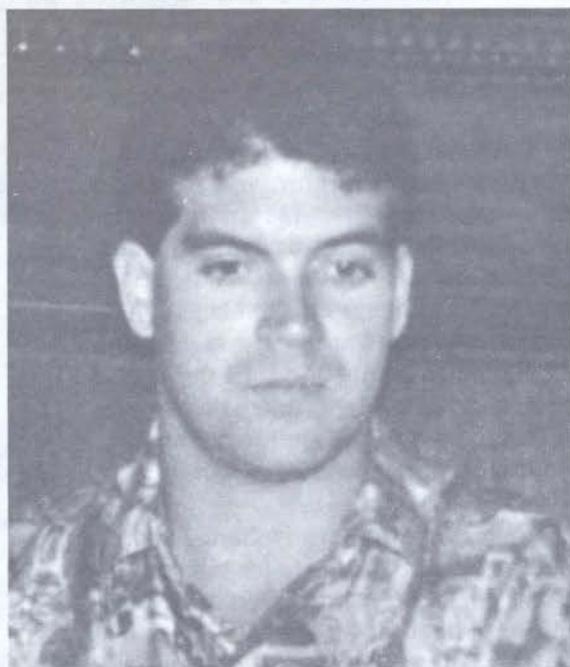
A la par de los planes con el exterior, tengo programado con el Consejo Nacional de las Artes Escénicas impartir conferencias magistrales, talleres y montaje de espectáculos en diferentes provincias del país.

Relato brevemente que estando en Sao Paulo se creó una comisión para seleccionar a directores que, a partir de una obra teatral que recogiera la historia de nuestra América desde el descubrimiento, fueran capaces de realizar una monumental puesta en escena; para tal acontecimiento se escogieron cuatro realizadores latinoamericanos de México, Brasil, Argentina y Cuba (en

este caso yo). Un vez terminado el espectáculo lo llevaríamos por todo el continente y luego a Europa representando una conquista simbólica.

Por último quiero decir que Cuba está viviendo momentos muy difíciles como también lo vive América Latina, Europa y el mundo. Es un momento, repito, difícil. Por eso debemos de agruparnos, y hablar un mismo lenguaje. Esto, por supuesto, conlleva un proceso que indiscutiblemente no está al margen de la vida de todos nosotros. Pero los teatristas que amamos la escena: el que escribe, critica o actúa, o creemos en él, seguimos haciendo la historia del teatro y la historia es nuestra. Me siento un hombre feliz, porque estoy realizado como creador, y lo más importante, como ser humano.

Anselmo Fraga. Discípulo y continuador del maestro.



Anselmo Fraga

foto: SILVERA

Mi acercamiento al teatro se produce debido a que siempre me llamó la atención de forma especial la psicología, y sabía que en el teatro hallaría su cauce. El otro motivo fueron los

deseos de plasmar mis inquietudes humanísticas a través del mismo.

No procedo del mundo teatral, soy médico, aunque siempre pertencí a grupos no profesionales que ejercían el teatro como medio alternativo.

El encuentro con la personalidad de Huberto Llamas fue decisivo para integrarme definitivamente al mundo de la confrontación directa con el ser humano. Mi formación profesional, desarrollo y realización en el teatro la recibí en el grupo Plaza Vieja.

La primera experiencia comienza con el trabajo que hacía este colectivo en el Fondo Cubano de Bienes Culturales. El primer montaje en que participo es **Andoba**, donde interpreto a Guillermo, hermano de Andoba. A través de este personaje conocí la vida comunitaria del solar: las peculiaridades de la existencia cotidiana y, lo más importante, la psicología de este tipo de hombre marginal. Lo que hace y piensa Guillermo me remitió a las acciones físicas que hay que estudiar y analizar en el paciente. Entendí y me sedujo la semejanza existente entre la vida y el arte.

En Cuba he participado en espectáculos como **Clave por Rita Montaner**, **El diario de un loco**, **El metro**, **Macbeth**, **Me llamo reina**, **Réquiem por Yarini** y otros, todos dirigidos por Huberto Llamas. En el exterior he actuado en Venezuela y Colombia: **Santa Camila de la Habana Vieja**, **Diario de un loco**, **El daño que hace el tabaco**. Realicé la asistencia de dirección en **Santa Camila...** y **Palabras y canciones de Nuestra América**.

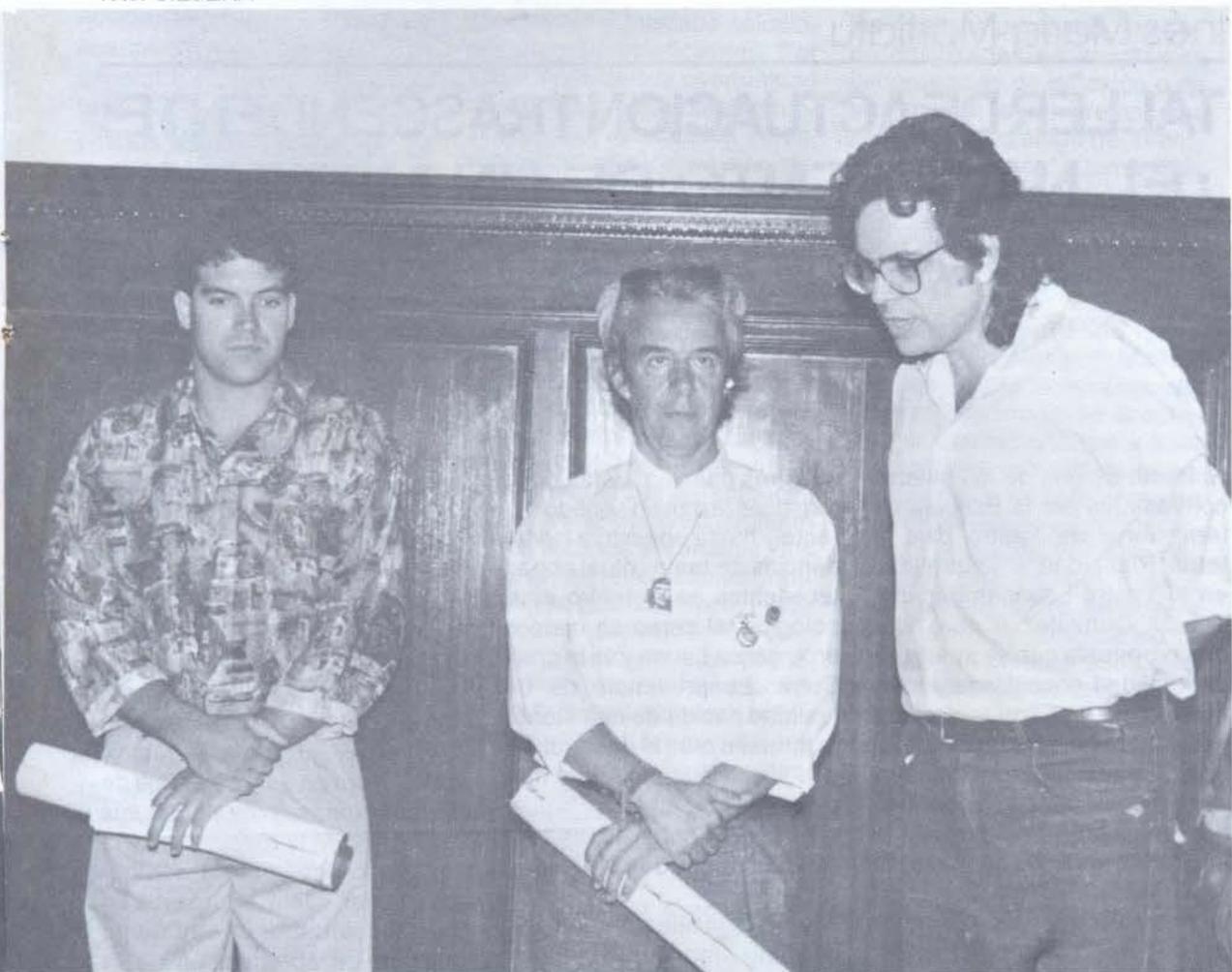
En Venezuela -junto a Huberto- impartí talleres de actuación con las técnicas de Stanislavski, Brecht, Grotowsky..., y apliqué el método de la creación colectiva, me basé en estudios de Augusto Boal y Norman Brinski.

En Colombia también impartimos talleres y recibimos otros con los conocidos Santiago García, Enrique Buenaventura, Patricia Ariza. En los talleres todavía no

habíamos profundizado en determinados aspectos psicológicos que más adelante apuntaré.

Partimos de que la voz es fundamental para el actor. Esto lo descubrí para mí al observar que maravillosos y talentosos actores controlaban las acciones físicas pero no la voz. Ello me llevó a hacer estudios al respecto. Me interesé en la voz como aspecto inherente a la psicología. Grotowsky, el movimiento gestal, la bioenergía, la neurolingüística me sirvieron de base y fuente de las futuras técnicas aplicadas para el desarrollo de talleres basados en el manejo de la voz. A partir de aquí Huberto y yo comenzamos a utilizar la foniatría y la proyección de la voz. La aplicación de estos conocimientos podría enunciarse a grandes rasgos en aspectos que abarcan el entrenamiento sico-físico de Grotowski y la incorporación de ejercicios basados en asanas yogas





Abel Prieto, presidente de la UNEAC, entrega reconocimiento a Huberto por su destacada labor internacional.

y colocaciones físicas determinadas para encontrar los puntos donde hacer estallar las capacidades de aire almacenadas por el actor.

Lo primero que demostramos a través de la bioenergía de maestros como Wilhehn Reich, Alexander Lowen y Hohn Pierrakos es el descubrimiento de los patrones genéticos y llegar a la independencia de su propio yo, es decir a crear la propia voz, a que el patrón genético influye, pero no determina. Explotar lo que el hombre es capaz de dar a partir de su formación e influencia sico-social. El movimiento gestal me interesa por cuanto parte de la búsqueda del equilibrio en el actor; su función está centrada en encontrar una forma racional de distribuir sus emociones a través de sus gestos y acciones.

Por lo regular el actor carga sus emociones en una sola parte del cuerpo, específicamente en las cuerdas vocales, lo que conlleva a la formación de nódulos e irritaciones en las mismas. Hay que lograr que la fuerza que se ejerce al proyectar la voz se reparta en todo el cuerpo o hacer el énfasis o contracción en zonas escogidas, seleccionadas, como una pierna, un brazo y a la vez relajar la otra parte del cuerpo. Por eso en el proceso de los ejercicios desarrollados en los talleres damos especial valoración a las relajaciones y contracciones. Estos talleres también lo impartimos a periodistas u otros interesados cuya profesión está relacionada con el manejo de la voz.

Por todo lo anterior, pienso que el teatro comunitario, al margen de lo sico-social, constituye un fenómeno comunicacional, decisivo en el mundo de hoy. ■

TALLER DE ACTUACION TRASCENDENTE: ¿EL NACIMIENTO DE UN MÉTODO?

Taller impartido en 1993 durante el X Taller de la EITALC

EITALC

Al frente de uno de los talleres convocados por la Escuela Internacional de Teatro bajo el tema Ritualidad y Teatralidad en el Teatro Latinoamericano, Tomás González (Cuba) trae una propuesta que se aparta de la ritualidad encontrada por influencia de conocidas corrientes del teatro antropológico al uso. Sus búsquedas de muchos años le han llevado a asimilar diferentes teorías, pero él pone en el centro de su quehacer la experiencia de un teatro ritual sagrado y caribeño, tal como se da en esta parte del mundo. Una propuesta tan inquietante provocó por supuesto muchas expectativas entre talleristas y especialistas.

Tomás González: dramaturgo, director, profesor de actuación y música, ha trabajado siempre en un sentido de indagación que se basa en una profunda asunción de sus raíces culturales.

El trabajo de Tomás González como creador se inscribe en la corriente de teatro ritual caribeño que ha tenido en Cuba un peculiar desarrollo. Este teatro vive en sus formas sagradas y profanas y cumple funciones específicas como manifestación sincrética y transcultural de

nuestros pueblos. Estas características le dan un sentido diferente y hasta opuesto a las tendencias de teatro ritual con antecedentes en el teatro antropológico tal como se conocen en América Latina y en la propia Cuba. La presencia de una oralidad nacida de una literatura también oral, el desarrollo de una sólida dramaturgia y tradiciones en la actuación y la puesta en escena son algunas de las características de este teatro.

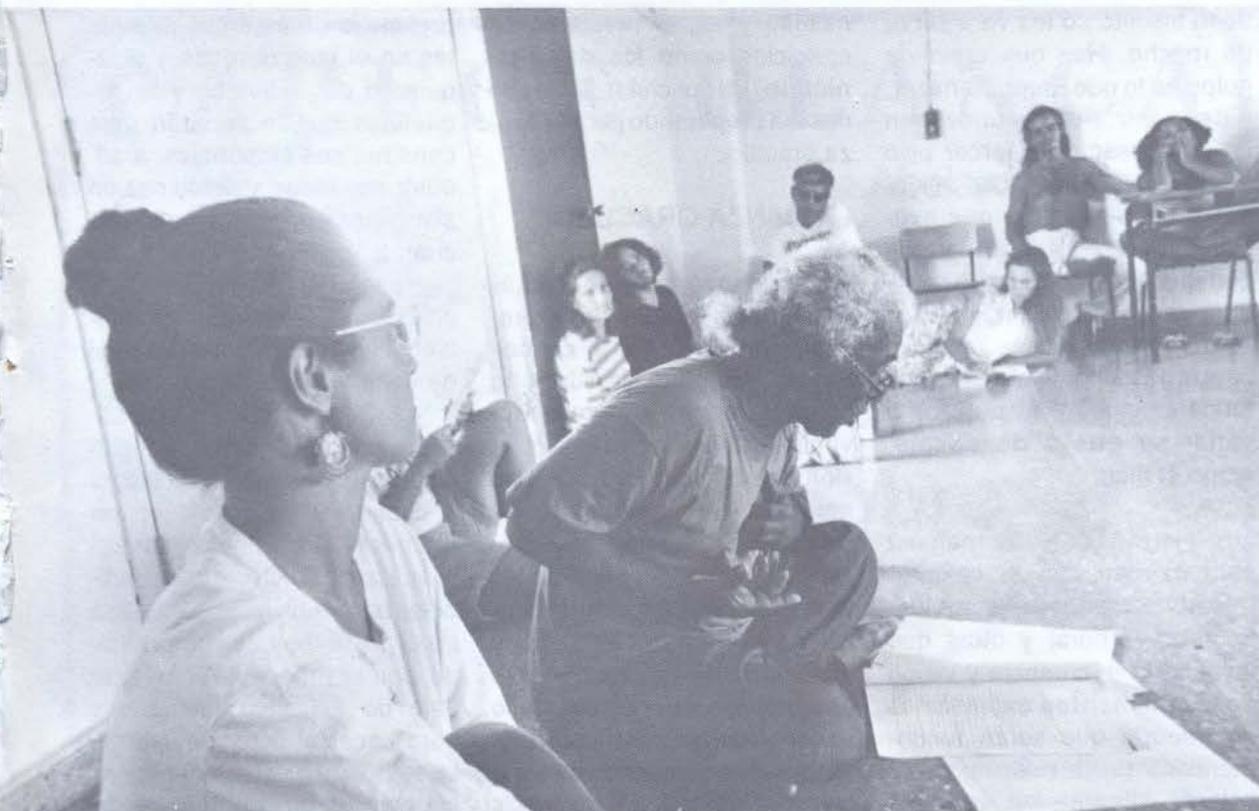
Tomás González ha participado como dramaturgo y director en este movimiento, sin embargo aventaja a todos en el campo de la investigación y la experimentación puesta en función de la pedagogía. Con el método de actuación trascendente pone a prueba el develamiento de los pasos que guían la actuación de los bailarines-actores en la **santería** (de origen yorubá), el Palo Monte (de origen Bantú), la Sociedad Secreta Abakuá o el espiritismo llegando a lo que él llama "conciencia acrecentada". No desdeña una rigurosa preparación del cuerpo del actor en aras de obtener una **fluidez y disponibilidad** que le permitan descubrir facultades desconocidas, inéditas inherentes al espíritu humano. Así se van destruyendo los obstáculos

que impiden el acceso a la esencia. Tomás explica cómo "la personalidad es colocada, al perder importancia, en un punto adecuado que permite el desarrollo armonioso del ser". Este sistema incorpora también el método Stanislavsky y elementos de los laboratorios Lambda, Grotowsky, el Living Theater y otros. Pero en este complejo de proposiciones, prevalecen sus hallazgos en la religiosidad y la cultura caribeños que nos hacen llegar hasta el **umbral** en que encontramos una diferente calidad de aprehensión de la realidad, de expresión actoral y de comunicación con el otro, el público participante involucrado con nosotros en esta otra clase de teatralidad posible.

Como hemos visto se refiere a la compleja realidad caribeña que se resiste al enfoque totalizador por medio de las teorías al uso. Intenta por lo tanto la búsqueda de verdades fragmentadas por medio del eclecticismo técnico.

EL TRABAJO DEL TALLER

En la sede histórica de Machurucutu, a poca distancia de La Habana, nos reunimos el más nutrido grupo que haya asistido



a estos talleres. Más de cien personas dispuestas a convivir juntos, conocernos y desentrañar por todos los medios posibles los misterios de la ritualidad.

El local de una vaquería del plan Niña Bonita, al que pertenece la comunidad de Machurucutu, fue el lugar escogido para las sesiones de nuestro taller. Nos dirigimos a este lugar a sólo unos cien metros del hotel con la certeza de que allí debían celebrarse ceremonias trascendentes.

Es la primera vez que un representante del teatro ritual caribeño tiene la oportunidad de exponer su trabajo en una confrontación de carácter internacional como ésta. El sistema de actuación trascendente va a ser

puesto en juego en muy poco tiempo y con actores venidos de diferentes experiencias y antecedentes previos. Todo ello constituye un reto para el pedagogo, la investigadora y los treinta talleristas, procedentes de diez países de América Latina, además de tres españoles, un austríaco, un finlandés y un húngaro.

El actor será enfrentado a un constante proceso de confrontación y adecuación ante lo que para algunos resulta un autorreconocimiento inesperado.

Tomás dividió las sesiones del taller en aspectos teóricos y prácticos, íntimamente relacionados. En las mañanas se trabajaba en el local de la vaquería y se hacía énfasis en el

trabajo corporal y de voz. Se danzaba, pero no era el calentamiento por el calentamiento sino que con su discurso el pedagogo nos estaba alertando todo el tiempo sobre los objetivos de cada ejercicio como veremos más adelante en el resumen de la cronología del taller.

Los primeros pasos después de las presentaciones de cada uno de los miembros del taller fue introducirlos en el trabajo corporal; pero al mismo tiempo en una especie de lenguaje cifrado de iniciados, en que el pedagogo fue quizás un poco lejos y que los puso de pronto en un punto diferente del ser y el pensar. Aquí se van a iniciar, a develar esencias que están en todos y que no conocemos y la lógica cotidiana que los protege

de lo insólito no les va a servir de mucho. Hay que creer de golpe en lo que vamos a hacer, a descubrir. Por las tardes, en un aula fresca del tercer piso del hotel se celebraban sesiones teórico-prácticas que evolucionaban según el desarrollo del taller y las necesidades como éramos en la cronología. Tomás sentó las bases mágicas para el descubrimiento, para que todos estuvieran dispuestos a variar su **punto de encaje**, como él dice.

Los ejercicios de la mañana comenzaban con el calentamiento rotatorio, entrenamiento psico-corporal y otros que involucran la creencia y visión de los **filamentos** expresiones de energía que serán fundamentales en la relación entre actores, durante las sesiones de danza oráculo y en la relación que Tomás propone con el sol y otros elementos de la naturaleza y el cosmos. Los llamados **filamentos** parten del plexo solar, se extienden en el espacio y nos hacen alcanzar la fluidez. El actor debe alcanzar la **disponibilidad** y para ello debe lograr una libertad física y espiritual. Los ejercicios en que se relacionan con los respectivos filamentos: los de amplificación respiratoria y los de voz y dicción; los ejercicios con el alfabeto en que se danza una especie de Tai-shi, formando con el cuerpo las letras del alfabeto, se unen a la danza de los espejos dinámicos, y el trabajo con máscaras y manos. En esta primera etapa, esta preparación les sirve para cumplir ciertos objetivos indispensables para el desarrollo posterior del trabajo, como son tratar de perder la importancia de la propia perso-

nalidad y lograr revelarse en ejercicios como los del **enanicidio** (kill the child). Todo ello nos iba preparando para la danza oráculo.

LA DANZA ORACULO

Con la **danza oráculo** Tomás propone un medio de expresión, comunicación y conocimiento que parte de su teoría sobre la energía y sobre el movimiento sagrado que es expresión de una comunicación con los vivos y los muertos. No se trata de ninguna manera de bailar con los estereotipos de las técnicas conocidas, sino de bailar la propia danza, tratando de expresarse lo más libremente posible y sin tener en cuenta lo ya conocido. Mediante esta danza que va acompañada de sonidos ininteligibles, de melodías improvisadas al momento, nos develamos y lanzamos un mensaje que debe ser posible de descifrar y recibir por el resto del grupo que toma testimonio de ella. Aquí vienen a jugar un papel los sistemas de adivinación de la santería donde se descifran los patakines, leyendas y se interpretan para saber como está el sujeto. El resto del grupo debe dar testimonio mediante la escritura automática de qué es lo que expresa la danza que han visto y luego interpretar, dar un consejo, una opinión, pero nunca juzgar, ni criticar, porque esa danza es única y no tiene que ser valorada con los criterios de la perfección. Como veremos esta danza tiene variantes en que se involucran uno o varios actores en diferentes elciones de **encantamiento**. Este trabajo oracular es altamente revelador y se basa en el presupuesto de la

presencia de espíritus diferentes en el lado derecho y el izquierdo del individuo y de arquetipos que le servirán para construir sus personajes, a adquirir seguridad y confianza en sí mismos y en sus compañeros cuando están trabajando con campos de fuerza y todo ello los conduce al arte de ver, de establecer un nuevo y especial nivel de comunicación con el otro.

Partiendo del concepto caribeño de que el que danza crea el dios o espíritu y se instala en un momento ahistórico donde sirve de reproductor de la tradición, pero a la vez se expresa en el presente y es comprendido por el receptor. Tomás se vale de estas características para hacer al actor develarse. Luego combina esta experiencia con los procedimientos de los sistemas de adivinación.

En el oráculo de Ifá mediante dos métodos convencionales: el ekulé y el tablero de Ifá, el babalao conoce la **letra oddun** que debe descifrar. Estos **oddun** pertenecen a un sistema poético oracular, el de los **patakines** que son leyendas, fábulas, parábolas que el babalao debe descifrar. En la **Danza Oráculo**, la manipulación de la adivinación es sustituida por la danza, por la percepción que de ella recibe el participante y el **patakín** es sustituido por sus impresiones personales fijadas mediante el método de **escritura automática**. Escribir lo que sugiere, lo que libremente llega a la mente de cada uno de los participantes. Luego se lee e interpreta según cada cual. Este método de **escritura automática** fue muy usado por los surrealistas.





LA MUESTRA FINAL

Después de transcurridas las primeras dos semanas de trabajo, el grupo se encontraba ya en su fase de consolidación. Se habían cumplido la mayoría de los objetivos de una manera mucho más rápida de lo esperado. Sin embargo el nivel de entrega o disponibilidad de los alumnos varía y el pedagogo se empeña en trabajar con algunos que no han sido **tocados** todavía en su esencia, que necesitan cambiar el punto de **encaje**. Se dan procesos interesantes en actores que mostraron más facilidad que otros para cumplir las tareas que plantea la danza oráculo y que luego se estancaron. Por otro lado, algunos que parecían más remisos a lograr la fluidez, se revelan de pronto en una sesión y logran desinhibirse y ser **habitados** como en una cristali-

zación. Otros, que reciben un tratamiento intensivo por parte de Tomás y del grupo, llegan, en dos casos particulares a revelarse en sesiones que pudiéramos calificar de exorcismos.

Nos acercamos a la muestra final. A la realización de una danza oráculo entre todos. Se trata de elegir entre dos opciones: realizar una exhibición de los ejercicios y una danza oráculo para los especialistas y los miembros de los otros dos talleres o realizar una danza oráculo buscando nuestro propio público en la comunidad, el público con que verdaderamente se puede cumplir la función de este ritual, y ya sabemos la importancia de la función en el ritual. La propuesta de Tomás es la más arriesgada. Preparar entre todos una gran danza oráculo y llevarla a diferentes casas de la

comunidad. Debemos irrumpir allí en la intimidad familiar y proponer un juego, una representación que no sabemos cómo va a ser recibida. Actuar, consultar a los presentes, meternos en sus casas y en sus vidas privadas. Se propone un acto de comunicación pero también de amor.

Cada actor debe preparar su **muerto-personaje**. Surgen variantes determinadas por la experiencia cultural individual. Cada uno busca en su acervo. Nos decidimos por formar equipos casi todos de dos y como máximo tres actores. Ensayan individualmente, proponen su propia dramaturgia, todo ello en sus horas libres del mediodía o la noche. Luego en las sesiones de la tarde se van mostrando los trabajos. El colectivo valora la eficacia, las posibilidades y se enriquecen las propuestas

con las sugerencias de todos. Se consulta a los talleristas que han tenido una relación más estrecha con los vecinos de la comunidad. Es necesario escoger las casas en que puedan ser recibidos esos espectáculos. La comunidad es receptiva, han participado en talleres anteriores y ellos mismos tienen un grupo de teatro. Aun así, esta propuesta implica no pocos riesgos para todos. El actor debe estar dispuesto a asumir lo inesperado y adecuarse, improvisar, cambiar el punto de encaje si fuera necesario.

Se prepararon y ensayaron cantos, **transmisiones espirituales** y cada cual aportó el vestuario, la base material. Al final quedaron conformados nueve equipos diferentes lo cual am-

plía el diapasón de la danza oráculo tal como la representa habitualmente el grupo Teatro 5 que dirige Tomás González. Estos equipos irán precedidos y acompañados de un coro de oficiantes vestidos con batas blancas. El vestuario de los actores juega con las caracterizaciones de cada uno de los **mueertos-personajes**. Todos, oficiantes, coro y **actores-médium** llevaban el rostro maquillado de blanco.

La noche del domingo 26 de septiembre, pasadas las ocho y después de un fuerte aguacero, el cielo se despejó y las calles de la comunidad quedaron limpias. La procesión se dirigió a la plaza en medio de la oscuridad. Se esperaba que llegara la luz de un momento a otro.

Con velas y antorchas en la plaza se ofició la ceremonia que habría de iniciar el ritual. Un actor ecuatoriano, provisto de una máscara de inspiración prehispánica invocó a Yawar, la madre tierra. Luego todos, cantamos "Salve, salve gran señora", con la letra dedicada a la virgen y música precolombina. El cortejo se encaminó por las calles del pueblo cantando en la oscuridad. A los pocos minutos se hizo la luz y nos dirigimos a las casas donde habrían de efectuarse las diversas representaciones de esta especie de **happening** múltiple que involucraba a todo un pequeño pueblo. Habíamos acordado que comenzáramos de dos

en dos y el cortejo continuaría dejando a los actores en las casas. Esta distribución se realizó rápidamente.

El pueblo de la comunidad de Machurrucutu está compuesto por varias calles con edificios de apartamentos. Son edificios bajos de sólo tres plantas y con dos apartamentos en cada piso. De repente era impresionante ver a la gente subiendo o bajando las escaleras para ver una representación o la otra. Los vecinos, que se agolpaban en los portales o balcones, los que pugnaban por entrar porque querían ser consultados por los **actores-médium**. En la calle o en las casas se escuchaban las voces de los actores, sus cantos que eran apoyados por los de los oficiantes, el coro y los participantes en general. Por momentos, desde la calle podía verse una representación múltiple porque en un mismo edificio coincidían dos o tres equipos trabajando. Los que sabían terminada la representación bajaban a la calle y se unían a la multitud cantando para apoyar a los que todavía actuaban. Ante esas representaciones simultáneas nos preguntamos si era un **happening**, porque estábamos provocando que ocurrieran cosas realmente inesperadas: "teatro espontáneo" como diría Peter Brook o algo más allá de todas estas definiciones.

Dentro de cada casa en que pudimos presenciar al menos una parte de las representaciones y luego por los testimonios de los actores, supimos que estábamos asistiendo a una experiencia singular y riesgosa en el terreno de la recepción. "Estamos jugando con candela" decía uno de los **actores-médium**.

En algunas casas se suscitaron situaciones imprevistas. Cinco



parientes con unos tragos de más hablando en voz alta y riendo, pero que luego sorprendentemente participaron dejándose consultar con la mayor seriedad, constituyeron una prueba para la decisión de dos de las **actrices-médium** que realizaron una representación larga y emotiva a instancias de los dueños y vecinos de la casa que querían consultarse uno tras otro y terminaron llorando y cantando las transmisiones espirituales que ya conocían, todo ello a pesar de la sorpresa del obstáculo inicial. Tres actrices españolas caracterizadas de gitanas adivinatoras y componedoras cambiaron los muebles de la casa de lugar para lograr un mayor espacio en la sala repleta de gente, y lo más importante lograron una comunicación con los consultados que

no las dejaban terminar. En varios lugares se adivinó y se estableció la empatía porque todos creían en lo que se les decía. Lo tomaban como **verdad** aunque sabían que eran actores que habían estado trabajando todo un mes en la Escuela. Incluso vecinos que nos conocían por ser empleados del hotel fueron los más interesados por consultarse. En todos los casos hubo un nivel de creencia y comunicación y en la mayoría el llanto cuando se tocaba la esencia, mostraba la catarsis provocada por la entrega de los actores.

Para los espectadores, a veces especialistas del teatro en ideas preconcebidas de este arte, surgieron el escepticismo y la duda. ¿Es esto un ritual o es teatro? ¿Por qué el receptor cree si

sabe que son actores y que están haciendo teatro? Por el carácter de la religiosidad caribeña estas formas de comunicación y catarsis inherentes al **teatro** en sus orígenes están generalizadas en la población, esa es quizá la respuesta. Es un receptor no prejuiciado, para él un nivel de comunicación como éste se incluye en el concepto de **teatro**. Para ellos "esto también es teatro" como dijo uno de los actores.

Al final el grupo se fue retirando en procesión hacia la plaza. En una amplia rueda en la que todos nos dimos las manos, cantamos alrededor de un muñeco que se quemaba lentamente para llevarse todo lo malo. Se escucharon transmisiones espirituales, cantos aportados por los vecinos de la comunidad y





del método que habían estado asimilando durante un mes. Refieren haber comprobado en la práctica escénica la relación real que había entre los ejercicios psico-físicos y la parte teórica de la preparación. Incluso utilizaron esos recursos conscientemente para vencer obstáculos y situaciones cambiantes o inesperadas que se suscitaban en el transcurso de la representación. Cada uno refería matices diferentes, pero la mayoría estuvo de acuerdo en la validez de una experiencia que había tocado su esencia y los había transformado.

terminamos con un canto alegre y de esperanza de los centros espirituales brasileros que nos enseñó uno de los actores de ese país: "Ashé para todo mundo, ashé."

A la experiencia del taller y de esta muestra siguieron las discusiones y el intercambio intenso entre todos los que participamos. No es usual que una vez liberados de la tensión del trabajo final la gente quiera seguir viéndose o intercambiar, analizar más allá de lo formal sobre la experiencia vivida. Se efectuaron dos o tres días más de sesiones dobles a las que todos asistieron. En la mañana para entrenarse en los ejercicios ya conocidos y descifrar alguna danza oráculo. En la tarde para compartir las impresiones sobre lo ocurrido el domingo en Machurrucutu, los vecinos comenzaron a venir al hotel y a pedirle a los actores que los

consultaran a ellos y a sus familiares y amigos. Se establecieron lazos de amistad y fueron invitados a las casas donde habían actuado.

Son varios los aspectos que habría que analizar en una representación como ésta. La definición, que sería lo menos importante, nos lleva a pensar en el concepto del **happening**. Las características de esta comunidad desde el punto de vista etnológico o sociológico, que hacen posible que un hecho teatral como éste reciba una recepción semejante. También habría que analizar el valor experimental y pedagógico del método, podemos decir que estos son sólo algunos de los problemas más interesantes que nos plantea esta experiencia.

Algunos actores, en sus testimonios posteriores corroboraron en ese momento la eficacia

del método que habían estado asimilando durante un mes. Refieren haber comprobado en la práctica escénica la relación real que había entre los ejercicios psico-físicos y la parte teórica de la preparación. Incluso utilizaron esos recursos conscientemente para vencer obstáculos y situaciones cambiantes o inesperadas que se suscitaban en el transcurso de la representación. Cada uno refería matices diferentes, pero la mayoría estuvo de acuerdo en la validez de una experiencia que había tocado su esencia y los había transformado. Se estableció para muchos un nuevo nivel de responsabilidad como actores que vino aparejado con este nuevo carácter en la recepción. El estudio de estos y otros aspectos del proceso del taller y el espectáculo constituyeron para mí un reto que espero enfrentar en breve.

Todos estuvimos de acuerdo en que nos separábamos en el umbral, en que quizá comenzaba la parte más interesante del proceso. Habíamos cumplido una parte y superado de alguna manera los objetivos que nos propusimos al comienzo del trabajo en el taller, con esta riesgosa prueba final. Aún no tenemos respuestas definitivas y nos alegramos de que así sea. Tenemos precisamente esas estimulantes interrogaciones que nos pueden impulsar hacia el descubrimiento, que es quizá el resultado más hermoso para todos. ■

Invención de Orilé

DE ALGUN MODO HAY QUE EMPEZAR

Cuando se piensa en el teatro cubano actual, resulta difícil no admitir su crecimiento hacia un punto nítido de calidad, a partir de 1990. Porque, o bien la sangre joven ocupa un espacio de mayor visibilidad, o bien emergen de lo oscuro fuerzas que se mantuvieron calladas durante un período de innecesaria longitud.

La pasión de los que siguen viendo en el teatro al Ser monstruoso (que Confucio y Jung percibieron en los interiores del I Ching), está en el convencimiento de que ese Ser, místico y a la vez sígnico, existe dentro de la variedad. El teatro retórico, dócil al comportamiento escénico que nos llega codificado de Occidente, alterna con un teatro renovador -hasta donde existe vanguardia en etapas finiseculares- ahora un tanto desplazado por el teatro de los diseñadores (imágenes, esteticismos, alusiones), sin olvidar la peligrosa profusión de la línea folklórica y folklorista, popular y populista, en el arte y el teatro cubanos.

LA HISTORIA

No sólo Teatros de Orilé, sino otras agrupaciones enriquecen el hacer folklórico de nuestras artes escénicas. Conjunto



Folklórico Nacional, Teatro Caribeño, Teatro 5, quizás los más conocidos, sustentan una práctica extendida a grupos que habitualmente no desarrollan esta línea, estimulando obras originadas en la preocupación por los asuntos afrocubanos.

Dentro de la marginalidad que determina la historia sociocultural de nuestro país, Teatros de Orilé continúa un proceso de asimilación de lo marginal por la alta cultura, esbozado hace años por Rine Leal desde estas mismas páginas. Su puesta en escena recuerda el fenómeno planteado en la estética duchampeana de la emersión de la obra de arte del fondo de cualquier objeto. Al producto religioso-popular se le activa la finalidad artística sobre la simple belleza, o la finalidad

utilitaria; la experiencia artística reconsidera la experiencia cultural, el código y su recodificación.

A pesar de los elementos anteriores, no es hasta 1990 cuando un proyecto como Teatros de Orilé puede convertirse en realidad oficial, siendo aprobado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Mas su breve historia bastó para la impulsión de una poética cuyos efectos van llegando fuera de la isla.

Durante la tercera temporada del Festival Internacional de Culturas del Caribe, México 1991, el grupo causó una grata impresión que recogieron diarios locales. En **Por esto**, al pie de una considerable foto, se lee: "Maravillosos estuvieron los Teatros de Orilé en las cálidas noches cancenenses." Y penetraron el calor en distintas plazas del Estado de Quintana Roo: Chetumal, Isla Mujeres.

En la ínsula, fuera de sus presentaciones habituales, se le ha visto en la Jornada Tercera Década grupo Papalote de Matanzas, Congreso Internacional de la ASSITEJ 1993, Primer Festival Internacional de Folklore Habana 1993, el Festival Internacional de Teatro de la Habana 1993 y el 5to. Festival de Teatro Camagüey '94.



UNA INTIMA HISTORIA

Los Teatreros de Orilé (familia o grupo religioso), conciben un trabajo de conjunto que hace dinámica su labor cotidiana. La preparación cultural y técnica del actor propicia o es propiciada, según el proceso, en el taller donde nace el espectáculo. Saben que el avance individual resulta en gran medida inútil, pues el sentido de la teatralidad alrededor del rito se alimenta de un estado creativo general. El rito depende de la comunión de sus participantes, su entrega determina la textura de la atmósfera a crear.

Viven el suceso religioso que parece brotarles de la yema de los dedos. Trabajan la religión

como un fenómeno vitalista que, lejos de justificar el espectáculo, guarda las claves del lenguaje. La religión mediante el tráfico codificación-recodificación genera una imagen transfigurada, paradoja de la religión sumergiéndose en el arte, y el arte emergiendo del centro místico.

La búsqueda ofrece una obra por comunión, sin que la propuesta se afecte con esoterismos u oscurantismos transformadores del símbolo en jeroglífico. Conocer el referente ayuda, pero el desconocimiento no incomunica. Los Teatreros quieren integrar el espectador a su élite. Son sectarios porque defienden una experiencia. La secta permanece abierta a la ganancia de prosélitos en la antigua misión de profesar paz y amor entre los hombres.

DONDE SE MEZCLEN LA VOZ Y EL ECO

El aprovechamiento cultural de Teatreros de Orilé se orienta hacia la captación de la pureza del rito, limitada por la mulatez criolla. Una mirada al repertorio deja ver un rito mayombero en **Para matar la culebra**, una sesión de espiritismo a través de **La mujer de Trinidad** y un registro de santería en **Oddun**. La tipificación de la ceremonia será provechosa a la hora de levantar el espectáculo.

Quizá donde mejor se ilustra la relación rito-drama es en **La mujer de Trinidad**. Puro teatro de atmósfera, sugerencias, reminiscencias, el ritual espiritista va cargándose de intensidad hasta el paroxismo

comunicativo de los vivos con los muertos. Los espíritus toman posesión del cuerpo actoral, del espacio de representación; el drama es un fluido denso que bordea los cuerpos, avanza a ras de suelo, encharca a los espectadores todavía ajenos al lodazal de premoniciones, aspavientos de ultratumba.

La narración de la muchacha parálitica devuelta a la salud por autosugestión, y no por lo que se creyó era la acción del agua bendita (**Memé**, original de Onelio Jorge Cardoso), se complejiza al insertarla en la sesión espiritista, en cuanto macro-historia. (Deja de ser la historia de Memé, para ser la historia de unos practicantes religiosos que cuentan la historia de Memé.) Sumergido en la ceremonia, el cuento de Onelio que cuestiona la existencia de Dios y el trasmundo, resulta, a su vez, cuestionado: pues son los espíritus quienes plantean el fenómeno psicológico. Este conflicto fue intuido por José Manuel Otero que sobre la obra escribió en "Luneta 10" del periódico **Granma**, "...predomina la superstición a la par que el milagro por sugestión psicológica".

Una mañana me encontré a Mario Morales, director de Teatros de Orilé, y hablando de su trabajo le brotó una confesión. "Me cansé de lo mismo. Ahora estoy trabajando la lírica negra." Se refería a **Las tres suspirantes**, a partir del cuento homónimo de Excilia Saldaña. A la memoria me vino **Ayacuá**.

Concebida para un público joven, **Ayacuá** narra con orishas y animales la ya inevitable historia del poder y la locura. El mito, que contiene citas al tea-

tro vernáculo y elementos de la vida actual, se enriquece sin traicionarse. Vemos la naturalidad con que las tradiciones africanas admiten recientes formulaciones de la cubanía. Flota un aire de familia.

Las tres suspirantes, último espectáculo del grupo, construye un castillo de tela alrededor de un enigma. Estando enamoradas del bello Orula las hijas de Olofi, intervienen el equívoco del viejo padre y las maldades de Ikú dificultando la consumación del amor. Aquí la ceremonia religiosa se supedita a la narración escénica como si la fábula estuviera pidiendo el calzado ritual. La obra no responde a una ritualidad religiosa sino teatral. Lo ceremonioso habita el espacio hechizado.

HASTA HALLAR EL SECRETO

El producto escénico orilé guarda con el origen africano la apariencia rústica, legítima al objeto artesanal como ejemplar único. Sus obras, también el dossier, parecen un **object d'art** que reproduce el primitivismo con las manos refinadas del intelectual.

La propuesta escénica no descuida la proyección artística. El suceso rústico y estilizado alude a una liturgia explotándole su intrínseca belleza. La androginia arte-religión nos regresa a períodos extraviados en la memoria colectiva, favorece la comunicación esencia-esencia. La atmósfera define una estética: explosión del color que Orilé utiliza a plenitud e intensidad y gestualidad del rito.

Contribuye a la androginia la desmaterialización del hecho escénico (conversión de accio-

nes en diégesis, la ilusión de espíritus donde hay actores). La desmaterialización, además domina el nivel proxémico y la teoría del objeto. Las relaciones espaciales muestran el vacío que ocasiona el respeto de los actores por el espacio. Rodeado de presencias espirituales, el actor antes de desplazarse pide permiso. Por otra parte no habiendo despliegue escenográfico las divisiones se marcan con actores y accesorios, fundamentalmente paños que dibujan un espacio virtual en el espacio físico, inaugurando un sentido alternativo del lugar o zona de ambigüedades.

EL TRASFONDO

Gozosa de su encierro, anhelante de propagación, la imagen orilé se codifica en una poética del trasmundo. La referencia escatológica se hace ostensible a nivel del discurso, tanto como a nivel de la construcción del mismo.

La poética del trasmundo remite al curso de la vida en dos dimensiones. El mundo donde estamos y el mundo donde habitan seres que han perdido la carnalidad o que jamás la tuvieron. Estos mundos colindan. La comunicación entre ellos no se obstaculiza por sus diferencias; al contrario, la diferencia estimula la relación: las causas de lo ocurrido en un mundo suelen buscarse en el otro. El caso es que mucho después de los períodos antiguo y medieval, hombres y seres del trasmundo conservan una estrecha relación en la cotidianidad. Borrada la precisión de la frontera, sucede la irrupción de la vida y de la muerte por todas partes, la presencia de Dios y de sus símbolos por todas partes.

El espacio sufre una invasión secreta que termina poblándolo de objetos con ánima. La definición hilozoísta del **mundo objeto** le impone al individuo un vínculo sacralizado con el espacio objetual. Los cuerpos poseen carga espiritual y será imposible seguirlos tratando como hasta entonces. El paño no podrá ser una tela, el báculo ni por

asomo un madero; el vestuario, los accesorios son la voz ininteligible de una instancia sobrenatural.

DE LA POTENCIA SILENCIOSA

Se ha pensado en una concepción teatral netamente cubana que rebase el decorado de

elementos consabidos. Tal concepción se respira en puestas de varias líneas estéticas. La dramaturgia tiene a Carlos Felipe cuando eleva la cultura marginal a los podios de la tragedia en **Réquiem por Yarini**. El tema popular profana y encumbra. El folklore trajo sus leyes; recursos típicos de la tradición occidental se asimilan visiblemente "a la cubana". A diferencia de Italia o Alemania, entre nosotros lo enraizado en lo popular conserva las mayores ventajas: un atributo, una verdad, un poder de lejanías.

