



2012
no. 1

Pancho García, Premio Nacional de Teatro 2012
Pensar el teatro desde el XIX
Tras El Ciervo Encantado, 15 años

Libreto 92
Sea santa tu boca, de Roberto D.M. Yeras

T



The Society

JO STRØMGREN KOMPANI
NORUEGA

SUMARIO

3 **VICENTE Y PANCHO, UNA MISMA MAÑANA**
Omar Valiño

4 **PALABRAS DE HOMENAJE A PANCHO**
Carlos Celdrán

4 **EN POS DE UNA QUIMERA
PENSAR EL TEATRO DESDE EL XIX**
Ernesto Fundora

6 **DEL DRAMA MODERNO**
José Jacinto Milanés

9 **CAPÍTULO XXXIII**
Antonio Bachiller y Morales

16 **DEL TEATRO Y SU DECADENCIA EN CUBA**
Casimiro Delmonte

21 **LA CENSURA DE TEATROS EN
EL ANTIGUO RÉGIMEN**
Nicolás Heredia

30 **DEL TEATRO BUFO Y DE LA NECESIDAD DE REEM-
PLAZARLO FOMENTANDO LA BUENA COMEDIA**
Aurelio Mitjans

39 **LA NOVELA Y EL TEATRO**
Francisco de Paula Coronado

43 **EL TEATRO CUBANO**
José Martí

44 **K-TORCE FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA:
DE LO URGENTE Y LO PENDIENTE**
Norge Espinosa Mendoza

55 **FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA,
ESA VITRINA IMPOSIBLE**
Fernando León Jacomino

58 **EN EL INFIERNO, SIN SALIDA, EL HUECO NEGRO**
Pedro Juan Gutiérrez

59 **LIBRETO: SEA SANTA TU BOCA**
Roberto D.M. Yeras

LIBRETO

85 **DANZA EN CONSTRUCCIÓN 2011
UN ESPACIO DE CREACIÓN Y DIÁLOGO**
Mercedes Borges Bartutis

87 **MARIANELA BOÁN: DE VUELTA A CASA**
Mercedes Borges Bartutis

89 **DESVARÍOS EN COMÚN**
Dainerys Machado Vento

93 **¿YO SOY UNA GUAGUA?**
Luis Enrique Valdés Duarte

97 **TÍTERES EUROPEOS EN
LOS ESCENARIOS CUBANOS**
Blanca Felipe Rivero

99 **UNA ACCIÓN MÁS O MENOS PERFORMATIVA
EN EL XIV FTH: EL «CONTRA-MUNDO» DE PUNTO
PUNTO PUNTO**
Cynthia de la C. Garit Ruiz

101 **THE DREAM PROJECT Y LA PERVERSIÓN
DE LOS LÍMITES**
Andy Arencibia Concepción

104 **FÁTIMA, LA RESISTENCIA Y LA MUERTE**
Luis Enrique Valdés Duarte

107 **UNA OBRITA EN NUESTRO PUEBLO.
EL CHOTEO EN LA RELECTURA DE
UNA OBRA DE THORNTON WILDER**
Andy Arencibia

111 **OTRO PASEO POR LAS RUINAS**
Reinaldo Montero

113 **ENTRESIJOS DE SOLEDADES**
Omar Valiño

114 **FUMARSE UN PARTAGÁS CON MARADONA
O DOMINAR EL BALÓN DE LA ESCRITURA**
Yohayna Hernández

116 **EN TABLILLA**
Lilianne Lugo

127 **DESDE EL TÁNDEM**

REPORTES

OFICIO DE LA CRÍTICA

ABCDARIO TEATRAL

EDITORIAL

Con tres décadas de andadura, cumplidos este último 22 de enero, *tablas* se abre a una nueva etapa. La que significa de modo más visible un cambio de diseño gráfico y más adentro una nueva arquitectura en su organización editorial. Era ya tiempo. Los moldes creados por la tercera época, con doce años a cuestas, comenzaban a ceder ante el empuje de lo que la revista quiere proponer como interpretación y valoración del universo escénico nacional e internacional.

Ello no pretende adversar al pasado ni a nuestro propio tiempo. Se trata de transformarnos sin renunciar a principios y líneas vertebrales en la publicación desde su arrancada. Continuar registrando el pasado para revelararlo como instancia presente, y penetrar la actualidad de modo crítico para contribuir a la fundación de una historia, ha sido y es nuestro *aleph*.

Si *tablas* crece, y también sus lectores, como deseo Sergio Corrieri en 1982, que no sea solo, ni tanto, por el aumento de sus páginas, como porque la revista se ofrezca al lector con más libertad y apertura visual y de contenidos, al tiempo que se refleja un espectro mayor de nuestro panorama escénico.

Este volumen se inicia con el justo homenaje al actor Pancho García, Premio Nacional de Teatro 2012. Tiene como centro un dossier dedicado a la reflexión escénica y cultural del siglo XIX, firmada por pensadores de aquel tiempo. Contiene, además, desde el acercamiento crítico a su reciente propuesta escénica *Cubalandia*, nuestra celebración por los quince años de El Ciervo Encantado, así como un balance reflexivo de la XIV edición del Festival de Teatro de La Habana. Abre y cierra el volumen un espacio dedicado a la memoria de grandes teatristas fallecidos en el presente año, lamentables pérdidas para la escena nacional.

Ojalá que nuestros seguidores encuentren a partir de este número un nuevo ámbito, incapaz sin embargo de abandonar «lugares comunes» como el registro de los premios nacionales, las grandes citas de Cuba y el mundo, los encantadores pequeños eventos en cualquier parte del país, los caminos de la pedagogía, las coordenadas y paradigmas de la creación actual dentro y fuera de la Isla, las voces e imágenes de diferentes generaciones y, otra vez, el papel de una crítica cada vez más incisiva por necesaria a los destinos de nuestro futuro en los escenarios y en la nación toda.

TABLAS, LA REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

Dirección: Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, Vedado, Cuba.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

Web: www.tablasalarcos.cult.cu

Teléfono: 833 0214

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.

Precio: 10 pesos mn

Fotomecánica e impresión: Imprenta Palcograf, Palacio de Convenciones

ISSN 0864-1374

DIRECTOR

Omar Valiño

JEFA DE REDACCIÓN

Yohayna Hernández

EDITORES

Alejandro Arango, Karina Pino Gallardo y Lilianne Lugo

DISEÑO GRÁFICO

DeMilán Estudio

CORRECCIÓN

Alessandra Santiesteban

CONSEJO ASESOR

Eduardo Arrocha, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

CONSEJO DE COLABORADORES

Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

EN PORTADA

Cubalandia, El Ciervo Encantado. Foto: Maribel Amador Bello

EN CONTRAPORTADA

Baby Universe, *A Puppet Odyssey*, Wakka Wakka. Fotos: Gilliam de la Torre

Consejo Nacional
ARTES
escénicas





FOTO: Alina Morante

Vicente Revuelta, ochenta cumpleaños

LOS CAMINOS SE CRUZAN. ESA ZONA CENTRAL DE LA ENCUCIJADA pretende registrar intersecciones, de ahí su seña.

Como en la vida, como en el teatro –refracción de ella–, la oscilación del péndulo nos lleva de lo brillante a lo opaco, del fugaz instante feliz a la tristeza, y viceversa. Así fue esta mañana. Murió Vicente. Pocas horas antes de ser proclamado Francisco *Pancho* García Premio Nacional de Teatro 2012, pues estamos, precisamente, en las cercanías del Día del Teatro Cubano, nuestras llamadas Jornadas Villanueva.

Ayer anoté en un papelito la encomienda de Antonia Fernández de ayudarla a gestionar su intención de cifrar con el nombre de Vicente Revuelta, en vida, a su curiosa sala, un túnel que atraviesa la avenida de Carlos III, próxima a inaugurarse con todas las de la ley. No será necesario enfrentar la ley que prohíbe poner a cualquier entidad el nombre de alguien vivo. Vicente Revuelta ha fallecido en La Habana este 10 de enero de 2012.