El autor de estas páginas, ni versado ni iniciado en los rigores de la ritualidad religiosa, le preguntó a Mario Morales por qué trabajar la poesía afrocubana. Por la magia -me respondió- de la vida del negro, sus muertos, su pasión. Integra la muerte con la vida, supera los divisionismos (recuerdo a Virgilio Piñera: "me están matando, pero estoy gozando"), arte-religión, cultura-vida, arte-vida. Así, cuando hemos intentado definir la vida del cubano sólo obtuvimos la aproximación al espíritu.

El espectáculo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarle. Se miran de frente el hombre y su imagen. Y no sabremos los límites del rito pues inunda el espacio una marea de sangre.■



7mo. FESTIVAL



**DE MONOLOGOS
Y UNIPERSONALES**

D E S D E LA SOLEDAD DEL ACTOR

Un actor, acompañado por el silencio, sube a escena; la soledad de su presencia lo acerca al público impaciente, que lo acompaña en la travesía del mito, desde su cuerpo romperá el silencio, comenzando así la magia sorprendente que es el teatro. Quizá, esta imagen de iniciación es una manera teatral que encontré para describir una representación que se repitió noche a noche en el 7mo. Festival de Monólogos y Unipersonales de La Habana'94.

En esta ocasión, como resultado de la propia práctica teatral, el evento amplió su concepto de participante a otras líneas de la creación escénica, teatro para niños y danza-teatro. Con resultados evidentes, el Festival nos presentó una cara mucho más amplia del unipersonal en la escena cubana, incluir titiriteros, bailarines con actores dramáticos, en un propio evento, expresó una pluralidad necesi-

ria para medir resultados concretos. El Premio Segismundo otorgado en las disciplinas de interpretación femenina, masculina, puesta en escena y dramaturgia, cobró un valor -más allá- de la esencia que planteaban los anteriores festivales.

Un premio para todos equivalía a una unidad estática que va más allá de líneas o géneros: en un denominador común, el premio expresa calidad en cualquiera de las disciplinas en competencia. Tres nuevos espacios, como resultado de esta decisión, se habilitaron dentro de la única sede: el Complejo Cultural Bertolt Brecht; el público, en diferentes horarios, gozó en igualdad de condiciones espectáculos dramáticos, danzarios y titiriteros.

Una suerte para todos: creadores y público, que aprobaron con su participación, la necesi-

dad de reconsiderar esquemas que limitan el verdadero desarrollo del arte escénico.

Un aporte merece la feliz idea de dedicar el Festival al actor, eje esencial del evento, con las presentaciones convertida en homenajes naturales a actores que con su presencia hicieron disfrutar y apuntar de manera evidente, que el actor es un comunicador de alma, y que con su presencia mágica, el aparato escenotécnico de la contemporaneidad escénica queda legada a un segundo plano, emergiendo de manera esencial el talento y la profesión del ser actor. José A. Rodríguez, Elena Huerta, Hilda Oates, Vicente Revuelta, entre otros prestigiaron el evento, desempolvando secretos naturales para el buen actor.

Quedan preguntas por hacer, ¿el porqué tan pocos trabajos presentados por actores del tea-

7 MO. FESTIVAL

Gente simplemente



Medea material



Fast Food



El último instante



El corazón del congelado



DE MONDO

Y UNIPERSONALES

7MO FESTIVAL DE MONOL

tro para niños?, ¿por qué el bajo nivel general del unipersonal como género dentro de la danza?, ¿por qué lo inacabado de espectáculos que evidenciaban una terminación prematura?, nos dará muchas interrogantes el 8vo. Festival, se nos acercará en el próximo marzo con sus respuestas. Es la deuda evidente de los espacios creados para un verdadero desarrollo artístico.

Los jóvenes actores evidencian una necesidad creativa dentro del unipersonal, hecho realmente paradójico, porque no es un secreto para nadie que la soledad de actor requiere de una madurez profesional, de un verdadero oficio, que aleje los espíritus de la mediocridad, que sin duda alguna aprovechan la soledad aparente. Sin embargo, al final de la jornada son ellos, los jóvenes actores, los que deambulan por nuestros escenarios, los sueños del Segismundo. Ante esta realidad considero, que no encuentro razones que permitan un análisis causal, pero creo que del ímpetu natural que impregnan los actores jóvenes a la escena cubana, deben hacer un punto de partida para la maduración necesaria del actor, de esa nueva generación nacerán los nuevos homenajes.

No pretendiendo narrar, ni meditar en particularidades de propuestas escénicas, me gustaría mencionar, la presencia de la DANZA en la figura de Marianela Boán, directora del grupo Danza Abierta, que con dos de sus espectáculos **Fast Food** y **Gaviota**, demostró el desarrollo integral de la bailarina en estos

últimos años. Los Segismundos la acompañaron, como recompensa al talento y a una voluntad de insertar la danza, como un género que influye en los pasos futuros del arte escénico contemporáneo cubano. Estos

dos espectáculos estremecieron la sensibilidad del público, que esperaba la calidad probada, de dos obras de la coreógrafa: síntesis, coherencia dramática, precisión y emotividad creativa, aprueban el

Premio de interpretación femenina: Marianela Boán
Premio de interpretación masculina: Jorge Luis Sánchez
Premio de puesta en escena: Mario Muñoz, por *Medea Material*
Premio de dramaturgia: Desierto

Mejor texto dramático: Desierto

Premio de interpretación femenina: María Nexys Yanes
Premio de interpretación masculina: Jorge Luis Sánchez
Premio de interpretación en Teatro para Niños: Lázaro Duyos
Premio de interpretación femenina en danza: Marianela Boán
Premio de interpretación masculina en danza: Desierto
Reconocimiento por interpretación: Pedro González

Premio de interpretación femenina compartida: Marianela Boán/
María Nexys Yanes
Premio de interpretación masculina: Pedro González
Premio de puesta en escena: Marianela Boán, por *Fast Food*
Premio mejor texto dramático: Desierto
Mención puesta en escena: Mario Muñoz

Premio por hecho relevante: Marianela Boán
Reconocimiento especial a *El cuento de la vaca*, presentado por narradores orales de Venezuela.

P R E

OGOS Y UNIPERSONALES

JURADO PREMIOS SEGISMUNDO

JURADO REVISTA TABLAS

JURADO DE LA UNEAC

JURADO DE LA A.H. S

JURADO UPEC

otra, ofrecían al Festival la presencia -aún inmadura- de una visión más amplia y plural para el unipersonal, queda esperar por esos nuevos intentos. El a pesar, siempre aparecerá, pero como un Rubicón, los jóvenes creadores nos dicen como Julio César: "la suerte está echada".

De talón de Aquiles, el monólogo como estructura dramática evidenció la inercia creativa que atraviesa, el dramaturgo deja paso a la improvisación natural y hegemónica del director; textos dramáticos realmente alejados del más elemental sentido del conocimiento del idioma; la sintaxis, la palabra, pasaron por las bocas de actores, perplejos ante frases inacabadas, carentes de esencias literarias que el texto dramático necesita, la incoherencia dramática, la intrascendencia creativa, noche a noche exponían una urgente necesidad del conocimiento elemental del idioma, para crear textos para el teatro. Los jurados consecuentes a esta realidad, dejaron desiertos el Segismundo por dramaturgia, a igual determinación llegaron por unanimidad, los jurados de la Revista *Tablas* y Asociación Hermanos Saíz. ¿Soluciones?, no me atrevería a recetar, pero sí aconsejar una meditación, por la ausencia de una dramaturgia profesional, para el unipersonal de la escena cubana.

M I O S

merecido premio a la obra de esta prestigiosa figura.

Otros espectáculos como *El corazón del congelado*, de Jorge Jesús Ferrera; y *Nadie está solo*, de Claudio Rivero,

estudiantes del ISA, impusieron al público aristas diferentes del quehacer del unipersonal; con una dramaturgia creada a partir de la propia dinámica de la imagen escénica, textos sueltos, unidos en una coherencia

Como la historia de los sueños de Segismundo, el 7mo. Festival del Monólogo y Unipersonales, como la última de sus luces, deambulará entre los creadores que piensan, que los sueños para la creación, nacerán nuevamente desde la necesaria soledad del actor. ■

Del 7mo. Festival Nacional de Monólogos y Unipersonales de La Habana, 1994, Tablas publica dos de las ponencias presentadas en el coloquio "El Unipersonal en la escena cubana de hoy"



EL UNIPERSONAL EN LA ESCENA CUBANA

Omar Valiño Cedré

Bajo este título sesionó el pasado Festival de Teatro de La Habana, en septiembre de 1993, una mesa redonda que, por primera vez entre nosotros convocó a directores, actores, dramaturgos y críticos para dialogar en torno al asunto explícitamente anunciado por su nombre. De manera más reciente, en el 7mo. Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, celebrado en marzo de este año, también en la capital, las presentaciones teatrales fueron acompañadas por un Coloquio, de una jornada de trabajo, para abordar nuevamente el tema, analizar la importancia de este evento y su significación como punto integrador de este movimiento dentro de las artes escénicas de la isla. Mi participación en ambos hechos, en el primer caso como moderador junto a Roberto Gacio, en el segundo como ponente junto a Ismael Albelo y Pedro Valdés Piña, me ha permitido asistir a un rico intercambio de opiniones sobre esta problemática que precisamente ahora me ocupa. Por eso en este texto se podrá descubrir el entrecruzamiento de las diversas ideas que animaron este fecundo diálogo, apenas interrumpido por unos meses, con el espíritu de que en el presente se amplíe y continúe.

En primer lugar, aunque en la historia contemporánea del teatro en Cuba -digamos en las décadas del cuarenta y las dos siguientes- se pueden encontrar ejemplos de monólogos o espectáculos asumidos por un solo actor, no deben considerarse antecedentes directos del actual movimiento que alrededor de este género se ha desa-

rollado en la isla, por su carácter aislado. Sin embargo, para fines de los setenta y comienzos de la próxima década se producen experiencias en este sentido fundamentalmente ubicadas en la escena musical -tanto nacional como foránea-, el teatro para niños y la narración oral. Quizás eran la continuación de aquella historia precedente en un auge coyuntural o tal vez fueron los prematuros síntomas de la constitución de una definida tendencia del panorama teatral cubano de los últimos años. Lo cierto es que, a pesar de su menor relevancia artística con respecto a los espectáculos de hoy, acumularon una experiencia y se instalaron como un precedente.

Aún así, esa memoria no sería el factor esencial desencadenante de la "eclosión" del monólogo en la escena cubana en el segundo lustro de los ochenta, sino la necesidad para muchos actores de encontrar un espacio de expresión. Y aunque también lo fue para directores, dramaturgos e incluso técnicos y promotores culturales, serían en primer término los actores los iniciadores y abanderados de esta irrupción. La raíz principal estaría dada en la impostergable necesidad de todos estos creadores de romper la rígida estructura de los grupos establecidos, rebelarse contra una mecánica que los mantenía en un eterno segundo plano, de un vernáculo *star system*, dada la imposibilidad, en aquel momento, de crear un colectivo sustentado en las afinidades estéticas de sus integrantes o incluso la de encontrar cauces interesantes para el trabajo dentro de los grupos a los que pertenecían.

De esta manera, muchos teatristas, fundamentalmente, de la generación intermedia -formados en los años setenta- y de los jóvenes recién salidos del Instituto Superior de Arte o con otras experiencias pedagógicas se dieron a conocer. En el Festival del Monólogo, fundado en 1988, hallarían su espacio por excelencia. Este respondió a las urgencias de una manifestación naciente, pero, a su vez, potenció las posibilidades de su desarrollo y legitimó su existencia.

Pronto el reducido tabloncillo del Café-Teatro Bertolt Brecht estaría rodeado de un público ferviente que aplaudía con devoción las descarnadas confesiones de los actores. Se confundían persona y personaje. Ese carácter confesional fue el signo de una "catarsis" que lo (des) cubría todo. Esa "catarsis" produjo una anagnórisis. Los teatristas reconocían en sí mismos sus posibilidades creativas y los espectadores se identificaban con diversos rostros y múltiples voces hasta ese momento desconocidas.

Si pudiéramos dividir el curso seguido por esta modalidad escénica en dos etapas, una "primera" estaría marcada por esa empatía producida entre el actor y el público, dado el predominio del texto como eje de los espectáculos y por tanto del código verbal como principal depositario de los sentidos del espectáculo y de su comunicación. En este sentido, los paradigmas serían *Las penas saben nadar*, de Abelardo Estorino-Adria Santana y *Las penas que a mí me matan*, de Albio Paz-Miriam Muñoz. El segundo rinde un hermoso homenaje al dúo Estorino-Adria y así en cada uno, el personaje será una actriz

que asume el monólogo como un intenso, sincero y conmovedor repaso de su existencia. En ambos el blanco serán las "penas" de sus vidas teatrales. De esta forma ambas piezas asumen en su dimensión total el "contenido" y las causas por las cuales el monólogo irrumpiría con fuerza y sin permiso en el panorama teatral del país.

Tal fue el empuje, que esta tendencia se convirtió en uno de los factores primordiales que determinaron el cambio de la estructura institucional del teatro cubano y de la política trazada para él. La "eclosión" del monólogo había evidenciado la necesidad de cambiar el sistema de constitución de los grupos y por ende su mentalidad y funcionamiento interno, para posibilitar el desarrollo del talento personal y de la creatividad colectiva. Ese fue el objetivo esencial de la aparición del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, instancia encargada de ejercer esa política. Su creación se debió también a que la fiesta del monólogo lo había precedido.

Muy vinculado a la problemática anterior se encuentra el factor económico, insoslayable en este análisis. Esta modalidad surge y se desarrolla también bajo una obligada austeridad. No dependen del tradicional mecanismo de producción de los espectáculos y procurarse los recursos por gestión de sus hacedores ha sido aparte de una necesidad, una hermosa lección de ética profesional como símbolo de que el deseo y la actitud pueden más que el acomodamiento. Y finalmente han resultado un estímulo y un incentivo a la creatividad y la imaginación.

II

Ya en el pórtico de los noventa se podría situar el comienzo de una "segunda etapa", que tendría como signo dominante la erosión de las fronteras de la categoría monólogo, de los límites que la determinan, para concluir imponiéndose al concepto de unipersonal que ahora coexiste incluso junto al de monólogo en la denominación del Festival de esta especialidad.

Aunque es difícil situar los márgenes precisos de uno y otro término, el desplazamiento estaría dado,

sobre todo, en la asunción por el actor de varios personajes y roles, lo que determina su accionar como emisor de distintos discursos, alejándose así del único (mono) discurso (logos). Además, esos diversos papeles condicionan una escena con características específicas: una mayor exigencia al actor en su entrenamiento sico-físico, mayor presencia del plano de la dirección, un nuevo tipo de escritura textual que no determina el sentido del montaje y un nuevo tratamiento dramático del conjunto de los códigos escénicos -espaciales, textuales, sonoros, actorales, visuales, etcétera. En fin, una teatralidad otra.

Es saludable aclarar que estos rasgos son distintivos, que hablamos del unipersonal, pero como es obvio, no excluyentes para el monólogo u otra forma teatral. Asimismo, en la división en etapas no se quiere decir que en una no se hayan manifestado características de la otra y viceversa. De hecho, sabemos que han coexistido. Sólo pretendemos subrayar los rasgos dominantes de cada una.

Los de esta etapa más reciente se relacionan principalmente con los jóvenes. Si a fines de los ochenta el movimiento alrededor del monólogo tuvo entre sus protagonistas a una nueva generación teatral que encontró en ellos, al tiempo que emergía, una vía para ejercitarse, desarrollarse en una práctica y darse a conocer, ahora ha determinado la zona más fértil de esa modalidad en el país.

Ellos lo han establecido en primeras instancias como un terreno de aprendizaje, investigación y experimentación, donde se va avanzando en la relación actor-director y ante las muchas interrogantes del teatro desde la célula mínima, básica, el eje actor-texto-director-público, hasta dotar al unipersonal de una artísticidad propia. Ha sido un modo de iniciarse en la exploración de la escena, consecuentemente han retornado a privilegiar el arte del actor, lo artesanal del teatro y una nueva cualidad en la comunicación con el espectador.

Tal vez los mejores ejemplos de este período sean, en orden cronológico, *Safo*, de Carlos Celdrán-Antonia Fernández (Teatro Buendía); *Rara avis*, de Ricar-

do Muñoz-Mérida Urquía (Teatro a Cuestas) de Cienfuegos e *Historia de un viaje*, de Joel Sáez-Roxana Pineda (Estudio Teatral de Santa Clara). Complejos en su elaboración, aún cuando su aparente sencillez es resultado de una profunda síntesis, estos espectáculos asumen con inusual riqueza la visión del hombre cubano, contemporáneo y universal. También desempeñan un papel importante en el desarrollo respectivo de las poéticas de cada uno de los binomios autorales -y no sólo me refiero aquí a la escritura del texto- y sus grupos correspondientes.

En este sentido, debemos significar la pertenencia de dos de estos colectivos a provincias del interior de la isla como símbolo de un movimiento que desde sus inicios y hasta ahora no se produce en la capital, además de subrayar que de ellos tres sólo uno (*Rara avis*) se ha presentado en el Festival del Monólogo y de forma no competitiva lo que evidencia la pérdida de fuerza de este espacio ya tradicional y la no reductibilidad a él, de ninguna manera, de toda la creación en este género.

III

Para finalizar, quiero aventurar una idea. Siempre recuerdo que Santiago García nos confesaba hace algunos años que el monólogo o el unipersonal eran la autosuficiencia del teatro. El gran teatrero latinoamericano lo afirmaba más en serio que en broma, sin esquivar esta última. Quizás reflexionaba en que la soledad del actor es la negación del carácter grupal del teatro, aún cuando en este género, también se involucre a más de un creador.

A mí siempre me causó extrañeza la frase de Santiago, pero hoy pienso que podría tener otro sentido: tal vez el director colombiano, sin creer que estas modalidades negaran al hecho teatral como labor conjunta, quería subrayarnos que el monólogo y el unipersonal, aun cuando alcancen un resultado autónomo es siempre **preparación para...**, ejercitación y entrenamiento, experimento e investigación del actor y demás hacedores del teatro para no morir en sí mismo, sino viajar hacia el grupo, hacia su imaginario colectivo. ■

LA DANZA A SOLO



DE MONOLOGOS
Y UNIPERSONALES

Ismael Albelo Oti

Resulta gratificante para quien se dedica a la investigación y a la crítica sobre danza el que sean solicitados sus pequeños servicios en este coloquio sobre el unipersonal, no solo por la modestia que desde la cuna coloca la primera máscara a nuestra personalidad y nos obliga a dudar -al menos en público- de nuestra elocuencia o capacidad, sino porque, ciertamente, la DANZA ha sido por muchos años no ya la parienta pobre de las bellas artes, sino -lo que es peor- la amiga frívola, alegre y casquivana de la música, la plástica o el teatro. Esta visión superficial que la danza ha proyectado en la historia del arte es quizás el precio que ha pagado por llevarle al hombre a su total liberación, al desbordamiento de sus desconocidos sentimientos y a desarrollar todo este complejo lúdico-estético con el único apoyo de su cuerpo, sin agentes externos como el pentagrama, el caballete o el libreto. Así, simplemente, el hombre cuando está alegre salta, se mueve, gira, enarbola los brazos y levanta sus piernas; se encoge sobre sí mismo, descuelga su cabeza, aprieta sus puños cuando lo hiere una pena; manotea, gesticula, corre, dobla los codos, lanza la muñeca cuando se irrita, y todos estos movimientos son la base antropológica -e incluso hoy para muchos la base actual- de la DANZA que vive en el humano, como arte privativo de su género, casi desde sus más remotos albores.

Y este suceder de gestos y movi-

mientos que el hombre acompañó con el ritmo, también innato en él desde que notó su agitación sanguínea al moverse o escuchó el corazón de su pareja cuando apoyó el oído en su pecho, fue enriquecido con el palmeo de sus manos y el golpear del tronco hueco al compás de su sangre en el **crescendo** de su baile primigenio. Así la DANZA ayudó a la música a hacerse humana, tal como los tintes de la tierra, de las plantas y los minerales enriquecieron su expresión al verter sobre su cuerpo los pigmentos colorantes que exaltaban su movimiento, auxiliando al nacimiento de la pintura. Más obvia es, no obstante, la relación danza-teatro: es claro que las primeras formas dramáticas tuvieron que haber sido bailadas, incluso antes de la aparición del lenguaje, cosa revalorada en nuestros días cuando la palabra puede ser perfectamente sustituida por un sonido, un silencio, un gesto o un movimiento en aras de la expresión justa.

Pero otro aporte de la DANZA a todas las demás artes ha sido su carácter social, grupal y colectivo. Quizás no todos los prehistóricos podían golpear a ritmo el tronco o no sabían combinar los pigmentos vegetales para dar el color de su sangre, pero supieran o no, **todos** se entregaban al movimiento alrededor de la hoguera, a la mimesis del venado, del rayo o de la tranquila corriente del río cuando el más avezado "coreógrafo" marcaba la pauta de la invocación necesaria

para la caza, la pesca o la recolección exitosa. Y aquí se da un fenómeno curioso que relaciona la DANZA, expresión colectiva, con el monólogo o el unipersonal a que nos convoca este coloquio. Amén de su carácter grupal, en esta prehistoria artística aparece, doce mil años antes de Cristo, la imagen pictográfica del primer "hombre" del que se dejó huella rupestre, y es significativo que este "hombre" sea un solista y a mi modo de ver un bailarín por su disposición espacial: es el llamado **brujo de Trois-Frere**, paleolítico retrato del bailarín, pintor, músico, diseñador, actor que precedió a quienes hoy compiten por el Segismundo.

El hombre moderno cree fielmente en el Carbono 14 y puede afirmar, no sólo la edad de este "hechicero teatral", sino también asegurar su poder dentro de la horda para conjurar y conminar a su grupo a la caza del alce que vestía orgulloso, y también puede aseverar que, junto a sus contorsiones zoomorfas -entiéndase "baile del Magdaleniense" creaba la coreografía que todos repetían, convertidos en la manada de alces que deberían cazar en la jornada siguiente. Todo un ballet, toda una sinfonía, toda una acción plástica, una verdadera representación teatral.

La DANZA, ya se ha dicho, es grupal, aglutina y no separa, al menos en el llamado mundo occidental, y hasta bien avanzado el siglo XVIII el hombre bailó en grupo. Se conocen nombres de escultores, pintores, arquitectos, acto-

res, pero hay pocas referencias solísticas para los bailarines y en las gráficas de Egipto, Mesopotamia, Grecia o Roma, salvo cierta ménade escapada de un complejo escultórico o una danzarina egipcia ejecutando un "puente", los coros funerarios y las grandes bacanales eran eventos sociales, no individuales. Tal vez esta democracia de la danza la hizo tan cotidiana que se creyó de poca importancia como objeto de estudio y fue quedando como componente gratuitos y vanal del solaz público, tan graciosa y vanal que en el oscuro medioevo fue perseguida hasta su aparente eliminación. Pero ¡crean de seguro en la fuerza de la DANZA y su poder de mutación y adaptabilidad! El hombre bailó entonces las contracciones del demonio: el baile de San Vito, de los flagelados y de los ardientes. Y en las cortes renacentistas la chacona, la pavana, la gallarda y la courante. Los **trionfi** y los **balli** italianos -que hoy serían las multimedias- pasan a Francia con Catalina de Medicis como **ballet**, pero hasta las reinas y los reyes, incluso aquel que para gobernar era "el Estado mismo", hacían papeles de ninfa o de Sol dentro del Ballet Comique que su abuela había creado en 1581.

Sin embargo, en las culturas orientales, donde el individuo siempre tuvo su papel como entidad, la DANZA sí se expresa a solo, y aún hoy podemos ver bailarines hindúes, japoneses y asiáticos en general donde el solista asume en la representación toda la dramaturgia basada en un complejo simbólico de irrefutable placer estético y alto goce espiritual, aunque distante del mercantilizado gusto occidental. En Africa, no obstante, el solista de danza es guía grupal, estímulo coreográfico y acicate danzario para que el resto de la tribu adore a su deidad, se plazca a sí mismo y dé placer a quien la presencia.

El siglo de las Luces trae a Occidente la revaloración del individuo con las ideas socioeconómicas de la burguesía y su capitalismo, y la DANZA se fue haciendo de sus solistas y haciéndose solista ella misma. Los tiempos de los ballets-comedias de Molière y Lully fueron superados por el reinado de

Dauverbal, la Guimard, la Sallé, la Camargo y el imperio de los dioses de la danza, los Gardel y los Vestris. El más joven de ellos, Augusto Vestris, en el extremo de la vanidad individual, sentenció: "No hay más que tres hombres en Europa: el rey de Prusia, Monsieur Voltaire y yo." Surgían pues los solos para estas luminarias que preludiaban el **star system** en la DANZA.

Pero sólo unos años después, luego de la Bastilla y Napoleón, los dioses cedían el trono a las diosas. El romanticismo de Hugo, Goethe, Byron, traía la supremacía femenina, y junto a Margarita, Carlota y Esmeralda aparecían en el ballet Taglioni, Elssler, Grisi, Grahn, las divas que, con sus puntas, anulaban al hombre en la escena de la DANZA.

Poco importaba la grupalidad: todos iban al teatro a ver bailar a su estrella, cuyo coreógrafo -siempre hombre- le diseñaba varios solos que luego ella incluía en sus recitales en Rusia, Viena o América. Así Taglioni tenía su sílfide, Elssler su cachucha, Grisi su Giselle, y esos solos posibilitaban a sus "fans" arrojarles desde flores hasta diademas de brillantes.

Si los solos de estas **ballerinas** encantaban por su gracia, cuando el romanticismo comenzó a decaer las rollizas italianas fascinaban por su técnica, y así se diseñaron para ellas números de bravura que las mantenían por varios minutos como dueñas de una audiencia atónita por sus 32 vueltas sobre una misma punta al ritmo de Minjus, Drigo y hasta de Chaikovski: eran los 32 fouettés que aún hoy consagran o estigmatizan a la estrella.

Pero el solo de danza hasta el siglo XIX no es más que el despliegue técnico del ejecutante, rara vez expresa emociones, sentimientos o vida, es simplemente el componente deportivo de la DANZA. Y tampoco -salvo en el caso de los recitales- reúnen los indicadores detrabajos unipersonales, sino que forman parte de un **performance** mayor. Por ello hoy oímos hablar de pas de deux, pas de quatre y no se conoce el pas de seul o paso a solo, a pesar de que en Rusia, Marius Petipa creó un extenso catálogo de variaciones -que así se

llaman en el ballet- para las innumerables hadas, amigas, ninfas y dríadas que pueblan sus parafernáticos espectáculos.

Es el siglo XX el propicio para la danza a solo, no porque abandone su carácter grupal, sino por lo vertiginoso de su decursar: lo que es nuevo hoy ya es viejo mañana y no hay tiempo para que el creador organice un equipo, prepare un grupo y lance su credo estético, so pena de llegar tarde a su propia muestra. Así el artista de DANZA contemporáneo se sube al escenario -o sube a un solista- y traduce al movimiento aquello que quiere expresar. Así hizo Isadora Duncan con sus túnicas y sus pies desnudos, bailando a Beethoven, Wagner o la Marsellesa bajo los dictados de su profesora: la musa Terpsícore. Así hizo Mijaíl Fokin con Anna Pavlova y **La muerte del cisne**, partiendo del clasicismo académico con una dramática de preguerra. Así hizo Ruth Saint-Dennis con sus danzas orientalistas. Así hizo Mary Wigman con su expresionismo alemán. Y Martha Graham, que acuñó en 1926 el término danza contemporánea en su mítico recital del 18 de abril. Y Serge Lifar en 1935 con su **Icaro** sin más música que algunos golpes rítmicos.

Sin embargo, ninguno de ellos se conformó con la danza a solo: Isadora intentó crear escuelas y algunas de ellas se mantuvieron por cierto tiempo; Fokin creó un repertorio desde **Las sílfides** hasta **Petroushka**, pasando por **El espectro de la rosa** con su estética bien contemporánea; Saint-Dennis se unió a Ted Shawn para formar la Dennishawn; Mary Wigman creó su escuela y su grupo; Graham, venida de Dennishawn, hizo otro tanto; Lifar rigió los destinos de la Opera de París por casi treinta años. Y así en DANZA, de un grupo surge un nuevo medio expresivo, se separa, se presenta a solo, enseña su experiencia y crea seguidores, que luego dentro de su propio grupo superan los credos iniciales, crearán el suyo y comenzará de nuevo la progresión solo-pequeño grupo corriente danzaria-compañía, y de nuevo solo... etcétera.

He dado una panorámica un tanto histórica de la DANZA, del grupo al solo, un poco para justificar la contradicción que pudiera implicar el baile "en solitario", característica nada danzaria, pues este arte agrupa, no aísla. No obstante creo que, además de reducir el concepto discriminatorio hacia la DANZA como expresión teatral, los teatristas han tomado conciencia de que en el mundo actual cada vez es menor la distancia entre el actor, el bailarín, el músico, el plástico. He visto, por ejemplo, excelentes barítonos de opereta concluir su romanza con una campana acrobática y a muy inspiradas sopranos interpretar sus arias rossineanas con movimientos balléticos terminados con un elástico **split** al suelo. Hay actores que, no conformes con la llamada expresión corporal, apelan a la danza como real expresión del **lenguaje sublime del cuerpo humano**, término con el que defino este arte.

En la escena cubana la DANZA es muy joven. Pocas obras de Cova-rubias en el siglo pasado no concluían con una guaracha o un son bailado por sus cómicos; las figuras que nos visitaron en la esfera danzaria siempre utilizaban artistas del patio para sus representaciones. Pero es en el siglo XX cuando se comienza a trabajar en una DANZA nacional, y los solos fueron utilizados en cierta medida. Sin embargo, si de danza a solo en Cuba hay que hablar, la primera mención será para Ramiro Guerra, quien de regreso de su encuentro con Martha Graham en 1948, inicia una importante labor recitalista e introductor de la danza-moderna en nuestro país: **Dos danzas cubanas**, **Rítmicas**, la **Sarabanda** de Bach, el **Ensueño** de Turina, **Sensemaya** de Revueltas abren el camino a este lenguaje en Cuba y, como buen danzante, crea el Grupo Nacional de Danza Moderna en 1957 y dirige el departamento de igual nombre en 1959, germen del hoy Danza Contemporánea de Cuba.

La danza a solo en Cuba también tiene antecedentes folklóricos y populares. La rumba y las danzas afrocubanas religiosas traen al individuo convertido en bailarín a la

exhibición de sus potencialidades técnicas e histriónicas, como sucede en casi todo el repertorio de este género en el mundo. El ejecutante de la columbia como el poseo por Changó o Yemayá, crea una verdadera dramaturgia solista sobre la base danzaria de sus pasos y metas. Este trasciende la fiesta solariega o el güemilere santero para subir a la escena nada menos que del aristocrático Auditorium de Pro-Arte, de la mano de Alberto Alonso, cuando escandalizó con su ballet **Antes del alba** a las señoras e hizo bailar a Alicia Alonso una columbia sobre las puntas para su variación en el rol de Chela. Es a Alberto Alonso a quien se debe la antológica **Rumba**, pieza de la danza cubana a solo que con la cola de la bailarina crea un juego espacio-coreográfico pocas veces igualado. Más hacia nuestros días, el teatrólogo del ballet, Iván Tenorio, con **Hécuba** y **La noche de Penélope**, pone a la llamada danza clásica frente al monólogo entendido como unidad danzario-dramática.

Pero es a la danza contemporánea a quien corresponde el papel más destacado en cuanto al trabajo del solo y del unipersonal. Por su dialéctica irreverente, este lenguaje no espera al grupo, se adelanta solo, habla -es decir, **baila**- y luego vendrán los otros, muchas veces casi sin tiempo para ser y conformarse porque ya viene la respuesta a otra necesidad expresiva. Este cinetismo de tiempos de láseres y realidad virtual es un halo de vida para la DANZA.

Es claro que el nivel alcanzado por este arte entre nosotros debe corresponderse con la media internacional pero esto se hace difícil por la poca información, la falta de intercambio y los problemas materiales existentes. A veces la mimesis, cierta dosis de esnobismo o el afán de **new fashion** han permeado los inicios de nuestra danza más de vanguardia, pero creo que en este momento va tomando sus cauces autóctonos y diferenciándose de ese afán por asimilar todo gesto pedestre, todo movimiento y hasta todo estatismo no como base danzable sino como danza en sí. La DANZA con ma-

yúsculas es a la vez deporte y religión, y en esto parece estar enfrascado el movimiento contemporáneo cubano hoy día, lleno de grupos de visión múltiple, objetivos diversos y líneas personales, que parten en lo fundamental de sus teóricos -y también prácticos- Lorna Burdsall, Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Isabel Bustos, Guillermo Horta, Narciso Medina, Lesmes Grenot por solo citar algunos que en la capital conforman el lenguaje polisémico y polimórfico de la DANZA de hoy. Y coinciden estos nombres con los de monologistas o unipersonalistas que cubren la escena. Matanzas, Santiago, la Isla de la Juventud, Guantánamo también participan de esta búsqueda de la expresión personal en tanto identidad, pero es de esperar que de Asísomos, Danza Abierta o Es-**piral** parta un nuevo solista que trascienda el credo aprendido y desarrolle otro lenguaje y continúe el ciclo que mantiene a la DANZA viva para que sostenga vivo al hombre.

¿Perspectivas de la danza a solo? Dada la proyección actual parecen ser ilimitadas, pero recuérdese que el papel del unipersonal danzario es, a mi modo de ver, expositivo, como detonante de una fuerza mayor y más arrolladora, que invade a la gente, sus formas vitales y con ellas las teatrales. Es sólo un comienzo del ¡AHORA TODOS A BAILAR! Pero si se recuerda la entrada de David en su casa bendecida por Jehová "saltando con toda su fuerza" a la manera del juglar gimnasta judío o el ya citado "brujo" paleolítico de Trois-Frere: la DANZA devenida grupal y colectiva, EN EL PRINCIPIO ERA LA DANZA A SOLO. ■





DesAtame. (Unipersonal de humor), de Nova-Salerno. Argentina.

DIVERSIDAD Y TEATRO: LUGAR DE CONVERGENCIAS

Ana Ma. García Núñez

Nuevamente los hombres de teatro nos encontramos en la legendaria ciudad de los tinajones, en el 5to. Festival de Teatro Camagüey '94. Esta confrontación forma parte de la labor activa de los artífices de la escena de uno a otro lado de la Isla; atendiendo que el camino del teatro es uno de los medios más efectivos para la integración y la búsqueda de nuevas maneras teóricas y estéticas.

Surgidos en el año 1983 con el interés de confraternar y posibilitar la apreciación del quehacer teatral en la escena cubana. A

través de todos los años en que se ha gestionado se ha logrado -de una manera u otra- un acercamiento entre actores, dramaturgos, directores, diseñadores, músicos, críticos, investigadores y especialistas; además, posibilita una justa competitividad -con detractores o sin ellos- que obliga a unos demostrar su valía en la escena y a otros brindar un juicio ajeno para juzgar la obra, ya sea de forma errada, ya sea de forma acertada.

Este año tuvo como premisa la participación de grupos teatrales para niños y jóvenes, que en

igualdad de condiciones competirían junto a los grupos de teatro dramático para adultos.

Una muestra teatral internacional organizada paralela al Festival se vio representada por agrupaciones de Argentina: el dúo Nova-Salerno con el unipersonal **DesAtame**, textos de Darío Fo y Franca Rame; grupo Fra-Noi con **Contratanto** y el grupo Naranja en Flor con **Frágil como la dicha**; de Colombia, Teatro de Seda, con **Habitat**. Por primera vez estos grupos se enfrentan a nuestro público conocedor y exigente,



Antígona. Estudio Teatral de Sta. Clara.

trayéndonos una visión distinta del hacer creativo, con matices y variantes, que nos pudo acercar -a veces de forma limitada- a la producción teatral, esta vez de Suramérica.

Un esfuerzo mayor han tenido que enfrentar los organizadores de este evento. Con pretensiones de autofinanciamiento por parte de cada provincia asistente -costeo de alojamiento y comida-, además de actividades previas que aportaron ciertos ingresos que ayudaron económicamente al desarrollo del Festival. No obstante, el nivel artístico se hizo ver y sentir en los escenarios habilitados para ello, a pesar de la ausencia -en su mayoría- de destacados grupos de la Capital y de otras provincias, que por determinados motivos no pudieron asistir al Festival; pero los que así lo hicieron trataron de dar toda su interés por darle "movimiento" al evento. Esto no quiere decir que justifiquemos muchos espectáculos con bajo nivel actoral y poco profesionalismo en la escena en la que muchos de los allí presentes tuvimos la necesidad de retirarnos.

Resulta muy difícil dar una imagen del Festival. Sin embargo, es muy importante aseverar que cualitativamente pudo estar muy por encima de las otras edicio-

nes, si al menos se hubiera exigido un poco más en la calidad de los espectáculos. Ante todo la falta de selección de las obras ha sido una de las razones por lo cual mermó la calificación artística, interpretativa y puesta en escena. A pesar de que se hizo una selección en cada provincia, no se fue lo suficientemente exigente con ellos, o quizá debió crear-

se una comisión para decidir la elección final de las piezas que podrían presentarse en un evento de tal magnitud.

No obstante, importantes producciones ganadoras de premios de la Crítica, de los Festivales de Monólogos y Unipersonales y de eventos infantiles asistieron a esta confrontación evidenciando su alta calidad con el otorgamiento de los premios por parte del jurado del Festival y de otras instituciones: UPEC, UNEAC, AHS, y Revista **Tablas**. Títulos como **La virgen triste**, Galiano 108; **Patakín de una muñeca negra**, Teatro



Galápago. La octava Villa, de Remedios Villa Clara.

Caribeño; **Segismundo ex-marqués**, Teatro del Obstáculo; **Erase una vez un mundo al revés**, Teatro de La Villa; **La paloma negra**, Teatro Escambray; **Yepeto**, Calibán Teatro de Santiago de Cuba; **Antígona**, Estudio Teatral de Santa Clara; **A la vuela vuela... 1900 tantos**, Teatro a Cuestas de Cienfuegos, entre otros, merecieron muchos de los premios entregados por los jurados.



Yepeto. Calibán Teatro. Stgo. de Cuba.

Cecilia vive. Mientras la Esther de Miguel Cané, las Julias de Luis Benjamín Cisneros y de José María Samper, la Angélica de Luis Ortiz, la Lucía de Emilio Constantino Guerrero, las Marías de Jorge Isaacs y de Adolfo Valderrama, las Clemencias de Josefina de Darío Salas y de Ignacio Altamirano, la Carmen de Vicente Grez, las Amalias de José Rafael Guadalajara y de José Mármol han sido erosionadas hasta el desvanecimiento por culpa del tiempo, los usos de una sensibilidad agotada (también agotadora), y los excesos del calco costumbrista, al punto que han pasado a ser pura arqueología literaria, a Cecilia Valdés la podemos ver hoy en día por La Habana, chancleteando las calles y los hoteles (esas flamantes y novedosas casas de cuna), buscando "adelantar", "escapando". Y quizás haya mejores razones, pero cuál más legítima para que los artistas cubanos regresen una y otra vez a este mito, a este trauma vitalicio de la cubanía.

UNA VIEJA HISTORIA, UN NUEVO ENFOQUE

Hay que decirlo en seguida, la versión de Abelardo Estorino nos habla en un presente palpable, hasta el lenguaje de los personajes anda equidistante entre la primera mitad del siglo XIX y el día de hoy, pero el dramaturgo no se deja tentar por el vicio de la actualización, su Cecilia no usa "brillos" ni ronda las discotecas, la fidelidad a la trama delineada por Villaverde en la Cuba del gobierno de Vives se hace poco menos que obsesiva.

No obstante, gracias a esa concentración de conflictos y relaciones que se llama buen teatro, Estorino no es puntilloso con la anécdota. Mer-

ced a que muestra el asesinato de Leonardo en la primera escena, la reflexión puede centrarse en las razones del crimen y en la magnitud de las culpas. Y por último, como el dramaturgo superpone una segunda acción de su absoluta autoría, se urden sugestivos apremios y expectativas en la tierra de la ficción literaria.

Pero estoy convencido que el primer hallazgo de esta **Cecilia Valdés** es el propio título. **Parece blanca** nos avisa sobre el juego de apariencias y el querer ser que se posesiona de cada personaje. Porque no sólo a Chepilla, Charo y Cecilia (abuela, madre e hija) les obsesiona la "limpieza de sangre", los pardos Pimienta y Nemesia están fascinados por otra cosa distinta (llámese clarinete o llámese hombre capaz de comprar una esclava) que no sea su calvario mundo de todos los días, el campesino riojano llamado Cándido aspira a la nobleza, Rosa ansía la santificación de su hijo, Leonardo e Isabel pretenden perpetuar por siempre sus actuales estados de libertinaje y libertad. El segundo hallazgo es centrar la atención sobre Leonardo, subrayarlo como eje de los conflictos, y atreverse a desfocar el resto de los personajes, Cecilia inclusive.

Pero veamos estas y otras singularidades en detalle y de inmediato, que al centro, iluminado por un cenital impúdico, aparece en extremo proscenio el tópico de la blancura.

LA BLANCURA COMO CONSAGRACIÓN Y OTROS ESCLARECIMIENTOS

En este texto los espejos se encargan de realzar lo blanco, o de advertir que solo lo aparece. Cecilia los ama merced a cierta sensualidad

Reinaldo Montero

OTRA CONTRIBUCION AL MITO

A propósito de Parece blanca, versión para teatro de Abelardo Estorino, basada en la novela Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde

Buena preparación corporal de los actores, excelente voz escénica, belleza y funcionalidad del diseño escénico y de luces, lirismo de la palabra como vehículo conductor de la acción dramática son algunos de los elementos que influyeron en la selección de las obras premiadas.

Se debe insistir en el trabajo de la dramaturgia como parte importante de una pieza teatral. No sólo interesa una buena interpretación, una buena dirección y puesta en escena. Creo que la palabra como medio de comunicación entre los hombres, debe existir, y tanto dramaturgo y director deben trabajar mucho en él.

Simultáneamente a la muestra teatral se desarrollaron los llamados Eventos Especiales. Se previó la realización de los encuentros con la crítica, encuentros con teatristas latinoamericanos participantes en el Festival en la que pudimos actualizarnos de la labor de estos teatristas en sus países, a la vez que ellos pudieron enriquecerse de la experiencia de los nuestros. Hubo una presentación de las revistas **Conjunto y Tablas**, con una exposición permanente en el Centro Iberoamericano, exposición de diseño teatral, encuentro de colectivos y reunión sobre eventos de las artes escénicas fueron las actividades en la que teatristas y públi-

co obtuvieron una información sobre el teatro actual.

No todo fue trabajo, para los que día a día estábamos presentes en cada representación o actividad especial, por las noches disfrutamos de los Ca-

trabajo de una manera más íntima y compartíamos momentos de confraternidad humana, quizá algunos que otros aprovechábamos el instante para debatir sobre alguna puesta vista.

El Jurado del Festival decidió otorgar premios a diseño, música, puesta en escena, actuación masculina y femenina protagónica y secundaria.

En la categoría de Teatro para niños y jóvenes:

Puesta en escena

Patakín de una muñeca negra, dirigida por Alberto Curbelo y Trinidad Rolando, Teatro Caribeño.

Papito, dirigida por Armando Morales, Teatro de La Villa de Guanabacoa.

Los chichiricú de la charca, dirigida por Rafael Meléndez y Orlando Barthelemy, Guiñol de Santiago de Cuba.

En la categoría de Teatro para Adultos:

Puesta en Escena

La virgen triste, dirigida por José Antonio González, Galiano 108.