Yo escribía en ese instante sobre dos figuras del teatro nacional que nos dejaron en días anteriores: el titiritero y director Félix Dardo, líder de Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, y el profesor y director Ramiro Herrero, uno de los entes claves del Cabildo Teatral Santiago, sobre quienes es obligatorio volver.

Con la desaparición de Revuelta este será para siempre un triste enero teatral.

Al despedir el duelo, antes de un sentido aplauso final, Helmo Hernández –memoria viva y privilegiada sobre el teatro cubano–, definió a Vicente como un héroe. No se me había ocurrido nunca verlo así. En persona era la antítesis del héroe, pero es cierto que su capacidad de ponerse en riesgo de manera permanente, de encabezar constantes aventuras artísticas, de comenzar de cero y «olvidar» lo aprendido, de abandonar la seguridad, para la profesión y para la vida, de lo ganado, permiten calificarlo así.

Como Pancho ha salido muy poco de los escenarios, solamente lo conocí cuando llegué a La Habana en la mitad de los 80, cuando ir al Hubert de Blanck servía como una alta referencia de varios estilos teatrales. Pierdo la cuenta de sus montajes, perdí la cuenta de las veces que me senté allí a disfrutar *En el parque*, dirigido por Vicente. Con el tiempo y los andares conocí a Vicente y tuve una relación profesional con él, me hice amigo de Pancho.

Algo me cura de esta extraña sensación de pérdida, en medio también de la alegría por el mercedísimo galardón de Pancho. El estreno de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, a cargo de Argos Teatro, une a Pancho y a Vicente. A Pancho, regalándonos una actuación memorable; lo sorprende donde siempre está, en escena, el marco natural para recibir este premio. El espíritu, las búsquedas de Vicente se renuevan en la dirección de Carlos Celdrán, fiel heredero de Revuelta entre nosotros. Por fuera

VICENTE Y PANCHO, UNA MISMA MAÑANA

OMAR VALIÑO

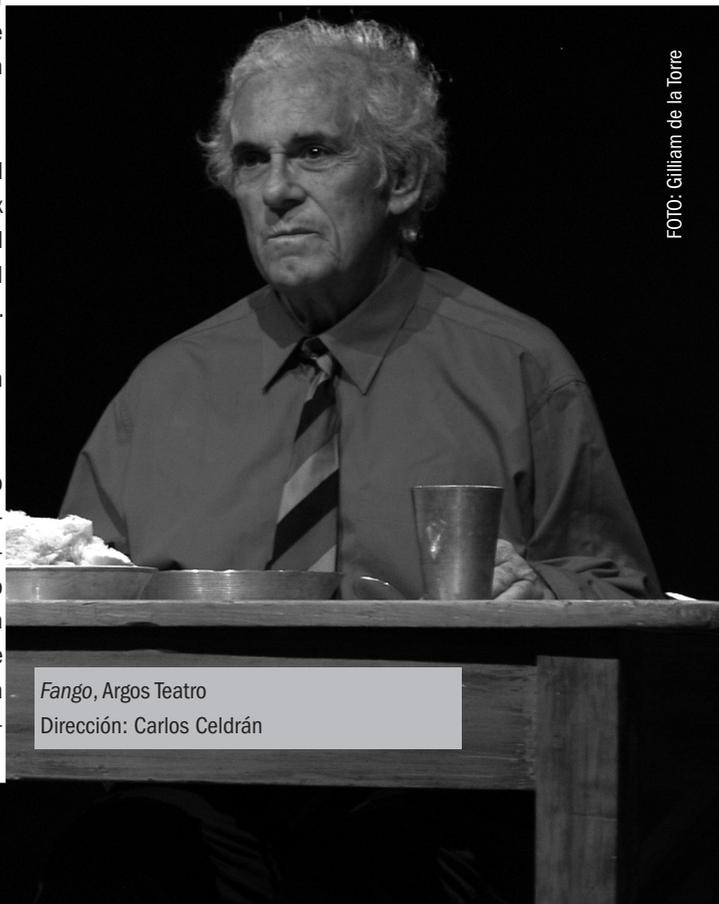


FOTO: Gilliam de la Torre

Fango, Argos Teatro
Dirección: Carlos Celdrán

no se parecen tanto, por dentro justo en la naturaleza. Porque se trata de practicantes de un teatro de esencias. Lejos del oropel, de la imagen vacía, de una teatralidad exteriorista, del juego sin sentido. Un teatro de ideas, una artesanía en consonancia con ellas.

No era difícil percibir en Vicente una condición ascética. Lo material no le interesaba nada.

Un día me dijo en su casa, al término de una entrevista que pronto volverá a ver la luz, que él estaba, como en *El séptimo sello* de Bergman, jugando al ajedrez con la muerte.

Finalmente, como a todos, aquella misma Muerte, la de siempre, oscuramente encarnada por Max von Sydow, le ganó la partida. Escribió un epitafio para su nicho: «Salí pero vuelvo pronto». No se fue. Sí, ha muerto el reformador del teatro cubano, pero nada podrá borrar el hondo trazado de Vicente sobre nuestros escenarios. Su luz, sencillamente, está.

PALABRAS DE HOMENAJE A PANCHO

CARLOS CELDRÁN

¿QUIÉN EN ESTA SALA NO CONOCE DE LA PASIÓN DE PANCHO por ser un actor, un maestro, un artista? Pancho se ha pasado la vida buscando ser más grande que él mismo; a fuerza de tesón y trabajo ha superado los muchos obstáculos que ha tenido en contra, para llegar a vivir la libertad de ser un actor querido, admirado, deseado por el público. Pancho ha superado pruebas muy fuertes por el único hecho de estar en el teatro, de estar en el escenario y vivir la intensidad y la certeza que solo allí, sospecho, ha podido encontrar de veras. Su vida es ser actor, vivir en el instante de actuar.

Pancho es, como todos nosotros, muchas cosas contradictorias; pero en esencia Pancho es una *persona* a la que no le interesa otra cosa de la vida que no sea entregarse al puro placer de actuar. Él siempre llegará al ensayo (pase lo que pase), siempre saldrá a escena (pase lo que pase), y dará allí la vida sin miramientos. Por eso este premio es tan merecido. No se lo entregamos por glorias pasadas. Pancho no sabría, aunque quisiera, vivir del pasado. Se lo damos por el acto que protagoniza cada día, el más sagrado acto para los que nos dedicamos a esta profesión del teatro: el acto de actuar. Un abrazo para ti, Pancho.

EN POS DE UNA QUIMERA

A Félix Hangelini, *in memoria*,
y su pasión por el siglo XIX

PENSAR EL TEATRO HA SIDO UNA CONSTANTE QUE ha acompañado la praxis escénica de los griegos a acá. Sin embargo, pocas veces nos hemos detenido a observar cómo el ejercicio del criterio –y me refiero aquí al que privilegia la teorización y el análisis del fenómeno teatral, no al que se enfoca en la crítica de textos y espectáculos– ha ido labrando su huella en nuestra historia teatral.

Los siete textos que presentamos al lector en este dossier verifican una avidez común: documentar un estado de opinión sobre el teatro que sus autores tuvieron ante sí, y que hoy nos permite reconstruir desde los debates ideológicos, la historización de la experiencia dramática o la indagación en la esfera de la recepción nuestro siglo XIX teatral, estudiado ampliamente desde la dramaturgia, pero escasamente desde los predios de la producción teórica sobre el arte del teatro.

José Jacinto Milanés en «Del drama moderno»¹ esboza las confrontaciones entre las posturas clásicas y las románticas desde la perspectiva de la composición de la obra, y cómo la relación con el público es el elemento conciliatorio a la vista del Poeta, quien concluye afirmando que «solo hay un drama; único y constante en su esencia moral [...] y, ya relate acontecimientos pasados o presentes, ha de pintar al hombre exterior y al inte-

PENSAR EL TEATRO DESDE EL XIX

rior de todas edades» para que así «nos empeñe en altas mejoras sociales».

Antonio Bachiller y Morales en el «Capítulo XXXIII» de su *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la isla de Cuba*² traza el itinerario de «los primeros días de la literatura dramática» en la Isla. De las canciones populares a *El príncipe jardinero* y Covarrubias, Bachiller y Morales –de quien celebramos en este 2012 el bicentenario de su nacimiento– documenta y refiere textos y autores de nuestro teatro, y lega así uno de los primeros escritos que repasan la historia dramática cubana.