Antígona, dirigida por Joel Sáez, Estudio Teatral de Sta. Clara.

La paloma negra, dirigida por Carlos Pérez Peña, Teatro Escambray.

Los demás jurados que se integraron para evaluar las distintas puestas presentadas fueron la UNEAC, UPEC y AHS.

El Jurado de la Revista Tablas compuesto por Yana Elsa Brugal (presidente), Orietta Medina y Liberto Ribot decidió otorgar el premio al Mejor Texto Dramático cubano escrito por un dramaturgo contemporáneo vivo a La paloma negra, de Rafael González, representada por el grupo Teatro Escambray.

fés-Teatro improvisados en el Lobby de la Sala Tassende y en el salón habilitado del Teatro Principal en la que participantes e invitados mostraban su

trabajar para futuros encuentros. El diálogo interrumpido se reanuda y volveremos a estrechar lazos y hacer realidad los sueños teatrales. ■

El Festival es encuentro y reencuentro. Compartir experiencias, conversar sobre lo artístico y sobre lo humano. Volver a encontrarnos con nuestros compatriotas, conocer gente nueva de teatro. Sólo esto demuestra la supervivencia de los Festivales que en cada edición posibilita la contribución al mejoramiento artístico. Es momento idóneo para rendir tributo a hombres ausentes y presentes. Omar Valdés fue recordado en cada lugar, en cada escena. Pudimos apreciar del virtuosismo profesional y del alto nivel ético del experimentado actor José Antonio Rodríguez con su unipersonal **Saco de fantasmas**, rememorando textos de José Martí, Mario Benedetti, Nicolás Guillén, Shakespeare, entre otros, llevados a la escena a través de personajes representados por el actor durante su carrera artística.

Independientemente de las diferencias y adversidades, este encuentro nos permitió valorar de antemano todo lo que hay que

narcisista, o arte de comprobar una y otra vez su ascenso a la blancura.

Según Chepilla, el arribo a lo blanco es un acto consagratorio que deja atrás cualquier oscura mancha (ya sean amigos o abuela), y el grado más alto de devoción a este proyecto de vida es la renuncia a lo que funcione como mácula, incluida la propia Chepilla, que tiene el estigma de ser apenas parda. No hay mejor parábola que la de Narcisa para ilustrar esta ideología y colorear de una vez por todas a lo negro como emblema de la caída. Por si fuera poco, parece que Chepilla está convencida que a fuerza de machacar lemas, la realidad termina por someterse a las palabras. Es el ejemplo fehaciente de cómo halar una cuerda con el alma para conseguir una armónica incongruencia entre los deseos inalcanzables y la realidad inconvencible. Pero Chepilla insiste, y su educación sentimental conseguirá el objetivo, en Cecilia no sólo habrá repudio, sino horror al negro, y gana varios grados la enajenación de querer parecer blanca.

Por contraste, Charo con su letánico bisbiseo y su gatico, quizás un lío de trapos, casi una asistencia que acentúa su indefensión y el amor maternal extraviado, es una advertencia a Cecilia, algo así como un mírate en mi espejo. De hecho asistimos a una tragedia en ciernes con Cecilia, y nos enteramos del saldo trágico con Charo. Pero al margen de que los dos personajes no se encuentran nunca, Cecilia tiene ojos para verse, no para ver.

En una escena memorable, Chepilla, Charo y Cecilia componen un singular rosario de la raza, o cantata de brujas espesando el caldo, o raras ninfas que repiten letánicas sus nombres y el nombre de "Madalena" (la ancestral tatarabuela de Cecilia). Leo el bocadillo "Madalena negra" y no puedo evitar traducirlo como un letánico "sin pecado concebido". Esta escena nos convence de que tanto Madalena, como Chepilla, Charo y Cecilia viven un calvario de reiteradas equivocaciones. No importa que Charo revele que lo blanco y las realizaciones con que se asocia la blancura, son un fracaso, que por esa vía se puede llegar al corte definitivo con la realidad, Chepilla no aprende, sigue apostando por una

nieta bajo un velo blanco, desposándose con un hombre blanco, viviendo cual blanca. Sólo cuando la acción llega a ser irreversible, Chepilla le dirá a Cecilia "tenías que olvidar esos sueños", en vez de decir "debí olvidar esos sueños".

Y la materialización del sueño trocado en pesadilla se llama Leonardo Gamboa. No hay para Cecilia otro blanco objeto del deseo. Pero en Leonardo hay más que un niño rico, que un mero vehículo para vivir en la blancura, en Leonardo hay un ídolo.

LEONARDEADA Y FALOCRACIA

Leonardo es codiciado por Nemesia, adorado por Rosa de modo casi incestuoso, amado por Cecilia, y puede suponerse que Isabel tema tanto casarse con él como perder la cabeza por él. Cabe entonces una pregunta, ¿por qué Leonardo despierta tanta pasión?, ¿cuáles son sus cartas de triunfo? Nemesia, Rosa, Cecilia e Isabel se encargarán de responder en cuatro sucesivos monólogos donde hay un símil recurrente, el potro, y donde se explica y justifica el singular protagonismo de Leonardo, que en buena medida es el protagonismo de su sexualidad.

Cada una de estas mujeres ilustra una faceta de su *modus operandi* en el arte amatorio. Con Nemesia le vemos hábil en la incitación, porque este joven, que parece bueno-para-nada aunque posea una autoestima tan enorme como su racismo, trata a Nemesia con bien balanceada mezcla de dureza y temura. Con Rosa, tan orgullosa de su estirpe, tan personera del valor inamovible, pero a la que le complacen hasta las idioteces si vienen de su hijo, vemos a un Leonardo que sabe explotar la belleza perdida y la sensualidad extraviada de su madre, utilizando dos géneros de astucia, porque juega a ser el niño y a ser el amante, flirtea para conseguir el reloj suizo y es poco menos que lascivo para hacerse del dinero que sacará a su mulata de la cárcel. Con Cecilia, el falócrata alcanza la consagración, va desde la conquista sin demasiado esfuerzo, hasta el repudio y el fácil olvido, "ya no me acuerdo ni como se llama". Con Isabel, esta especie de tirana que siente el velo de novia como si fuera el cepo,

Leonardo consigue que el acicate de los celos empiece a funcionar, aunque de modo precario, y que la pasión comience a asomarse a pesar de la mar de dicotomías incompatible, incluidas campo vs. ciudad, soledad vs. compañía, cafetal vs. ingenio.

La fórmula de su éxito mundano se resume en baile y sexo, como quien dijera pan y circo, casi una tautología porque la obra sugiere que el símil del acto sexual es el baile, idea de rancio abolen-go en la dramaturgia cubana, recordemos el **Yarini** de Carlos Felipe. ¿Cien años después Leonardo hubiera sido un Yarini? Lo cierto es que Isabel antípoda de la sensualidad, se encarga de dejar bien asentada la analogía baile/sexo cuando lee la definición de la danza cubana según Villaverde.

Por otra parte, el antónimo de baile/sexo parece ser el matrimonio.

EL MATRIMONIO COMO MARTIRIO, EL AMOR COMO UTOPIA

Rosa y Cándido son el ejemplo fehaciente del matrimonio de conveniencias. El dueto de rencores que interpretan a cada momento lo confirma.

Rosa envidia la belleza, se excita con las referencias a amores ajenos, a Rosa le gustaría que Cándido se le encimara, que hiciera algo, pero Cándido anda demasiado preocupado buscando cómplices para aliviar su culpa, ideando ardidés para recomponer el calamitoso mundo, haciendo cualquier cosa menos amando, y Rosa se desilusiona hasta el hastío. Para que quede claro el origen de este estropicio de matrimonio, ahí están Isabel y Leonardo, que son cual Rosa y Cándido en el inicio de los odios.

Observemos con detenimiento el diálogo final de Isabel y Leonardo en la Sociedad Filarmónica. Cuando Leonardo dice "se acabó la danza", parece que dijera "basta", cuando agrega "te acompaño a tu asiento", queda vibrando el des-gano y la sensación de fracaso. Cuando Isabel replica "gracias", notamos el alivio, como si dijera "menos mal que acabó este desastre". No

obstante, la solución de continuidad de familia y propiedades, pasa sin remedio por los esponsales, por el acto de consagrar el mal bailar de Isabel y Leonardo por siempre jamás.

Con Leonardo e Isabel asistimos al capítulo inicial del matrimonio de Cándido y Rosa, mientras que con Leonardo y Cecilia observamos el remedo de historia de amor, porque el amor sin concesiones parece estar en Charo y Cándido.

Se trata de una misma afición bicolor, pero con un matiz muy especial. Observemos como Cándido enamorado promete a Charo llevarla a pasear "a donde tú quieras". De Charo ser Cecilia, al instante se arrebujaría en el manto, sacaría sus hombros espléndidos y arrastraría al amante calle abajo, sin embargo Charo dice "algún día podremos pasear juntos por las calles de La Habana", y no creo que sea por timidez, sino porque no tiene apremios, lo que desea no es exhibirse con un blanco, sino compartir una experiencia plácida con el hombre que ama. Pero Cándido dice "otro día", como abandonando su condición de enamorado, como entrando en la piel de Leonardo, y a Charo se le revela el fracaso de la utopía, y gana un grado su potencial locura.

PIMIENTA Y NEMESIA, OTRA CARA DEL POLIEDRO

¿Y cómo hacen para no enloquecer Pimienta y Nemesia? Pimienta, el sastre que en esta versión tiene algo de Plácido, de Brindis de Salas, de la extensa genealogía de artistas negros, posee el clarinete, símbolo de las artes liberales. En ese pedazo de madera y metal reside su porción de libertad, su salvación, y a él se aferra aunque tenga que sentarse en la recondenación de coser hasta la chaqueta del niño Leonardo, su rival.

¿Pero a Nemesia qué la salva? Nemesia tiene un simple manto de burato, de una consubstancial pobreza, manto con el que se envuelve, se retuerce, se ovilla antes de acometer, manto que le acaricia los hombros como el último recurso de la sensualidad. Cómo Nemesia no va a añorar una manta de seda y pasear en volanta por el

Prado, cómo no va a tener "la cabeza en lo que le falta" mientras hilvana sin tregua, cómo no va a querer "un marido que le regale una esclava". La ausencia de tropos en Nemesia logra la imagen más descarnada de esta mujer que ahora ser seducida y que la vemos cansada hasta de odiar. Porque Nemesia es amiga de Cecilia y es también su enemigo oculto, un obstáculo vencible, vencido. Son demasiadas las razones de su cólera, no sólo porque Cecilia se lo haya "robado todo" como dice en alguna parte, sino porque en rigor no ha tenido nunca nada.

Y a Pimienta el clarinete no le basta, ama a Cecilia. ¿Leonardo enamora a Cecilia o viceversa? Esta cuestión sólo tiene sentido para un enamorado celoso, es decir, para Pimienta y su ingenua esperanza de que con Cecilia alcance la victoria gracias a los buenos oficios de una casaca, por ejemplo. Es el recurso más superfluo imaginable, y el único de que puede echar mano, "ah, si Cecilia me viera". Y la aparición repentina de Cecilia, esa ensoñación del enamorado Pimienta, es la mejor traducción de "no me preguntes porqué estoy triste/ porque eso nunca te lo diré".

Para mayor agonía, en una ocasión vemos al sastre bailando con la mujer que ama (y ya sabemos qué significa bailar). Cecilia, con la arraigada frivolidad que arrastra desde la novela y que la versión no soslaya, dice "nunca me había divertido tanto". No hay modo de interpretar esa frase que no sea como un elogio a los usos sexuales de Pimienta, y como un acto de profunda injusticia, porque con Pimienta, Cecilia baila mejor que con nadie, incluido Leonardo, pero Pimienta es mulato, razón necesaria y suficiente para que quede fuera de concurso.

LA LECTURA POLÍTICA, UNA ESCENA OBLIGATORIA

Claro que la versión para teatro del famoso folletín trata de las pasiones y las almas, pero todos los caminos conducen a Roma, tanta insatisfacción acumulada nos tiene que llevar por su propio peso al estatus social y moral de la Cuba de Vives. Además, ¿de qué modo obviar a

Tondá, que siempre está ahí?, ¿la obra no transcurre a la sombra de esa fuerza ciega, también muda, que amenaza siempre? Tondá permanece hierático, listo para reprimir, si hiciera falta.

Y hará falta porque los antagonismos de Leonardo y Pimienta llegarán hasta el crimen. Un error, a la hora de interpretar la relación Leonardo-Pimienta sería verlos como simples rivales de un triángulo amoroso, y otro error es llevarlos al extremo de negritud vs. poder blanco. El desprecio de uno y el odio del otro, transita equidistante de ambos polos por una tortuosa senda de humillaciones y rencores, sin el menor asomo de entendimiento.

Pero entremos de lleno en el ámbito del gobierno de Vives y de la brutalidad de Tondá, es decir en la arena política.

Si hacemos una lectura minuciosa de las aristas que componen el carácter de Leonardo, quedaremos convencidos de que se trata de un petimetre que jamás saltará sus límites. En gran medida la escena donde su voluntad política sea explícita anda transida por la dinámica de la discusión con el padre, el campesino peninsular que ha hecho fortuna. El público desde mucho antes notó el contraste. Leonardo usa sombrero de paja. Cándido, chistera. Y llevado hasta el borde, Leonardo enarbola la divisa separatista, que sin sicologismos trasnochados puede entenderse como el acto supremo de rebeldía contra el padre. Y con el beneplácito de Rosa, que desea ver a su marido "vencido", "aplastado", "aniquilado", Leonardo llega a decir "soy cubano y no me postergo ante ningún rey", frase que parece extraída de un juego infantil, y por si fuera poco añade "estoy loco porque se forme el desbarajuste", soberbio alarde de irreflexión, cuando menos.

Para completar la imagen, recordemos que en algún momento Leonardo le dice a Nemesia "eres más mala que Aponte", bocado que cabe entender como una broma, un simple dicho de la época, pero ello no evita que le comprometa con la noción de Aponte como Lucifer, tan cara a la ideología española.

En fin, el criollismo de Leonardo es raigal si se trata de cómo camina, qué sombrero usa y qué

lugar en su vida ocupa el sexo, y algo difuso si a la política se refiere.

Aunque también podemos considerar que Leonardo es víctima de la doble moral al uso. En definitiva "la mentira es el pan nuestro de cada día", dice Cándido.

Pero hagamos una aclaración. Cándido esgrime esta frase tratando de situarse él mismo como víctima, aunque el aserto no le salve y Rosa tenga sus razones cuando le endilgue "no busques excusas, la culpa es tuya", convencida de conocer a cabalidad hasta los más mínimos detalles de la historia. Pero no es así. Quien sí conoce cuanto hay de cognoscible es el público. No me refiero a que conozca hasta el recurso folletinesco del dato escondido que se resolverá cuando hable este don Rafael del Junco llamado Cándido Gamboa para decir "esa muchacha es mi hija", sino a que el público sabe de estos personajes y de la situación en que se encuentran mejor que ellos mismos, y por eso comprende que la culpa no queda en la mera persona de Cándido, en definitiva "la esclavitud nos envilece a todos", como reza una divisa cara de la intelectualidad de la época, y en consecuencia Cándido ordenará a Tondá la encarcelación de Cecilia. Y Tondá obedece y reprime. Para eso está ahí.

Buena parte de la lectura política de **Cecilia Valdés-Parece blanca** pasa por la denuncia de los incestos cumplidos y de los incestos a medias, porque son visibles la voluntad sofrenada de Cándido con relación a Cecilia y la inmoderada de Rosa con relación a Leonardo. Como equívoco y juego de apariencias se dan la mano en la visión moral decadente de la Cuba de Vives, frases como "se desvela por ti como un padre" de Chepilla y "no tiene mi sangre" de Cecilia son de una ironía trágica perfecta. En términos de trama, Cecilia ve a Cándido como un viejo verde, aunque las palabras citadas contengan la revelación de la verdad. En términos socio-políticos, este par de frases nos conducen hasta una ideología que se revela en réplicas del tipo "mi hijo tiene veinte años y es libre".

Ahora bien, si por una parte entrar en el ámbito del gobierno de Vives y de la brutalidad de Tondá resulta imprescindible para entender las sucesi-

vas derrotas de Cándido y su llanto (no olvidemos que la versión trata de las pasiones y las almas), por otra, la lectura política nos conduce a la reflexión en torno al arte y a la naturaleza de la ficción. En definitiva la patria de estos personajes es la novela de Cirilo Villaverde, el escenario donde se manifiestan, las pasiones que desbordan, y su propia existencia.

NOVELAR LA NOVELA, TEATRALIZAR EL TEATRO, VIVIR LA MUERTE

Cándido sale de su piel y dice con desprecio "la gran epopeya nacional", burla que compromete la historia de la sensibilidad de la isla, cuya figura egregia por excelencia es una mulata fatal. Pero antes aún, casi en el mismo comienzo, Rosa ordena abrir el libro para buscar una explicación para tanta pena, al menos eso dice, y reclama una nueva interpretación que quizás termine erigiendo un monumento a su hijo, aunque no lo diga. Porque a su modo de ver, la novela debiera llamarse **Leonardo Gamboa**, qué mal gusto haberle puesto el nombre de una parda que pretende pasar por blanca.

Estorino ha desarrollado con asombrosa coherencia estos tanteos que de por sí son tan escuadridos, al punto que los personajes mismos pasan a ser hacedores del espectáculo, directores de escena. Pero la mayor eficacia es haber resuelto las complejidades técnicas de tratamiento semejante desnudando las motivaciones de los caracteres.

Dicho sea de paso, la mayor dificultad para la dirección de actores, es la distancia mínima que hay entre personaje en situación y personaje distanciado, porque se pasa del universo ficcional a la reflexión en torno a la ficción con leve movimiento. Lo contrario de lo probado por el dramaturgo en **Ni un sí ni un no**, donde es enorme la separación entre actor y personaje.

Los hallazgos se suceden. La escena en que los personajes proponen mudarse de novela, alcanza una densidad de ideas maravillosa. Ya que no se puede cambiar la realidad, entonces a cambiar de realidad. ¿Se trata del viejo tópico de la evasión o hay algo más? Estoy convencido de que en virtud del binomio Villaverde-Estorino,

tablas

Libreto
No.33



PARECE BLANCA

ilustración: O. S. SILVERA

(Versión infiel de una novela sobre infidelidades.)

de Abelardo Estorino

La escena

No habrá en el escenario nada decorativo, todo debe ser funcional y útil para el actor. Ningún elemento será fijo, todos transformables para evitar el estatismo de la representación. Habrá velas, muchas, de distintos tamaños; muebles pobres: los de la casa de Chepilla que también serán usados por los Pimienta: comadritas, algunas sillas, taburetes. En otra parte o mezclados, muebles ricos para los Gamboa: una butaca, un gran espejo, una mesa con velón y guardabrisas. Esto permitirá que los actores muevan esos elementos hacia el lugar donde van a representar alguna escena. Todos los objetos están en función de los personajes y aparecen o los utilizan para contar la historia y revelar sus pasiones.

Habrá un gran libro sobre un facistol que los actores consultarán en algún momento y ejemplares de la novela distribuidos por el escenario que leerán cuando se indique.

PERSONAJES

CECILIA. Bella y ambiciosa. Presa de los espejos. Camisa de noche que descubre sus encantos y encima una bata de casa.

CHARO. Su madre. Pelada al rape; usa un ropón de enferma, sin zapatos. Carga un gato al que acaricia tiernamente.

CHEPILLA. Su abuela. Muy religiosa. Viste ropa sencilla y un pañuelo en la cabeza. Después que muere lleva una cruz a cuestas.

LEONARDO. Habla con seguridad, casi siempre con cierta gracia maliciosa. Viste un terno color claro, sombrero de paja muy fina y caña con puño de oro.

CANDIDO. Su padre. Atormentado. Viste de negro con chistera.

ROSA. Su mujer. Adora a Leonardo. La ropa revela su posición social y un temperamento sensual. Le gustan las joyas.

PIMIENTA. Ama a Cecilia. Músico (toca el clarinete), pero se gana la vida como sastre. A veces está en camisa y tirantes. En las fiestas usa casaca.

NEMESIA. Su hermana. Trabaja como costurera. Desenvuelta, pero resentida. Lleva sobre el traje una manta de burato.

ISABEL. Culta y reservada. Rica propietaria de un cafetal. Traje de novia manchado de sangre; velo muy amplio.

TONDA. Obedece órdenes. No habla. Uniforme de un regimiento español; carga un fusil.

En el escenario a oscuras un rayo de luz ilumina débilmente un velo de novia, después el vestido, al fin a Isabel llincheta. Rosa se acerca, le entrega el ramo de novia, y se queda mirándola extasiada. Aparece Cándido: busca a Leonardo, vestido para la boda, y lo trae junto a Isabel. Poco a poco la luz ilumina a los otros personajes: Charo se acerca a Cándido y lo mira; Chepilla se arrodilla y reza; Nemesia se mueve inquieta. Rosa abraza a los novios. Cándido besa a Isabel. Suena la Marcha Nupcial: los novios avanzan, felices, como al final de una película. Rosa les echa arroz. Hay un ambiente de fiesta. Pimienta aparece en escena, corriendo, y se oye el grito de Cecilia: "A él, no. Ni lo toques. A ella, a ella. A él, no, a ella, sólo a ella." Pimienta da un giro, va hacia los novios y tropieza con ellos. Leonardo abraza a Isabel, y resbala sobre su cuerpo hasta el suelo. El vestido de Isabel se mancha de sangre. Gritos. Rosa abraza a su hijo. Isabel se mueve, perdida, mirándose la sangre en el vestido y las manos. Cándido da órdenes a Tondá que detiene a Pimienta, todavía con la tijera en las manos. Cecilia se acerca a Pimienta y lo mira. Rosa mece a Leonardo en sus brazos y susurra una canción. La luz cambia: los personajes se mueven lentamente buscando un lugar donde situarse, solos consigo mismos, alejados unos de otros. Leonardo se pone de pie, busca un sombrero, un bastón y gira sobre sí mismo, lleno de vida; da una vuelta por el escenario y se pierde en la oscuridad.

ROSA. Ya no lo veremos más. No lo tendré en mis brazos ni volveré a peinarlo. El sólo quería un reloj suizo. Nada más.

CECILIA. ¿Y ahora qué hago? ¿Qué hago yo en el mundo?

CHARO. (*Acariciando al gato.*) Misu, misu.

NEMESIA. Ya no lo tendrá nadie. Ella lo soñaba muerto. Y ahí lo tiene: lejos, como un santo; callado, como un santo; más muerto que un santo.

CHEPILLA. Virgen de Regla, ayúdala. La niña se me convirtió en mujer entre las manos y la huella de su madre se le plantó en la cara.

CANDIDO. Se lo advertí: no la deje salir sola, vigílela, que no ponga un pie en la calle. Y tiene una hija. ¿Qué vamos a hacer con ella?

NEMESIA. Llanto y maldiciones. ¿Para qué? La muerte no admite milagros.

CECILIA. Nadie tiene derecho a juzgarme.

NEMESIA. Le pusiste la tijera en la mano a mi hermano. ¿Quién le quita de arriba cien años de cárcel?

CECILIA. Tu odio también lo llevó a empuñar la tijera.

ISABEL. ¡Qué vergüenza! Discuten sobre los restos de un pobre muchacho ensangrentado.

CECILIA. ¡Mosquita muerta! ¿Pensabas comerte las sobras que yo dejé?

CANDIDO. Mi único hijo varón. Mil veces intenté abrirte los ojos.

ROSA. Siempre lo trataste como a un enemigo. Le negaste todo lo que se le regala a un hijo. Te quedan tus onzas y tus cochinas. ¡Gózalas! ¿Y mi hijo? Alguien tiene que pagar la muerte de mi hijo. (*Transición.*) Abre el libro.

CANDIDO. ¿Ahora?

ROSA. Sí. Tiene que haber una explicación para tanta pena.

CANDIDO. Simplemente no tiene sentido.

ROSA. Algún lector descubrirá una clave, develará el misterio. Hay que leer la novela otra vez.

CANDIDO. No se cansan. Para ustedes es la gran epopeya nacional.

ROSA. No será el Quijote, ni Villaverde es Cervantes, pero una nueva interpretación puede convertirla en un monumento.

CANDIDO. Sagrado e intocable. Tendremos que leerlo con respeto y se convertirá en el libro más aburrido del mundo: abrumado por las alabanzas, vedado para la crítica.

ROSA. ¿Qué esperas? Quiero saber que hay en el fondo de esta tragedia.

CANDIDO. ¡La maldad de los dioses! O sea, nada.

ROSA. Yo tengo esperanzas. Abrelo y lee.

Cándido abre el libro que está sobre el facistol.

ROSA. No me resigno a perder a mi hijo.

Leonardo aparece y comienza a desvestirse. Rosa lo ayuda y acaricia durante la escena.

LEONARDO. Mamá, yo estoy aquí. Siempre contigo.

ROSA. (*Lo abraza enternecida.*) Leonardo, mi hijito.

LEONARDO. ¿Y esas lágrimas? ¿Peleando otra vez con papá?

ROSA. (*Secándose las lágrimas.*) ¿Dónde te metiste anoche?

LEONARDO. ¿Anoche? ¡Qué noche! Estudiaba latín.

ROSA. El horno no está para galleticas. Y tu padre está que arde.

LEONARDO. Sácalo del horno que se te quema.

ROSA. Dice que llegaste cuando sonaban las dos en el campanario de las Carmelitas.

LEONARDO. ¿Y ahora se dedica a contar las campanadas de la iglesia? ¡Que se compre un reloj!

ROSA. ¡Es muy religioso! (*Rosa y Leonardo se ríen.*)

LEONARDO. Y más meticuloso: cuenta las onzas que le deben, una a una; y vigila a su hijo, minuto a minuto. Necesita un reloj de primera.

ROSA. No te burles. Se preocupa por tu futuro.

LEONARDO. Yo también. ¿Cómo terminará mi vida?

ROSA. Si te levantas temprano y llega a clases puntual, el año que viene serás abogado.

LEONARDO. Mi reloj se atrasa. No puedo llegar puntual ni a los bautizos ni a los entierros. Ni siquiera seré puntual el día de mi muerte.

ROSA. No hables de la muerte. (*Se lleva la mano a la frente, ha recordado algo.*) Es un lugar muy grande, con piso de madera, y rodeado de columnas que no sostienen nada. Desde arriba me iluminan luces deslumbrantes. Frente a mí hay mucha gente, sentada en bancos. Me miran y eso me complace. Estoy vestida de verde, ¡tu color favorito! Y tengo en el cuello una pieza de plata. ¡No me cae nada mal! Una mujer con el pelo rojo-fuego vocifera contra los dioses. ¡No hay que hacerle ningún caso! Sólo pienso en ti. Te busco. Vas a salir, quieres cruzar las columnas y partir. Al fin te encuentro. Tú eres tú, no me cabe duda, y yo soy yo. Pero tú tienes otro nombre. Te llamo, grito tu nombre, te digo: "¡No cruces, Orestes!" Ya es demasiado tarde. La gente aplaude. (*Transición.*)

LEONARDO. Hablábamos de la puntualidad. Una mera cuestión de relojes.

ROSA. ¿Qué te pasa con los relojes?

LEONARDO. Pasé por la relojería y Dubois me enseñó los que acaba de recibir. ¡Qué maravilla!

ROSA. Y quieres uno.

LEONARDO. Ni pensarlo. Tengo el que me regalaste en mi último cumpleaños. Ya no está de moda, claro. ¿Pero a quién le interesa estar a la moda? Sólo a los nuevos ricos.

ROSA. ¿Entonces no lo quieres?

LEONARDO. ¿Qué cosa?

ROSA. El reloj.

LEONARDO. ¿Qué reloj?

ROSA. El de la relojería de Dubois.

LEONARDO. ¿El suizo?

ROSA. ¿Es suizo?

LEONARDO. De Ginebra. Todo de oro: maquinaria, caja, cuerda, todo. ¡Un prodigio! Por eso me llamó Dubois. Sabe que nosotros no gastamos el dinero en pacotilla.

ROSA. Y costará un ojo de la cara.

LEONARDO. Una miseria: 18 onzas. ¿Qué se compra hoy en día con 18 onzas? Nada. Ni siquiera un negro.

ROSA. Te regalaré uno si estudias como debes tus asignaturas.

LEONARDO. ¿Latín? No, prefiero anatomía, como anoche.

ROSA. (*Todo risa y malicia.*) ¡Descarado!

LEONARDO. ¡Incrédula! Me pasé toda la noche estudiando latín. *Dolce vita per sécula seculorum.*

ROSA. Tendré que pedirle dinero a tu padre.

LEONARDO. Adiós, adiós, relojito mío. A papá todo le parece mal: si llego tarde soy un tarambana, si me acuesto temprano, estoy borracho, si bailo mucho, un vicioso. ¿Qué quiere, que me convierta en un santo? Para alcanzar la santidad debo pecar primero, ¡mucho! como San Agustín, y después arrepentirme, así conquistaré la gloria y despertaré la lujuria de todas las beatas.

ROSA. ¡Hereje! Cállate, ya.

LEONARDO. ¿Entonces me quedo sin reloj?

ROSA. Hablaré con tu padre.

LEONARDO. Se avecina la tormenta. Vete, Leonardo, a dormir una siesta y líbrate de los truenos. (*Se aleja.*)

Entra Cándido. Vestido como él mismo se describe.

CANDIDO. Y aquí entro yo. Vestido de negro, bien adusto. Eso es lo que se le ocurre al novelista. Y grito y maldigo y hablo de las serranías de Ronda, lugar de España donde nací y la comparo con esta isla y todos piensan que soy el único culpable.

ROSA. Toda la novela demuestra que tú eres el culpable.

CANDIDO. ¿Yo? Sólo yo, porque me visto de negro y no permito que se derroche mi dinero.

ROSA. Nuestro dinero.

CANDIDO. Nuestro dinero.

ROSA. Sí, porque yo aporté tanto y tanto al matrimonio.

CANDIDO. Lo reconozco.

ROSA. No lo parece. Cada vez que te pido algo pones cara de bodeguero gallego.

CANDIDO. No hables mal de los gallegos.

ROSA. Tú no eres gallego.

CANDIDO. Soy español y todo lo que se diga de un peninsular me afecta. Ustedes los criollos siempre buscan un pretexto para endilgarnos un defecto.

ROSA. Por Dios, hoy estás que no se te puede decir ni jí. Algo habrás hecho.

CANDIDO. Y tú, suspicaz como siempre.

ROSA. Porque conozco tu pasado.

CANDIDO. Rosa, ¿tú no olvidas nunca?

ROSA. Soy Rosa, la memoriosa.

CANDIDO. Funesto. Hoy tendré un día funesto.

ROSA. ¿Cómo lo sabes?

CANDIDO. Esta discusión no es más que el prólogo de una petición.

ROSA. Necesito 20 onzas.

CANDIDO. Soy profeta. Aquí las tienes. De nuestro dinero, que tú malgastas.

ROSA. Dilapidas.

CANDIDO. ¿Cómo?

ROSA. Un sinónimo, para enriquecer el vocabulario. Una novela necesita un lenguaje variado.

CANDIDO. No me distraigas con novelitas. ¿Para qué las quieres?

ROSA. Para hacerle un regalo a Leonardo. Me prometió que sacará el latín con sobresaliente.

CANDIDO. Despilfarras tu dinero. Jamás entenderá una misa, ni defenderá a un inocente, ni ocupará un buen destino, ni se casará con una rica heredera.

ROSA. Eres muy duro con él.

CANDIDO. Para compensar tus debilidades. Lo mimas, lo chiqueas y esperas que triunfe en la vida. ¡Bah! No se llega a nada estrenándose ropa cada día, paseando en coche a toda hora y bailando la noche entera. Y otras cosas que no te cuento para que no me acuses de severo, mal padre, inflexible.

ROSA. Te acuso de envidioso. ¿Qué edad tenías cuando nos casamos? Y tú también dilapidabas, malgastabas, derrochabas. ¿En qué? En querindangas. Siempre te gustó la canela, por no decir el carbón. Y ahora te eriges en juez de la Santa Inquisición para castigar las herejías de un muchacho que aprovecha su juventud para divertirse inocentemente.

CANDIDO. Lo vas a perder, Rosa.

ROSA. ¿Qué quieres decir? No me asustes.

CANDIDO. No quiero asustarte. ¿No recuerdas la novela? Leonardo es terco, un loco. Y necesita un freno.

LEONARDO. Necesito un freno. Ni que yo fuera una bestia.

ROSA. Cándido ¿tú no lo quieres?

CANDIDO. Ya presenté la solicitud y pronto me llegará el título de Conde. Quiero un hijo que lo lleve dignamente. Con nuestros amigos en el gobierno y todo lo que hemos acumulado podrá vivir sin preocupaciones. ¡Ojalá! Si sigue como va, lo derrochará, sí, lo derrochará todo. Ya lo veremos. No, no lo veremos porque tú y yo, por ley natural, estaremos muertos. (*Rosa llora.*) Perdóname, Rosa.

ROSA. Si uno supiera lo que va a suceder al final de la vida. Si se pudieran pasar las páginas y ver como termina la novela que Dios ha escrito.

CANDIDO. No es Dios, es Villaverde.

ROSA. Inspirado por Dios. (*Transición.*) Cándido, hay que vengar ese crimen.

CANDIDO. El mulato está preso. Lo cogieron con las tijeras en la mano.

ROSA. Y a ella, Cándido. Sea quien sea. Aunque te duela. Ella es cómplice, me lo han dicho. Una madre que pierde un hijo se convierte en una fiera. Y yo sacaré mis garras y esa mulata de mierda pagará su crimen.

Cecilia aparece en el centro del escenario.

CECILIA. Aquí está la mulata. ¿Qué pasa con la mulata?

LEONARDO. (*Canta.*)

Una mulata me ha muerto
¿No prenden a esa mulata?
No quedará un hombre vivo
si no prenden a quien mata.

CHEPILLA. (*Se acerca.*) ¿Y tú no tienes vergüenza? Espiritada, mariposa sin alas, loca de cepo, oveja sin grey. Llegas a las tantas a tu casa con ese escándalo y haces que los vecinos se asomen a los postigos y me humillen con sus chismes.

CECILIA. Yo grito y alboroto y me río a carcajadas y tú te quejas. ¿Acaso tú no eras así cuando joven? (*Pausa.*) Mamita, ¿yo salí a mi madre?

CHEPILLA. Tu madre no tiene nada que ver en esto. Dios y todos los santos lo saben.

En otra parte del escenario: Charo pasa acariciando al gato.

ROSA. Prendan a esa mulata. Que le den garrote.

CANDIDO. Cálmate, Rosa.

ROSA. No puedo permitir que ande libre trotando las calles con su chanqueteo.

LEONARDO. ¡Mamá!

ROSA. Hijo mío, yo haré que los culpables paguen por tu herida.

CECILIA. (*Señalándolos.*) El diablo puso a esa gente en mi camino. ¿Cuántos años tenía yo? ¿Ocho, diez? ¡Qué sé yo! Pero no se me olvidan los pisos de su casa. Brillaban como espejos. Tomaban champola en vasos de cristal, no en jarritos de lata y se miraban en los espejos que llenaban la casa. Nunca había visto tantos espejos, tantos cristales, tantos candelabros de plata, tantos esclavos con bandejas de plata reflejados en los pisos de mármol que brillaban como espejos.

CHEPILLA. No vuelvas a esa casa.

CECILIA. Eso me dijiste.

CHEPILLA. Esa gente no es buena y pueden hacerte un daño.

CECILIA. Las muchachas eran muy preguntonas. Sobre todo la que se llamaba Adela. ¡Pesada! Quería averiguarlo todo: dónde vivía, quién era mi padre, por qué andaba sin zapatos. Yo entonces no sabía que él se llamaba Leonardo. Y allí estaba, ¡mirándome con un descaro!

CHEPILLA. Y tú azotando las calles a toda hora.

CECILIA. También estaba ese hombre, que siempre me regaña.

CANDIDO. (*En otra parte del escenario.*) ¡Bandolera, callejera, perdida! Vuelve a tu casa y pórtate como una mujer.

CECILIA. Y dice que mandará a los soldados que me encierren en la cárcel. Le tengo mucho miedo.

CANDIDO. Ya no eres una chiquilla. Trece años cumplidos. Compórtate decentemente.

CECILIA. No los cumplo hasta septiembre.

CANDIDO. ¿En septiembre? Yo juraría que era en mayo.

CECILIA. ¿Y a usted qué le importa? Usted no es mi padre.

CHEPILLA. Ese hombre tiene razón. (*Cándido se aleja.*)

CECILIA. Parece el mismo diablo. Vestido de negro, como el diablo; con la barba negra, como el diablo, y me mira con unos ojos que quieren arrastrarme al infierno.

CHEPILLA. Una niña no debe andar de saltaperico por las plazas hasta las tantas de la noche.

CECILIA. Yo estaba jugando a la lunita con Nene.

CHEPILLA. ¡Buena pieza! Una pardita andrajosa, chanclera y malcriada.

NEMESIA. (*En otro espacio.*) ¡Oigan eso! Como si la nieta fuera una santa.

CECILIA. Su hermano Lalo también jugaba.

CHEPILLA. No tienes que mezclarte con esos negros.

NEMESIA. Esta vieja odia a los negros como si hubiera nacido en Galicia.

CHEPILLA. Tú pareces blanca. Mírate. (*La lleva frente a un espejo.*) Mira esa cara. ¿Ves la piel? Blanca, no como la mía. Y fijate en la nariz, afilada como la de una señorita. Y ese pelo, ese pelo dice que tienes sangre blanca.

CECILIA. La piel y el pelo bueno no me sirven de nada.

CHEPILLA. Cuando seas una mujer y te llegue el momento de buscar marido vendrá un caballero blanco y te pedirá en matrimonio y te llevará a una casa con pisos que brillan como espejos y tendrás coche y vestidos y yo no diré nunca que soy tu abuela y te veré de lejos, siempre de lejos.

NEMESIA. ¿Y tu abuela dónde está?

CECILIA. Yo quiero vivir siempre contigo.

CHEPILLA. Oh, si supieras lo que significa ser blanco en esta tierra. ¿Tú no sabes lo que le pasó a una niña que andaba correteando las plazas como tú?

CHEPILLA. Se llamaba Narcisa. Vivía con su abuela, viejita-viejita, que siempre le decía: Narcisa, no salgas de noche. Pero ella no le hacía caso. Y una noche, sintió, cerca de la Loma del Angel, la música de un violín. Y corrió hacia allá y llegando a la iglesia se encontró a un caballero blanco, con los ojos verdes-verdes y los dientes blancos-blancos. El caballero le agarró la mano y caminaron y caminaron y cruzaron la muralla. Y mientras se alejaban el hombre se fue poniendo negro, como un negro de nación; el pelo rubio se le volvió pasas y los colmillos le crecieron. Ese negro era el diablo. La arrastró hasta el campanario de la iglesia del Angel, un campanario sin cruz, y desde allí la tiró en un pozo que cada vez se hacía más hondo y más hondo y más hondo. Un pozo sin fondo, ¡un abismo!, y nunca pudo salir.

CECILIA. Abuela, yo no quiero que me lleve un negro.

CHEPILLA. A ti no te va a llevar ningún negro. Mis santos te protegen. Te harás una muchacha linda y te casarás con un blanco, blanco y rico, como todos los blancos.

CECILIA. ¿Y voy a pasear en coche?

CHEPILLA. Todos los días.

CECILIA. ¿Y puedo invitar a Nene?

CHEPILLA. No, a los negros no.

CECILIA. Yo salgo en mi coche y cuando Nene me vea le saco la lengua y le digo "cuico, cuico".

Chepilla la abraza y se ríen de lo lindo. Nemesia se adelanta, tiene un libro en las manos y lee en voz alta.

NEMESIA. (*Lee.*) Tenemos que dejar por breve tiempo a estos personajes para ocuparnos de otros que no representan en nuestra verídica

historia un papel menos importante. Nos referimos ahora al célebre tocador de clarinete José Dolores Pimienta. (*Deja el libro.*) ¡Ah! Y su hermana, una servidora.

Pimienta se sienta a la turca y comienza a coser una casaca.

PIMIENTA. Célebre tocador de clarinete, dice el libro, pero me paso la mayor parte del tiempo con la aguja y el dedal cosiendo casacas para señoritos blancos.

NEMESIA. ¿Y esa para quién es?

PIMIENTA. Para alguien que conocemos muy bien: "el niño Leonardo", heredero de los Gamboa.

NEMESIA. Lo dices con odio.

PIMIENTA. Es mi respuesta a su desprecio.

NEMESIA. No es distinto a los demás clientes.

PIMIENTA. Tiene un defecto mayor: enamora a Cecilia.

NEMESIA. Yo diría que Cecilia enamora a Leonardo.

PIMIENTA. No lo creo.

NEMESIA. Le saca fiestas mañana, tarde y noche.

PIMIENTA. Cállate y ayúdame. Tengo que entregar esta casaca a las siete. El "caballero Leonardo" quiere estrenarla esta noche.

NEMESIA. Para exhibirse delante de tu mulata.

PIMIENTA. ¡No me cuquees y ayúdame! (*Pimienta se pone la casaca y Nemesia lo ayuda en la prueba.*) Me queda pintada ¿Lucirá distinta en el cuerpo del otro? Los dos tenemos la misma estatura, mis hombros son tan anchos como los suyos. Y la cinta me dice que mi talle tiene treinta pulgadas. ¡Ah, si Celia me viera esta noche con la casaca de Leonardo!

Cecilia se acerca. Se comporta tímida y dulce.

CECILIA. ¿Quién eres tú? ¿José Dolores? ¡José Dolores, José Dolores! Esta noche pareces otro. Otra mirada, otra sonrisa.

No me mires así. ¡No! (*Se besan.*) Me vas a sacar los colores.

Cecilia se aleja.

PIMIENTA. Nene, ¿cómo se ve la espalda?

NEMESIA. Ni una arruguita. Eres mejor sastre que Uribe.

PIMIENTA. Por eso el maestro confía en mí. Después cobra lo que le da la gana y me paga lo que se le ocurre. El tiene la fama y yo dependo de su trabajo. (*Busca el clarinete.*) Con el clarinete en las manos se acaban las humillaciones y la desolación. Dueño del tiempo. Esta noche tocaré la danza que compuse para Cecilia. ¿Nene, te gustaría que alguien te dedicara una danza?

NEMESIA. Me gustaría que alguien me regalara una manta de seda y me llevara a pasear en volanta por el Prado.

PIMIENTA. (*Bromeando.*) Eres frívola y aprovechada.

NEMESIA. Tengo los pies en la tierra y la cabeza en lo que me falta. No me hablen de música con la barriga vacía. ¿Sabes cómo vivo? De la costura a la cocina, de la cocina a la escoba, de la escoba a la bodega y de la bodega a casa de Uribe. Cuando llega la noche sueño con un marido que me regale una esclava.

PIMIENTA. ¡Renegada! Sueñas que es blanco.

NEMESIA. Sueño que es rico. Si es blanco me regalará dos esclavas.

PIMIENTA. Y te abandonará cuando se canse.

NEMESIA. Pero las dos esclavas trabajarán para mí.

Entra Leonardo: la imagen misma del niño rico y desenvuelto. Fuma un tabaco largo y delgado.

LEONARDO. ¿Está terminada mi casaca?

PIMIENTA. Lista para la prueba.

LEONARDO. ¡La prueba! Eso quiere decir que Uribe no cumplió su palabra.

PIMIENTA. El maestro me dijo que la entregaría a las siete y a las siete estará en su casa.

LEONARDO. ¡Ay, Uribe, Uribe! Ese sastrecito hace alardes de eficiencia, como todos en esta Isla, habla y habla, pero lo que dice se lo lleva el viento. ¡Un espejo, un espejo! ¿En esta casa no hay siquiera un triste espejo?