Menos conocido que los dos anteriores y mucho más sorprendente por las ideas que esgrime es «Del teatro y su decadencia en Cuba»,³ de Casimiro Delmonte. En él, su autor emprende la lectura del panorama teatral desde su decadencia y anota las posibles causas de esta última. Refiere también, entre otros razonamientos, las relaciones entre filosofía y teatro, las dinámicas entre lo que los autores exponen en sus textos y el rezago del pueblo en acceder a esos significados, y analiza especialmente la necesidad de formación de los actores.

Con «La censura de teatros en el antiguo régimen»⁴ Nicolás Heredia nos descubre el rol del censor y los mecanismos de la censura con todas sus incoherencias y sinrazones; y Aurelio Mitjans, en su ampliamente citado «Del teatro bufo y de la necesidad de reemplazarlo fomentando la buena comedia»,⁵ ataca esta manifestación y ejemplifica la recepción crítica que desde instancias morales y literarias fustigó e incomprendió el fenómeno bufo.

Si Mitjans lo califica como «género bastardo», e incluso llega a decir que «considerado el aspecto general de nuestro teatro bufo, se le declara entre lo malo lo peor», Francisco Coronado en el capítulo «De la novela y

el drama»⁶ de sus *Frutos coloniales* –libro publicado bajo el seudónimo de César de Madrid– dice del bufo que es «un teatro indígena», que «son, en rigor, piezas en uno o dos actos cuando más, pésimamente escritas [...] y las cuales no tienen otro fin que copiar las más abyectas costumbres del populacho bárbaro, de ese populacho que se revuelca en los lodazales del vicio». Y con ese mismo pulso incendiario arremete contra la Avellaneda, Milanés o Villaverde, con un desenfado y un tono humorístico proverbiales.

Si Mitjans y Coronado se enfocan en el teatro que se tenía en Cuba, Martí en «El teatro cubano»⁷ reflexiona sobre el que se podría tener, y afirma que «nuestro teatro nos puede salir bello [...] si no expresamos nuestra alma libre en las formas que han tomado de afuera los que nos la agobian». Cuando Martí asevera que «En teatro, como en todo, podemos crear en Cuba», entiende también al teatro como estrategia emancipadora, perspectiva coherente si tenemos en cuenta lo expresado por Virgilio Piñera acerca de que «la materia prima en Martí es lo revolucionario»,⁸ de ahí que ese elemento esté «presente siempre en cualquier manifestación de su intelecto».⁹

Estos escritos se nos muestran hoy como primeros esbozos de una posible teatrología cubana que traen de vuelta al presente la visión de sus autores sobre las problemáticas que cada uno supo o pudo ver en el teatro que tenía delante, y que en varios pasajes se nos descubren con sorprendente actualidad. En tanto materiales de difícil localización,¹⁰ reunirlos aquí permitirá confrontarlos directamente –y no a través de citas o glosas–, contrastar los grados de acierto o desacierto de sus juicios y apreciaciones, los modos de exposición y los universos referenciales que los sustentan, así como repasar la manera en que estos escritos pueden o no dialogar con el teatro, la investigación y la crítica que se hace hoy en Cuba. Este mosaico de pensamiento decimonónico visibiliza también la necesidad de *leer y decodificar* estos

discursos desde la perspectiva de la época en que se concibieron y desde la que permite nuestro aquí y ahora, actitud semejante a esa de «correr en pos de una quimera» que Delmonte –para otras circunstancias– refiere, para que así, parafraseando a Bachiller y Morales, estos escritos no parezcan «un cadáver sobre el que se hacina el tiempo si del tiempo pasado se habla».

NOTAS

¹ José Jacinto Milanés: «Del drama moderno», en *Obras de don José Jacinto Milanés*. (Publicadas por su hermano, segunda edición, corregida, aumentada y precedida de un nuevo prólogo del editor, sobre la vida y escritos del poeta). Juan F. Trow y Compañía, Nueva York, 1865, pp. 236-238.

² Antonio Bachiller y Morales: «Capítulo XXXIII», en *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la isla de Cuba*, vol. II, Imprenta del Tiempo, Habana, 1860, pp. 45-55.

³ Casimiro Delmonte: «Del teatro y su decadencia en Cuba», en *La Ilustración Cubana*, [Imp. de Luis Tasso y Serra, Habana] núm. 24, agosto de 1885, p. 186 y núm. 25, septiembre de 1885, p. 194.

⁴ Nicolás Heredia: «La censura de teatros en el antiguo régimen», en *Revista Cubana*, vol. 2, [Establecimiento Tipográfico de Soler, Álvarez y Comp., Habana], 1885, pp. 193-207. Se reproduce a partir del publicado en *Puntos de vista: artículos y conferencias*, Imprenta de A. Álvarez y Comp., Habana, 1892, pp. 179-205.

⁵ Aurelio Mitjans: «Del teatro bufo y de la necesidad de reemplazarlo fomentando la buena comedia», en *Estudios literarios. Colección de memorias premiadas en varios certámenes*, Imprenta La Prueba, Habana, 1887, pp. 45-72.

⁶ Francisco Coronado: «De la novela y el drama», en *Frutos coloniales*, La Propaganda Literaria, Habana, 1891, pp. 87-95.

⁷ José Martí: «El teatro cubano», en *Patria*, 26 de marzo de 1892. Se reproduce a partir del publicado en *Obras completas*, vol. 5, [1era reimp. de la 2da ed. de 1975], Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992, p. 319.

⁸ Virgilio Piñera: «¿Casal... o Martí?», en *Revolución*, a. II, n. 162, La Habana, martes 16 de junio de 1959, p. 2.

⁹ Íd.

¹⁰ La investigadora Rosa Ileana Boudet publicó en su blog *Lanzar la flecha bien lejos* –bajo el título de «Escritos sobre teatro cubano»– los de Milanés, Bachiller y Morales, Heredia y Mitjans, importante iniciativa digital que permitió a los lectores acceder a estos textos desde el ciberespacio. Agradezco a Lesbia Orta Varona, referencista principal y bibliógrafa de la Cuban Heritage Collection, su colaboración en la labor de búsqueda y consulta de las publicaciones originales de los textos que integran este dossier.

EL PÚBLICO

EL CLÁSICO

EL ROMÁNTICO

EL POETA

CLÁSICO. ¿Quiere usted, señor poeta, acertar en sus tentativas dramáticas?

POETA. Ya se ve que sí.

CLÁSICO. Pues respete usted las reglas.

ROMÁNTICO. Quebrántalas, poeta, si aspiras a ser ingenio peregrino.

CLÁSICO. Esa peregrinidad que dice el señor es extravagancia neta a los ojos del cuerdo. No me amalgame usted jamás la risa con el llanto. El drama que usted conciba ha de guardar un semblante serio o festivo desde su principio hasta su fin. Todo separadito. Así caerá

JOSÉ JACINTO MILANÉS

usted en gracia a la buena crítica, y será su obra toda racionalidad.

ROMÁNTICO. Pero no verdad. Al ingenio olvidadizo que no echa de ver la unión estrecha que en este mundo tienen lo sublime y lo grotesco, las lágrimas y la risa, la desaprobación universal le probará mejor que no el *visto bueno* de las academias, que sus concepciones, hijas de una deducción sistemática, se alejan de la verdad como la tierra del cielo. Demás que en un cuadro han de existir sombra y luces, delicadamente ligadas, para que el cuadro reproduzca el tipo natural.

CLÁSICO. Con mi método, descenderá usted a una moral única y constante.

ROMÁNTICO. Con ese método moralizará usted siempre sin ser moral. Las palabras son menos influyentes que los hechos. –Un apoyar la frente sobre la losa del sepulcro maternal, y un deshacerse en lágrimas silenciosamente dicen más al corazón que cualquier apóstrofe elegíaco por florido y elegante que sea. ¿Será la virtud adorable porque usted me lo diga, o porque yo la veo combatir animosa contra el vicio?