NEMESIA. Aquí. Puede mirarse de cuerpo entero.

LEONARDO. (*Se pavonea frente al espejo.*) Me parece que hay una arruga de este lado.

Pimienta con una gran tijera corta un hilván.

PIMIENTA. Le queda como un guante.

LEONARDO. Bien. A las siete en mi casa. Ni un minuto después. Tengo planes impostergables para esta noche.

PIMIENTA. (*Alejándose.*) Nene, ocúpate de los hilvanes del cuello.

NEMESIA. (*Con coquetería.*) No se preocupe, caballero. Yo misma haré los hilvanes que faltan y se la entregaré al maestro Uribe para que le dé el visto bueno.

LEONARDO. El visto bueno lo doy yo que soy quien la va a usar. (*Se quita la chaqueta y se la tira a Nemesia.*) Ten cuidado, que ya tiene mi olor. (*Sale.*)

Nemesia comienza a coser en la casaca. La acaricia, la pone sobre su cuerpo, la huele.

NEMESIA. Yo también tengo planes para esta noche: la mulata para mi hermano y el blanquito para mí.

Entra Cecilia. Nemesia esconde la chaqueta. Las dos mujeres comienzan a vestirse para el baile.

NEMESIA. Naciste con suerte. Tienes donde escoger: viejo rico o joven enamorado. (*En otro tono.*) Encaprichado, vamos a decir.

CECILIA. Odio a ese viejo. Me tiene sin sombra.

NEMESIA. Pero puede ponerte casa.

CECILIA. Sí, con llave en la puerta y policía en la esquina.

NEMESIA. Siempre se le juega cabeza. Por el traspatio.

CECILIA. Prefiero al joven, encaprichado y todo.

NEMESIA. ¿Y ese qué te va a dar?

CECILIA. Lo que tú sabes.

NEMESIA. ¿Y después, qué?

CECILIA. Su apellido. Y sentirme blanca.

NEMESIA. Castillos de humo.

CECILIA. Blanco no es un color: es que te vean blanca, te saluden blanca, te piensen blanca.

NEMESIA. Sí, lo que Lalo llama dignidad.

CECILIA. (*Se burla.*) ¿Te imaginas? Cecilia Valdés de Gamboa, yo aspiro a esa categoría, sino para qué Dios me dio esta cara y estas nalgas.

Nemesia le dice algo al oído. Se ríen con carcajadas incontrolables. Los personajes se pierden en la sombra y el escenario queda vacío.

Desde el fondo Charo avanza tarareando una música de baile, mientras acaricia su gato. Sobre el ropón de enferma tiene una larga sábana que usa como chal.

CHARO. Misu, misu. Mi gatico chiquitico. ¡Qué orejitas tan lindas! ¿Quién te quiere más? Tu mamá. ¿De quién es el gatico barcino lindo y peludito. De Charito. Misu, Misu. (*De repente lo tira al suelo.*) No quiero ningún gato. Méntalo en un barril lleno de agua y que se ahogue. Mi abuela Madalena metía los gaticos, los negros, los barcinos, ¡y los blancos también!, a todos los gatos en un barril lleno de agua y no decían ni miao. (*Recoge el gato del suelo y lo acaricia.*)

Pimienta aparece con el clarinete, toca unas notas y se oye la orquesta que prepara los instrumentos. Entran Cecilia y Nemesia, vestidas para el baile. Pimienta se acerca a saludar a Cecilia. En el momento del saludo ella ve a Leonardo que camina a su encuentro. Hay un enfrentamiento entre Leonardo y Pimienta. Cecilia olvida a Pimienta y se aleja con Leonardo. Cándido los observa. Los otros personajes se acercan, curiosos.

Música. Cecilia baila con Leonardo. Charo le entrega una flor a Cándido: bailan un extraño baile, remedo de lo que hacen Cecilia y Leonardo. Tondá vigila.

ISABEL. (Lee.) La danza cubana se inventó para hacerse la corte los enamorados. Su objeto es la aproximación de los sexos. El caballero lleva a la dama como en vilo. Aquello no es bailar, es mecerse como en sueños, al son de una música voluptuosa; es conversar íntimamente, es acariciarse dos seres que se atraen y que el tiempo y las costumbres han mantenido alejados. El estilo es el hombre; el baile es un pueblo. Y no hay ninguno como la danza que pinte más al vivo el carácter de los cubanos.

Isabel observa como Leonardo y Cecilia bailan. La música gana en ritmo. Tambores negros. El baile alcanza un momento de locura. Charo ataca a Cándido. Los personajes desaparecen en la sombra. Charo recoge su gato y se aleja hacia el fondo. Cecilia y Leonardo pasan abrazados frente a Pimienta que toca una melancólica melodía en el clarinete. Chepilla reza en voz muy alta.

CANDIDO. (Se acerca violento.) Los rezos no van a evitar lo que se avecina.

CHEPILLA. Los santos son mi única esperanza.

CANDIDO. ¿Y sabe lo que pasa? Anoche estaban juntos; bailaban comiéndose con la vista. Usted sabe adonde puede parar esto.

CHEPILLA. No, ni pensarlo. Que no se hundan en ese pozo.

CANDIDO. Prohíbale que salga. Dígale que no puede verlo.

CHEPILLA. Usted no la conoce. Es muy terca.

CANDIDO. Pues tendrá que domarla.

CHEPILLA. No me hace ningún caso.

CANDIDO. Póngale una tranca a la puerta, no la deje asomarse a la ventana. Amárrela a la pata de la cama.

CHEPILLA. ¿Y usted no puede hacer nada con él?

CANDIDO. ¿Qué razones le doy? ¿Qué le digo a un hombre para que no enamore a una mujer? Tiene veinte años y es libre.

CHEPILLA. Ella es libre, se vuelve loca por el baile. La viva imagen de su madre. ¿Usted no se acuerda?

CANDIDO. Ojalá me quedara sin memoria. Tengo las manos en el cepo y no puedo usarlas.

CHEPILLA. Y yo tengo una mordaza que me aprieta la boca.

CANDIDO. Hay que ser de hierro.

CHEPILLA. Me exige lo que usted no hace.

CANDIDO. No me lo eche en cara; vivo en un infierno.

CHEPILLA. ¿Y si les decimos la verdad?

CANDIDO. ¡Cállese! No diga desatinos. ¡Cállese! Apriétese la mordaza y cállese. Sólo manos y autoridad y fuerza, pero ni una palabra, ni una sola letra. (Se va con la misma violencia que entró.)

CHEPILLA. Esto los llevará a ellos al desastre y abrirá para mí la tumba.

Charo acaricia al gato y dice "misu, misu", llena de ternura.

CHEPILLA. Hija mía, mírame. ¿No me reconoces? Te llevaremos al campo para que te cures y podrás abrazar a tu hija. Es tu mismo retrato.

CHARO. (Coge un libro, lee.) Charo no habla, no se mueve. Cuesta Dios y ayuda para que Charo abra los ojos. Charo, Charo, abre los ojos. Otras veces le da por gritar. Charo se asusta tanto. Grita como si la estuvieran matando. O le da por llorar. Charo ¿por qué lloras? Pero lo peor de todo... ¿Ustedes no saben qué es lo peor de todo? (Se ríe a carcajadas.) No saben nada. Lo peor de todo es cuando Charo se ríe a carcajadas.

Isabel se adelanta con el velo de novia. Se mira en el espejo. Cecilia, Charo y Nemesia se acercan, admiran el vestido, el velo, la rodean. Isabel tira el velo.

ISABEL. No quiero casarme. ¡No! ¡No quiero!

Charo recoge el velo y se lo entrega a Cecilia; ella se lo prueba, se mira en el espejo, juega con él. Las otras mujeres la observan.

CECILIA. Me quiere, lo sé. No sólo porque me lo dijo sino por la forma en que me miraba. Se le humedecieron los ojos. Su voz me acariciaba y su mano en mi cintura ardía. Me quiere, sí, y lograré que se case conmigo. Tengo que conseguirlo. *(Se mira en el espejo, se observa la cara, la piel, las manos.)*

CHEPILLA. *(Del otro lado del espejo.)* Mírate: la piel blanca, la nariz fina, y el pelo bueno. Pareces blanca.

CECILIA. ¿Por qué no se va a casar conmigo si me quiere? Viviremos juntos en una casa como la suya: con pisos brillantes y cortinas en las ventanas. Yo me vestiré de muselina blanca y encajes. Y tendremos una hija que sacará su piel, las mejillas rosadas y el pelo lacio. Sí, me quiere. ¿Qué me pasa? Me quiere, me quiere, me quiere.

Chepilla le arrebató el velo.

CHEPILLA. Olvida esos sueños. *(Transición.)* Tenías que olvidar esos sueños.

CECILIA. No podía. Desde niña soñaba con otra vida, otro barrio, otra casa, otros amigos, sí, otra vida que nada tenía que ver con esta casa ni estos muebles. Tú, tú misma metiste esas ambiciones en mi cabeza.

CHEPILLA. Pero con otro hombre.

CECILIA. ¿Y ése por qué no?

CHEPILLA. Por tu bien y tu tranquilidad.

CECILIA. Todo es por mi bien: no salgas, no lo veas, no bailes. Tantos "no" me convertirán en una momia, vieja y seca. ¿Por qué no quiere que vaya al baile esta noche?

CHEPILLA. No te conviene.

CECILIA. ¿Se lo dijo él, no? Ahora mismo me visto y arranco para la calle. *(Busca un vestido rojo.)*

CHEPILLA. Suelta ese túnico.

Luchan por el vestido.

CHEPILLA. No vas a ninguna parte. No permitiré que te pierdas por un capricho.

CECILIA. Usted obedece a ese hombre como si fuera su esclava. Usted es libre.

CHEPILLA. Ese hombre se desvela por ti como un padre.

CECILIA. Como un padre.

CHEPILLA. Sí, como un padre.

CECILIA. Hay que oírlo: como un padre. Mamita, no sea ingenua. ¿No es muy raro que sea tan generoso con nosotras, un hombre que no es pariente suyo ni mío?

CHEPILLA. Pues nos ha ayudado siempre. Y en cuanto sabe que tienes un antojo corre a complacerte.

CECILIA. Y es lo que más me asusta. Quiero saber por qué lo hace.

CHEPILLA. De ti no espera otra cosa que gratitud y respeto.

CECILIA. ¡Santo Dios! Un hombre rico, y además blanco, y usted se empeña en hacerme creer que sus regalos no ocultan otras intenciones. ¿Quién puede esperar eso de un extraño?

CHEPILLA. ¿Un extraño?

CECILIA. ¿No es un extraño?

CHEPILLA. Te conoce desde niña.

CECILIA. No tiene mi sangre. Y nadie gasta sus onzas en una mulata si no quiere sacar una buena tajada.

CHEPILLA. Tú, sólo piensas en cosas sucias y no ves nada limpio en lo que hacen los demás.

CECILIA. Porque no vivo entre cuatro paredes y cuando salgo a la calle oigo las indecencias que me dicen los hombres a cada paso. *(Busca un libro y lee.)* ¿A qué aspiraba Cecilia al cultivar relaciones con Leonardo Gamboa? El era un joven blanco que, en caso de contraer matrimonio no sería con una muchacha de la clase baja. Su belleza era lo

único con que contaba para triunfar. Y a la sombra del blanco esperaba Cecilia ascender siempre. (*Deja el libro.*) Ascender, ascender, ascender siempre.

Charo y Chepilla se acercan a Cecilia.

CHARO. Me das la espalda.

CECILIA. Miraba al mar.

CHARO. Si dices mentiraste cortarán las trenzas.

CHEPILLA. Olvida esa pesadilla.

CHARO. Me desprecia. No quiere mirarme.

CECILIA. Yo quiero ser feliz.

CHEPILLA. La felicidad no es un hombre.

CHARO. Parece blanca y reniega de su madre.

CECILIA. ¿Dónde está mi madre?

CHEPILLA. Salió blanca, blanca como su padre.

CHARO. Y se avergüenza de mí.

CHARO. Tú eres Josefa.

CECILIA. Yo soy Cecilia.

CHEPILLA. Tú eres Rosario.

CHARO. La misma sangre.

CHEPILLA. Madalena, negra, tuvo con un blanco a Chepilla Alarcón, parda; y Chepilla Alarcón tuvo con otro blanco a Charito Alarcón, parda clara; y Charito tuvo con otro hombre blanco a Cecilia Valdés, blanca.

CECILIA. Sólo mujeres.

CHARO. ¿Dónde está ese hombre? No hay marido, no hay padre.

CHEPILLA. Chepilla, parda.

CHARO. Charo, parda clara.

CECILIA. Cecilia, blanca.

LAS TRES. Madalena ¡negra!

Se alejan repitiendo sus nombres.

Pimienta ocupa el centro del escenario, toca el clarinete. Leonardo e Isabel bailan.

LEONARDO. Abandonaste tu paraíso.

ISABEL. Y lo extraño. Extraño mis sembrados, montar a caballo bien temprano, bañarme en el río.

LEONARDO. Te gusta el campo.

ISABEL. El aire puro.

LEONARDO. Yo tengo el impuro amor de las ciudades. Me vuelvo loco por la gritería de una feria, caminar por calles atestadas de gentes, sentarme debajo de un farol con los amigos a vaciar una botella.

ISABEL. ¡Qué mundos tan diferentes!

LEONARDO. Yo te enseñaré a disfrutar el mío.

ISABEL. No lo vas a conseguir.

LEONARDO. ¿No te interesa estar acompañada?

ISABEL. Vivir sola es parte de mi naturaleza.

LEONARDO. Porque no conoces el calor de la mano de un hombre. Yo te lo enseñaré también. (*La toca.*) ¿No lo sientes?

ISABEL. Te estás propasando.

LEONARDO. Tengo derecho.

ISABEL. ¿Quién te lo otorgó?

LEONARDO. Una vez, allá en tu paraíso, me miraste con ternura.

ISABEL. La ternura es también parte de mi naturaleza. No soy un animal salvaje.

LEONARDO. Hasta los animales necesitan amor.

ISABEL. Tengo el amor de mi padre.

LEONARDO. Tú sabes bien lo que quiero decir con el amor que necesitan los animales.

ISABEL. Eso me parece una grosería. Yo necesito un amigo, no un macho.

LEONARDO. Habla usted con cierta grosería.

ISABEL. Para ponerme a tono con la conversación. Se acabó la danza. (*La música cesa.*)

LEONARDO. ¿Bailamos la próxima?

ISABEL. Estoy cansada.

LEONARDO. Bailar te cansa más que montar a caballo.

ISABEL. La falta de costumbre.

LEONARDO. Te acompaño a tu asiento.

ISABEL. Gracias.

La luz ilumina a Rosa y Cándido.

ROSA. Llegas tarde a todas partes.

CANDIDO. Hay cosas más importantes que ver bailar a los jóvenes.

ROSA. Sabe Dios donde estabas.

CANDIDO. Tratando de salvar a unos negros.

ROSA. ¡Qué humanitario! ¿Qué pasa ahora?

CANDIDO. Casi nada. Los ingleses apresaron una goleta repleta de negros y quieren quedarse con ellos, aunque aduzcan otras razones.

ROSA. ¡Hipócritas!

CANDIDO. ¡Hay que salvar a esos negros! Hay que salvarlos de todas maneras. Valen un capital. Mañana hablaré con el Capitán General.

ROSA. No conseguirán nada.

CANDIDO. Le enseñas una bolsa repleta y cuando oiga tintinear las monedas se vuelve complaciente y corre a discutir con los ingleses. Vivimos del contrabando porque el gobierno lo permite. Lo saben todo: nosotros, los repugnantes negreros traemos la mercancía, pero ellos participan del festín cuando el negocio sale bien. (*Pausa.*) ¿Y los muchachos?

ROSA. Allí está Leonardo: baila con Isabel.

CANDIDO. Aprovecha la ocasión y véndele la idea del matrimonio. El mozo necesita sentar

cabeza. Me llegan vagos rumores de que anda en malas compañías y lo que mal anda, mal acaba.

ROSA. ¿Con quién anda?

CANDIDO. Con una mulata.

ROSA. Y te molesta. La quieres para ti.

CANDIDO. Siempre sales con esas tonterías. Es importante que se case. Isabel es una muchacha excelente; pedante, pero excelente. Trabaja como un hombre y su cafetal está, como quien dice, dentro de nuestro cañaveral. Una buena mano y esas tierras se convierten en oro.

ROSA. Y además, Leonardo se olvida de la mulata, para tranquilidad tuya que no quieres competencia.

CANDIDO. Y además, Leonardo se olvida de la mulata, para tranquilidad tuya que no querrás tener por nieto a un negrito.

Nemesia da vueltas alrededor de Cecilia.

NEMESIA. Celia, la noticia que te traigo, el chisme, el dime quien te dirá. Te voy a poner en las manos la verdad monda y lironda como una naranja de china.

CECILIA. ¿Qué estás tramando, Nene?

NEMESIA. Acompáñame y te enteras. Te conviene. Acompáñame.

CECILIA. Ni pensarlo. No estoy vestida.

NEMESIA. Tírate una manta y arranca. Te vas a acordar de mí. ¡Arriba!

En otra parte del escenario.

LEONARDO. (*Lee.*) Detrás de las tapias del convento de Santa Teresa había parado un carruaje. Junto al estribo había un joven dando los últimos adioses a una señorita. Desde lejos reconoció Cecilia al joven: era Leonardo Gamboa.

NEMESIA. Ahí lo tienes: el santo Leonardito te juega sucio con una blanquita. Blanca y rica, como tiene que ser.

Cecilia le da un empujón a Leonardo que pierde el equilibrio y cae al suelo. Se enfrenta a Isabel.

ISABEL. ¡Adela!

Leonardo trata de levantarse; Nemesia se interpone y dificulta que llegue hasta Isabel.

CECILIA. ¿Adela de qué? ¡Putal! ¡Reputal!

Nemesia lanza una carcajada. Cecilia escupe a Leonardo y huye.

CECILIA. ¡Requeteputa!

Leonardo e Isabel se acercan uno al otro. Cada cual lee su texto en un libro hasta el momento que se indique.

LEONARDO. Isabel, dijo Leonardo, me extraña su conducta conmigo.

ISABEL. Califíquela, repuso Isabel sonriendo.

LEONARDO. No me corresponde calificarla. Yo soy el agraviado.

ISABEL. ¡No me diga usted! Pues era lo que faltaba.

LEONARDO. ¿Cómo se compagina si no nuestra amigable despedida de ayer con su indiferencia de hoy?

ISABEL. ¿Sin motivo? Refresque usted la memoria de los hechos.

LEONARDO. Desconozco los hechos.

ISABEL. ¿De veras? *(Isabel y Leonardo dejan de leer.)*

LEONARDO. Supongo que interpretaste mal algo que hice sin darme cuenta.

ISABEL. Nada de interpretaciones. Yo misma lo vi.

LEONARDO. Habla entonces.

ISABEL. ¿Ya se te olvidó lo que pasó en el estribo del quitrín?

LEONARDO. Cogiste el rábano por las hojas.

ISABEL. Estoy esperando una explicación.

LEONARDO. Allá va.

Pimienta se acerca y oye la explicación de Leonardo.

LEONARDO. Cuando me despedía de ti pasaron dos mulatas, una tropezó conmigo y la muy zafia pensó que yo le había puesto una zancadilla; se viró hecha una fiera y me dio un empujón. ¿Qué se puede esperar de una mulata? Tú sabes lo insolentes que son.

ISABEL. Sí, pero ¿por qué me insultó a mí?

LEONARDO. La cogió contigo porque le dijiste Adela.

ISABEL. Le dije Adela porque se me pareció a tu hermana. Era su mismo retrato, su hermana gemela, casi su doble.

ISABEL. ¿Tú la conoces?

LEONARDO. Siempre me llamó la atención su parecido con Adela.

ISABEL. Es asombroso. *(Transición.)* ¿Pero por qué te empujó? ¿Estará celosa?

LEONARDO. ¿Celosa?

ISABEL. A lo mejor está enamorada de ti.

LEONARDO. Nunca le he dicho ni ojos negros tienes.

ISABEL. Las apariencias te condenan.

LEONARDO. Soy incapaz de fingir amor. Si descubres que te digo una mentira, piensa lo peor de mí. Pero soy inocente. Te lo juro. *(Pausa breve.)* Señor juez, espero el veredicto.

ISABEL. ¿Señor Juez?

LEONARDO. ¡Perdón, perdón! Señorita jueza.

ISABEL. Bien, perdonado.

LEONARDO. *(Leyendo.)* ¿Pelillos a la mar?

ISABEL. (*Leyendo.*) Pelillos a la mar.

LEONARDO. (*Trata de besarla.*) ¿No crees que debíamos sellar esta dulce reconciliación con... (*Ella se aleja; él lee.*) Diciendo esto dejaba correr su mano por el barandal para coger la de Isabel. (*El trata de acariciarle el seno.*) Pero ella evitó el peligro y pasó al lado de su tía. El reloj de Leonardo marcaba las once de la noche.

Leonardo tira el libro y mira el reloj.

Cecilia, Isabel, Nemesia y Rosa avanzan hasta el centro del escenario.

NEMESIA. (*Cose un pantalón.*) Siempre parece que habla en broma. A veces, detrás de las jaranas descubro la lujuria. Y me calienta. Sabe mucho. Sabe donde mirar, sabe rozarte el brazo con los dedos y erizarte toda; y después se aleja para exhibirse y que uno lo vea moverse como un potro, con esa fuerza que reflejan los caballos. Hasta resopla como un potro. Mira que lo pincho, le clavo las espuelas para que brinque y se decida a decir algo, algo definitivo. Se ríe y me sale con una de las suyas. Yo quiero usarlo y es él quien me está usando a mí. Me parece. (*Se pincha un dedo con la aguja.*) ¡Mierda!

ROSA. (*Se prueba un vestido verde.*) No se parece a su padre. A su edad Cándido era mujeriego, pero no se movía como él. Uno no sabe si camina o baila. Es algo que sólo tienen los criollos. Las mujeres se vuelven locas y él las engatusa: un día se enreda con una cualquiera y lo perdemos. A Leonardo le encanta como me sienta el verde. ¿Verde nilo o verde jade? Su padre dice que debemos ponerle freno al potro, ya lo sé, pero no tanto que lo rechace. ¿Verde esmeralda? ¡No sé! Cándido le envidia esa gracia irresistible. Mi sangre criolla lo ha convertido en otra raza. Todo lo sacó de mi familia. ¡Todo! La misma risa maliciosa de Papá. Por eso hay que cuidarlo, sí, como a un caballo árabe; y echarlo con una buena yegua para mejorar la raza. ¡Decidido! Me visto de verde como la primavera. ¿Primavera...? Casi otoño. ¡No, primavera!

ISABEL. (*Come una fruta con mucha delicadeza usando cuchillo y tenedor.*) ¿Cómo pude caer en esa trampa? Sus padres repetían constantemente: ¡qué linda pareja! Pero él es una veleta. Un día me arrincona

detrás de una puerta y quiere besarme y después me entero que persigue a las mulatas en los bailes de cuna. Nuestras fincas colindan y por eso quieren echar el potro con una buena yegua para aumentar la cría y unir los dos potreros. Si mi cafetal es el paraíso, su ingenio es el infierno. Además, me asusta perder mi libertad. Hago todo lo que se me antoja: dirijo los trabajos, me entiendo con los compradores, decido cuando se le echa el toro a una vaca. No quiero casarme. Ni con él ni con nadie. Me da miedo. Un miedo que no sé definir. ¿Cómo caí en esa trampa?

CECILIA. (*Come una fruta con glotonería.*)

Tiene la piel de seda y debajo la carne dura, como un potro. Un potro que relincha en cuanto huele una yegua. Besarlo es comerse una fruta pintona, ¡deliciosa!, un poco ácida. En los primeros tiempos vivía para mí: me lo encontraba en la esquina de la iglesia o cuando salía con Mamita me seguía silbando las canciones de moda después fingía que tropezaba conmigo se moría de risa. Luego empezaron los regalos. Y las promesas: viviríamos en una casa sin ventanas para que nadie me mirara. Los hijos llevarían su apellido y el mío, unidos por el matrimonio. ¿Casamos? ¿Dónde? Donde va a ser: en la iglesia del Angel. Y allí se casó, pero con otra, como cuenta la novela. Con esa mujer quemada por el sol, con los hombros más fuertes que un carretonero, que habla como si no rompiera un plato. ¡Guajira sabihonda! (*Tira la semilla de la fruta.*)

Leonardo sigue a Nemesia, la alcanza y le cubre los ojos con las manos.

LEONARDO. ¿Eh, dónde es el fuego?

NEMESIA. ¡Ay, qué susto!

LEONARDO. Te me querías escapar, Nenesita. Algo malo habrás dicho de mí.

NEMESIA. Yo no acostumbro a hablar mal de las personas que quiero.

LEONARDO. ¿Y yo estoy en esa lista?

NEMESIA. El primerito. Tú lo sabes.

LEONARDO. Entonces quítame las piedras del camino.

NEMESIA. ¿Piedras yo?

LEONARDO. Miles. Aquí va la primera: el día que me despedía de mi amiga, llevaste a Celia para que me viera. Tú y nadie más que tú. ¿Celosa?

NEMESIA. Pura casualidad. Yo iba a buscar costura a la sastrería y Celia se antojó de acompañarme.

LEONARDO. No te hagas la santica, ni te imagines que en mi corazón hay amor para una sola mujer. Hay para Celia, para mi amiga del campo y todavía queda un pedacito para ti, ¡malagradecida!

NEMESIA. ¡Ja, ja! Yo no comparto corazones ni soy plato de segunda mesa.

LEONARDO. Vamos a hacer un trato: no me hagas la guerra y te pongo un cuarto.

NEMESIA. ¿Dónde?

LEONARDO. En mi corazón.

NEMESIA. Ni soy militar, ni pienso mudarme.

LEONARDO. Celia está brava conmigo por tu culpa. No le echas más leña al fuego. Aquí (*se toca el pecho*), aquí hay un lugar para Celia y otro para ti. ¡Entra! La puerta está abierta.

NEMESIA. Cuando yo entre ahí tendrá que ser sola, solita, sin nadie que me haga sombra.

LEONARDO. ¿Y si dejo a Celia?

NEMESIA. Déjala y después hablamos.

LEONARDO. ¡Egoísta! Eres más mala que Aponte. (*Le golpea las nalgas con el bastón y se aleja.*)

Cecilia y Pimienta bailan.

PIMIENTA. Yo siempre pienso en ti. Te imagino corriendo por un campo sembrado de flores amarillas. El campo crece y tú no llegas. Extiendo los brazos más allá de las flores amarillas y del campo y de unas gallinas que picotean las flores. No corro para llegar a ti. No sé por qué. Llevo en las manos el clarinete, toco el clarinete y busco la melodía que repetirá tu nombre. Sólo la música podrá sacarte de ese campo de flores amarillas. Te detienes. Hay un hombre contigo. Un hombre que te entrega flores amarillas que relucen

¡parecen onzas!, y tú haces un ramillete deslumbrante. Digo tu nombre y el clarinete canta una melodía en sol menor, la más dulce que he podido tocar. Tú la oyes. ¿No la oyes? Ustedes están vestidos de blanco y el ramillete es blanco y sus rostros son blancos y el cielo es blanco, tan blanco que parece iluminado por una luz más blanca, una luz que puede hacerte desaparecer. Pienso tu nombre, sólo tu nombre, nada más que tu nombre. Nombrarte una vez y saldrás de la luz que te amenaza. Sigues en medio del campo rodeada de todas las flores amarillas y con ese hombre. (*Grita.*) ¡Celia!

Cecilia se acerca y lo abraza.

CECILIA. Nunca me había divertido tanto. ¡Cómo bailabas! Inventas un paso en un dos por tres. Presiento como vas a moverte y te sigo, anticipando el placer de un nuevo movimiento. Descubro el baile en cada paso que imaginas. ¡Qué gusto! Siento la música dentro, la gozo, y me muevo como en un sueño. Bailo contigo y estoy en un mundo fuera del mundo.

Cecilia se separa de Pimienta: La voz de Chepilla que reza se oye muy débil. Corre. Encuentra a Chepilla sentada en su comadrita. Se arrodilla junto a ella. Chepilla la acaricia. Se oye el tic tac de un reloj.

CHEPILLA. ¿Te acuerdas del cuento del diablo? Ese hombre te dejará caer en el pozo sin fondo. ¡Cuídate! Quiero irme tranquila. A ese caballero que se preocupa por ti, obedécelo. Esos amoríos no pueden ser. Hay algo malsano en ese arrebato. Uno vive ocultando cosas. Y todo lo que se oculta llega un momento en que se corrompe y hace daño. No puedo irme sin decírtelo. ¡Dios, dame un minuto más, sólo un minuto! De eso depende para ti la dicha. Y para mi la paz. (*Muere.*)

Nemesia enciende una vela. Cecilia llora en brazos de Pimienta. Chepilla camina hacia el fondo.

CHEPILLA. Ahora me voy. Te quedas sola. No olvides nada de lo que te he dicho. Adiós, adiós, no me queda tiempo. Siempre nos estamos despidiendo. No oigo el tic tac del reloj. ¿No te das cuenta? Los relojes ya no suenan para mí.

José Dolores y Nemesia se alejan. Cecilia se queda sola entre los muebles de Chepilla.

CECILIA. Está el sillón, pero no te meces; queda la almohada y tu cabeza no reposa; acaricio los vestidos: ya el olor de tus jazmines se evapora. Me miro en tu espejo: es la desolación. ¡Dios, qué desamparo!

El calor invade el escenario. Los personajes buscan penca, se sueltan la ropa, se tumban en los asientos. Es el mediodía.

NEMESIA. ¡Qué calor!

LEONARDO. Está cayendo fuego.

CANDIDO. Esta isla es un infierno.

CECILIA. El sudor me corre entre las tetas como un río.

ROSA. ¡Una limonada!

ISABEL. ¡Una penca!

PIMIENTA. ¡Un poco de brisa, Dios!

CECILIA. Me ahogo.

LEONARDO. Quítate la ropa.

Tondá se zafa la camisa y se echa agua. Cecilia y Leonardo juegan entre sábanas y almohadas.

CECILIA. Tu padre me persigue.

LEONARDO. Lo he visto. Cuando menos lo espero me topo con él.

CECILIA. Dicen que me quiere como un padre. *(Suelta una carcajada.)*

LEONARDO. Mi padre no quiere a ninguna mujer como un padre.

CECILIA. ¿Entonces qué quiere tu padre?

LEONARDO. Quitarle la comida al hijo.

CECILIA. ¡Qué mal padre!

LEONARDO. ¡Y qué buen hijo!

CECILIA. A veces me asusta.

LEONARDO. Hace todo lo posible por separarnos: habla con mi madre, no me da dinero.

CECILIA. Chepilla pretende lo mismo. Me rompe los vestidos para impedir que te vea. Se oponen a que te bese así. *(Lo besa.)* Sospecho que tú y yo vamos a ser los protagonistas de una gran historia de amor.

LEONARDO. Somos los protagonistas de una gran novela. ¿No sería mejor con música?

CECILIA. Sí, con música. ¡Me encanta!

LEONARDO. Una ópera.

CECILIA. Nunca he visto una ópera.

LEONARDO. Cuando nos casemos te llevaré al Teatro Principal y cantarán un dúo de amor que te recordará este momento.

CECILIA. ¿Te vas a casar conmigo?

LEONARDO. *(En broma.)* Por nada del mundo.

Cecilia lo golpea y pasan a un abrazo apasionado.

LEONARDO. ¿Casarnos? ¡Qué sacrilegio! Todo el mundo lo comenta. Somos hermanos, dicen.

CECILIA. ¿Y tú lo crees?

LEONARDO. De mi padre creo cualquier cosa. Adora la canela.

CECILIA. *(Le enseña la piel.)* Mira, nácar.

LEONARDO. Por fuera. Por dentro tienes fiebre. Sangre negra, y me encanta. *(Pausa.)* Te pareces a mi hermana Adela. *(La mira detenidamente.)* Ese hoyito en la barbilla es idéntico. *(Se lo besa.)* Y ese color de los ojos... ¿Cómo puede haber dos mujeres en el mundo con ese color en los ojos? *(se los besa.)* Cuando veo caminar a Adela pienso: Cecilia se escapó de su casa y vino a verme. Trato de explicarme qué pasa, descubrir qué se oculta detrás de tu sonrisa, la misma sonrisa de Adela cuando me mira. Y hay algo que se me escapa y me turba. *(Cecilia se ríe.)* ¡Ríete! Ríete como mi hermana y serás la heredera de todo el caudal de los Gamboa.

CECILIA. Tu guajira me confundió con ella.

LEONARDO. Yo salí a mi madre: saqué sus ojos y su sonrisa. Tú saliste a mi padre, como Adela. Y eres la hermana más linda que tengo.

CECILIA. Tengo miedo. Me erizo.

LEONARDO. Te erizas. De placer. Me encantaría que fuéramos hermanos, así hubiéramos crecido juntos, jugando siempre. Y todo lo que ahora hacemos lo hubiéramos hecho de niños debajo de la cama, jugando.

La besa. En otra parte del escenario Pimienta reflexiona.

PIMIENTA. Lo que uno hace de niño debajo de las camas, detrás de las puertas, te hace descubrir que lo que más deseas siempre está prohibido. Todo: decir una mala palabra, jugar con un vecino, comerse una fruta. Gritas la palabra, huyes con el vecino y te atracas de mangos verdes. ¡Ay!, la libertad de la niñez, la crueldad de los niños y la tortura de ser niño. Y obedecer, obedecer, obedecer. ¡Qué alegría rebelarse contra las órdenes y burlarse de los guardianes! Con esa misma rebeldía desafiamos al mundo.

CECILIA. ¿Te gustaría? ¿Hacerlo debajo de la cama?

LEONARDO. En cualquier parte: arriba de la cama y debajo de la cama; dentro de un escaparate y en una sábana a cielo abierto. Con qué gusto te arrastraría hasta la iglesia del Angel.

CECILIA. ¿Sin el velo? ¿Sin azahares?

LEONARDO. Para morderte frente al altar.

CECILIA. ¡Hereje!

LEONARDO. Eres un diablito que me arrastra al infierno.

CECILIA. El diablo eres tú y me hundes en un pozo sin fondo. (*Se pierden entre las sábanas.*)

NEMESIA. ¡Qué calor!

LEONARDO. Está cayendo fuego.

CANDIDO. Esta isla es un infierno.

CECILIA. El sudor me corre entre las tetas como un río.

ROSA. ¡Una limonada!

ISABEL. ¡Una penca!

PIMIENTA. ¡Un poco de brisa, Dios!

CECILIA. Me ahogo.

LEONARDO. ¡Encuérate ya!

Leonardo avanza hasta proscenio.

LEONARDO. ¿Estás listo?

CANDIDO. ¡No! Esta escena no es obligatoria.

LEONARDO. Yo quiero hacerla.

LEONARDO. ¿Quién debe morir en esta historia? Yo, sólo yo. Ustedes sufren, se vuelven locos, viven; de otra manera, pero viven. Yo muero. ¿Te imaginas lo que significa esperar la muerte en un libro de 800 páginas?

CANDIDO. Pura retórica.

LEONARDO. ¡Papá! Tú eres un campesino español, inculto, más bruto que un arado. ¿Cómo vas a decir "pura retórica"?

CANDIDO. Esto me pasa por mandarte a estudiar. Honra a tu padre y a tu madre, dice la Biblia. ¿No te lo enseñan en el Seminario?

LEONARDO. Sí, cuando uno siente admiración por su padre. No es mi caso.

CANDIDO. Te he regalado un título de conde. ¿No te basta?

LEONARDO. La nobleza comprada con sangre de los negros es una infamia.

CANDIDO. ¡Ay, ay, ay! Ahora el niño se me ha vuelto abolicionista y terminará siendo republicano.

LEONARDO. ¿Y por qué no?

CANDIDO. Trabaja holgazán, y así no tendrás tiempo de quejarte del mejor de los gobiernos.

LEONARDO. El mejor para ti, que le sacas partido.

CANDIDO. Y para ti, que disfrutas de sus beneficios.

LEONARDO. Yo no los pido.

- CANDIDO.** No, tú pides libertad, como todos esos lechuguinos con quienes te reúnes. Quieren libertad porque les pesa el yugo, porque no pueden soportar la tiranía del mejor de los reyes. Palos, entre oreja y oreja, como a los mulos y se les quitarán todas esas ideas que les llegan del continente. ¡Criollos! Traidores, es la palabra que los define.
- ROSA.** Le tiras a los criollos como si mis hijos y yo fuéramos de tu tierra.
- CANDIDO.** Este hijo me salió así por tu culpa. Criollo, jugador y botarate.
- ROSA.** ¿Y qué pretendes? ¿Mandarlos a España a comer cebollas y garbanzos?
- CANDIDO.** Yo sabía que esta escena terminaría en un altercado. Lo sabía y quería evitarlo. Lo último que me faltaba: un hijo que es enemigo de Dios y del rey. Un sedicioso.
- LEONARDO.** Soy cubano y no me inclino ante ningún rey.
- CANDIDO.** ¿Lo ves? Le hierve la sangre criolla en las venas.
- ROSA.** Es nuestro orgullo.
- CANDIDO.** Te pones de parte suya por otras razones.
- ROSA.** Razones inconfesables para ti.
- CANDIDO.** Tú lo sabes; cuando aquí se forme el desbarajuste, como en tierra firme, será capaz de comenzar la degollina por su propio padre.
- LEONARDO.** Estoy loco porque se forme el desbarajuste.
- CANDIDO.** Se unen, todos se unen contra mí.
- ROSA.** ¿Vas a denunciarnos?
- CANDIDO.** Esto no es una novela política.
- LEONARDO.** Esto sí es una novela política.
- CANDIDO.** Yo no lo veo así.
- LEONARDO.** Porque no te conviene.
- CANDIDO.** ¿Qué puedo perder?
- LEONARDO.** Tus privilegios. Cuando llegue el momento usarás tus influencias y mandarás a prender a Cecilia.
- CANDIDO.** Te sales del tema.
- LEONARDO.** Te opones a mis relaciones con una obstinación inexplicable. ¿Por qué? ¿Me dejarás morir sin decirme por qué?
- CANDIDO.** No estoy dispuesto a discutir este asunto contigo.
- LEONARDO.** Vives ocultando algo terrible. Pero ya saldrá a la luz. El tiempo todo lo ilumina. *(Se aleja.)*
- CANDIDO.** No decimos lo que pensamos y nos sentimos cobardes. Después será muy tarde. Lo sé. Pero así está escrito y no puedo alterar mi destino. Hay una posibilidad, cambiar de novela. ¿Pero será factible? Sería lindo aparecer en una novela de Balzac.
- ROSA.** Yo también quiero cambiar de aire. Vámonos, vámonos a Europa. ¿Qué te parece Flaubert?
- CANDIDO.** Eso es anacrónico. Vivimos en 1830.
- ROSA.** Las obras de arte son intemporales. Hablan a la eternidad. Yo hasta podría ser Molly Bloom.
- CANDIDO.** ¡Rosa! Debías avergonzarte. Molly es el personaje de una novela obscena, con escatología y masturbaciones. No puedes. Tú tienes una moral del siglo XIX, de raíces españolas.
- ROSA.** ¡Ay, Cándido qué poco conoces a las mujeres!
- CANDIDO.** Además, esa idea es una locura.
- ROSA.** ¿Por qué? Escapar, escapar de la tragedia que se avecina.
- CANDIDO.** No puede ser. Un personaje ideado para una novela no puede aparecer en otra. Yo tengo mi carácter, mis conflictos, mis propiedades...
- ROSA.** Pues Balzac lo hizo. Y Faulkner lo hará.
- CANDIDO.** Pero es un mismo autor. Y un mismo condado, con un nombre impronunciable,

además. No se puede nacer en La Habana con Villaverde y morir en Moscú, con Tolstoi. Es anacrónico. Y anageográfico.

ROSA. ¿Y cómo tú sabes quien es Tolstoi?

CANDIDO. Yo no sé quien es Tolstoi.

ROSA. ¿No?

CANDIDO. En lo absoluto.

ROSA. Sería la gloria: vivir en otro mundo, sin trópico ni mosquitos. Tolstoi o Gogol, pero con nieve.

CANDIDO. Ah, eso es un sueño irrealizable. Cuánta libertad creadora se necesitaría. Leonardo tiene razón. Soy un campesino español, alimentado con cebollas y garbanzos. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Aceptar el destino que escribieron para mí. Que Dios me perdone y condene a Villaverde. (**Grita.**) ¡Tondá! ¡Tondá! (**Tondá aparece.**) Prende a esa mulata. Búscala, dondequiera que esté y enciérjala. Ahora todo está en tus manos.

Tondá arrastra a Cecilia hasta el centro del escenario a empujones, allí la encadena. Leonardo encuentra a Nemesia.

LEONARDO. ¿Qué dice mi Mulata santa?

NEMESIA. Ni santa ni tuya.

LEONARDO. Andas con el moño al revés.

NEMESIA. Yo nací con el moño al revés.

LEONARDO. Canta claro. Me da miedo tu furia.

NEMESIA. No lo parece. Haces lo que te da la gana.

LEONARDO. ¿Qué hago?

NEMESIA. Métete la mano en el pecho y averigua.

LEONARDO. La meto hasta el codo y no me dice nada. Al menos contra ti.

NEMESIA. Contra mí, no. Contra Dios.

LEONARDO. Ni que yo hubiera cometido un crimen.

NEMESIA. Caliente, caliente.

LEONARDO. Uno de los dos ha perdido el juicio. Llama a Celia.

NEMESIA. ¡Qué gandinga! Tú mejor que nadie sabe donde está.

LEONARDO. Hace cuatro días que no sé de Celia. ¡Basta ya!

NEMESIA. (**Otro tono.**) Se la llevaron.

LEONARDO. ¿Quién?

NEMESIA. Vinieron y se la llevaron. Presa.

LEONARDO. Aquí hay una intriga. Alguien quiere jodernos.

NEMESIA. Ayer por la tarde entró de repente un agente, preguntó por Celia, la agarró por un brazo y cargó con ella.

LEONARDO. ¡Esbirros de mierda!

Leonardo camina hacia el fondo hecho una fiera. Cándido lo ve, y va hacia Chepilla, sentada junto a una cruz.

CANDIDO. Tuve que hacerlo. Después que usted murió ellos disfrutaban de toda la libertad del mundo y yo vivía aterrado. No tengo con quien desahogarme, por eso estoy aquí. Fui a ver al Alcalde Mayor, pero no podía contarle la verdad. He fingido durante tantos años que la verdad me parece un espejismo. Por eso busqué las palabras más ambiguas. (**Con furia.**) Esa mulata, la Valdés, sonsaca a mi hijo con sus malas mañas y lo aleja de los estudios.

Usted representa la justicia: ¿qué remedio se le puede poner a este escándalo? (**Otro tono.**) El mundo enloquece, me dijo. La ignorancia y la politiquería del gobierno de Vives son las causas de la corrupción. ¿Y cómo saldremos de esta situación? Nadie lo sabe. Pero necesito pruebas ¡Pruebas!, porque el negocio puede

salirnos mal si se aparece alguien dispuesto a defender a la mulata. (*Otro tono.*) Es pobre, oscura, desconocida, huérfana, sola en el mundo. ¿Quién podría defenderla? Sí, claro, Leonardo. Leonardo es capaz de traer una desgracia a la familia. Y me salió con que no veía que desgracia podía haber en que Leonardo se echara a Cecilia de querida. ¡Dios! Y no poderle gritar: ¡Torpe! Esa relación es un crimen atroz. (*Otro tono.*) ¿Y usted por qué no le prohíbe a su hijo que vea a la mulata? Me quedé pasmado. Quiero que administre mis bienes y se case con Isabel para preservar la paz y la felicidad de la familia. Al oír estas palabras lo entendió todo. ¿Qué quiere usted que haga con la Valdés? (*Con furia.*) Préndala y enciérrela hasta que Leonardo se reciba de bachiller y se case. Y así lo hizo. Por la paz y la felicidad de la familia, que son cosas sagradas. Gamboa, ya puede vivir sin inquietudes, me dijo. Así que ya usted ve, ahora vivo sin inquietudes. (*Llora.*)

Leonardo se acerca y lo observa; hace un gesto de odio. Va hacia Rosa.

ROSA. ¡Qué cara! ¿Qué te pasa?

LEONARDO. No sé cómo empezar.

ROSA. Por el principio. Es lo mejor.

LEONARDO. No, por el final: mi padre ha mandado a prender a una muchacha. Vivo con ella.

ROSA. ¿Blanca?

LEONARDO. Casi.

ROSA. ¿Quién es?

LEONARDO. Se llama Cecilia. Y me gusta.

ROSA. ¡Ah, sí! Cecilia Valdés, la de la novela. Esa mujer no te conviene.

LEONARDO. ¡Mamá!

ROSA. Te llevará al desastre.

LEONARDO. No puedo evitarlo. Así está escrito.

ROSA. ¡Ay, qué tragedia! Ser un personaje de ficción y no tener ningún poder de decisión. Todo está previsto: qué hacer, cómo vestirse, qué decir.

LEONARDO. No sé qué pensar.

ROSA. ¿Ves? Porque eres un personaje de ficción. No eres real. Si fueras real pensarías. O mejor, si pensaras, serías real.

LEONARDO. Tal vez es mejor saber cómo terminará todo y no la incertidumbre en que viven los lectores.

ROSA. Pero los lectores escogen qué libro leen, con quién se casan, quién los gobierna.

LEONARDO. ¿Sí?

ROSA. ¡Claro! Los lectores son completamente libres. No se pasan toda la vida bajo el gobierno del General Vives. Para ellos la historia sucede, no es estática.

LEONARDO. ¿Y tú como lo sabes? Nunca has vivido en el mundo de los lectores.

ROSA. Pero uno sueña, hijo, uno siempre sueña con llegar a ser real y poco a poco, con los años va entendiendo a los seres que de verdad existen. Si durante mucho tiempo ves como los mismos hechos se repiten, rechazas la repetición y comprendes que la vida es otra cosa, que todo puede cambiar. Eso es ser real. ¡Qué dolor saber que voy a perderte sin remedio! Simplemente porque vivo en una novela.

LEONARDO. Estoy cansado de aguantar las persecuciones de papá. Dice que lo hace pensando en mi futuro. ¿Qué futuro?

ROSA. ¿Y esa muchacha...?

LEONARDO. La aborda en la calle, le pide que me deje, la insulta. ¡Yo no sé que pretende!

ROSA. ¡Viejo chocho! ¿Tú crees que está enamorado de ella?

ROSA. Siempre ha sido así, siempre. Hoy una mulata aquí y mañana una esclava en el ingenio. ¡Y como no soy boba siempre me entero! ¡Pero tratar de quitarle la querida a su propio hijo...! ¡Dios, hasta cuando!

LEONARDO. Mamá, yo necesito sacarla de la cárcel. Está en las Recogidas, entre mujeres malas, ¡entre putas, mamá! Y en este país, todo el mundo lo sabe, cualquier cosa se resuelve con dinero. Si él logró prenderla sobornando, yo la saco de la cárcel sobornando.

ROSA. ¿Cuánto necesitas?

LEONARDO. Depende. Hay que untar varias manos. Y otra cosa: es pobre, oscura, desconocida, huérfana, sola en el mundo y yo debo hacerle frente a la situación y ponerle casa.

ROSA. ¡Linda familia! No sé que me sale más caro si los amoríos del hijo o los papelazos del marido. *(Pausa. Con malicia.)* ¿Te gusta mucho?

LEONARDO. Me vuelve loco en la cama.

ROSA. No me vayas a contar lo que hacen.

LEONARDO. Te lo voy a contar todo. Todito. Con pelos y señales.

ROSA. *(Sin poder aguantar la risa.)* Ni te atrevas.

LEONARDO. Todo: lo que yo le hago, como grita y se queda sin resuello. Grita como si la mataran.

ROSA. *(Sin aliento.)* Cállate, cállate.

LEONARDO. La imaginación que tiene.

ROSA. Y tú no te quedas atrás.

LEONARDO. Me tiene todo marcado. *(Le enseña el cuello.)*

ROSA. ¡Jesús! Te vas a achicharrar en el infierno.

LEONARDO. Soy un santo. Sano, santo y sabroso.

ROSA. No me cuentes nada más. ¡Ya! ¿Cuándo necesitas el dinero?

LEONARDO. Cuanto antes.

Rosa se aleja. Leonardo le habla a Cecilia que sigue junto a Tondá.

LEONARDO. Lo hice todo por ti. Te quería para mí, sólo para mí, aturdido, borracho, loco. Tu cuerpo me arrebatava y verte desnuda me hacía delirar. ¡Qué arrebató! ¡Tú lo sabes! Te puse casa, te llené de regalos, te visité día a día y no te engañé con nadie. Pero yo no mando en mi corazón.

CECILIA. No, las onzas te curaron el arrebató.

LEONARDO. ¡No! *(va a decir algo.)* Tu destino es no entender.

Rosa le entrega una bolsa con dinero. Mira a Cecilia. Le toca la barbilla.

ROSA. ¡Linda caray! *(A Leonardo.)* Si no te alcanza, vuelve. Esta es mi guerra. Tú y yo tenemos que vencer a tu padre.

LEONARDO. Será una derrota total: acabaremos con su infantería, su armada y todos sus regimientos.

ROSA. Se quedará sin un solo soldado.

LEONARDO. Y sin un solo cañón.

ROSA. El cañón no le funciona.

LEONARDO. Ya no tiene ni pólvora.

ROSA. No volverá a levantar cabeza.

LEONARDO. Un general vencido.

ROSA. Aplastado.

LEONARDO. Aniquilado.

Rosa y Leonardo se abrazan, bailan, y ríen a carcajadas. Leonardo le da un beso y se aleja hacia donde está Cecilia; le entrega unas onzas a Tondá que la libera. Se la lleva hacia

otra zona, y la colma de regalos. Se besan. Leonardo se desviste. Ella le echa fresco con una penca. Ríen, ríen, ríen. La luz ilumina a Nemesia en otra parte del escenario.

NEMESIA. Tú lo tienes todo. Y te quejas. Nadie está satisfecho con lo que Dios le da. Salimos juntas y no hay hombre que se fije en mí, tú los vuelves locos: vamos a una fiesta y al momento tienes diez proposiciones para bailar; te tiras encima un trapo y parece un túnico de París. Y te quejas. Leonardo te ha puesto casa. ¡Y qué muebles! cama de caoba, cómoda de seis gavetas, espejo hasta el suelo. ¡Un lujo! Me lo has robado todo. ¡La belleza y la gracia y el hombre que me gusta ¡ladrona!. Y hasta el cariño de mi hermano que se va a desgraciar por quererte. Cuando éramos niñas y chancleteábamos por las plazas, te gustaban las groserías que te gritaban los varones y dejabas que te manosearan por unos panales. Nunca has dado un golpe: el viejo Gamboa te ha mantenido siempre: a tu abuela y a ti; mientras yo me acabo los ojos cosiendo. Pero la niña se antoja de una manta nueva... ¡Caprichos de una mulatica que parece blanca! Sí, parece, parece nada más. Porque tu bisabuela, que en paz descansa, era prieta, prieta como un carbón. Vuelve a quejarte y te doy un soplamocos que ruedas por el suelo como una pelota. ¡Desconsiderada, inconforme! ¿Qué más quieres? Escribieron una novela con tu nombre y un siglo después abren el libro y los hombres sueñan contigo como si alguna vez hubieras existido. ¡Y no existes, chica, tú no existes! Y nunca se fijan en mí. **(Grita.)** Nemesia, la hermana de Pimienta se llama Nemesia. No lo olviden. Yo también soy un personaje en la novela y me enamoro, y trabajo y quiero a mi hermano y tengo derecho a que los lectores me recuerden. Pero estoy a tu lado caminando por el callejón de San Juan de Dios, gris como tu sombra, ausente como una muerta. Nada más. Sólo tu sombra, casi imperceptible. Nada más.

Mientras Pimienta lee el texto siguiente Cecilia se acerca a Leonardo con una niña en brazos. Pimienta observa.

PIMIENTA. (Lee.) Volaba el tiempo. A fines de agosto Cecilia tuvo una niña que a Leonardo sólo le hizo sentir la responsabilidad que se había echado encima. Aquella no era su esposa, mucho menos su igual.

CECILIA. Llegas tarde.

LEONARDO. Pero me voy temprano.

CECILIA. ¿A qué vienes entonces?

LEONARDO. A traerte la cosa más linda que he encontrado en la calle de los Oficios. **(Le entrega un regalo.)**

CECILIA. Quieres pagar por tu ausencia. Cada vez que no vienes me mandas un regalo. Yo no soy una puta.

LEONARDO. Me gusta complacerte.

CECILIA. Entonces llévame a una fiesta y nos pasamos la noche bailando.

LEONARDO. Mi padre, loco con su título de conde, invitó a comer a un funcionario de la corte y quiere que yo esté en casa para agasajarlo.

CECILIA. ¿Y desde cuándo tú complaces a tu padre?

LEONARDO. Desde que soy heredero de un título.

CECILIA. Entonces me iré sola.

LEONARDO. Te vas a aburrir.

CECILIA. Me pasaré la noche bailando con Lalo Pimienta.

LEONARDO. Ese sastrecito no baila bien.

CECILIA. ¡Ja, ja! Baila como un trompo.

LEONARDO. No lo parece.

CECILIA. Es músico.

LEONARDO. Un músico que me prueba las casacas.

CECILIA. Y tiene la sangre ardiendo.

LEONARDO. (*Retirándose.*) Eso dicen de los negros. Y de los perros.

Cecilia le tira el regalo: Leonardo se aleja. En otra zona, Rosa encuentra a Cándido.

ROSA. ¿Qué enredo formaste con esa mulatica que vive con Leonardo?

CANDIDO. Ojalá fuera un enredo.

ROSA. Lo sé todo: sacaste a esa muchacha de su casa y lograste que la encerraran.

CANDIDO. Tu hijo ha cometido el mayor de los errores. Quería evitarlo y como tú no permites que lo toquen no me quedó otro recurso que tocarla a ella.

ROSA. ¿Y por qué tanto interés?

CANDIDO. Para impedir que Leonardo cometa una verdadera infamia.

ROSA. ¡Qué palabras tan terribles! ¡Infamia! Cualquier muchacho de su edad le pone casa a una querida.

CANDIDO. Esta querida no es una muchacha cualquiera.

ROSA. No. Dicen que es linda. ¿Por qué te alteras?

CANDIDO. Porque soy responsable de su conducta ante Dios.

ROSA. No te hagas el santo. Siempre te comiste el bocado que más te gustaba.

CANDIDO. Durante años has acumulado ese odio contra mí y utilizas a Leonardo para vengarte. Pero ahora no puedo permitirte.

ROSA. ¿Tanto te gusta la mulatica?

CANDIDO. Déjame terminar. No sabes el trabajo que me cuesta lo que voy a decirte.

ROSA. Así serán tus pecados.

CANDIDO. Tengo sobre mi conciencia el abismo en que se hunde mi hijo. ¡Dios!

ROSA. Cándido, no conviertas una simple aventurilla amorosa en una tragedia.

CANDIDO. Es una tragedia. Estamos representando una tragedia y tú no lo sabes.

ROSA. (*Trágica.*) ¡Ay, qué maldición ha caído sobre esta casa! (*Transición.*) ¿Qué te pasa?

CANDIDO. Nada. Estoy cogido en una trampa y no sé cómo soltarme. (*Se mueve inquieto. Al fin se enfrenta a Rosa.*) Esa muchacha... (*Pausa.*) Es hija de una traición. ¡No! Del amor, hija del amor. Te lo confieso: hija de una aventura, de un amor de juventud. ¡Sí!, de una traición. A ti y al matrimonio: es mi hija.

ROSA. ¡Mentira! Eso es mentira. No es posible. No. Tú quieres enredarme en algo... algo... una maraña de culpas que yo...

CANDIDO. Es hija de Charo.

ROSA. ¿Charo...? ¿Charo...?

Charo se adelanta y se dirige a Cándido. Leonardo se acerca, Rosa lo vuelve de espaldas y le tapa los oídos.

CHARO. ¿Eres tú?

CANDIDO. Yo mismo.

CHARO. Tantas noches pensando que estabas en el infierno y un día descubro que yo no estoy en el cielo. Nada se acaba. Todo empieza otra vez y otra vez. Cada día repito las mismas palabras y los mismos odios.

CANDIDO. Yo no olvido nada. Ni los mejores momentos ni los más terribles.

CHARO. Me gusta la manta que me regalaste. Sueño con ella: (*Se pone una manta. Coquetea con él.*) ¿Me queda bien, verdad? Siempre me lo dices. Dímelo ahora.

CANDIDO. (*Enamorado.*) Esa manta la hicieron especialmente para ti. Nadie más podría usarla.

CHARO. ¿Si me la pongo me llevas a pasear?

CANDIDO. Adonde tú quieras.

CHARO. Algún día podremos pasear juntos por las calles de La Habana sin que te dé vergüenza. No, en coche, no. Caminadó. Me cuelgo de tu brazo y caminamos. No importa que se me enfangue la cola del vestido. Yo quiero caminar contigo por las calles que me gustan: Luz, Lamparilla, Sol...

CANDIDO. Otro día.

CHARO. ¿Mañana?

CANDIDO. Mañana.

CHARO. No te atreves a salir conmigo. Mira, para que no te avergüences. (*Se echa talco en la cara.*)

CANDIDO. No me avergüenzo. Yo te quiero. Me gusta tu piel y la forma en que te ríes.

CHARO. Tengo miedo. Tiemblo mientras te espero. Cuando me miras pienso: ¿se dará cuenta de que las otras mujeres son más hermosas? Tal vez le gustan los ojos verdes. Los hombres se vuelven locos por los ojos verdes. Yo no los tengo verdes. ¿No te importa? Y te gustan las tetas grandes. Sí, yo lo sé. Veo como se las miras a la vecina. Tócame. Yo no las tengo grandes, pero son duras y tibias. Tócame. Quitame este temblor. Quitame el miedo a no gustarte.

CANDIDO. Tú me gustas. Siempre te lo digo. ¿Por qué te atormentas?

CHARO. Porque estoy loca. ¿No te das cuenta que he perdido el juicio? Mirame. Me cortaron el pelo y me visten con este ropón de enferma. Nadie puede curarme. Soy una mujer perdida en una pesadilla. (*Pausa.*) Tú y yo vamos a casarnos. Me lo juraste un día. (*Cecilia le alcanza el velo de novia.*) Gracias. Vestida de blanco con adornos de azahares. Un vestido con una cola muy larga que arrastro por la senda de la iglesia del Angel. El cura nos bendice en el altar. A ti y a mí, arrodillados uno junto al otro. Ponme el anillo en este dedo.

Ese anillo nos une para la eternidad. Cándido, mi marido se llama Cándido. "Rosario Alarcón ¿acepta por esposo a Cándido Gamboa?" ¡Qué alegría! ¡Cándido! ¡Cándido! Soy tu esposa, la madre de tu hija. (*Transición.*) ¿Adónde llevas a mi hija?

CANDIDO. Es sólo por unos días.

CHARO. Me la arrebatas.

CANDIDO. En la casa cuna le darán un apellido.

CHARO. Ella también te avergüenza. Ya no es hija tuya. Es mía. No le hace falta tu nombre. Tiene mi apellido, Alarcón, como su madre, como su abuela.

CANDIDO. Charo, es por el bien de la niña.

CHARO. Están locos. Todos están locos. Me arrebatan a mi hija y pretenden que es por su bien. Me encerraré en un cuarto: cuatro paredes y un techo, sin ventanas, sin puertas. Para no ver a nadie. Chepilla, tú también me traicionaste, puta vieja. No quiero velo, ni quiero ser blanca, (*se quita el talco de la cara*), ni tener madre, ni marido, ni una casa, ni pasear por las calles que me gustan. (*Estruja el velo.*) Una vez, hace muchos años soñé que entraba en la iglesia con un velo largo. Y era feliz. ¿Cuánto tiempo hace? No sé. Creo que fue ayer. Sí, ayer, estoy segura. Ayer. Ayer yo fui feliz. Misu, misu. (*Recoge el gato y se aleja.*)

Cándido la ve alejarse.

CANDIDO. Hace dieciocho años...

ROSA. Aquella mulata con la que te descubrí. ¡Dios santo! ¿Me ocultaste ese secreto todo este tiempo?

CANDIDO. Así vivimos: la mentira es el pan nuestro de cada día.

ROSA. ¿Cuántas otras cosas me ocultas? ¿Cuánto finges delante de tus hijos?

CANDIDO. ¿Y tú no? En cada palabra que decimos hay algo falso. Y ahora pagamos las consecuencias.

Rosa reza el Padre Nuestro en voz muy alta.

CANDIDO. Cometemos un error y otro y otro y al final todos se convierten en un crimen contra Dios, la naturaleza ¡no sé!, contra las mismas ideas que defendemos. Y nos hundimos en el fango.

ROSA. Dios, Dios, Dios...

CANDIDO. Dios no nos perdonará. Yo mismo no puedo perdonarme. He convertido a mi hijo en un personaje de tragedia que se refocila en la cama con alguien de su propia sangre. ¿Qué me pasa? Algo está podrido.

ROSA. ¿En Dinamarca?

CANDIDO. Olvídate del teatro. Aquí, en esta casa, en esta ciudad. Tal vez es el trópico. Tanto calor corrompe las mejores frutas.

ROSA. No busques excusas. Toda la culpa es tuya.

CANDIDO. ¿Sólo mía? ¿Y tuya no? Muchos lo sabían y se callaron. Rosa, ayúdame. Sácalo de la cama de su hermana. Tú puedes. Yo, ya lo ves, he fracasado.

Leonardo ha permanecido de espaldas con las manos en los oídos. Se vuelve y encuentra a Pimienta.

LEONARDO. ¿Y esa prisa? ¿Quieres matarme ya?

PIMIENTA. No. Primero debo ver a Celia y que ella me lo pida.

LEONARDO. Ella no te lo va a pedir.

PIMIENTA. Pero me hablará de ti con tanto rencor como si me lo pidiera.

LEONARDO. Es tu odio el que le da esa interpretación.

PIMIENTA. Tú no entiendes mi odio.

LEONARDO. Todos los odios son iguales: irracionales, primitivos, crueles.

PIMIENTA. Mi odio es frío, deliberado, irrevocable. Te odio con una lógica irrefutable.

LEONARDO. (*Se ríe.*) Hablas como un francés educado por Descartes. ¡Increíble!

PIMIENTA. Esta escena no ocurrió nunca entre nosotros y hablo con absoluta libertad. Es el lenguaje de mi creador.

LEONARDO. ¡Vaya caray! Que leído y escrito me salió el negrito.

Pimienta va a atacarlo Nemesia se interpone.

NEMESIA. No, aquí no, Lalo. Cumple con lo que está escrito.

LEONARDO. No hables de odio. Habla de celos. Me clavaste la tijera porque te quité la hembra.

PIMIENTA. No. Te clavé la tijera porque no tenía un cuchillo. Tú la engañabas. Y yo necesitaba un puñal, una daga, un estilete para acabar contigo.

LEONARDO. Y acaso los negros no engañan también a sus mujeres?

PIMIENTA. ¡Cretino! Estaba loca por ti, te amaba.

LEONARDO. Me amaba. ¡Qué sentimental! Ella quería ser blanca, pasear en coche, llevar mi apellido.

PIMIENTA. Eso fue antes. Después cambió. Yo veía como te miraba y me daba cuenta. Sabía que aquello no terminaría bien, yo lo sabía, y no podía decirle nada. No estaba escrito, pero yo esperaba.

LEONARDO. Esperabas que yo diera un paso en falso.

PIMIENTA. Esperaba que ella entendiera. Tú no la merecías.

LEONARDO. ¡Iluso! Cuando cumplas tu destino y me claves la tijera te ganarás su odio.

PIMIENTA. Eso lo veremos.

LEONARDO. No hay más que hablar. A los hechos. (*Se aleja.*)

NEMESIA. Se burla de nosotros. ¿No lo ves? Somos sus payasos vestidos de colorines y se divierte con las muecas que hacemos. Ya me cansé. Lávate el maquillaje, quítate la nariz postiza y enséñale la cara que no conoce. Va a pasar el susto más grande de su vida.

PIMIENTA. ¡Vamos! Al capítulo siete. Y que sea lo que el autor quiera.

Cecilia coloca la casaca de Leonardo en una percha de pie, gira alrededor, y la golpea ritualmente con unas yerbas. Fuma un tabaco. Pimienta la observa; después se acerca.

PIMIENTA. Celia, los santos dicen que tú me necesitas.

CECILIA. Los santos me oyeron.

PIMIENTA. ¿Qué puedo hacer por ti?

CECILIA. Devuélveme la tranquilidad.

PIMIENTA. ¿Quién te la quita?

CECILIA. Él. (*Pausa breve.*) Me engaña, me humilla, me desprecia, se burla de mí, me pisotea. Coño. Me siento sucia, estrujada, rota; rota, un vestido viejo y usado, descolorido y roto. ¡Me ahogo! Es el rencor. Dame un clavo y le atravieso la garganta para que nunca vuelva a decirme otra mentira.

PIMIENTA. Yo tengo una tijera. (*La muestra. Cecilia se la arrebató.*)

CECILIA. Ya no se burlará de mí. (*La clava en la casaca.*)

PIMIENTA. Tú no. Tú no hagas nada.

CECILIA. Ese matrimonio no puede celebrarse.

PIMIENTA. No habrá matrimonio. Dame la tijera.

CECILIA. (*Le devuelve la tijera ritualmente.*) Confío en ti. Tú eres mi mano.

PIMIENTA. Yo soy tu mano.

CECILIA. Que así sea.

Pimienta sale.

CECILIA. A él no. A ella, a ella. (*Corre para alcanzarlo. Pimienta ha desaparecido.*)

Cecilia se queda pensativa. Rosa se acerca y habla con un odio que no puede contener.

ROSA. ¡Vete! ¡Quítate de mi vista! Te veo y me dan ganas de marcarte la espalda a latigazos como una esclava de mi ingenio. ¡Vete!

Cecilia se aleja. Rosa busca a Leonardo.

ROSA. Tu padre habló conmigo. Ya es hora de que sientes cabeza. Y ahí está Isabel esperando que le digas jí. Es elegante, instruida, y además es dueña de un cafetal.

LEONARDO. Y posee la virtud del erizo: si te me acercas te pincho.

ROSA. Ya tú sabrás limarle las púas.

LEONARDO. Si tú supieras... Es una mujer que no entiendo, rara, muy rara.

ROSA. Dos buenos pellizcos y se le quitan todas las rarezas.

LEONARDO. Lo que me preocupa con ese matrimonio...

ROSA. No hay ningún inconveniente con el matrimonio. (*Aclara.*) No estarás pensando en la mulata.

LEONARDO. ¡Esa! Ya ni me acuerdo como se llama. ¡Qué extraño! Hubo un momento en que pensé que no podría vivir sin ella.

ROSA. ¡Qué extraño! Uno recuerda lo que sintió alguna vez por alguien y le parece que ese sentimiento no existió nunca. (*Pausa.*) ¡Basta ya! Que corran las amonestaciones y a casarse. Haremos una gran fiesta. (*Rosa toma el velo, comienza a ponérselo a Isabel y sigue hablando con ella.*) Invitaremos a toda La Habana, al menos a los happy few, como dice un novelista francés.

ISABEL. Tengo miedo.

ROSA. (*Maliciosa.*) Hija, no es para tanto.

ISABEL. No. Me da miedo llegar al final.

Rosa se echa a llorar.

ISABEL. No llore. Si usted llora no podremos seguir.

ROSA. Tú no sabes lo que esto significa para mí. Mientras el libro está cerrado nada sucede. Son letras muertas. De pronto unos ojos desconocidos recorren esas páginas y todo vive: las casas, el murmullo de las palomas, el cuchicheo de los esclavos y esa apretazón en la garganta en el momento que alguien muere. (*Pausa.*) Pero hay que seguir. (*Llenándose de valor.*) ¡Luces preciosa! Vamos a la iglesia. La senda está adornada con azucenas, como en mi boda. ¡Vamos, vamos! Hace rato que Leonardo te espera en el altar. (*La besa.*) Eres la nuera que siempre soñé. Y sé que serán felices, muy felices.

Rosa lleva a Isabel hasta donde está Leonardo, junto a Cándido. Los otros personajes observan. Pimienta está apartado.

CANDIDO. Hijo, ese hombre te amenaza.

LEONARDO. ¿Qué hombre? Eso es un negro.

PIMIENTA. Aquí está mi mano negra. (*Empuña una tijera.*)

CANDIDO. Te mata.

LEONARDO. No puede. Está acostumbrado al cepo y se humilla.

CECILIA. Lalo, no te dejes provocar. A él, no. ¡A ella, a ella!

LEONARDO. De rodillas, ponte de rodillas, negro.

PIMIENTA. Mi mano negra te mata.

Pimienta le clava la tijera.

CANDIDO. (*Ordena a Tondá.*) Arréstalo. Ese hombre mató a mi hijo.

ROSA. Y a ella. ¡Que no se escape!

Tondá encadena a Pimienta. Cecilia se acerca.

CECILIA. (*A Pimienta.*) Yo ayudaré con las cadenas, apretaré el garrote, te amarraré la sogá al pescuezo. Ojalá te pudras en la cárcel, más solo que una rata. (*Lo escupe.*)

PIMIENTA. ¡Qué muerte inútil! No has entendido nada.

ROSA. (*A Cecilia.*) Esas maldiciones no te salvarán.

Rosa le arranca la ropa y ayudada por Tondá le pone un ropón como el de Charo. Cecilia se enfrenta a Charo, que abre los brazos para recibirla.

CECILIA. Una muchacha y un violín y un hombre de ojos verdes. Caminaron en la oscuridad y más allá de la muralla el hombre se volvió negro, el mismo diablo, y la arrastró hasta la iglesia, subió al campanario y la tiró en un pozo sin fondo, tan hondo, tan negro y sin fondo, el pozo más negro y más hondo, más hondo... hondo... tan hondo... tan hondo...

Cecilia y Charo se abrazan aterrorizadas.

Chepilla reza. Pimienta levanta las manos encadenadas.

Rosa y Cándido restallan látigos.

Isabel se viste de negro. Nemesia cose una casaca incansablemente. Leonardo permanece inmóvil donde cayó.

Tondá camina alrededor de los otros personajes con pasos militares.

La luz queda sobre Cecilia y Charo que continúan abrazadas.

CECILIA. ¡Basta! Cierren el libro. ¡Ciérrenlo! ¡Dios! ¡Villaverde! ¡Qué tortura!

FIN

hasta Cándido es ya cubano, quiéralo o no. De dónde este campesino riojano en una novela, no de Balzac, del canario Galdós, sería un emigrante con la memoria congelada en su vieja Habana, arrastraría su singular patria a la patria de cualquier otra trama.

En estas zonas de reflexión, Estorino trampea a sus anchas, echa a un lado ajustes quisquillosos, abandona la más acabada coherencia de los personajes, es en fin desaplicado. Así, la verdadera diferencia entre madre e hijo, por encima de edad, estado y anhelos, es la capacidad de soñar de Rosa y la carencia imaginativa de Leonardo. Y luego de gozosas cavilaciones, viene el beso conmovido del hijo, y como ocurre al final de un buen agón en la comedia ática, se pasa con brusquedad a la ficción. Por eso es lícito preguntarnos si en estas especulaciones sobre lo que pueden hacer lectores y personajes, hay o no un recurso dilatorio de Rosa, que sabe del horror que le espera, y su deseo más íntimo es que los capítulos de la novela no se sucedan, o si hay o no la exposición, una vez más, del miedo a que ocurra la muerte en escena, vieja obsesión estoriniana.

Lamento que una veta especular tan rica no se haya desarrollado más. Pero tengamos fe, espereemos por la próxima entrega del dramaturgo. Mientras, regresemos a los avatares de estos seres tocados por la gracia de Villaverde y por la agudeza de Estorino.

UNA MERA CUESTIÓN DE RELOJES

Leonardo Gamboa era un joven alegre y despreocupado que quería un reloj suizo y acabó sus parvos días a manos de un hombre celoso.

Porque la batalla es en el campo de la frivolidad, ¿o el tiempo, según Leonardo, no es "una mera cuestión de relojes"? Sabemos que Rosa lo sabe, Cándido no miente, Leonardo es un tarambana convicto y hasta confeso, pero como cualquier Clitemnestra regresada de los infiernos, poco le importa esa verdad, y cede a favor del reloj, del halago pendiente, de esa premonición del tiempo trunco, y por ahí anda el germen que da al traste con la pérdida de Leonardo. No, no es jugar a Freud sin sofá, es aceptar la

propuesta de Estorino y perseguir la dimensión simbólica de estos personajes y los objetos con que se asocian, ya sean espejos, clarinete, manto de burato, velo, o reloj.

Esta escena de Leonardo y Rosa es un buen ejemplo de como Estorino invierte y hace más intenso el sentido del diálogo que aparece en la novela. Aquí Leonardo deja de ser el niño ñoño tras una maruga, llámese reloj, y se convierte en un hábil embaucador que consigue lo que le interesa.

Por desgracia el tiempo no es una mera cuestión de relojes. Por suerte para la naturaleza del drama, la frivolidad no puede vencer a la muerte. Con el sexo erosionado, el cariño envilecido, la convivencia insoportable, sobreviene el más rotundo desamor en Leonardo, también el eclipse de su sexualidad, al menos en parte. Hubo un tiempo en que Cecilia dijo "tengo miedo", y no era sólo una premonición del incesto, era también horror a perder el amor de Leonardo. En consecuencia, Cecilia tomará venganza, preparará el cadáver de Leonardo cuando "trabaja" la casaca en acto de magia simpatética tan viejo como el hombre, y Pimienta será su mano. Isabel también dice "me da miedo llegar al final", y no por amor a Leonardo, sino por puro terror a la escena horrenda y que el llanto de Rosa anticipa, porque Rosa como nadie percibe a un Leonardo preparándose para entrar en la muerte, pero hace un alarde de valor y dice "hay que seguir".

Y sobreviene la escena crucial, escena de un dramatismo raro, porque los personajes no actúan, narran, parece que rehusan vivir sus propios actos, y sin embargo la acción se impone. De este modo el espectador asiste por una parte al asesinato de un hombre, y por otra a los pormenores de una escena mítica, a la consumación de un sacrificio ritual sabido y necesario.

"Qué muerte inútil, no has entendido nada", dirá Pimienta, y como él, cada personaje comienza a arrastrar su peculiar condena mientras Leonardo yace muerto, demasiado muerto, hasta que un nuevo lector abra una vez más **Cecilia Valdés o la loma del Angel**, hasta que otra función de **Parece blanca** recomience. ■

LOS DIAS DE LA DANZA EN CUBA

29 de abril

Día Internacional
de la Danza

Al crearse en 1973 el Consejo Internacional de la Danza, reconocido en 1975 por la conferencia de la UNESCO como Organización no Gubernamental, se materializaba la voluntad de considerar a la danza como un arte merecedor de una organización específica.

Promovido por el Consejo Internacional de la Danza, el 29 de abril está establecido oficialmente como el Día Internacional de la Danza, fecha en la que se conmemora el natalicio del revolucionario coreógrafo y teórico francés Jean George Noverre (1727-1810), figura cimera en la evolución danzaria del siglo XVIII.

Sus **Cartas sobre la Danza y los Ballets**, la obra más importante consagrada a la danza en su época, constituye, aún hoy en día, un texto básico y vigente; estimulador y orientador para bailarines, coreógrafos y artistas de la danza en general, pues la savia de sus ideas perdura, así como la actualidad de su pensamiento.

El natalicio de Noverre se celebra mundialmente con actividades que evidencian el humano regocijo de danzar. A pesar de que en nuestro país la danza cuenta con un desarrollo altamente relevante y de prestigio internacional, esta fecha no había representado nunca un acontecimiento artístico sobresaliente; por eso, celebrar por vez primera en Cuba la Jornada de la Danza en conmemoración de 29 de abril, constituyó un suceso válido no sólo por el interés que despertó, sino también por las amplias posibilidades de participación que propició, movilizándolo durante 15 días a todo el movimiento danzario nacional.

Auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Centro de Teatro y Danza de La Habana, el Centro de Desarrollo de la Danza, la Unión de Artistas y Escritores de Cuba (UNEAC) y un grupo de fieles cultivadores de la manifestación, el evento significó un justo y merecido homenaje a Noverre, quien encaminó la danza hacia

una verdadera y necesaria renovación, convirtiéndola en un arte independiente, con sus propios códigos y expresividad en sí misma.

En nuestro caso particular, quisimos que esta primera experiencia se convirtiera en una fiesta multitudinaria, que rompiera definitivamente con esa nefasta tradición de silencio y en la que estuvieran presentes los más diversos estilos, tendencias, géneros y maneras de entender, sentir y vivir la danza. Fue el momento oportuno para establecer que más allá de las divisiones arbitrarias establecidas por los tradicionales apellidos de clásica, moderna, contemporánea, folklórica, popular, la danza entendida como arte del movimiento corporal con fines expresivos, es una sola, independiente de sus vertientes y propósitos, con infinidad de posibilidades y formas de utilizar el cuerpo.

Siguiendo esta idea, la danza invadió durante dos semanas los espacios culturales de Ciu-

La fugaz experiencia nos hizo pensar en la posibilidad de organizar, antes de que concluya el año, un taller nacional de danza contemporánea en el que se divulguen y se expandan nuestros métodos danzarios de trabajo, que incluso ya se internacionalizan y sin embargo se desconocen nacionalmente.

Paul Langland de los Estados Unidos y Alexis Eupierre de España fueron los dos profesores encargados de impartir el taller internacional. En ambos casos sus clases estuvieron dirigidas a propiciar estados de libertad corporal y creativa basados en técnicas de relajación y soltura así como en la improvisación por contacto tan en boga hoy en día en el mundo de la danza postmoderna.

Aunque estas técnicas no eran desconocidas para nosotros, porque ya nuestro nivel de información ha superado algunos vacíos y cada vez son más los contactos y los intercambios, el taller no dejó de cumplir su misión nutritiva y estimuladora. Los participantes disfrutaron de la experiencia, se motivaron, recordaron, reactualizaron y también aprendieron; por lo que su realización fue, una vez más, extremadamente válida.

A estos diez días de intensa experimentación en el taller, siguieron los Días de la Danza en el Teatro Mella. En las mañanas se celebró el II Coloquio Nacional de la Danza y en las noches, la presentación artística de una gran cantidad de colectivos danzarios de todo el país.

El hecho de realizar simultáneamente las sesiones teóricas y los ensayos para las funciones nocturnas, no permitió la

asistencia masiva que el Coloquio requería. No obstante, el nivel de debate, seriedad y profundidad de los temas presentados, indicó el riguroso y amplio trabajo teórico que se realiza a la par de la actividad práctica.

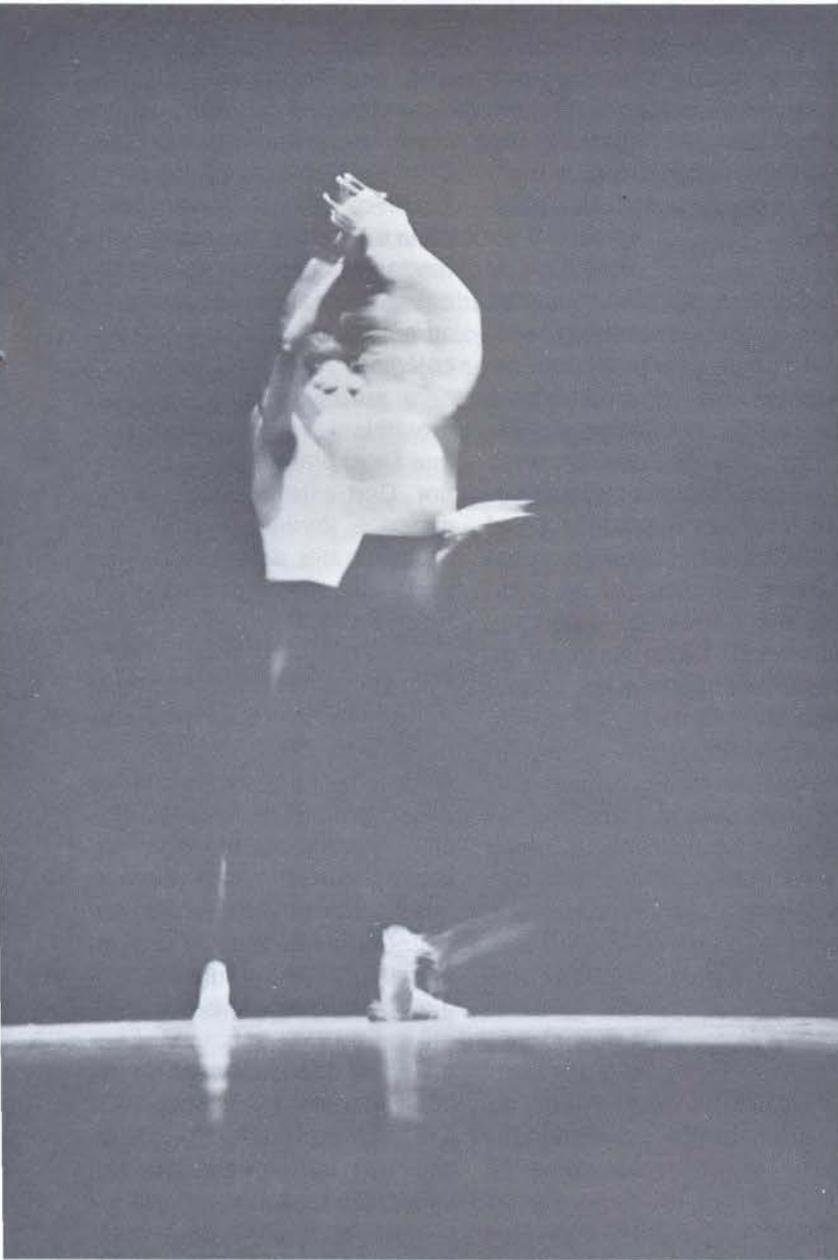
El Coloquio abrió sus puertas para aquellos que tenían necesidad de abordar problemas referentes al mundo artístico de la danza. Miguel Cabrera, del Ballet Nacional de Cuba, presentó a los participantes su tema sobre la danza masculina en el ballet cubano. Luego de un panorama histórico que se inició desde el germen de lo que hoy es nuestro Ballet Nacional de Cuba y llegando a las figuras más jóvenes de la Compañía, que han recorrido el mundo prestigiosamente, Miguel Cabrera se unió al espíritu de la Jornada demostrando a través de sus sabias enseñanzas, que la danza es una y todos los que tenemos que ver con ella debemos luchar porque así sea siempre.

Marianela Boán, del grupo Danza Abierta, introdujo el tema de la dramaturgia en la danza. Partió de dos de sus obras: **El cruce sobre el Niágara** y su más reciente estreno **Autorretrato con escalera de caracol**, para demostrar la importancia que la dramaturgia tiene en su proceso creativo. Este tema resumió, en gran medida, su estética creacional, y suscitó, por parte de los participantes, el compromiso de publicación de sus teorías.

Otros dos temas despertaron gran interés, el de los armónicos en el cuerpo de la Primera

bailarina Regla Salvent, de la Compañía Danza Contemporánea de Cuba y el de los depredadores del folklore por María Antonia Fernández del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Regla Salvent parte de la existencia de tres niveles fundamentales en el estudio del cuerpo humano: el nivel físico-somático, el nivel neutral-psicológico y el nivel espiritual, para arribar a una teoría del movimiento del cuerpo, en la que se explora la imagen interior. Con esta poética imparte clases a jóvenes que no son profesionales de la danza y ya encuentra resultados positivos en su trabajo.

Por su parte María Antonia Fernández hacía un profundo recuento sobre la realidad del folklore en nuestra sociedad desde los inicios de la Revolución. Reconocía el papel primordial que jugó para esta manifestación el creciente movimiento de aficionados que en aquellos años invadía las ciudades e impregnaba la idea próspera de la sabiduría. Luego, en su exposición, se abrían interrogantes: ¿Qué sucedió al pasar de los años? ¿Por qué se destruyó una maquinaria tan ágil? ¿Qué ocurrió con los Archivos del Instituto de Investigación Folklóricas desaparecidos dudosamente? Por otra parte las figuras que pueden brindar genuina información sobre nuestras raíces, desaparecen sin que sean recogidos sus testimonios. Para hacer más acuciante la situación, actualmente existen los que tratan de vender el folklore sin importarles la depuración o la veracidad del producto artístico. En ocasiones importa más obtener di-



Mezcla. Centro Pro-Danza.

dad de La Habana. Por vez primera nos reunimos, nos mezclamos, nos conocimos un poco más y nos hicimos parte de un maratónico festival que propició -entre otras cosas- poder tener una idea mucho más clara del fortísimo movimiento danzario que el país posee, rico en intenciones, figuras, alter-

nativas, que permite hablar de una danza nacional en auge y pleno desarrollo.

La Jornada estuvo dedicada a homenajear a las tres figuras cimeras del acontecer danzario cubano: Alicia Alonso, Prima Ballerina Assoluta y directora del Ballet Nacional de Cuba;

Ramiro Guerra, padre de la danza moderna cubana y a la desaparecida Nieves Fresneda, propagadora del folklore en toda su magnitud y riqueza.

La inauguración estuvo a cargo del grupo Danza Abierta, dirigido por Marianela Boán, que realizó el estreno mundial de **Autorretrato con escalera de caracol**, convirtiendo el espacio no teatral del noveno piso del Teatro Nacional en un lugar de representación. Pese al "sofoco" producto del agitado bregar por las fantasmagóricas escaleras del vetusto teatro, el público pudo recrear la última pieza de Danza Abierta, resultado de diferentes fragmentos coreográficos contruidos e interpretados por sus integrantes.

En el mismo noveno piso del Teatro Nacional a la mañana siguiente, se inauguraba el II Taller Internacional de Danza Contemporánea, coordinado por Rosario Cárdenas, directora del Grupo Danza Combinatoria y David Zambrano desde Venezuela.

El Taller resultó una alternativa valiosa porque permitió transmitir las experiencias y métodos de tres creadoras -Rosario Cárdenas, Danza Combinatoria; Isabel Bustos, grupo Retazos y Lourdes Ulacia, profesora del Instituto Superior de Danza- a un amplio grupo de bailarines nacionales, que si bien conocían sus trabajos coreográficos en la escena, no habían tenido nunca la oportunidad de contactar con su labor pedagógica y técnica a nivel de aula, debido fundamentalmente a que esta labor está limitada al grupo de bailarines con el que trabajan asidua y diariamente.



Grupo Asísomos.

visas a costa del mansillaje a la manifestación, que asesorarse antes de vender el arte. Los ejemplos fueron diversos por parte de los participantes que reclamaron una revisión y preservación de los valores auténticos de nuestras raíces para en un futuro impedir las tergiversaciones con fines comerciales.