CLÁSICO. Aunque parece que el señor arguye discretamente, no haga usted caso. Huya usted de esos espectáculos sangrientos y espantosos que nos ofrecen las tablas modernas. ¿Le da a usted por lo serio? Reverter previamente las poéticas de Luzán y Martínez

de la Rosa para componer tragedias; pero no tragedias en que estomague la pintura del vicio, sino escritas con decencia teatral, y cuya catástrofe sea el puñal o el veneno, medios decorosos y estilados entre gente culta. Si así se hiciesen, cuando la escena las vivifique, oírás usted...

ROMÁNTICO. Los silbidos populares, lanzados muy equitativamente contra un género despopularizado. Y eso de hermostear el vicio me parece tan malo como afejar la virtud.

CLÁSICO. Si a dicha es usted burlón, urda comedias tales como las compuso Moratín.

ROMÁNTICO. Moratín no alzará el espíritu más que a mi-

del adormecimiento mortal en que le iba hundiendo el irónico y atroz egoísmo de los filósofos materialistas, simpatizará con todo lo que es alto y magnífico, y volveremos siquiera a ser hombres.

POETA. Luego ¿para quién debe ser mi pluma?

CLÁSICO. Para los que discurren.

ROMÁNTICO. Para los que sienten.

CLÁSICO. Trate usted de seducir la razón.

ROMÁNTICO. De cautivar el alma.

POETA. ¿Y no habrá un tercero que os concilie?

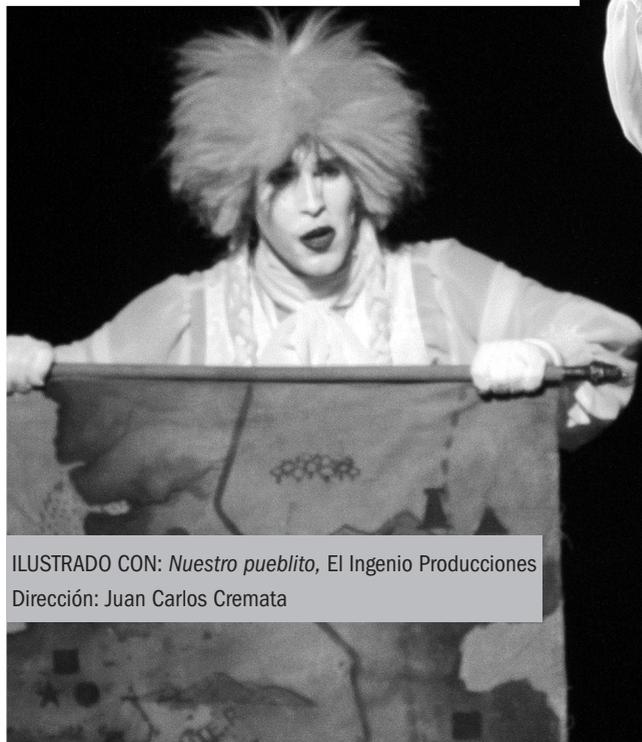
PÚBLICO. Yo soy ese tercero.

POETA. ¿Y cómo los conciliarás?

PÚBLICO. Escribiendo tú para mí solo.

DEL DRAMA MODERNO

ras caseras, y el siglo XIX exige un drama tan osadamente filantrópico, como el que se debe dar a una sociedad necesitada y anhelante. Ahí están los siglos medios, en que el hombre habla y siente de un modo tan poético, y aun se viste con más bizarría que nunca. Désenos un drama esencialmente cristiano, exteriormente maravilloso, en que se pinte la pasión tan voluntariosa y descomedida como entonces era, y desprendido el corazón



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata



POETA. ¿Eres tú clásico o romántico?

PÚBLICO. Ni romántico ni clásico. Soy el Público.

POETA. ¿Cuál es el género que te gusta?

PÚBLICO. Lo bueno.

POETA. ¿Y eres infalible?

PÚBLICO. Como la verdad. Aplaudo o silbo, porque el silbido y el aplauso son los últimos resultados de las reyertas críticas.