Otros temas que despertaron interés fueron los referidos a la crítica teatral en la danza expuesto por Guillermo Márquez del grupo Retazos, quien enfatizó sobre la poca atención, la no correcta información e incluso la desinformación que sobre la danza tienen actualmente las reseñas y trabajos

críticos. El Maestro Ramiro Guerra dictó su conferencia sobre el postmodernismo en la danza actual y la manera en que esta corriente ha influido en la plasmación de un nuevo lenguaje expresivo, abriendo nuevos códigos de comunicación y una nueva metodología creacional. Finalmente, Rodolfo Hechevarría del Instituto Superior de Danza brindó sus trabajos investigativos sobre la aplicación de los métodos de la computación a la danza, mostrando el horizonte de posibilidades que la misma ofrece, no sólo para el estudio de los movimientos del cuerpo, sino incluso para la puesta en escena de una pieza danzaria.

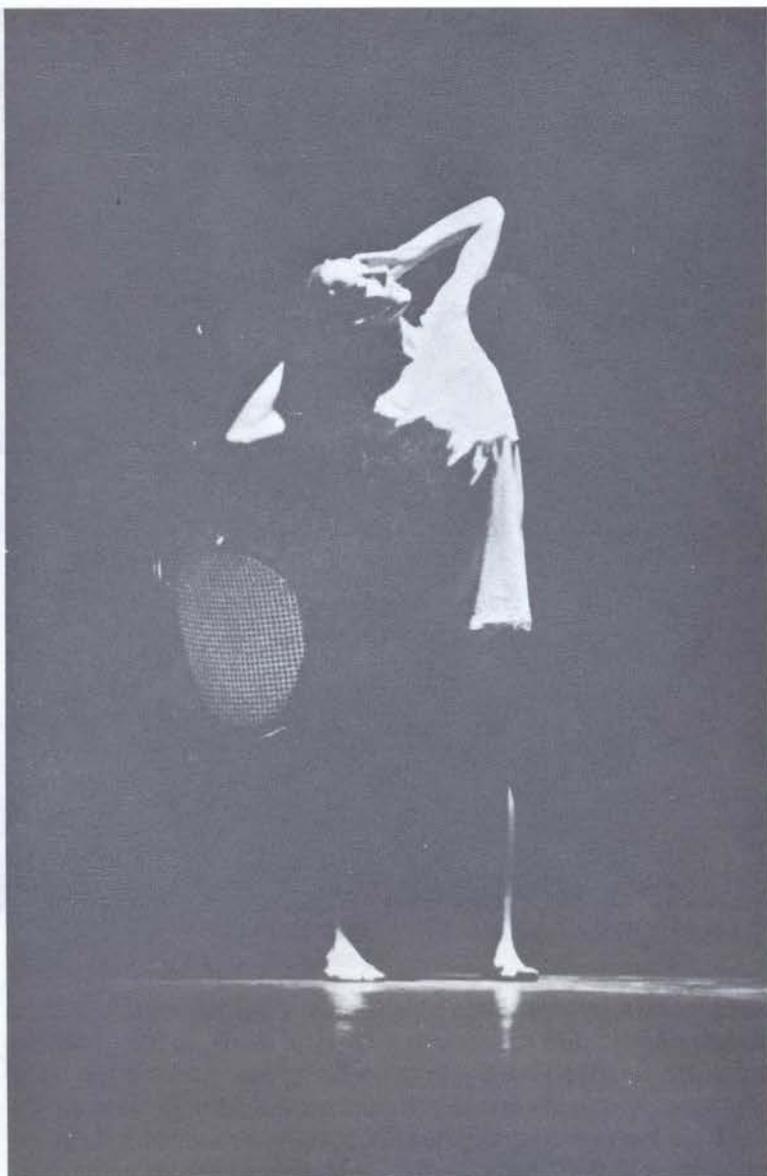
Para todos está claro que el análisis teórico no puede estar desvinculado de la práctica, porque incluso ésta se mueve, cambia y se modifica más rápidamente que lo que demora en consolidarse un pensamiento teórico. Hoy en día es difícil teorizar sobre danza por lo vertiginoso de la constante búsqueda. Lo que ayer fue código o signo identificativo puede ser que mañana ya no lo sea. De ahí que entonces este Coloquio resultara más interesante porque fueron -en la mayoría de los casos- los mismos creadores y figuras vinculadas estrechamente a procesos creativos y prácticos, los que teorizaron sobre el acontecer danzario

nacional o sobre sus propios resultados.

Otro hecho significativo fueron las tres noches de presentaciones artísticas en el escenario del Teatro Mella. Una amplia representación de colectivos danzarios de todo el país se hicieron presentes para mostrar su labor y compartirla junto a los demás.

Lamentablemente no pudieron asistir todos los invitados (31 grupos o compañías en total), algunos por compromisos internacionales y otros porque les fue imposible trasladarse desde sus sedes en otras provincias, hasta la capital. A pesar de las dificultades la representatividad fue amplia y diversa. Si los datos históricos no traicionan, fue la primera vez que se realizó en el país una experiencia semejante. La diversidad, la multiplicidad y la polivalencia, convirtieron el escenario del Teatro Mella en un rutilante calidoscopio de opciones y alternativas.

La danza clásica tuvo en el Centro Pro-Danza dirigido por Laura Alonso y la Escuela Nacional de Ballet su más genuina y joven representación. Dos pas de deux; **Mezcla** y **Diana y Acteón** interpretados por Maité Diz y Alexander Pereda del Centro Pro-Danza, demostraron la pujante vitalidad de la Escuela Cubana de Ballet. El buen gusto, la uniformidad, el nivel técnico y las excelentes interpretaciones hizo de **Bayadera** e **Intermezzo per l'amore** dos hermosos regalos de la Escuela Nacional de Ballet.



Lol. Danza Abierta. Solo de Xenia Cruz.

La danza moderna y la contemporánea fueron ricas en variedad y matices. Desde la Escuela Nacional de Danza Moderna que exhibió con **Reencuentros** un joven elenco de bailarines en el que ya se destacan valores a tener en cuenta, hasta la compañía de Danza Contemporánea de Cuba -que cumple este año sus 35 años de labor ininterrumpida- con **Trastornados**, emotiva coreografía de

Lídice Núñez, la gama de iniciativas fue extraordinariamente estimuladora.

El lirismo mágico, sugerente y lleno de imágenes de Danza Teatro Retazos, con fragmentos de **En sueños**; el gesto teatral, vigoroso y esencial de Danza Abierta en **Fast Food** y **Lol**, este último un llamativo, energético y expresivo solo de Xenia Cruz; lo teatral melodramático



Fast Food. Danza Abierta. Solo de Marianela Boán.

de Laboratorio de la Danza con **Ana Frank, ¿cómo hacerte callar?**; el humor desenfadado y lúdico de Asísomos en **Cuando vuela la paloma**; el virtuosismo y riesgo de Fuera de balance con **Quisiera que algunos de los presentes y Un momento nada más**, breve solo técnico de Lesmes Grenot interpretado a lo grande por Vilmedis Cobas. **Por si acaso** fue un cuarteto ágil y pasajero

de la Compañía de la Danza de Narciso Medina, Gestos Transitorios; **Ser**, un simple y personalísimo solo de Alberto González; **Noctario** y **De noche** fueron las dos muestras de Danza Combinatoria, el primero un elegante y fluido solo de Rosario Cárdenas, estreno en Cuba después de cosechar elogios en Australia. Una invitación al profesor español Alexis Eupierre motivó una improvisa-

ción en la que mostró su forma libre, despreocupada y decodificada de moverse.

Co-Danza, dirigido por Maricel Godoy, es el proyecto danzario de la provincia de Holguín. El grupo hizo, en esta ocasión, su primera presentación en la Ciudad de La Habana y para todos constituyó una agradable sorpresa el rigor de trabajo, la limpieza interpretativa, la entrega y la seriedad con la que estos jóvenes holguineros irrumpieron en la escena. **Modos y maneras, Paralelas y Tridireccional** fueron tres muestras de su quehacer coreográfico. De la lejana provincia de Guantánamo Danza Libre, dirigida por Elfrida Mahler, presentó **Eterno retorno**, un dúo sin grandes lauros pero muy bien interpretado por Ignacio Hernández y Tomás Guilarte. Por último, de Matanzas, Proyecto Espiral, dirigido por Lillian Padrón, hizo de **Ciempíes** una muestra de su tradicional línea de trabajo de interrelacionar lo folklórico y lo moderno de una manera particular.

Otro tanto ocurría con la muestra folklórica. El veterano Conjunto Folklórico Nacional exhibió todo su profesionalismo con su espectacular Comparsa **La Jardinera**. La Escuela Nacional de Folklore destacó a sus jóvenes bailarines con **Danzas a Ochún y Shangó**. El grupo Raíces Profundas y su **Homenaje a los cimarrones en Cuba** levantó al público de sus asientos por la fuerza interpretativa y vigorosidad de sus integrantes. Caso similar sucedió con el grupo Ban-rrará, dirigido por Isaías Rojas, vinculado a la Compañía de la Danza de Narciso

Medina. Para estos jóvenes muchachos de Guantánamo fue esta su primera presentación en la capital. **Dos bandos**, inspirada en el folklore afrohaitiano, no sólo resultó una atractiva muestra del folklore oriental, poco conocido en las provincias occidentales, sino que además estimuló al público por la espectacularidad de la propuesta y la energía juvenil de sus integrantes.

El Conjunto Folklórico Universitario de la Universidad de La Habana se presentó con **Danzas a Ochún y Oggún**; Danza Libre de Guantánamo, en su vertiente folklórica, tuvo un buen momento con **Bonjour, monsieur**, otra muestra del folklore oriental, y el Conjunto de Danzas Españolas del Gran Teatro de La Habana marcó una destacadísima participación con un **Amor Brujo** lleno de vistosidad, estilo y dominio de lo que hacen.

Mención aparte merece la presentación del Cabaret Tropicana en el cierre de las actividades. **Estás en mi corazón, Fantasía negra, Sin timbal e Imitación** fue la entrega de Tropicana, invitado especial, si se quiere, a los Días de la Danza. Porque si de DANZA hemos estado hablando, y defendiendo el más amplio concepto de la DANZA, ¿cómo no invitar a una de las agrupaciones dancísticas más reconocidas del país?

Para muchos fue preocupante la presencia de Tropicana en el Teatro Mella. ¿Cabaret al lado del ballet? Incluso la prensa tuvo criterios al respecto. Pero, si de algo estamos plenamente sa-

tisfechos, es haber contribuido a romper los equívocos tabúes que existen sobre Tropicana. Incluso, ellos mismos se lo propusieron con un espectáculo de cabaret -porque ese es su estilo-, sobrio, vestido como el mejor, coreografiado como el más exigente y bailado -dentro de su concepto de la danza- como la más profesional de las compañías.

Tropicana es danza. Y si nuestro objetivo fue eliminar las subdivisiones y las fronteras, éste fue un magnífico ejemplo. ¿Por qué si las puntas o los tutús, el pie descalzo o el torso desnudo y no el movimiento sensual de las caderas? ¿Por qué todavía nos asustamos ante un vestuario insinuante y no nos preocupamos por un desnudo total de la danza contemporánea o un baile erótico y fecundante del folklore? Mientras todavía haya quien maneje estos criterios prejuiciados y retrógrados es señal que aún nos quedan niveles por conquistar.

Lo más atractivo y significativo de los Días de la Danza fue la variedad contrastante de las presentaciones. La unidad estuvo en el cambio violento, en el salto abismal de una zapatilla de puntas a una danza pélvica, de un tutú clásico a un pie descalzo, a un cuerpo desnudo, de lo dramático a lo festivo; del grupo al solo, de lo melódico a lo rítmico, de lo interior emocional a lo físico, de lo profesional a lo aficionado, de lo tradicional a lo novedoso... el baile, el gesto, la acción, la emoción, la comunicación. Todo tomó al público por sorpresa y lo transportó de un lado a otro, de una

actitud apreciativa a otra totalmente distinta. No es que queramos desbaratar gustos o preferencias particulares, pero sí consideramos que en muchos casos hubo descubrimientos, contactos primarios con formas desconocidas y en alguna medida también se rompió con el prejuicio, la desinformación y la subvaloración. Fue, entonces, una forma más de educar.

Lo importante es que todos se esforzaron por lucir sus mejores galas, lo más positivo de sus conquistas, lo mejor de su repertorio, y por esa vía, se encamina la exigencia. No es lo que se haga, sino de la manera en que se haga. Todo es válido porque el monje no es monje por el hábito, y ejemplos nos sobran a diario, en este sentido, en los espectáculos de danza.

Conferencias en la UNEAC y un Diálogo Escénico dedicado a los 35 años de Danza Contemporánea de Cuba fueron otras de las actividades que complementaron la Jornada.

Estimulante, no obstante las dificultades, esta Primera Jornada Nacional de la Danza, fueron positivos sus resultados. Establecerla anualmente de manera oficial y fija es el empeño de sus organizadores. Celebraciones de este tipo reivindican los reclamos de Noverre a favor del respeto hacia la danza como un arte profundo que expresa la vida del hombre.

Abril, mes de la danza, es una idea que debe ir incorporándose ya a nuestro calendario anual de actividades culturales. ■

CRONICA DE TITERES

Ibá ará agó
Moyuba
Ibá ará agó
Moyuba
Omo de Ko ni
Ibá ará agó ó
Moyuba
Fe Elegguá Echu Lona.¹



Divertimento moderatto. Grupo Papalote, de Matanzas.

Propios para una noche de apertura los toques y cantos a Elegguá invadieron la calle Daoíz del barrio matancero La Marina, despejando el camino de lo que sería durante quince jornadas el Primer Taller Internacional de Teatro de Titeres, auspiciado por el grupo Papalote. Talleristas, invitados, artistas de todo el país, periodistas, funcionarios y extranjeros subieron hasta el puente de La Concordia, símbolo por antonomasia de la ciudad

1. Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba*, p. 362.

yumurina, para, desde allí, desfilar tras los tambores e intérpretes del conjunto AfroCuba hasta el número 83 de la propia calle, sede del grupo anfitrión y casa matriz del evento.

Una multitud de curiosos se apretujaba detrás de los postigos. Algunos saltaron a la calle para integrarse a la procesión iluminada por pequeñas luces y animada por el argento vocal del conjunto folklórico. Y ya en el atrio del edificio, otrora sede de la sociedad de negros "La Unión", el legendario Dios abridor de caminos, y dueño

mimado del teatro, condujo a René Fernández, Presidente del Taller Internacional, a la gran puerta de entrada para que desde allí leyera su discurso de bienvenida.

Después de la inusitada lluvia de caramelos y centavos que derramó Elegguá se abrió la sala. **Okin, pájaro que no vive en jaula**, obra antológica del grupo, se representó una vez más entre las paredes que la vieran nacer en el año 1988; mientras que una hora más tarde la UNEAC fue bautizada con el nombre Gwemilere, vocablo

yorubá que significa fiesta, para que funcionara como espacio de intercambio fuera de los horarios oficiales del Taller. Espléndida casona cubana con espaciosos salones y ambiente refrescante que se convirtió en el desenlace de la intensa actividad diaria.

"Marzo de 1994 inicia un año de renovación, de recapitulación de la experiencia cubana dentro del teatro de títeres. Este Taller Internacional, primero que se celebra a todo lo largo y ancho del archipiélago cubano es la mayor prueba de que el títere está."²

TRES TALLERES PARA UN TALLER

Tras la exaltación de la primera jornada, a la que se sumó el cansancio de varios invitados llegados desde los confines del planeta y de la isla, sobrevino la apacible calma dominical y el Lunes a nonas, se descorría el telón del Taller de Puesta en Escena, dirigido por René Fernández, en su doble condición de Presidente y Profesor. En horario vespertino se desarrollaron el Taller de Dramaturgia, encabezado por Freddy Artilles; y culminando la jornada el Taller de Diseño, dirigido por Zenén Calero. Talleres que sesionaron hasta el final recesando sábados y domingos.

El evento, desde su concepción, fue diseñado para habilitar espacios de superación artístico-técnica en el terreno de estas tres disciplinas. Lugares visitados regularmente por pocos y en ocasiones desconocidos por muchos. Toda vez que

2. Morales, Armando. *La Mojiganga*. Boletín mimeografiado. Viernes 18 de marzo de 1994, p. 4.

en Cuba y en América Latina, por no decir a nivel mundial, se aprecia un sensible desbalance del género titiritero con relación a otras manifestaciones de las artes escénicas. Y esto se convirtió en motivo suficiente para iniciar una labor de fortalecimiento y regeneración.

Reclamo internacional, es sin dudas, la necesidad urgente de propiciar el enriquecimiento teórico y práctico en materias tan esenciales para la salud del espectáculo de títeres. Y el Taller, entre sus horizontes, intentó acortar distancias, unificar voluntades y aportar conceptos, que contribuyeran a robustecer al movimiento, al perfeccionamiento de los que aún no hayan alcanzado la madurez, a la renovación de los artistas de mayor experiencia y a la alternancia de puntos de vista, maneras, modos y tendencias.

Las expectativas iniciales fueron cubiertas. Los talleres, entre los que se encontraban varios directores de grupos dedicados al trabajo para niños en Cuba, especialistas en diversas áreas del trabajo cultural, instructores, investigadores y titiriteros extranjeros, fueron vórtice de intercambio y motivación, reflexión, confrontación, y debate, además de convertirse en puente de ideas que por primera vez en Cuba, y con carácter internacional, aborda el teatro de muñecos, desde una óptica científica en un evento de esta naturaleza.

En los encuentros se alternó la audacia de los profesores con la necesidad de suplemento teórico vivo y estimulante, donado por la trilogía de maestros. René motivó a los participantes a desnudar concepciones y criterios, a contrapuntear ideas en un via-

je hacia el corazón de la escena de títeres que según él debe ser un universo inquietante y mágico, capaz de conmover a grandes y a chicos con la misma señal. Así "las clases impartidas por el director René Fernández, verdadero resumen de sabiduría teórica ligada a una experiencia vital se corresponden con la visión que tenemos del desempeño artístico del grupo".³ Artilles por su parte abundó en el empleo de la materia dramática y su aplicación adecuada al especial lenguaje titiritero; mientras que Calero, desarticuló los componentes del diseño *in situ*, demostrando cómo aprovechar la herencia, el talento y la creatividad.

De modo que los tres talleres, más allá del mero encuentro con el profesor fueron en todo momento piedra de motivación interior y de sabiduría pragmática porque las verdades manejadas no tuvieron el tinte de lo absoluto.

UNA HORA DIARIA

Entre conferencias, conversatorios, clases magistrales y polémicas, la difícil hora que avanza lentamente entre las once y las doce del mediodía, se escurrió resbaladiza. Inquietantes puntos de vista, sabias reflexiones, investigaciones agudas y discusiones respetuosas matizaron este espacio que sesionó a diario y al que fueron invitados destacados intelectuales y teóricos cubanos, junto a otros artistas que, revelaron la verdadera imagen del teatro de títeres en el país.

Por ello fue preciso comenzar con Freddy Artilles quien sinteti-

3. Gacio, Roberto. Idem. Sábado 26 de marzo, p.2.

zó la historia de este arte en Cuba, desde los lejanos tiempos de la colonia hasta nuestros días. Jorge Martínez expuso la evolución del teatro de muñecos y del teatro para niños en la ciudad yumurina desde siglos pasados hasta la formación en 1962 del Guiñol de Matanzas para continuar con la metamorfosis que el grupo ha sufrido hasta convertirse en lo que es hoy el grupo Pupalote.

Cómo ha sido la imbricación de los títeres en las raíces de origen afrocubano, las herencias despertadas, asumidas, engendradas, los aportes y la sublimación que del folklore han protagonizado los muñecos fue el tema escogido por la destacada investigadora Inés María Martiatu, profunda conocedora de las intrínquilis de la cultura

foto: SILVERA

popular tradicional, quien además apuntó detalles esenciales del comportamiento de este fenómeno en el grupo anfitrión.

Al cuarto día, en desventaja con la altitud de las voces de los maestros, tuve que hablar sobre la experiencia de Pupalote en la revalorización del folklore negro, tratando de demostrar la hipótesis que el grupo ha dado lugar en los últimos años a un proceso de reinención folklórica alejado del rescate que promovió en los trabajos iniciales, allá por el año 1982. Proceso que fue convirtiéndose en alimento esencial y en necesidad vital de los creadores frente a la savia afrocubana.

A este espacio acudieron gustosos Esther Suárez, quien reflexionó sobre la dramaturgia para

jóvenes, despertando intensas polémicas de las que los organizadores y los participantes quedaron muy satisfechos; Bebo Ruiz abordó su experiencia en el trabajo con los titiriteros juglares y Félix Dardo intercambió criterios sobre la construcción del espectáculo donde trabajan actores y muñecos. Entre las "coles" Inger Jalmert, directora del Teatro Langa Nasan de Suecia, expuso brevemente la historia del teatro para niños en su país, para culminar con Eina Hagberg quien con "Impresiones de una sueca sobre la santería y el teatro de títeres en Cuba" habló de cultos negros y orishas en un español aderezado con exquisitas entonaciones nórdicas.

La técnica del guante y de la marioneta fueron impartidas en

sendas clases magistrales por dos grandes de la escena cubana del títere: Armando Morales y Carlos González, respectivamente, quienes descubrieron secretos, frutos y amores, asentados a través de largos años.

Así, y día a día, la terrible hora se convirtió en parte del pulso del Taller. Temas e historia desbrozaron caminos transitados y por transitar, antecedentes y perspectivas de la presencia en Cuba del títere. Y para culminar, el reclamo unánime del auditorium: La publicación de los trabajos presentados y el consenso



Erase una vez un mundo al revés. Dir. Armando Morales. Teatro de La Villa, de Guanabacoa.

de pulsar la cuerda de la voluntad con el fin de estimular el florecimiento de trabajos como los que sesenta minutos antes del almuerzo nos mantuvieron atrapados esos días.

ATREZZOS FINALES

Además de los Talleres, ejes del evento, las galerías de Matanzas acogieron tres exposiciones que forman parte de la historia del grupo Papalote. En el Centro Provincial de Arte se presentó la exposición de "escenografía, vestuario y muñecos de Zenén Calero", diseñador del grupo.

En las áreas del Gwemilere se mantuvo durante los quince días del Taller la muestra de carteles que ha acompañado la producción teatral a lo largo de estos treinta y cuatro años, titulada "La historia de Papalote contada por sus carteles", y la última de las tres se inauguró una tarde sofocante, por la cantidad de público y por la magistral actuación de Morales en su antológico **Chímpete-Chámpata**, en la Casa de Cultura "Bonifacio Byrne". Esta vez las fotografías de "Testimonio detrás de la lente" develaron la trayectoria de la agrupación a lo largo de los años.

El Primer Taller Internacional de Teatro sobrepasó las fronteras de la Sala Papalote y se extendió hacia el Teatro Sauto (MN), la Sala Milanés, el Patio



Papito. Dir. Armando Morales. Teatro de La Villa, de Guanabacoa.

Colonial, el Museo Provincial "Palacio de Junco", la Casa Editorial **Vigía**, el Parque de la Libertad y alguna que otra escuela. Suceso que convirtió a Matanzas en una borboteante ciudad invadida por los muñecos. Todo ello porque no era oportuno hablar solamente de la tradición titiritera cubana y en especial de la carrera de Papalote si no se mostraba la obra escénica de los creadores. "La muestra de espectáculos puede considerarse como un calidoscopio de lo más representativo de disímiles tendencias, líneas, estilos y poéticas de trabajo...", apunta Roberto Gacio en el boletín **La Mojiganga**, correspondiente al día 26 de marzo.

Algunos de los más connotados titiriteros cubanos acudieron en doble condición de talleristas y creadores dispuestos a mostrar su arte en Matanzas. Xiomara Palacio, Armando Morales, quien estrenó una deliciosa pieza de Jacques Prevert titulada **En familia** (para adultos), Allán Alfonso, Carlos Piñero, Carlos González y Mercedes Arnaiz. Otros invitados como Lázaro Duyos, Miriam Sánchez, Gilda de la Mata, Adalet Pérez Pupo, Angel Guilarte, Gerardo Céspedes y la argentina Valeria Andrinolo se sumaron a la presencia del Guiñol de Camagüey, el Guiñol de Santa Clara, el grupo Caballito Blanco, de Pinar del Río; Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños; Teatro de La Villa, de Guanabacoa,

y al colectivo Papalote que "...confirmó su maestría en la temática de vertiente africana, su actualización en la parodia, el pastiche, el humor y el abordaje lírico de lo poético de ancestro español: **El Poeta y Platero**".⁴ Papalote presentó parte de su repertorio activo compuesto por las últimas obras y otras que han pasado a la memoria artística del grupo por los valores sustanciales que poseen conformando un mosaico teatral. **Okin...** (1988), **Otra vez Caperucita y el lobo** (1991), **El Poeta y Platero** (1993), **Divertimento Moderatto** (1993) e **Historia de Burros** (1994), en un apretado panorama que recorre las tres líneas fundamentales de su trabajo estético: la que aborda la cultura popular tradicional de origen afrocubano, el tratamiento de temas de la literatura clásica universal y por

4. Idem.

último la que enfoca la diversidad de problemáticas que genera la integración del niño a la sociedad.

Sin embargo, pese al volumen de obras presentadas, los cientos y cientos de niños que arribaron a los teatros a cualquier hora, las funciones realizadas, cuya programación fue ambiciosa e intensa; la panorámica del movimiento cubano de teatro de títeres muestra sensibles síntomas de agotamiento. Por un lado se mantienen vivos algunos creadores inconformes con la historia labrada y alimentados por un espíritu inquieto y renovador. Sin embargo otros, ubicados en el polo opuesto, viven la inanición de la nostalgia, embriagados por conceptos antiguos, esclerosados y refocilando viejas glorias, fuegos fatuos que han perdido luminosidad, lo que se convierte en elemento retardatario.

Todo lo contrario ha sucedido con poquísimos grupos y algunos titiriteros que han contraído un sublime pacto con el Diablo, por lo que su obra se mantiene en constante renovación y rejuvenecimiento. A pesar de la edad física, tantas veces abatida, florece la adolescente frescura y el ímpetu para acometer el acto de la creación, de ahí que hayamos visto algunos de ellos mostrando aún facetas vírgenes. Virginidad que habla de poder de encantamiento, de seducción y de provocación.

El evento se dirigió al teatro de títeres, sin distinguir técnicas ni públicos, pero como la práctica habitual cubana ha simplificado este arte para el sector infantil -amén de las excepciones- la mayoría de los espectáculos presentados mostraron una factura concebida para los niños.

Ello sin ser una arista negativa, porque no es mi intención desvalorizar este segmento de la producción teatral del país, toda vez que pretendo sumarme a los que luchan por situarlo en su justo lugar, manifiesta que el teatro de títeres en Cuba no ha encontrado una dimensión totalizadora capaz de amplificarlo a todas sus posibles vertientes, diversas, enriquecedoras y disímiles. Infinitas tal y como el teatro mismo.

Lo verdadero es que no se ha asumido el reto del títere en concordancia con la evolución que el movimiento ha tenido en Cuba de ahí que muy pocos espectáculos (como el de Armando Morales **En Familia**, la selección de fragmentos de **Cantos por el amor de los camagüeyanos**, o **Divertimen-**



Otra vez Caperucita y el lobo. Grupo Papalote, de Matanzas.



Okin, eiyé ayé. Grupo Papalote, de Matanzas.

to... de Papalote, por citar algunos casos) se hayan presentado en el Primer Taller Internacional de Títeres preparados para el receptor adulto. Suceso que provocó a Inés María Martiatu a escribir en **La Mojiganga** del 21 de marzo la siguiente impresión: "Una de las sorpresas más agradables, al menos para mí en este **1er Taller** (...), ha sido la presencia de espectáculos de la línea de trabajo dedicada a los adultos."

Papalote ha tomado conciencia de este fenómeno y sus espectáculos edificados en los últimos tiempos pueden ser disfrutados igualmente por públicos disímiles. Obras que a menudo parecen estar dirigidas al sector infantil entrañan claves perfectamente descifrables para otros espectadores de más edad. Cierta nivel de polisemia latente en ellas permite la pluralidad. Preocupación que surge al advertir la ausencia, de un arte titiritero dirigido a los adultos y sobre todo por la afluencia cons-

tante de niños y padres a la sala, por lo que hizo necesario amplificar el horizonte de tales espectáculos.

El Primer Taller Internacional de Teatro de Títeres, celebrado con el concurso de infinidad de hombres y mujeres comprometidos con él, sin los cuales no hubiera sido posible la cristalización de este sueño, arroja saldos positivos toda vez que se convierte en vehículo para la reunificación del movimiento titiritero cubano, disperso e incomunicado por diversas causas. "Tal parece que este Primer Taller (...) ha sido marcado por la providencia como un catalizador propulsor de temas, problemáticas, criterios, etc, que contribuyen a una acumulación cuantitativa conducente al necesario salto de calidad de nuestro trabajo", afirma Jorge Martínez en **La Mojiganga**⁵ del 18 de marzo.

La reunión permitió mostrar un panorama de los espectáculos

facturados en el mundo del títere en Cuba. Algunos viejos, que no han caducado, otros de reciente composición. Reunión, cofradía, intercambio de nostalgias, de puntos de vista. Reencuentros de viejos y nuevos colegas y puente de confraternidad entre los que conforman la UNIMA cubana. Obras y personalidades aparecieron y desaparecieron en Matanzas con fugacidad y entre ellas nos visitó el Premio Casa de las Américas Gerardo Fullea León, quien

enfaticó en uno de los debates que no existen fronteras entre el teatro dramático y el teatro de títeres porque todo forma parte de un mismo teatro. Afirmación sabia y justa.

Aún es demasiado prematuro para valorar la repercusión de este Primer Taller. Más allá de los encuentros con René, Artilles, Zenén, más allá de los contactos vespertinos y de las interminables noches de Gwemilere, el ánimo de consolidar, estrechar, reunir y promover perdurará, como una llama inagotable, como las luces que inauguraron el paseo del 12 de marzo. ■

5. **La Mojiganga**. Boletín diario y artesanal, circuló durante el evento acogiendo breves pero intensos trabajos de talleristas, creadores y teóricos. La publicación se convirtió en el sedimento histórico de los acontecimientos más significativos del taller, pues trató de evadir lo superfluo, dando paso a juicios, reflexiones y hasta pequeñas polémicas, serias y respetuosas. Se editó de lunes a sábado, es decir, del 14 - 19 y del 21-26, llegando a alcanzar 12 números.

LA NARRACION ORAL ESCENICA, UN ARTE IBEROAMERICANO

"La narración oral escénica es la dimensión contemporánea del antiguo arte de narrar oralmente", me dice Francisco Garzón Céspedes con quien sostengo un ameno diálogo al concluir, en La Habana, el Sexto Festival Iberoamericano de la Narración Oral Escénica (NOE), evento que contó con la participación de más de 100 especialistas -de ellos 30 cubanos- procedentes de 9 países que, en hermoso gesto de solidaridad con Cuba, no sólo nos ofrecieron su arte sino también se costearon, absolutamente, sus gastos.

"La NOE reivindica, nos dice su fundador, la significación artística de narrar oralmente en cualquier espacio y con cualquier público." Potenciar la oralidad y elevarla a planos artísticos, enriquecer la escena, particularmente la de Cuba e Iberoamérica, han sido sus objetivos en estos dos decenios donde se ha logrado dimensionar un arte que parecía perdido y valorar su presencia, con legitimidad, en la escena de nuestros días.

Poreso entrevistamos a Garzón Céspedes y tomamos notas de sus reflexiones sobre la que podemos considerar obra de su

vida: "A nosotros nos interesaba mucho construir la NOE en Cuba, con mucha solidez pero, a la vez, era necesario conquistar a Iberoamérica. Creíamos que si lo lográbamos, entonces, Cuba que era donde había nacido el movimiento, se beneficiaría con toda esa experiencia y la presencia de estos narradores orales escénicos, en nuestro Festival, lo reafirma."

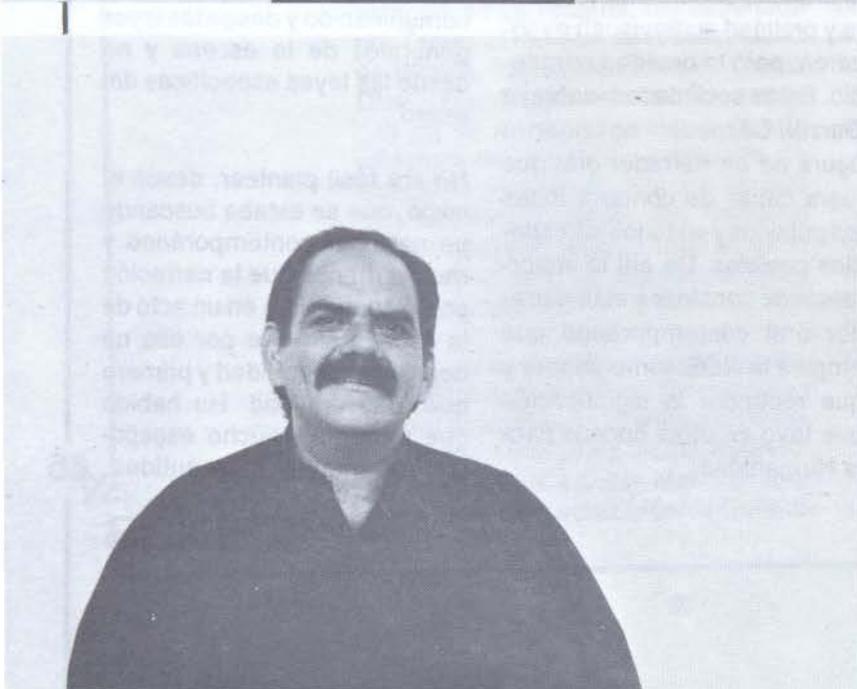
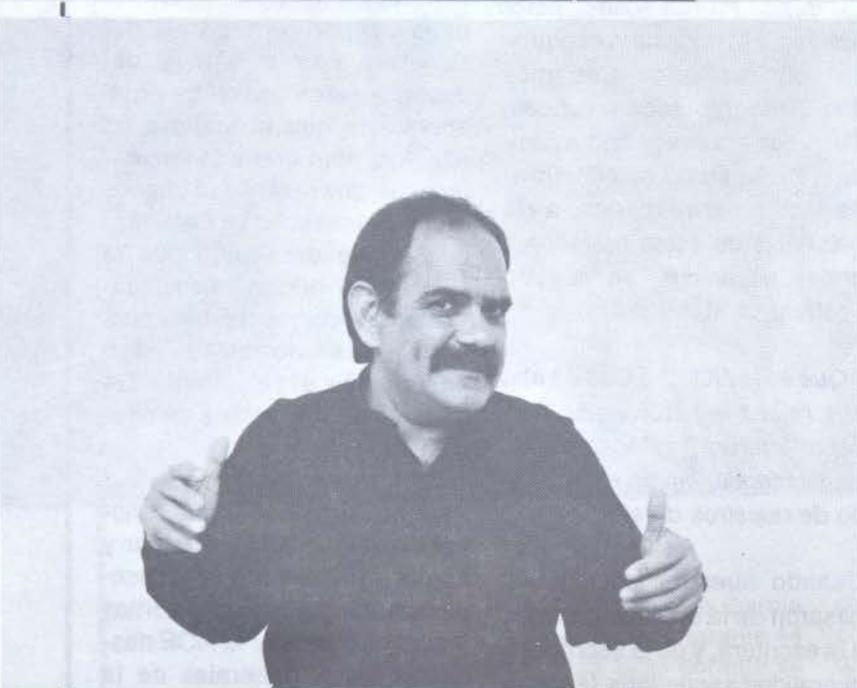
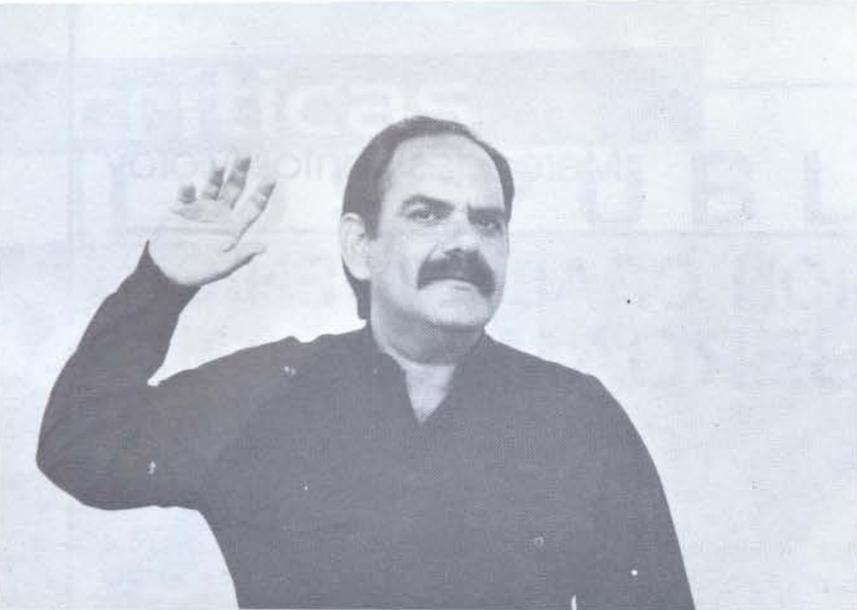
¿Qué es la NOE? ¿Cuáles son sus raíces, su dimensión presente y futura? ¿Dónde reside su trascendencia en este mundo de nuestros días?

Cuando nuestras sociedades pasaron de la oralidad primaria a la escritura, y de la escritura a la oralidad secundaria (escritura y oralidad audiovisual) avanzaron, pero la oralidad retrocedió. Estas sociedades -subraya Garzón Céspedes- no tenían la figura de un narrador oral que fuera capaz de contar a todos los públicos y en todos los espacios posibles. De ahí la importancia de construir a este narrador oral contemporáneo que emplea la NOE como un arte y que recupera la significación que tuvo en otras épocas para la Humanidad.

Había que crear un narrador oral que fuera consecuencia, por una parte, del cuentero familiar y por otra parte, del cuentero comunitario y del cuentacuentos con niños y que entendiera que la oralidad es una sola pero que a la vez entendiera que la oralidad tiene el deber y el derecho de encontrar una nueva dimensión que le permita ser eficaz en sociedades de oralidad secundaria que, como las nuestras, dan preminencia a la escritura y a la oralidad de los medios de difusión masiva.

Para nosotros había que renovar el antiguo arte de contar y fundar un nuevo arte de la escena y para lograrlo lo que hemos hecho es entender la NOE desde las leyes generales de la comunicación y desde las leyes generales de la escena y no desde las leyes específicas del teatro.

No era fácil plantear, desde el inicio, que se estaba buscando un narrador contemporáneo y mucho menos que la narración podía convertirse en un acto de la escena sin que por ello no dejara de ser oralidad y primero que todo oralidad. Ha habido que enfrentar mucho escepticismo, mucha incredulidad,



mucha subestimación. Pero nosotros no estábamos apresurados y lo primero que hicimos fue empezar por los talleres de la palabra y el gesto hasta que fueron asumidos por una institución mayor, la Cátedra Iberoamericana Itinerante de NOE -auspiciada por el CELCIT- que tiene, como una de sus vertientes, esos talleres que son la parte docente y que constituyen todo un sistema: hay un taller básico, uno de aproximación a los lenguajes no verbales, otro de experimentación y oralidad insólita y un taller de crítica de repertorio, entre otros. Además, la Cátedra tiene el laboratorio de la palabra y el gesto que tiene que ver con grabaciones, filmaciones, con puestas en escena, audiciones comentadas, conferencias, así como la realización de eventos artísticos y comunitarios como las muestras, ferias, jornadas sin olvidar la línea de los Encuentros Teóricos Iberoamericanos y de los propios Festivales, anualmente.

La cifra de talleres alcanza unos 500, en 10 países, y se han realizado con las instituciones más prestigiosas como los Ministerios de Cultura, en grandes Festivales Iberoamericanos del Teatro de las Artes, en instituciones de España como la Universidad Complutense, la Casa de América, el Círculo de Bellas Artes.

También nos hemos proyectado en Festivales internacionales tan importantes como los de Teatro de Cali, Caracas, Bogotá, Córdoba, en el Cervantino de México, tanto en lo docente como en lo artístico. Hemos dado talleres en Cuba, México,

España, Colombia y Costa Rica, como en Panamá, Nicaragua y Argentina. Alumnos míos los han impartido en Brasil, Antillas Holandesas y Chile. Y en los talleres, durante los Festivales, han participado también australianos, franceses, holandeses, alemanes e italianos.

¿Y en la comunidad hispana de los Estados Unidos, qué perspectiva tiene la NOE?

Algunos narradores, como la actriz mexicana María Eugenia Lamas (La Tucita), han trabajado con norteamericanos de origen mexicano, sobre todo en la zona fronteriza. Ella ha estado varias veces trabajando en Los Angeles. Ahora tenemos un proyecto que quizá realicemos próximamente. Yo impartiría un curso de NOE en Tijuana (Baja California) donde participarán 25 mexicanos y 25 estadounidenses, y Silvia Dubovoy impartiría la otra parte del curso en San Diego (California), con las mismas personas. Formaríamos narradores orales escénicos y promotores de la lectura y luego vendría una segunda fase donde los participantes intercambiarían experiencias, en Tijuana, y recibirían un taller de perfeccionamiento. Y esto no es más que el comienzo de nuestro proyecto de trabajar con las comunidades de la zona fronteriza de México y Estados Unidos.

Ya hemos fijado una imagen pública para nuestro arte y hemos demostrado que la NOE, como cualquier arte de la escena, es una expresión estéticamente válida, pero como siempre he creído que el arte tiene que ser un proceso artístico de

elevada calidad y, a la vez, prestar servicio social concreto, hemos ido siempre a la búsqueda de nuevos públicos y espacios, de aquellos sectores que no pueden acudir al teatro ni a los Festivales.

Por eso, y como parte de la programación de nuestros eventos iberoamericanos, hemos incluido el trabajo con las comunidades que, como en las Canarias, ha comprendido asilos de ancianos, hospitales, escuelas con niños y jóvenes, trabajo con drogadependientes. También hemos contado en centros de atención a prostitutas, en la ciudad de Mérida (México), con niños de la calle, con enfermos del SIDA, en los barrios marginales a través de las Asociaciones de Vecinos y lo hemos hecho con igual intensidad que en un gran teatro de 2 mil butacas. Porque el narrador oral escénico está preparado para asumir cualquier función, cualquier público, cualquier espacio.

¿Y qué personas se han integrado a la NOE en estos 20 años?

En general proceden de un nivel cultural elevado porque no estamos hablando de personas que tengan la voz del cuentero comunitario sino de la formación de profesionales o semiprofesionales que no llegan, quizá, con una voz inventora pero que sí pueden adquirir primero una voz reinventora -y digo también palabras y gestos- y luego llegar a poseer su propia voz inventora.

Trabajamos fundamentalmente con maestros, profesores de

historia, de literatura, con actores y directores de teatro, músicos, compositores, sociólogos, médicos, antropólogos, psicólogos, periodistas y escritores. Suelen ser personas que tienen prestigio en su oficio y que asumen la NOE no como un **hobby** sino, cuando menos, como una segunda profesión y, en algunos casos, como su primera profesión porque abandonan la que originariamente tenían. Eso dependerá de sus intereses, de sus regiones, de muchos factores.

Nosotros somos un **movimiento** no una compañía porque si lo fuéramos sería de primerísimo nivel. Pero como somos un movimiento este incluye diversas etapas de desarrollo, dentro de sus miembros. La NOE tiene una conciencia escénica específica, no es una práctica simplemente intuitiva.

En Cuba, donde la oralidad tiene una gran aceptación, estaba el cuentero comunitario, ese cuentero campesino y también el maestro y el bibliotecario que se convirtió en todo un proyecto a partir del triunfo de la Revolución con el trabajo de María Teresa Freyre de Andrade y de María del Carmen García, del maestro Eliseo Diego. Cuando yo empecé a contar me propuse integrar al movimiento del NOE aquellos cuentacuentos que tuvieran un alto nivel artístico y con quienes se pudiera trabajar como narradores orales escénicos. Así empezamos con talleres y amigos que muchos eran parte de La Peña de los Juglares, hasta que el proyecto se enriqueció del cual soy profesor y Mayra Navarro la

profesora adjunta y que ha consistido, desde mediados de los 80, en una serie de talleres anuales con muy alta cifra de participantes.

A partir de todo este trabajo de la Cátedra, de la cual soy el director general y Mayra Navarro es la delegada para Cuba, y a partir del trabajo iniciado en La Peña..., puedo decir que la NOE tiene muchos espacios en nuestro país. Está La Peña del Brocal, en el Museo Nacional de Bellas Artes; la del Cine Mara; en la Plaza Vieja, en Ciudad de La Habana; como otras en Camagüey, como El Té de Manuel. Está el trabajo que venimos realizando en el Instituto Pedagógico y en la Facultad de Maestros Primarios y cómo, de este último Festival, brotó la idea entre los participantes, de sistematizar la presencia del NOE en las tabaquerías porque nuestros invitados, al contacto con los obreros y con su sensibilidad, se sintieron muy conmovidos, emocionados. Igualmente sucedió, hace unos meses, en Costa Rica donde además de trabajar en el teatro más grande de esa nación centroamericana, narradores de 5 países participamos en distintos centros comunitarios.

Y es que en los países iberoamericanos, la oralidad artística no es un lujo sino una necesidad, algo indispensable en la formación del niño y en la vida de todos, del joven, del adulto y del anciano sobre todo si pensamos en términos de calidad de vida. ■



*En ocasión
del 5to. Festival de Teatro
Camagüey '94 y contando
con la presencia
de personalidades foráneas
que prestigiaron este Festival,
nos dimos a la tarea
de entrevistar a José Bablé,
director del Festival
Iberoamericano de Cádiz,
España, para que nos aportara
algunas impresiones
sobre tal evento
próximo a celebrarse
en octubre de este año.*

CADIZ: TEATRAL ENTRE CULTURAS

¿Cómo surge el Festival? ¿Cuáles son sus objetivos?

Nace en el 1986 por distintas pretenciones. La primera pretención era reafirmar el carácter americanista de la propia ciudad. Cádiz es una ciudad que durante toda su historia, siempre ha estado ligada a Latinoamérica y en especial a Cuba; y en segundo lugar, bueno, porque pensábamos que era la plataforma ideal para ese tan manido, pero tan necesario encuentro España-América Latina. Entonces surgió la idea a partir de un grupo de teatrística, propios de la ciudad, donde se hizo un llamado a las distintas instancias gubernamentales del país y tuvieron a bien en que Cádiz fuese la sede del Festival Iberoamericano de Teatro, que por otra parte, es el único que se celebra con carácter iberoamericano en todo el continente europeo.

A partir de ahí hemos seguido avanzando un año con mejor disponibilidad económica, otro mucho mejor como fueron aquellos cercanos a la celebración de la efemérides del '92, pero en definitiva su fundamentación sigue siendo la misma, es utilizar una plataforma de diálogo, una plataforma de confrontación entre teatristas y creadores del marco de las dos orillas del Atlántico. ¿Por qué Cádiz? Porque, además de ciudad latinoamericanista como decía antes, por su propia configuración arquitectónica y geográfica ofrece una ciudad muy parecida a cualquiera otra ciudad de Latinoamérica, y porque el espacio donde se celebra el Festival permite la convivencia entre teatristas. Es muy difícil, ya que ahora vengo por todo el marco latinoamericano, viendo muchísimos festivales, es muy difícil encontrar un Festival donde se pueda aglutinar todos los creadores durante tantos días. Hay Festivales donde el grupo, el creador llegan, exponen su trabajo, se marchan al día siguiente y no tienen ni ocasión de saludar a sus propios compañeros. En Cádiz esto no ocurre. El carácter del Festival es convivencial y se obliga o se intenta obligar a todos los grupos que durante los 12 días que dura el Festival estén presentes en la ciudad de Cádiz.

Características del evento. Fecha en que se celebrará.

Este Festival es pura confrontación. En España aparte de certámenes a nivel muy aficionado, juvenil; a niveles profesionales nunca se hace un certamen con carácter competitivo. Porque se piensa que para el teatro no es bueno el carácter competitivo. Es muy difícil poder establecer un varamo justo cuando tú digas esta propuesta es válida, aquella no. Esta interpretación es real, aquella no. Es muy difícil. El arte que no debe pasar por el sedaso de juzgarlo alguien para su premio. Yo no estoy en contra de los premios, pero siempre en reconocimiento de una labor, siempre en reconocimiento de algo.

Pienso de que si en medio de un ambiente de diálogos, de encuentros, donde cada creador expone sus pautas de trabajo, donde hay confrontación, donde hay enriquecimiento, se le "metiese" al creador la necesidad de tener que defender un lugar en un escalafón para obtener un premio, cercenaríamos un poquito la libertad que debe tener el artista.

La fecha del Festival siempre es en la segunda quincena de octubre. Este año precisamente es del 18 al 20 de octubre.

¿Cuál es la historia teatral de José Bablé?

Se puede remontar desde que nazco. Tengo la suerte de nacer en una familia de teatristas. Mis padres fueron actores, mis abuelos fueron actores, mis bisabuelos fueron actores: gente de teatro. Con lo cual no recuerdo en mi casa una conversación de sobremesa que no girara a través del arte.

Empiezo muy pequeño en distintos grupos que tenía mi padre, en cosas escolares también. Hasta que di el salto. Ya con 17 años me lanzo a la empresa de la aventura de los grupos independientes en España. Soy autodidacta, aunque ya adulto me he acercado a distintas disciplinas y a distintos cursos, pero no soy egresado de ninguna escuela.

Con 19 años tengo la suerte de obtener un premio nacional de interpretación, con un espectáculo que hice en Cádiz. Sigo actuación hasta los 23 años, y con estos años decido retirarme de la interpretación porque me di cuenta que mi campo es el de la dirección escénica, campo en el que llevo hasta ahora.

Dirijo una compañía de títeres en Cádiz que tiene tres siglos de antigüedad, es una larga tradición de títeres, mis padres pertenecieron a ella. En el año 1984 después de la transición democrática -primer intento democrático que tuvimos-, la ciudad decide rescatar aquellos valores autóctonos y se imponía recuperar el de mayor valor y arraigo artístico como era el legado histórico de La Tía Norica que así se llama el retablo de títeres que dirijo, mi padre era el único de los manipuladores que quedaba con vida que había pasado las técnicas por tradición oral, y ahí se me ofreció la oportunidad de dirigir. Oportunidad y honor que ostento desde el año 1984.

¿Por qué estoy en el Festival de Cádiz? Estoy porque creo en el Festival. Cádiz en aquella época era un "solar" cultural andábamos siempre inventándonos cosas. Un buen día como charla de



José Bablé. Director del FIT de Cádiz, España.

amigos, se nos ocurrió hacer un Festival Iberoamericano . Yo tuve la ocasión de conocer a Juan Margallo dos años antes. Le conocí junto con Carlos Giménez, el director del grupo Rajatabla de Venezuela, fallecido recientemente. Cuando empezamos a hablar de aquel proyecto, decidimos buscar la persona idónea. Conocía la trascendencia de Juan Margallo, sus visitas a América a través del Festival de Manizales de Colombia; conocía su amor y vocación americanista y entonces le propusimos que fuese el director del Festival.

Empezamos a llamar a distintas puertas y la sorpresa fue que aquellas se fueron abriendo. Al tener un apoyo institucional, pues, el Festival empezó a avanzar. He estado en el Festival desde su nacimiento, siempre haciendo cuestión gerencial.

El año 1992 fue ese gran Festival tan criticado y tan amado por mucha gente, lo coordiné, también, hasta sus últimas consecuencias y ya ahí se institucionalizó un patronato que regulara en cierta medida económicamente y burocráticamente al Festival.

A través de este patronato se canalizó todas las acciones posteriores de este Festival. Un patronato que al aglutinar a distintas instancias, aseguraba tanto supervivencia en el tiempo. Entonces había que erigir un director-gerente de ese patronato y se pensó en mí. El director artístico que tuvo el año 1993 fue José Sanchis Sinisterra. Por distintas razones que no vienen al caso dimitió el año pasado. El patronato decidió darme toda la parte gerencial y administrativa del Festival. Intentando decidir no equivocarme con la parte artística.

Este año se insistirá en el teatro. La gente podrá focalizar qué clase de teatro podrá ver, con nuevos lenguajes y estilos. Se tiene pensado -como propuesta- que este año el tema sea la América negra y se pretende que las manifestaciones sean muy puras con un valor antropológico.

La presencia negra estará dado por un marcado sincretismo en el campo artístico y estético. Este campo negro es tan amplio y profundo que es difícil encontrar qué es la América negra. Por eso trataremos que sea lo más puro posible.

¿Qué opina del teatro que se hace en Cuba, sus posibilidades, sus mayores retos?

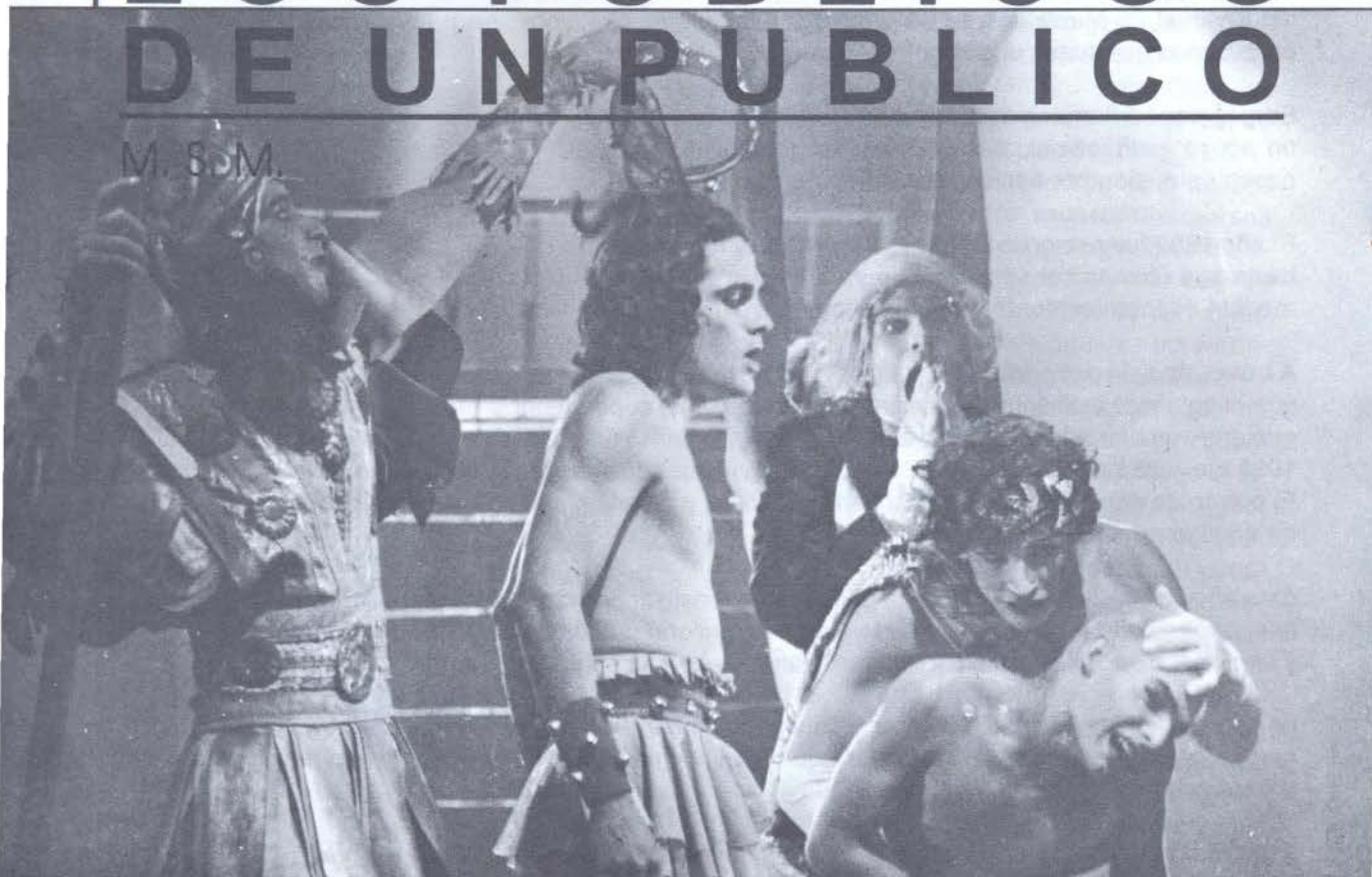
Me encanta la gran heterogeneidad que hay, sus posibilidades. Vosotros sois más conscientes de la realidad que estáis pasando. Si encima con esa circunstancia se saca la creatividad que yo he visto en algunos espectáculos, he de quitarse el sombrero. ¿Cuál es el mayor reto que tiene el teatro cubano? Creo que es el asentamiento, el seguir siendo transgresor en el arte. Muchos grupos van por líneas equivocadas, yo veo un espectáculo, me acerco al creador, hablo con él y veo que en cierta medida está un poco mediatizado por referencia que le llegan del extranjero. Puede ser bien de Eugenio Barba, puede ser bien otras líneas de comportamiento estético, y entonces cuando hay un incentivo cerca, el creador se deja llevar por lo que él piensa sea más fácil vender, o bien al público, o bien al extranjero, y entonces él sin darse cuenta se autocercena en su propia creatividad. Entonces ocurre que al creador hay que darle un estado, no solamente económico, sino darle un estado de tranquilidad mental para que él pueda desarrollar su trabajo y sin ningún dogmatismo en cuanto a técnica teatral. Las técnicas están ahí para estudiarlas, pero para transgredirlas.

¿Qué hace Bablé en Cuba además de ver teatro?

En Cuba he venido, además, de ver teatro, a impregnarme de esta tierra. Yo siento una vocación latinoamericana desde pequeño no sé por qué, y ando buscando mis propias raíces por estos países. ¿Qué voy buscando? Voy buscando lo natural, lo auténtico de las cosas. Tengo tantísimas vivencias y tantísimas cosas que tengo que decodificar cuando llegue a mi casa. Lo que hago aparte de hacer teatro es enriquecerme mucho.■

LOS PÚBLICOS DE UN PÚBLICO

M. S.M.



fotos : LESSY MONTES DE OCA

Una pieza teatral de Federico García Lorca **-El público-** perdida durante 44 años, y escrita hacia 1930 durante su estancia en La Habana, fue estrenada por Teatro El Público, en la sala Hubert de Blanck, bajo la dirección de Carlos Díaz y contó, durante todas las semanas de su puesta en escena, con la afluencia de un público interesado, no exento de curiosidad, pero que apreció con respeto el trabajo del colectivo artístico porque supo encontrar, en el montaje, un sello de profesionalidad y de rigor estético.

Al texto, al que le falta el cuarto cuadro, se integró la sensibilidad del teatrista y asesor dramático de la puesta en escena, el también poeta Abilio Estévez, para incorporar a Dulce María Loynaz -asumida por la actriz Mónica Gufanti-

como personaje-invitado de la fantasía poética del gran andaluz y así brindarnos sus juicios y valoraciones sobre la obra que ella conociera de primera mano y cuya copia fue regalada, por Lorca, a su hermano Carlos Manuel Loynaz quien, lamentablemente, la hizo arder con el resto de su papelería.

Este **teatro bajo la arena** que intenta penetrar más allá de las apariencias y que toma el motivo de la sexualidad masculina, del homosexualismo, como sustancia de su argumento es, sin embargo, una pieza que como todas las de García Lorca tiene una lectura más profunda por su angustia y tensión universales.

Sería reducir los presupuestos lorquianos, su propia concepción del universo estético y sus búsquedas

expresivas, como dramaturgo y como poeta, limitar al tema el homosexualismo el centro de esta obra porque **El público** lo asume, es cierto, como un motivo -entonces candente y hoy, no siempre asumido con igual comprensión y liberalidad en todos los contextos ni por todas las capas sociales- un motivo, repito, que le permitió ahondar, en pos de una mayor trascendencia, en problemas de naturaleza existencial que competen, sin distinciones ni exclusiones, a todo el género humano por cuanto tocan aspectos de naturaleza moral, en su esencia, que valoran el existir, la conducta desde el propio ente individual y en su dimensión comunitaria.

La puesta de Carlos Díaz, responsable del vestuario sobre una idea de Vladimir Cuenca y ambos del diseño escenográfico, dos de los elementos más potencializadores de esta representación que llegan a adquirir, por su propia dimensión y sobredimensión roles protagónicos, así como el diseño de luces de Saskia Cruz y la música, a cargo de Juan Piñera que subraya, en la selección de los elementos de la banda sonora, incluso un contrapunto con el trabajo de los actores en el diseño de cada personaje y en el exacto dibujo de cada situación porque, no lo olvidemos, más de un cuadro descansa, en esta puesta, en la simbiosis de la plástica de una imagen y el universo simbólico de la palabra y la música, con una abarcadora concepción poética, realización donde el director utiliza para subrayar las tesis lorquianas, el desnudo y una gestualidad que no deja de provocar al público -como lo consiguió y dio motivos a más de una interpretación polémica- y que, como es lógico, llegó a violentarlo, a provocarlo desde su polisemia.

Hace unos años, en La Habana, y sobre un improvisado teatro arena teniendo como escenario a la Covarrubias, y como parte de la puesta en escena del grupo venezolano Rajatabla, se producía el desnudo de un actor y de una actriz que representaban, nada menos, que a dos personajes históricos: Simón Bolívar y Manuela Sáenz, con un margen de interpretación que, por su re-

ferencia podría resultar más fuerte para el espectador que lo que se propuso Lorca, y ejecutó en su lectura del original Carlos Díaz, con la utilización de igual instrumento pero ya en un plano metafísico, abstracto en cuanto a la carnalidad de sus personajes.

Este recurso expresivo -el desnudo- puede o no dar pie a la polémica y a múltiples opiniones. Pero no es, en mi criterio, lo fundamental ni de la puesta en escena ni de la obra en sí porque hay algo que trasciende a la dispersión de este poema dramático no tan coherente en su articulación como otras piezas lorquianas, véase **La casa de Bernarda Alba**. Sé que existen elogios incondicionales de este **Público** y sé que existen fuertes criterios en contra de tal realización. Como también sé de una opinión más mesurada que no se asienta en puntos de vista personales ni en el código de vida individual, que asume esta obra y su realización como lo que es: una búsqueda artística, una indagación que procura revelarnos zonas silenciosas de nuestra realidad y profundizar en el universo moral, a gran escala, no en pos de micro-organismos.

Estamos, lo reitero, ante una búsqueda, ante un experimento y, sobre todo, ante una necesidad: la de un poeta-dramaturgo marcado profundamente en su lenguaje metafórico por las **Soleadas** de Góngora y ante un ser humano que se proyecta a medir sus fuerzas, sus tabúes, sus claroscuros con el público, en pos de una comunicación no exenta de opuestos, de dudas, riesgos y contradicciones.

El Hombre, en el sentido genérico del término, en su individualidad es el protagonista de la escena lorquiana con todo su amor y sus afanes de verdad y de libertad no sólo ante los ojos del mundo, ante los otros, sino ante sí mismo donde el acto creador es también, y en primera instancia, un acto liberador. Asumir otra actitud es negarle al artista, al creador la voluntad de fe de su realización y de su propia existencia.

La puesta, algo declamatoria y grandilocuente, en la proyección de sus intérpretes, así conducidos por la concepción de la dirección, puede sin embargo confundir los factores y permitir por la dispersión de sucesos en el escenario, la confusión de algunos espectadores. Ceñida al reducido espacio de la Hubert de Blanck -pensamos cómo se hubiera podido desplegar para una más orgánica y articulada exposición en la Covarrubias, por ejemplo- sabe puntualizar aquellos momentos esenciales y, ajustada al decir poético de Lorca más que a un juicio puramente escénico, jugar con las máscaras y los biombos, con las caretas, siempre a la caza de la verdad desnuda porque esto es lo decisivo en la conceptualización y en la representación de la pieza, lo que nos enriquece al interiorizar sus quejas y vacíos, sus tribulaciones e inquietudes, al hacernos reflexionar.

No es en el desnudo ni en las provocaciones de una gestualidad que subraya el elemento gay, en el discurso de la representación, donde reside la clave de esta obra ni donde Teatro El Público se luce a plenitud. Ellos alcanzan mayor hondura cuando con brevedad en el diálogo y coordinados sus miembros en la escena, establecen el contrapunto entre los personajes, dichos y situaciones, con el apoyo de una atmósfera donde el juego de luces, el movimiento corporal, el recitativo del texto y, sobre todo, la presencia de la música -recordemos el ¡Oh patria! del *Nabuco* de Verdi, utilizado ante la tiara papal y al ser ungido, como Cristo, uno de los intérpretes, se dimensiona el texto para hacer partícipe de la puesta al público, en este teatro bajo la arena que está muy bien establecido más allá de la piel, y se tiende en pos de nuestras mentes y de nuestras reflexiones como obra poética que no desdeña, tampoco, el valor de una tesis, de una hipóte-



sis de naturaleza moral. Aquí reside, en mi opinión, la trascendencia de haber llevado a la escena esta pieza lorquiana.

Es cierto que no estamos ante *La zapatera prodigiosa* y que este no es el lenguaje patético de las tragedias de *Yerma* o de *Bodas de sangre*: en cuanto a texto dramático todavía no supera a aquellos. Sin calificarlo de disparate, como lo hace un personaje del recreado cuarto cuadro, sí es una fantasía poética donde el universo escénico no siempre logra definir claramente, para el espectador, su objetivo y tal manquedad no fue superada, tampoco, en la realización teatral. La dispersión originaria se mantuvo en su lectura y esto, tal vez, impidió a muchos darse cuenta cabal de un proyecto más ambicioso que supera el fenómeno, los tópicos por muy de moda que



estos pudieran parecer, para ir a la búsqueda de la tierra firme, en su trascendencia estética y espiritual, en su valía más auténtica. Pero tal dispersión tampoco impidió que la almendra se descubriera a muchos y nos lleva e incita a medimos con una obra que no se da, desde su articulación, con facilidad sino que reclama de una participación consciente y nada acrítica porque, si peligrosa es la negación a ultranza igualmente minúscula es el ámbito opuesto, el elogio infinito. Lorca reclama más del público, quiere para su **público** otro público, más ambicioso y exigente, nada complaciente y goza de nuestras inquietudes no sin cierta dosis de ironía lúdica.

Hay quien ama el **Romancero gitano**, y lo evalúa en su justo lugar en el conjunto de la lírica de García Lorca.

Hay quien prefiere **El diván del tamarit** y, sobre todo, quienes encontramos la médula de una renovación en **Poeta en Nueva York**. Siempre habrá seguidores de su prodigiosa zapatera o de aquellas, suyas y patéticas tragedias hispanas, como los que se remontan para una búsqueda que quedaría inconclusa, como su vida, en la arena de este Público, y den muchas y muy diversas interpretaciones, hoy desde la base de un desnudo o mañana de un traje abotonado hasta sus límites, como un monje, pero en cualquiera de esas interpretaciones, esta búsqueda se subrayará porque hay un común denominador, en la esencia, donde está la naturaleza humana, imperfecta, siempre deseosa de hallarse a sí misma, necesitada de libertad, de verdad y de encontrar las vías de su plena realización: con ese afán de perfectibilidad que, en ocasiones, parece ingenuo pero que, en su defecto, es humanísimo.

Todo autor tiene momentos y etapas en su creación porque la escritura es un proceso inacabado hasta toparse con la muerte, como la propia escena teatral en sus más disímiles y abiertas lecturas, más allá de la vida personal queda la recreación de la obra en cada lector, en cada intérprete, en el público, y su continuo descubrimiento hasta cuando el tiempo parezca condenar al silencio durante generaciones.

Lorca, como Luis Cernuda, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Rafael Alberti, para mencionar a sus iguales, tiene la virtud de trascender más allá de las parciales negaciones que encuentre su discurso. Y es que en la esencia de esa poética, en verso, en prosa o en la escena viva, está la insatisfacción como impulso y estímulo de una búsqueda de amor, verdad y libertad. Así recibimos, y aplaudimos, **El público**, de Lorca.

ERASE UNA VEZ EL TEATRO

Alberto Curbelo

Este espectáculo es mágico, como esos encantamientos de los hechiceros negros que chasqueando la lengua traen la lluvia al campo.

Antonin Artaud

Teatristas, críticos y especialistas extranjeros no pocas veces coinciden en afirmar que la producción teatral cubana para niños y jóvenes es la más diversa y de mayor nivel técnico-artístico de América Latina y el Caribe. La existencia, durante más de tres décadas, de un nutrido grupo de compañías profesionales en casi todas las provincias e Isla de la Juventud, así como la madurez artística alcanzada por nuestros creadores no solo en los campos de la dramaturgia y producción escénica sino teórica y conceptualmente, avalan este criterio, respaldado por la presencia cubana en múltiples festivales, talleres, cursos y otros eventos internacionales.

La puesta en escena **Erase una vez un mundo al revés** de Teatro de la Villa, de Guanabacoa, bajo la dirección artística de Armando Morales, es una de esas pequeñas joyas que el teatro cubano puede mostrar al mundo. Escrita por el boliviano José Luis Núñez e interpretada por los jóvenes titiriteros Sahimell Cordero y Daymarelys Méndez, la pieza parte de un retablo muy similar a los pesebres navideños de la imaginería popular polaca y rescata, para nuestra escena, una vieja historia de príncipes y reyes, súbditos y ogros. Distinguida como uno de los mejores espectáculos de 1993 en la selección que anualmente realizan la Sección de Crítica y Teatrológia de la UNEAC, la Revista *Tablas* y la UPEC.

Pese al empleo del retablo tradicional, en **Erase una vez un mundo al revés** el director prefiere situar, en los primeros cuadros o actos, a uno de los actores fuera del retablo, para que a la vista de todos **juegue** a ponerle voz a los títeres y realice la banda sonora del espectáculo utilizando instrumentos muy rústicos y todo su aparato vocal, como en los mejores momentos del cine silente.

Morales recurre a la credulidad del niño desde que éste se somete al juego teatral y acepta que los titiriteros, ante sus ojos, hagan y deshagan el retablo, tal y como sucede en sus juegos cotidianos. El espectador llega a admitir, incluso, que sus personajes cambien de voces o timbres, porque lo que le ocupa es la acción misma, la situación y el desarrollo de la fábula, de la que llega a formar parte por voluntad de los propios muñecos.

Teatralizando "lenguajes escénicos" infantiles, esta propuesta de Teatro de La Villa logra establecer un diálogo de igual a igual con su receptor, en **su lengua**, articulando la ficción y el mundo de los títeres a las vivencias personales del espectador, a su modo de ver y aprender la realidad de la que forman parte.

Los actores, en este caso, muestran su ritual no para descomponer su magia sino, al contrario, para decodificarla desde preceptos nada naturalistas, que



foto: SILVERA

revitalizan la tradición y funden enriquecedoras búsquedas creativas en una representación total, en todos sus sentidos escénicos, en el retablo y en el público.

Animando lo inanimado, Sahimell Cordero -que tuvo a su cargo los diseños de títeres y del retablo- y Daymarelis Méndez, obtuvieron el premio de manipulación del III Encuentro de Teatro Profesional de Teatro para Niños y Jóvenes Guanabacoa '93. Feliz desempeño actoral y técnico de esta joven pareja, que en *Erase una vez...* hace gala de sus excelentes dotes histriónicas y posibilidades vocales.

Ellos logran dotar de vida a sus títeres, crear su historia y penetrar, como hechiceros negros, la mente de sus pequeños espectadores. La limpieza en el manejo del títere, lo humaniza. Tanto Sahimell como Daymarelis, tienden lazos orgánicos entre su proyección vocal y la proyección física de los mu-

ñecos, en un encadenamiento eficaz entre lo que el actor propone y lo que el títere realiza.

Como en *Papito*, su anterior montaje en Teatro de La Villa y premio de puesta en escena en el Festival de Teatro Camagüey '94, con *Erase una vez...* el director Armando Morales conquista para este colectivo una vital relación entre el animador de las figuras y el intérprete de los diálogos, hecho que no es común por la deficiente formación titiritera de las nuevas generaciones.

Teatro de La Villa y su director general Tomás Hernández, con la asidua colaboración de Morales, transitan con *Papito* y *Erase una vez un mundo al revés* su mejor momento en la escena nacional. Los premios obtenidos por este colectivo -que arribó en 1994 a su treinta aniversario-, lo hacen ya imprescindible en cualquier cita teatral cubana.



Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Perugorria y Vladimir Cruz en momentos del rodaje de la cinta *Fresa y chocolate*.

El fenómeno de **Fresa y chocolate** fue, es y será -durante quizás no tan breve tiempo- un punto cenital en la cultura cubana de los 90.

La cinta de Tomás (Titón) Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, a partir del ya emblemático cuento largo (o noveleta) **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, con el que Senel Paz (1950) mereciera el Premio Juan Rulfo en 1990, constituye, a no dudarlo, uno de los hitos del quehacer cultural cubano de estos años e, incluso, de las últimas décadas, toda vez que asume y resume potencialidades contenidísticas y conceptuales no abordadas por el arte y las letras nacionales hasta ese momento (1993).

El ranking, por así decirlo, del filme era, por supuesto, lógico: desde la aparición del relato, de forma alternativa y por diversos medios "caseros", antes de que se publicara por la revista **Casa de las Américas**, existía el interés de tantos por el tema escogido por este destacado narrador, quien -debo decirlo también- no defraudaría a lectores avezados en su prosa (tal quien escribe estas líneas), a pesar del cambio de 180 grados efectuado aquí por el igualmente autor de **El niño aquel** (1980) y **Un rey en el jardín** (1983), cuentos y novela respectivamente que le abrieron el mercado del libro en su país y otros ámbitos.

¿QUIEN LE TIENE MIEDO AL LOBO?

Una prosa poética -y aún más: lírica por alegórica y sugerente- caracterizó, hasta estos títulos, el quehacer seneliano. Ello, sin embargo, no obstó que dichas páginas fueran llevadas al cine, la TV, la radio y el teatro. **Una novia para David**, el filme de Orlando Rojas, basado su guión en dos relatos de Senel, le constituyó un indudable éxito de crítica y público. El proyecto Teatro Escambray, ya en los 80, había escenificado textos suyos. Sirvan estos ejemplos de la buena acogida de sus obras en diversos medios, algo no común en la narrativa cubana contemporánea, si exceptuó el caso de Onelio Jorge Cardoso, el cuentista más traído y llevado por estas vías de creación.

El teatro, entonces, ha sido también vía expresiva de sus prosas. Así quedó demostrado, una vez más, apenas se conoció su relato **El lobo...**, en la escena de la Isla. Tres adaptaciones, consecutivas, fueron poniéndose en las tablas capitalinas, a partir de diversas visiones y aprehensiones del texto, sin que por ello la esencia de la "pieza" original fuera dañada, por fortuna.

En consecuencia, a través de las distintas puestas, se mantiene incólume, vivo el espíritu dialéctico -contradicciones mediante- de la obra: desde la perspectiva del cambio consecutivo, y no sin dificultades, el espectador arriba a la transformación, enriquecedora, de David, apoyado en la "rebeldía" de Diego, personaje alternativo, contradictorio, marginal, a pesar suyo. Así, como bien expresara la colega Rosa Beltrán (en **La Jornada Semanal**, México, enero 17, 1993), "David es la materia dispuesta a la comprensión y el cambio; la voz que narra, y al verbalizar no sólo ordena, sino reordena; el revolucionario que gracias al espejo del otro recupera su capacidad y su derecho a ser crítico".

La propia crítica azteca establece un interesante paralelo con **El beso de la mujer araña**, del argentino Manuel Puig -otro caso de narrador llevado en varias ocasiones a las tablas y al cine-, de

cuya novela se diferencia el relato del cubano en que "la motivación parte de una amistad que se basa en un rechazo al dogma en todos los renglones y al placer de compartir la cultura como un elemento **underground** impuesto por la escasez". De ahí, además, que las distancias y diferencias ideológicas, emocionales y sexuales entre los amigos se mantengan a lo largo de la historia y sirvan como contrapunto al tema implícito en la noveleta -y, por supuesto, a los diversos libretos de ella surgidos.

La vinculación de este Senel Paz también guionista (y aún mucho antes libretista-adaptador de sus relatos al teatro) con la escena, se corrobora, por otro lado, en el **¿velado?** homenaje a **Casa de muñecas** que realizan Diego y David (**alter ego** del autor, cuyos rasgos autobiográficos, en las "afinidades electivas" nada goethianas y sí cubanísimas, se asientan en una "educación sentimental"/pedagógica: es decisivo el aprendizaje de David en su relación fraternal ya al final, pero antes temerosa, prejuiciada, con Diego).

Gracias a una rica intertextualidad (más adoptada en la narrativa y durante la última década igualmente aprehendida en la escena mundial), son "citados" no sólo el teatro ibseniano, en uno de cuyos montajes, "actúa" el **aficionado** David, sino además otros "géneros" bien imbricados, por su larga presencia, en la escena y la cinematografía, tal es el cuento de hadas y de misterio, así como la novela contemporánea: Vargas Llosa, Lezama... (Remito al lector al valioso artículo de Antonio Marquet, "El nombre de la fresa", aparecido en **Plural**, México, junio de 1993).

TEMAS, ABORDAJES Y RESULTADOS

La tolerancia y el respeto por la diferencia son los temas esenciales de **El lobo...** y sus tres puestas en escena cubanas, que ahora veremos brevemente.

Primero sería **La Catedral del Helado** -nombre que algunos daban, años atrás, a Coppelía, la antes célebre heladería capitalina, en el centro del Vedado, arteria vital y cultural de La Habana-, que con adaptación y actuación de Osmel Poveda, sería dirigida por Sara María Cruz, una joven realizadora proveniente del Movimiento de Aficionados pero ya con méritos suficientes en las tablas nacionales más recientes (mereció, en el Festival Nacional del Monólogo 1993, premio a su montaje por **Máquina Hamlet**, de Heiner Müller).

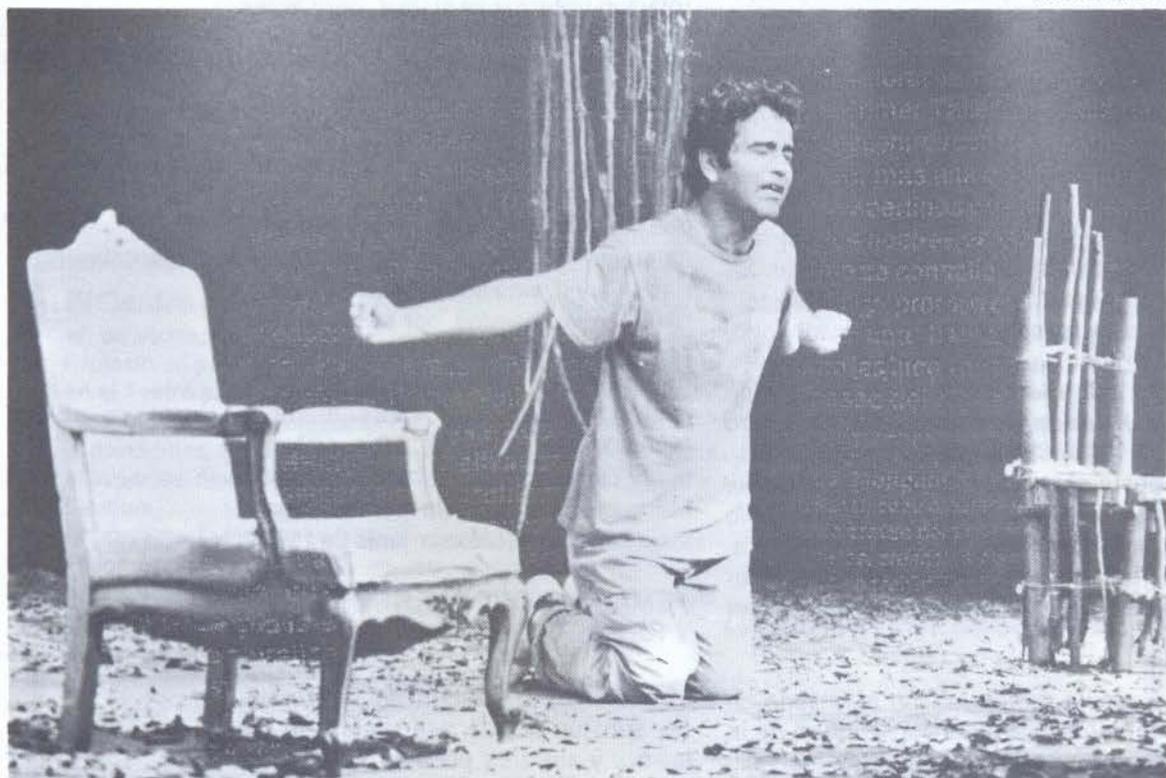
La Catedral... si no la mejor, fue una puesta de interés, por lo que obtendría no poco éxito y sería escogida para la muestra de teatro cubano llevada al Festival Internacional de Teatro La Habana 1993. La concepción escénica está bien elaborada y no hay fisuras graves en tal re-creación del texto narrativo -rico y maleable para su traslado a las tablas.

Por su parte, el desempeño de Osmel Poveda es correcto, si bien no brillante (lo que no alcanzaría ninguna de las actuaciones en sus tres montajes). Hay organicidad en su labor, y nunca los posibles excesos peligrosos de texto/versión -proclividad a lo melodramático y, por ende, al **kitsch**- conducen al abismo al intérprete que, en general, sale airoso.

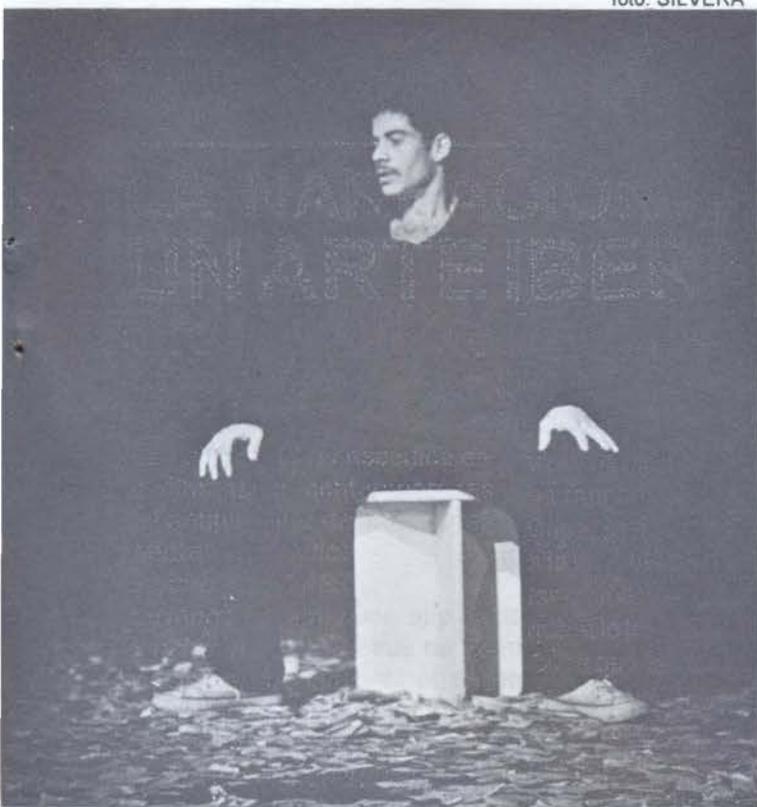
La segunda "aparición" de Senel Paz en la escena gracias a su cuento fue debida a Rafael González y Jorge Luis López, quienes (el primero en la realización y el segundo en la actuación) logran quizás la mejor de las puestas de **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, título que acogió el director para su abordaje.

Creador surgido del teatro musical y con larga trayectoria en las tablas, Rafael González urde una trama ardua en su labor, lo que concretiza el intérprete

foto: ISMAEL



EL lobo, el bosque y el hombre nuevo. Actor Jorge Luis López.



La Catedral del helado. Actor Osmel Poveda.

con un trabajo difícil y, **grosso modo**, convincente, a pesar de las complejidades implícitas en un unipersonal que, no obstante este y otros méritos, no tuvo la resonancia merecida por razones de índole personal entre ambos creadores, lo que coadyuvó a que no tuviera muchas funciones ni, en consecuencia, el resultado esperado por parte de crítica y público.

Para comerte mejor es, hasta el momento, la última puesta de *El lobo...* Bajo la dirección del destacado diseñador de luces Tony Díaz (vertiente más relevante del polifacético teatrista), dos jóvenes actores, con no gran experiencia en la escena, asumen a David y Diego.

Tony Salup y Tony Arroyo interpretan, respectivamente, estos personajes ya tan conocidos por los espectadores habaneros, habida cuenta de sus dos

puestas anteriores. Pero, lástima, la labor de ambos es lastrada por la falta de una mano directriz más exigente que se necesitaba para precisar aristas, detalles, "tientos y diferencias" (para decirlo con Carpentier), aspectos que hubieran aportado un trabajo de mayor calidad, y no lo que vimos en escena: los lados más epidérmicos de estas complejas criaturas que, si bien se ubican -como ha dicho Titón en una de las múltiples entrevistas que ha concedido a la prensa cubana y extranjera a propósito de su filme- una veintena de años atrás, no por ello resultan menos

"ejemplares" de nuestra vida durante décadas en la Revolución. Y es una pena que tal suceda, pues las puestas anteriores habían sentado una pauta de dignidad artística por sus entregas de rigor y, como era lógico, el público esperaba, como la crítica, otra aprehensión estética. Pero -debo emplear un lugar común- hasta el infierno está empedrado de buenas intenciones, y aquí la mano del Diablo puso su gota de hiel.

Y ya que mencioné a Gutiérrez Alea, es oportuno traer a colación otra de sus respuestas en alguna de las entrevistas a que hice referencia arriba. La película -expresó Titón- no es traducción del cuento al cine; lo toma como punto de partida. Asimismo aconteció con las puestas, algunas más "fieles" al original que otras, pero todas, a fin de cuentas, más atentas a lo teatral y su diversidad formal, algo lógico por de-

más, ya que ninguno de los realizadores quería repetir procedimientos de adaptación y realización. Ya se sabe que, utilizando el clásico proverbio italiano, los traduttori son traditori, por lo general los textos narrativos llevados a otros medios (como la escena y el cine) suelen ser despojados de sus valores esenciales, so pena de la síntesis y otras exigencias/requerimientos/necesidades.

Grandes novelistas como Carpentier y García Márquez han sido "traicionados" en sus ¿adaptaciones? a las tablas y al celuloide, incluso en Cuba el primero, y en Colombia el Premio Nobel. Pero justamente sería el propio cineasta el que haría lo contrario en 1967 con una de las cintas clásicas de nuestra cinematografía. **Memorias del subdesarrollo**, novela mediocre de Edmundo Desnoes, cobraba así carta de ciudadanía mayor, al ser "puesta en pantalla" por Titón, quien conseguiría no sólo el mejor filme hasta la fecha en la Isla, sino uno de los seleccionados por la crítica internacional, al margen de que se presentó durante tres años consecutivos en la Cinemateca de New York.

Pues bien, en **Fresa y chocolate** el realizador -avezado y avisado en la escena, por haber laborado con teatristas como Vicente Revuelta en la dirección artística de su película **Una pelea cubana contra los demonios** y, en general, con actores provenientes de las tablas vuelve a acometer tal tarea, al acudir a tres intérpretes del escenario.

De tal suerte, Jorge Perugorría (Diego), Vladimir Cruz (David) y Mirta Ibarra (Nancy) -personaje que querían enriquecer Titón y Tabío, ya que había quedado a medias en una cinta anterior: **Adorables mentiras**, con guión del propio Senel- consiguen una labor sin duda apropiada para sus respectivos personajes, con lo que se rompe el prejuicio de algunos cineastas hacia la

presunta "teatralidad" de los actores **de las tablas** y, en cambio, se corrobora que, justamente con intérpretes de tal medio **formador** -escuela genuinas como se puede llegar a desempeños tan sólidos como los obtenidos por los artistas mencionados, el primero de los cuales merecería premio de actuación en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, de 1993 por su apreciable Diego. Ello, por lo demás, le aseguró uno de los protagónicos en el filme **Derecho de asilo**, de Octavio Cortázar, a partir de la noveleta del propio título, de Carpentier (y volvemos con este narrador tantas veces "cinematografiado"... para mal o para bien).

¿Habría que acudir a Eisenstein, tan teatrista en sus orígenes y siempre, como luego cineasta, para apoyar el valioso ejemplo de este Gutiérrez Alea que se sabe apropiarse de textos narrativos para hacer el mejor cine? ¿Habría que recordar los multitudinarios montajes del realizador ruso, en fábricas y otros ámbitos? ¿Habría que desempolvar el olvido de sus geniales **performances** -antecesores del **happening** y otras formas posmodernistas- en las que combinaba circo, cine, ilusionismo, música y, por supuesto, teatro?

Baste este brillante ejemplo. Por lo pronto, es válido concluir estos apuntes y reflexiones sobre lo dramático de **El lobo, el bosque y el hombre nuevo** (así como de otros textos de Senel Paz, según hemos visto aquí) y su feliz incursión en las tablas y el cine. La parábola del narrador cubano, desde sus orígenes, representado en el proyecto Teatro Escambray, hasta su vinculación íntima con la pantalla grande (donde descuella como uno de los mejores guionistas cubanos actuales: recordar su premio al mejor guión, precisamente por **El lobo...** en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, de 1991), revela su notable aptitud para tal tarea y, en particular, lo **teatralizable** de su célebre relato.

TEATRO BAJO LA NIEVE



Un león una noche, Dockteatern Tittut. Estocolmo, Suecia.

Uno no conoce realmente los suecos si se limita a observarlos en los atestados coches del metro y en las calles luminosas y heladas de sus ciudades; toda esa aparente lejanía con la que muchos tratan de identificarlos se descongela apenas cruzamos el umbral de sus cálidos hogares y logra su mayor ebullición en los teatros. Allí dan rienda suelta a un fervor y un afán de comunicabilidad que se evidencia, no tan sólo en la recepción reflexiva de los espectáculos, sino en esa corriente de disfrute que se transmite de uno a otro espectador y que suele explotar en una súbita carcaja-

da general o recogerse en un silencio catártico para culminar en un cerrado aplauso.

Bajo la nieve de enero, en el invierno más frío de los últimos siete años, pudimos constatar lo anterior: cincuenta y cuatro puestas en escena, representadas por 32 grupos independientes de toda la nación, nos ayudaron a comprobarlo. La cita fue en Lund, una acogedora y pequeña ciudad enclavada al sur-oeste de la península y que es reconocida como "la ciudad de las flores". Ahora, durante una semana, fue la ciudad del teatro para niños y jóvenes de

Suecia. En cinco tandas que comenzaban a las 9:30 de la mañana y no siempre culminaban en la función de las 7:00 de la noche, sino que se prolongaban en conversaciones animadas y lecturas y recitales de canciones y poemas en el cafecantante de la sede principal del evento, el Stallet/Mejeriet.

El Teater Centrum, órgano de distribución común de estos grupos independientes, fundado en 1969, fue el que convocó a esta fiesta del teatro. El grupo anfitrión Manteatern y el eficiente e infatigable Anders Widell, su organizador, lograron que en los seis espacios destinados a la

representación, a su hora y con gran afluencia de público se llevaron a cabo las funciones teatrales.

LAS PUESTAS EN ESCENA

Diversas maneras y estilos, signados todos por la profesionalidad e inventiva, se desplegaron en las puestas en escena. Imposible verlas todas. Pero guiadas por los comentarios críticos y llevadas por el olfato y la eficaz conducción de Eina Habberg, nuestra patrocinadora, pudimos disfrutar del quehacer de dos vertientes: la que recurre al trabajo con títeres y sus variantes, y al de actores, casi siempre mezclados. Hablemos ahora de algunos de ellos.



Historia de burros. Grupo Papalote. Cuba.

En la primera nos deslumbró el Dockteatern Tittut, de Estocolmo, con **Un león una noche**, un espectáculo para niños pequeños con títeres y sombras y actuación en vivo, donde el actor japonés Soji Kowakita, hacía de las suyas para provocar en nosotros un complacido estado de plenitud ante tanta belleza y humor, en una trama sencilla pero sin concesiones.

El Dockteatervesktan de Osby no se quedó atrás con su despanpanante **Solamente con las manos**, con ellas enguantadas en blanco e ingeniosos títeres de guante que lograron una desacralizadora e irónica versión de la caperucita roja donde, con la justeza de la manipulación y una notable vis cómica del actor principal, la hilaridad resulta una constante para todo tipo de público que la presencia.

La dramatización de la mitología nórdica, uno de los temas recurrentes a lo largo del evento, obtuvo una certera actualización en manos de dos jóvenes actores en **Qué dijeron los**

dioses. Con expresivos y bellos muñecos y el trabajo en vivo de gran dinamismo, irradian una frescura y osadía artística a un tema que, gracias a su labor, resulta palpitante y novedoso. Representaban al Raja-Teatern de Hämösand.

La hija y el sapo descuella por el derecho de recursos en el teatro de sombras. El Pigmateatern de Estocolmo con esta puesta en escena contemporaniza viejas técnicas, aportando nuevas posibilidades expresivas con ingeniosos y chispeantes recursos y una música en vivo que apuntalaba con eficacia la puesta en escena de altos quilates.

Toda la tradición milenaria de su cultura de origen musulmana dota a la representación **La historia de un pescador** del Dockteatern Sesam, de Gotemburgo, de una fineza y un gusto exquisito por el tratamiento y la riqueza originaria de su teatro de sombras. Monsour Shaphar y Nassin Barati man-

tienen así, vivo, un arte negado a envejecer y desaparecer en el alud postmodernista.

Cierro esta porción con la significativa **Iggdrasil, el árbol de los vikingos** una poética y sencilla versión de otro tema de la mitología nórdica donde sus sensibles realizadores Margareta y Karl-Arik Lindgren, representantes de la UNIMA en Suecia, ponen toda su amorosa experiencia al servicio de una teatralidad de buena ley: de la que uno puede disfrutar sosegadamente, mientras reflexiona sobre el hermoso mensaje que nos transmite la puesta en escena.

TEATRO DE ACTORES

El mundo medieval llegó precedido de elogiosas críticas y confirmó con su representación el porqué de ellas. El Friteatern de Sundbyberg necesitó solamente de 3 actores y una escenografía escueta para un ejercicio profundo y vital de teatralidad con resonancias

expresionistas. El enfrentamiento de dos hombres ante la muerte fue resuelto con interpretaciones de una riqueza actoral, lúdica, poco común, sin visajes formalistas, que evidencia la maestría de sus realizadores. Un hecho artístico para recordar largo tiempo.

El poeta Allen Ginsberg con sus textos, crónicas de la decadencia espiritual de la sociedad norteamericana, dio pie a una de las más controvertidas funciones. **Los ángeles derrotados del Tío Sam**, del Teater Albatros de Falkenberg no se conformaba con la fuerza del texto, agresivo y descarnado, sino que lo recalcó con imágenes las más de las veces con-

tundentes y otras reiterativas hasta crear una retórica. Una atmósfera proclive a la historia en algunos actores y un no perfecto dominio físico de los mismos, con un no saber como terminar de la dirección prolongaron un espectáculo muy personal que con su carga novedosa, dentro del panorama del teatro sueco, podría ser un camino posible de experimentación a recorrer.

Los anfitriones del Monteatern mostraron **Blues para el abuelo**, una nostálgica y conmovedora pieza sobre un abuelo que prepara a su nieta para soportar su muerte. Interiorización de un patetismo parco que alcanzó en la interpretación del actor prin-

cipal su justa expresión. Una escena reflexiva de una teatralidad otra, casi elemental, que deja un regusto agríndice en el espectador.

Por otra ruta se lanzaron los integrantes del Panikteatern de Uppsala y salieron airosos en **Nadie especial**. Podría ser la tragedia de un Don nadie, un desubicado en la sociedad y en su existencia particular, pero resulta una farsa atractiva, delirante, donde las actuaciones de los tres actores entre canciones y bailes y situaciones chistosas consiguen ir de un extremo a otro de la gama interpretativa, con óptimos resultados.

De Järvsö arribaron dos comediantes que se ganaron el favor unánime del público: **El barco** era la propuesta del grupo XY. Una sátira extraordinaria sobre dos guías de turismo y sus peripecias, con un Lasse A. Kerlund dueño del escenario y de todo lo que se proponía, capaz de encontrar en lo grotesco las aristas de la comicidad en una función única, de esas que uno siempre quisiera repetir.

Dos espectáculos del grupo Teater Uno de Gotemburgo concitaron mi interés por lo opuesto y riguroso de sus planteamientos escénicos: **El cuervo y las castañas** y **Las obsesiones de Carl**. El primero es un juego escénico, donde sus integrantes Åsa, Liselot, Niklas y Pelle se la ingenian para hacernos disfrutar un rato de excelente quehacer teatral donde la imaginería es desbordada y funcional. El otro es una especie de entrenamiento actoral en el cual el actor Carl Harlen explora y explota las posibilidades, las transiciones y las interioridades de un creador inmerso en sus preocupaciones éticas, lleno de matices con un alcance interpretativo excepcional. Quizás



Iggdrasil, el árbol de los vikingos. Picknickteatern, de Suecia.

pronto podamos tener todos la posibilidad de constatar lo dicho con la presencia de tal colectivo en nuestros escenarios.

LA PARTICIPACIÓN LATINOAMERICANA

El Teatro Popular Latinoamericano, con sede en Estocolmo y el Papalote de Matanzas compusieron la comparecencia de esta área del planeta en el Festival. **Ay, Carmela**, de José Sanchis Sinisterra -en proceso de ensayo- y **Saltimbanquis** sobre los músicos de Bremen fueron las dos ofertas del primer grupo, donde la calidad actoral primaba por encima de los demás componentes de las puestas en escena. Rubén Darío Salazar, joven y carismático actor, era el representante del grupo cubano que ya lleva 32 años de sostenida y trascendente trayectoria artística. **Historia de burros** con texto y dirección del maestro René Fernández Santana fue una de las dos propuestas con las que se enfrentó, en su lengua, al riguroso público sueco. La sencillez y belleza del texto, la ágil y fresca puesta en escena y los hermosos diseños de escenografía y vestuario de Zenén Calero dieron la cobertura adecuada a la gracia y el buen hacer del actor que supo ganarse, con este breve homenaje a los juglares de siempre, a los espectadores del Festival y a todos los públicos que se mostró en nuestra estancia en Suecia. El estreno mundial de **Lengua de coco**, de Gerardo Fullea León, fue la otra oferta, un "apropósito ritualizado", con ingenioso diseño de vestuario de Zenén Calero. Esta resultó una explosiva sorpresa que al jugar con las posibilidades escénicas del Orisha Eleguá y la **lectura** del coco, apoyado en las resonancias mediúnicas del actor, Darío Salazar, creaban una atmósfera entre mágica y ritual, permeada siempre por el humor propio de las manifes-

taciones "espirituales" entre nosotros, que hacía a los espectadores romper la barrera entre realidad y teatro al asumir estos la función del segundo o tercer personaje al ser consultados en escena. Lo anterior se calzaba con una instalación realizada con amor y creatividad, por Eina Habberg en uno de los salones de la sede del evento donde uno podía, además de escuchar música afro-cubana, disfrutar de la variada y rica iconografía de nuestros altares sincréticos, bóvedas espirituales, firmas y los grabados o pinturas de Zaida del Río, Moinello o Mendive.

En una de las cuatro actividades colaterales con que contó el Festival tuvimos la oportunidad de compartir una charla con el destacado dramaturgo y profesor Niklas Brunus del Instituto Dramático para teatro, cine, radio y TV de Estocolmo. Allí despertó gran interés el desarrollo y las características de los grupos que en nuestro país apoyan su labor en la cultura popular tradicional. Papalote, con un montaje en la sala de audición de los afiches de Juan Antonio Carbonell y diapositivas de sus puestas en escena y como el más alto exponente de dicha tendencia, entre nosotros, se llevó otra vez las palmas.

OTRAS PROPUESTAS DE RELIEVE

Fuera del Festival, en Gotemburgo, pudimos asistir a uno de los ensayos finales de **La hija del pintor**, novela de Ivar Arosenius, en versión y puesta en escena de ese gran artista de la escena sueca que es Staffan Westberg, quien también actúa junto a Gerd Hesnell, una consagrada actriz, en un espectáculo pletórico de emoción y candor, donde una mujer madura intenta recuperar su niñez.

También al grupo Pero con **Orjen, el águila que tenía miedo a las alturas**, adaptación del libro para niños de Lars Klinting con cuya puesta en escena su actor Stalle Ahrreman ganó el Premio Estatal de Teatro para Niños y Jóvenes de 1991-1992. Una escalera y un actor que pone en relieve todas sus facultades histriónicas bastaron para emocionarnos al máximo y divertirnos.

El **Peer Gynt** de Ibsen del reconocidísimo Backa-Teater bajo la dirección esta vez de Ragner Lyth y con Sven-Ake Gustavsson en el rol principal, nos cedió una visión singular de su personaje: un pobre diablo con suerte al que las coyunturas van alejando de sus raíces; en una puesta de una teatralidad a todo riesgo: impresionante y majestuosa y a la vez austera y precisa.

Y en la populosa Estocolmo, también asediada por la nieve, ver una sobria e imaginativa puesta del ya legendario Michael Meschke: **El paso de Mumen**, de Tove Jonsson, con los jóvenes y carismáticos actores de su elenco. Y poder además deleitarnos con la riqueza de su museo de los títeres, que atesora el local adjunto, donde hay muestras de tal manifestación en diversas culturas.

Ya tener la suerte de presenciar uno de los ensayos de **Historia del señor Bohm y el pescado o Como uno no puede hacerse cosquillas a sí mismo**, del Stad-Teater/Länga nasan, de Peter Cohen, en dirección del capaz Hans Kumlien, con unos diseños de escenografía y títeres de sugerente creatividad y con el trabajo actoral de un Bjorn Geddes, de una expresividad y limpieza en la ejecución de su partitura actoral propia de un mimo. Y uno no podía dejar de asistir en el mismo edificio a la nueva sede del Unga Klara, templo del buen teatro donde oficia



Orjen, el águila que tenía miedo a las alturas. Teater Pero, de Suecia.

Susan Osten. En esta ocasión para ver una puesta en escena y coreografía de Mats EK: **Danzando con el próximo**, donde los códigos expresivos se entremezclan en una conjunción perfecta. Danza o teatro, arte siempre por la indagación estética y humana, por el dominio de su realización pletórica de sensibilidad, lirismo y una agre-

sividad tamizada. Lo que en otros puede parecer parafernalia de moda, aquí es una entrega total, de la cual Etienne Glaser da la medida en escena.

Ahora... ¿por qué no? Dar un salto de noventa grados y descubrir que el teatro es uno solo cuando hay imaginación y sensibilidad creadora, ante el

Turandot de Puccini, que el Folkoperan ofrece con máscaras, grandes desplazamientos corporales, escenografía estructuralista y unas voces atinadas y melódicas bajo la batuta de Claes Fellborn y Ching Chin.

Para concluir con la representación de la última obra de Lars Noren en el Dramaten -uno de los tres más importantes dramaturgos suecos contemporáneos-, premio de teatro del periódico Expressen 1992, **El tiempo es nuestra casa**. Un texto intenso, abarcador de una riqueza dramática poco común donde el autor retoma la mejor tradición chejoviana e indaga en la sociedad y los hombres y mujeres de nuestro tiempo, surcados de frustraciones y anhelos, con una autenticidad avasalladora, en una puesta que no cede un momento de distracción al espectador.

A **grosso modo**, pues, impe-
ran las escenografías simples e imaginativas en el teatro para niños, diseños de vestuario de rigor cromático, participación muy recurrente de la música en vivo hecha por los propios actores; un tono mesurado y convincente en la actuación, sin hojascas que intenta establecer un diálogo reflexivo con el espectador; a la presencia temática de la muerte, la soledad, los sueños que se deshacen, los valores por recuperar y un anhelo de encontrar o salvar a la **princesa** de los ideales; son las lecciones que podemos sacar de este acercamiento a uno de los más vigorosos movimientos actuales del teatro moderno y el cual ahora queremos hacérselo llegar a ustedes en espera de haber logrado lo que quería el poeta: "Nunca escribas bajo la nieve lo que no puedas grabar en tu corazón." Ahí está grabado. ■

Repertorio

Revista de
especialización
teatral

Ensayo
y reflexión
teórica
en torno
al hecho escénico

Revista repertorio. Salón F, Patio Barroco, 16 de septiembre # 63, Centro Querétaro, 76000, Gro, México.

TABLILLAS

El Encuentro Internacional de Publicaciones Teatrales Conjunto '94 se desarrolló entre los días 23 y 30 de mayo con la participación de editores y responsables teatrales, críticos, investigadores y teóricos con el interés de dialogar y debatir alrededor de dos temas: el "papel de la crítica en el teatro contemporáneo" y "las revistas como vías de difusión de la dramaturgia y las búsquedas en el terreno de la representación".



El encuentro, que sesionó por las mañanas, contó en la apertura con las palabras de Roberto Fernández Retamar, presidente de la Casa de las Américas, y la presentación de las revistas participantes; así como de las personalidades invitadas entre las que se encontraban Luis Molina, director del CELCIT, y José Bablé, director del Festival Iberoamericano de Cádiz.

A su vez se aprovechó la ocasión para un acercamiento entre las revistas miembros del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro del CELCIT. Entre las publicaciones participantes se encontraban: **Cuadernos** (GETEA), Argentina; **Gestus e Interruptus**, de Colombia; **Conjunto y Tablas**, de Cuba; **Gestos y Performing Arts Journal**, de E.U.A.; **Máscara y Repertorio**, de México; **Theatrón y Yanama**, de Venezuela.

Paralelo a este Encuentro, y en sesión vespertina, la revista **Conjunto** organizó un Curso de Teatro Latinoamericano -con énfasis en Cuba- para todos los participantes y público en general, en la que hubo testimonios interesantes de destacados dramaturgos cubanos, un panel sobre la obra de Virgilio Piñera con la presentación y venta del libro **Teatro inédito**, con obras de Piñera y de las revistas **Conjunto y Tablas** dedicadas al dramaturgo; además, se abordaron temas sobre el teatro y ritual en Latinoamérica, sobre la dramaturgia y las nuevas tendencias en la escena cubana, entre otros.

Como parte del curso se contempló encuentros con directores y actores de los grupos de La Habana, y una programación de importantes puestas en escena -tanto de teatro como de danza. Al final se llegaron a conclusiones acertadas, siempre en pos de trabajar por un teatro iberoamericano mucho más fraternal, y por un próximo acercamiento entre nuestras culturas a través de la palabra, la crítica y la difusión teatral.

.....

Osvaldo Pelletieri, director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA), fue una de las personalidades presente con la publicación **Cuadernos del GETEA** en el Encuentro de Publicaciones organizado en La Habana. Intervino en el Curso de Teatro Latinoamericano con una ponencia que sistematiza el estudio del quehacer teatral argentino de la última década.

El GETEA inició sus actividades en 1987 con el propósito de crear un espacio dedicado integralmente a la investigación del teatro argentino,



Alberto Pedro, DRAMATURGO CUBANO, con su obra teatral **Mestiza** (adaptación de la novela **Los pecados de Inés de Hinojosa**, de Próspero Morales), obtiene el premio Próspero Morales Pradilla compartido con el poeta e investigador Luis Suardíaz por su ensayo **El múltiple rostro de León de Greiff**. En conversación con Luz Elena Zabala, representante de las Universidades de Antioquía y del Valle de la República de Colombia nos dice:

El Premio Próspero Morales Pradilla, se establece en Colombia por la Universidad del Valle mediante Resolución No. 085 del 22 de julio de 1991, expedida por el Consejo Superior de la misma institución Docente.

Convoca el Premio, a los cubanos estudiosos de la literatura colombiana a: elaborar ensayos sobre autores y obras, tendencias o épocas literarias colombianas.



(...) es resultado del Convenio de Cooperación Cultural suscrito entre la Universidad del Valle y el Instituto Cubano del Libro en coordinación con otras instituciones cubanas de cultura y pretende constituirse en significativo homenaje a uno de los narradores más representativos de la literatura colombiana y Latinoamericana de esta época.

El Premio Próspero Morales Pradilla es la respuesta Colombiana al Premio Manuel Cofiño instituido por Cuba en Colombia, es así mismo respuesta a la tarea necesaria de buscar el encuentro de nuestras culturas para estrechar lazos de unión entre nuestros pueblos. Es el método que encontraron Cuba y Colombia para posibilitar la investigación, el conocimiento y la divulgación de sus literaturas en el contexto cultural de los dos países.

El Premio Manuel Cofiño fue otorgado al investigador, estudioso de la obra de Alejo Carpentier, Carlos Vázquez Zawadzki con su libro **El reino de los orígenes**. Este Premio es auspiciado por la Universidad del Valle

(Colombia), Instituto Cubano del Libro, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Casa de las Américas, Universidad de La Habana y la Embajada de Colombia en Cuba.

El II Concurso Internacional sobre Literatura colombiana contemporánea, Premio Próspero Morales Pradilla, contará con las siguientes bases:

- Podrán participar en este Concurso Internacional de Crítica, estudiantes, profesores, escritores y dramaturgos cubanos.
- Los concursantes podrán participar enviando un artículo de al menos treinta páginas -o bien, un ensayo o libro de crítica sobre literatura colombiana contemporánea, en cualquier género. Los materiales ensayísticos deberán ser inéditos.
- El Segundo Premio Próspero Morales Pradilla queda abierto a partir de la publicación y divulgación de las presentes Bases del Concurso Internacional, hasta el 31 de marzo de 1995.
- Todos los artículos, ensayos o libros de crítica sobre literatura colombiana del Siglo XX, deberán de ser enviados a la siguiente dirección: **Premio Próspero Morales Pradilla, Dirección de Literatura Instituto Cubano del Libro, Palacio del Segundo Cabo, O'Reilly No. 4 esq. a Tacón, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba.**
- Los concursantes enviarán tres copias legibles de los materiales.
- Un jurado cubano integrado por escritores propuestos por el Instituto Cubano del Libro, la Unión Nacional de escritores y Artistas de Cuba y Casa de las Américas, seleccionarán tres trabajos finalistas.
- A su vez, un jurado integrado por dos escritores -investigadores colombianos y uno de los cubanos- propuestos los primeros por la Universidad del valle, determinarán el trabajo crítico ganador.
- Se otorgará un premio único consistente en una estadía de una semana en Colombia (incluyendo tiquetes, alojamiento y alimentación) y el pago en efectivo de \$ 1000.00 USD.
- El Segundo Premio Próspero Morales Pradilla se otorgará en el mes de julio de 1995.
- El trabajo ganador será publicado por el Centro Editorial de la Universidad del Valle, y divulgado a nivel cubano, colombiano y latinoamericano.

latinoamericano y sus relaciones con el teatro mundial. Posteriormente encaró tareas de difusión e intercambio con numerosas instituciones argentinas y del exterior, que se han ido incrementando con el transcurso del tiempo. El GETEA tuvo su primera sede en el Instituto de Literatura Argentina y en la actualidad constituye el Área de Teatro Latinoamericano y Argentino en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Organizan Encuentros Científicos y Teatrales, Congresos Nacionales e Internacionales de Teatro Iberoamericano y Argentino, Jornadas de investigación sobre el nuevo teatro de los 90. Realizan ciclos de homenajes a teatristas y coloquios internacionales.

1995 - 20 años del CELCIT

En 1995 se cumplirán 20 años de la creación del CELCIT, Organización No Gubernamental que dedica su esfuerzo al desarrollo del teatro en cada país y a su interrelación con el área iberoamericana. Con este fin se elabora un amplio plan de actividades que incluye la celebración de unas jornadas de teatro en Marzo-95 que contará con participación extranjera y será un paso previo a la muestra internacional de Córdoba, Argentina donde se reunirán los mejores espectáculos de América Latina.

En el transcurso de 1995 el CELCIT de Cuba organizará encuentros con laureados y participantes de la actividad nacional e internacional del CELCIT a través de estos 20 años.

TABLILLAS

El grupo **Teatrova**, creado en Santiago de Cuba el 10 de enero de 1974, celebra sus 20 años y los 30 de la actriz y cantante María Eugenia García, fundadora del grupo.

Teatrova se caracteriza por incorporar la palabra hablada y la palabra cantada, y más recientemente la danza para proyectar el mundo espiritual de los personajes como otra amplificación de la imagen sonora y lírico-dramática.

En Teatrova se despliegan y aprovechan una sucesión de posibilidades que permiten transformar el escenario en una verdadera caja de sorpresas, de donde un simple gesto, una palabra suelta, una canción o un paso de danza, brotan en un torbellino mágico para ordenarse en el hilo narrativo, cuyo eje central pareciera creado a propósito para el lucimiento personal de esa actriz excepcional que es María Eugenia García. (Tomado de la presentación que hiciera José Lira Sosa a la obra **La Flor de Cuba** en Venezuela.)



En la actualidad se encuentran trabajando en Margarita, Estado de Nueva Esparta, Venezuela, cosechando triunfos ante el público y la crítica especializada.

Después, o mejor dicho allí, constante, está la danza y la música popular, la trova que de simple acompañamiento pasa a papel protagonista y se impone tanto a los personajes de la obra como a nosotros los espectadores, el público señalado y escogido por el azar... (Tomado de la presentación a la obra **La Flor de Cuba**.)

El Centro de Teatro y Danza de La Habana y el proyecto de Teatro de La Villa en colaboración con la Dirección Municipal de Cultura, convocan al 4to. Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes, Guanabacoa '94 dedicado este año a "El trabajo de dirección en el Teatro para Niños y Jóvenes".

Podrán participar todos los grupos profesionales de teatro, los cuales pueden proponer hasta dos espectáculos. En este evento se podrán presentar obras teatrales con o sin muñecos para salas y/o espacios flexibles, espectáculos unipersonales o de pocos actores para salas y/o espacios flexibles.

El proyecto Teatro de La Villa otorgará los siguientes premios consistentes en \$200.00 cada uno: Mejor actuación femenina en vivo, mejor actuación femenina con muñecos, mejor actuación masculina en vivo, mejor actuación masculina con muñecos.

La Revista **Tablas** y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba conformarán jurados para otorgar diferentes premios.

Los proyectos interesados en participar deben llenar la planilla de solicitud con todos los datos que se piden y hacerla a la Sub-dirección Artística del Centro de Teatro y Danza antes del 31 de octubre de 1994.

Para cualquier información dirigirse a:

Centro de Teatro y Danza, San Ignacio 166, Habana Vieja. Teléfonos: 62 7529, 62 9448
Proyecto Teatro de La Villa, Guanabacoa. Teléfono: 90 7984

Festival de Teatro de La Habana

Ciudad de la Habana, 1ro. de agosto de 1994

Queridos teatrístas:

Con muchas esperanzas en el porvenir y en la acción ennobecedora de nuestro arte, los creadores teatrales y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, convocamos a la celebración del Festival de Teatro de La Habana, a realizarse desde el 25 de agosto al 3 de septiembre de 1995.

Nos disponemos, una vez más, a recibir en nuestros teatros, plazas, calles, patios, jardines y otros sitios mágicos de la ciudad, a todos los teatrístas que, provenientes de distintas regiones del mundo, acudan a la próxima cita habanera. Varias razones justifican hoy la realización del Festival. Circunstancias muy significativas en el orden artístico, social y cultural modelan el panorama actual del teatro cubano. Tras varios años de gestación de las múltiples líneas creativas que sustentan nuestra escena, podemos presentar las experiencias de más alto nivel artístico que expresan la esencia de su carácter multifacético en lo que a intereses temáticos y de lenguajes escénicos se refiere.

Junto al afán creador y a la insistencia permanente en defender la dinámica de la práctica teatral, crece la voluntad para el intercambio artístico y humano. Por ello, el Festival es una oportunidad ineludible para ensanchar los horizontes del conocimiento sobre el teatro que hacemos, compartimos e imaginamos. Sin fronteras de edades, el teatro para niños y adultos habilitará espacios comunes en un único discurso y con un mismo propósito: salvar las imágenes del hombre en sus relaciones con otros hombres, su historia, su memoria y su realidad contemporánea.

Desde siempre, el teatro cubano ha buscado su verdadera identidad a partir de su integración profunda a la realidad y a la historia social y cultural de nuestro país; abierto también a las influencias y acercamientos necesarios a las corrientes creativas y de pensamiento del teatro universal. Nuestra herencia es igualmente el abundante caudal de huellas que han dejado entre nosotros colectivos y personalidades teatrales que nos han visitado en diferentes momentos. Ellos son ya parte de nuestra memoria teatral colectiva que nos impone, hoy, una nueva urgencia: el reencuentro con esos caminos que cada quien ha seguido andando, es decir, con ese teatro que va de pueblo en pueblo, apostando por la vida.

Aspiramos a ofrecer en La Habana, una muestra internacional rica en proposiciones creadoras diferentes que confronten nuestros recuerdos con el acontecer teatral de hoy, como una posibilidad de aproximarnos a la imagen futura del teatro que, tal vez, veamos mañana.

Gracias al empeño solidario de muchos amigos teatrístas del mundo y a la cotidiana labor de nuestros artistas y técnicos, el Festival de teatro de La Habana cumplirá en la próxima edición sus quince años de fundado. Otro motivo más para el reencuentro memorable de quienes, de algún modo, han favorecido su existencia. Actores, directores, dramaturgos, críticos, diseñadores, músicos, profesores y técnicos, hallarán en La Habana un público entusiasta y agradecido que colmará sin dudas las funciones, talleres, encuentros teóricos y actividades generales que programaremos en las diez jornadas del evento.

"En teatro como en todo podemos crear en Cuba." Para hacer posible nuevamente esta idea y compartir certezas e ilusiones, les convocamos a ustedes, queridos amigos. Juntos fundaremos una nueva realidad para el teatro de todos. Hasta el 1ro. de abril de 1995, recibiremos las proposiciones e intereses de participación en el Festival.

Consejo Nacional de las Artes Escénicas

Para contactarnos pueden dirigirse a: Festival de Teatro de La Habana. Calle 4 #257 e/ 11 y 13, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba. C.P. 10400. Teléfonos: 30 4351, 31 1357 ó 3 8562. Fax: (537) 33 3810

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD. América del Sur: 20.00 USD. Otros países: 24.00 USD.
North America: South America: Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:
Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas **tablas**
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

**ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO**



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

**También se acepta giro postal
Money orders are also accepted**

**Revistas/Publicaciones del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro - EECIT -
Datos generales**

ESPACIO DE CRITICA E INVESTIGACION TEATRAL. Fundada en 1986 periodicidad variable Responsable: Eduardo Rovner Dirección: Agüero, 1775 - 2o piso «E» (1425) Capital - Argentina Teléfono (541) 825-4255 FAX (541) 3317353 Promedio Pág/ejemplar: 110 Precio: 6 USD\$.

TEATRO 2. Fundada en 1967 Semestral Editor: Teatro Municipal General San Martín Responsable: Eduardo Rovner Dirección: Corrientes 1530 (1042) Cap. Fed. Argentina Teléfono: (541) 469377 FAX: (541) 3317353 Promedio Pág/ejemplar: 96 Precio: 8 USD\$.

TEATRO-CELCIT. Fundada en 1990 Semestral Editor: CELCIT Responsable: Carlos Ianni Dirección: Bolívar, 827 (1066) Buenos Aires-Argentina Teléfono: (541) 361.83.58 FAX: (541) 3618358 Promedio Pág/ejemplar: 80 Precio: 10 USD\$.

CUADERNOS (G.E.T.E.A.). Fundada en 1967 Editor: Facultad de Filosofía y Letras Responsable Osvaldo Pellettieri Dirección: 25 de mayo, 217 4o piso, Buenos Aires Argentina Teléfono: (541) 3431196 FAX: (541) 5535142.

ESCENA. Fundada en 1979 Semestral Editor: Universidad de Costa Rica-Compañía Nacional de Teatro Responsable: Juan Katevas Dirección: Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica Aptdo. 92 2050, San Pedro de Montes de Oca. San José. Costa Rica. Teléfono: (506) 236101 FAX: (506) 2256950 Promedio Pág/ejemplar: 100.

CONJUNTO. Fundada en 1964 Trimestral Editor: Depto. de Teatro - Casa de las Américas Responsable: Rosa Ileana Boudet Dirección: Departamento de Teatro - Casa de las Américas. 3ra. y G, Vedado La Habana, Cuba. Teléfono: (537) 323587 FAX: (537) 32.72.72. Promedio Pág/ejemplar: 120 Precio: 3 USD\$

TABLAS. Fundada en 1982 Trimestral Editor: Consejo Nacional de las Artes Escénicas Responsable: Yana Elsa Brugal Dirección: San Ignacio, 166 entre Obispo y Obrapia. La Habana Vieja - La Habana, Cuba. Teléfono: (537) 628760 FAX: (537) 333461 Promedio Pág/ejemplar: 80 Precio: 3 USD\$.

APUNTES. Fundada en 1960 Semestral Editor: Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile Responsable: María de la Luz Hurtado Dirección: Jaime Guzmán E. 3300 Santiago, Chile. Teléfono: (562) 2744041/2742083 FAX: (562) 2232577 Promedio Pág/ejemplar: 230 Precio: 15 USD\$ - Europa: 18 USD\$.

ENTREACTE. Fundada en 1988. Bimensual Editor: Asociación de Actores y Directores de Cataluña. Responsable: Jaume Nadal. Dirección: Ronda de la Universidad no. 12 1o 2o 08007 Barcelona, España Teléfono: (343) 4125842 FAX: (343) 4124675 Promedio Pág/ejemplar: 72 Precio: 4 USD\$.

PRIMER ACTO. Fundada en 1957 Bimensual Editor-Director: José Monleón. Dirección: Calle Cervantes, 21, 1o 3o 28014 - Madrid, España Teléfono: (341) 3555867 FAX: (341) 726.37.11 Promedio Pág/ejemplar: 144 Precio: 7 USD\$.

PUCK. Fundada en 1991 Semestral Editor: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao Responsable: Concha de la Casa Dirección: Ayuntamiento de Bilbao, Calle Circo Amateur del Club Deportivo 2, 48004 - Bilbao Teléfono: (344) 4127451 FAX: (344) 4242550 Promedio Pág/ejemplar: 120 Precio: 12,50 USD\$.

ADE TEATRO. Fundada en 1985 Trimestral Editor: Asociación de Directores de Escena -ADE- de España Responsable de la edición: Juan Antonio Hormigón Dirección: Costanilla de los Angeles, 13 bajo izda, 28013 - Madrid Teléfono: (341) 5591246 FAX: (341) 5483012 Precio: 4 USD\$

GESTOS. Fundada en 1988 Semestral Editor: Universidad de California Responsable: Juan Villegas Dirección: Dept of Spanish and Portuguese, University of California, Irvine C.A. 92717 -USA- Teléfono: (1714) 7252803 Promedio Pág/ejemplar: 200 Precio: 7.50 USD\$

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW. Fundada en 1967 Semestral Editor: Universidad de Kansas Responsable: George Woodyard Dirección: Center of Latin American Studies, University of Kansas, Lawrence, KS 66045 USA Teléfono (1913) 864.41.41 FAX: (1913) 864.45.55 Promedio Pág/ejemplar: 200 Precio: individuales 7.50 USD\$ Instituciones: 15 USD\$.

OLLANTAY THEATER MAGAZINE. Fundada en 1993. Semestral Editor: Ollantay Center for the Artes Responsable de la edición: Pedro R. Monge-Rafuls Dirección: P. O. BOX 720449 Jackson Heights, NY 11372-0449 USA Teléfono: (1718) 5656499 FAX: (1718) 4467806 Promedio Pág/ejemplar: 125 Precio: 9 USD\$.

DIOGENES. Fundada en 1983 Anual Editor: Depto. de Español y Portugués Universidad de California-Riverside Responsable: Marina Pianca Dirección: University of California, Riverside C.A. 92521 - USA Teléfono: (1909) 7873225 FAX: (1909) 7872294 Promedio Pág/ejemplar: 250 Precio: 10 USD\$.

MASCARA. Fundada en 1989 Trimestral Editor: Grupo Editorial Gaceta Responsable de la edición: Edgar Ceballos Dirección: Sur-109 A No. 260 Col. Héroes de Churubusco - Del. Ixtapalapa 09090 - México D.F. Teléfono: (525) 5814998 FAX (525) 5816567 Promedio Pág/ejemplar 160 Precio: 12,50 USD\$.

REPERTORIO. Fundada en 1981 Trimestral Editor: Universidad Autónoma de Querétaro Responsable: Rodolfo Obregón R. Dirección: 16 de septiembre, número 63, Centro Querétaro 76000 México Teléfono: (5242) 12.51.82 FAX: (5242) 14.06.86/16.49.17 Promedio Pág/ejemplar: 76 Precio: 7.50 USD\$.

CUADERNOS. Fundada en 1993 Editor: Teatro de Almada Responsable: Joaquim Benite Dirección: Rua Conde Ferreira, 2800 Almada, Portugal Teléfono: (3511) 2752175 FAX: (3511) 2744856 Promedio Pág/ejemplar: 120 Precio: 10 USD\$.

THEATRON. Editor: Contexto Audiovisual 3, C.A. Responsable: Pilar Romero Dirección: San Francisquito a San Pedro, Edificio Cantaclaro. Parroquia San Juan, Caracas. Teléfono: (582) 4812006/4815074/4811380 Promedio Pág/ejemplar: 65.

YANAMA. Editor: Núcleo Humanístico Responsable: Nicanor Cifuentes Dirección: Av. Ziruma, Maracaibo - Venezuela Teléfono: (5861) 515077/512078 Ext. 383 FAX: (5861) 512525 Promedio Pág/ejemplar: 50.

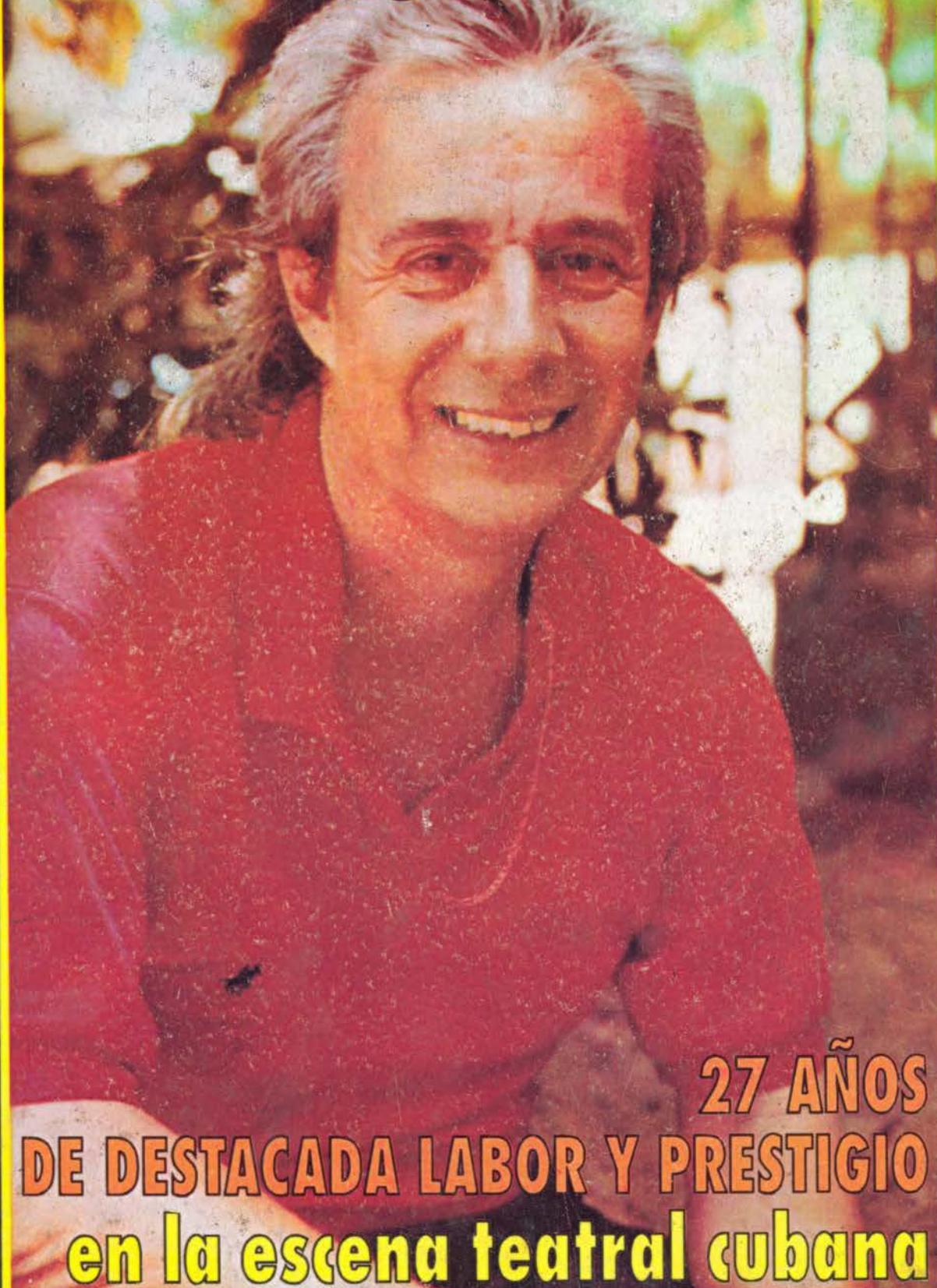
GESTUS. Fundada en 1989 Semestral Editor: Instituto Colombiano de Cultura. Responsable: Juan Luis Mejía Arango Dirección: Carrera 5 # 10-69, Santafé de Bogotá D.C. Colombia Teléfono: (571) 2811493 - 3419120 FAX: (571) 2840751 Promedio Pág/ejemplar: 120.

INTERRUPTUS. Editor: Errediciones - R Díaz Responsable: Jorge Prada Prada Dirección: Apdos. Aéreos 30506 - 47347 Santafé de Bogotá D.C. Colombia Teléfono: (571) 2486087 - 2368577 Promedio Pág/ejemplar: 50.

SBAT. Fundada en 1925 Trimestral Responsable: María Helena Kühner Dirección: Ruada Quitanda, 194 - 10o andar - CEP. 20.091-000 Río de Janeiro, Brasil Teléfono: (5521) 2637856 FAX: (5521) 2407431 Promedio Pág/ejemplar: 64.

HUBERTO LLAMAS

director del grupo Plaza vieja



27 AÑOS

DE DESTACADA LABOR Y PRESTIGIO

en la escena teatral cubana