POETA. ¿Y no te vimos ya silbar concepciones magníficas?

PÚBLICO. Habría de por medio algún poder más influyente que el poder social.

POETA. En fin, señor clásico, decidido a componer un drama, ¿qué costumbres debo pintar en él?

CLÁSICO. Costumbres modernas.

ROMÁNTICO. Costumbres antiguas.

PÚBLICO. Costumbres morales.

POETA. ¿Y cómo haré para que mis máximas doctrinarias sean inequívocas y convezan?

CLÁSICO. Pintando hechos virtuosos, que sirvan de norma al auditorio.

ROMÁNTICO. Pintando hechos criminales, para que el auditorio escarmiente.

PÚBLICO. Pintando buenas y malas acciones en un cuadro lleno de verdad, pues la virtud y el vicio nunca demuestran tanto su peculiar hermosura o fealdad como cuando se ponen en contraste.

CLÁSICO. La virtud es bella cuando triunfa.

ROMÁNTICO. Y bellísima cuando sucumbe.

PÚBLICO. Luego la consecuencia moral de toda obra es establecer que no hay victoria para el crimen.

POETA. ¿Y es decir que ya son conciliables las opiniones de Vds.?

CLÁSICO Y ROMÁNTICO. ¿Cómo?

POETA. Si yo compongo un drama caballeresco, en que campeen atroces acciones, hijas de preocupaciones antiguas, y cuya moral sea poner de manifiesto el adelanto que la civilización cristiana ha traído a las costumbres modernas, ¿qué hará el público?

PÚBLICO. Aplaudiré.

ROMÁNTICO. ¿Y qué dirán ahora los señores clásicos?

CLÁSICO. Diremos...

POETA. Yo responderé por Vds. -Y si tejo una acción sacada de las costumbres del día, compuesta de hechos que risibles en la apariencia, son horrendos en el fondo, para demostrar lo que aún no ha desterrado de nosotros la civilización cristiana, ¿qué hará el público?

PÚBLICO. Aplaudirte.

CLÁSICO. ¿Y qué dirán ahora los señores románticos?

POETA. Que solo hay un drama; único y constante en su esencia moral; vario en su forma, como son varios la historia y el mundo; y ya relate acontecimientos pasados o presentes, ha de pintar al hombre exterior y al interior de todas edades, presentando expresa o tácitamente una deducción moral, que, grabada en la memoria, nos saque de esta impasibilidad calculada en que yacemos, y nos empeñe en altas mejoras sociales.

[1838]



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

De las canciones populares. –El cronista Parra. –Del teatro en el siglo próximo pasado, o sea, hasta fines del XVIII. –Poesía dramática. –Fr. José Rodríguez. –D. Santiago Pita. –Sotomayor. –D. Francisco Covarrubias.

EL TRÁNSITO DE LA POESÍA LÍRICA AL DRAMA ES LA canción propiamente dicha: por más que el lirismo sea el canto, sabido es que aquel nombre se ha aplicado a la poesía en uno de sus géneros que hoy se narra y no se canta. Las canciones propiamente dichas en Cuba casi siempre eran acompañadas del baile. Lo mismo sucedía en Méjico y en otros países hispano-americanos; pero ellas no tienen una fisonomía sino en la última de las clases sociales. En Cuba fueron una mezcla de los aires nacionales y de las reminiscencias indígenas. En los primeros siglos de la colonización se bailarían la *zarabanda* y otros bailes que en la Madre Patria se usaban hasta en los conventos de monjas y en procesiones, por las alegres comparsas, a pesar de los lamentos y escándalo del venerable padre Mariana, quien los llamaba invención del infierno, y los reputaba por un borrón del pueblo que les había inventado.¹ Además de este baile que sería de la gente más granada, en donde se le despojaría de sus adornos más notables,

los bailes europeos? No es nuestro ánimo ocuparnos de las diversiones sino en cuanto a su parte literaria y de las poquísimas danzas que aún se conservan con su letra o cantar ni queremos hacer mención porque no corresponden a esta época de que se trazan los presentes apuntes.

ANTONIO BACHILLER Y MORALES

FOTOS: Maribel Amador Bello

ILUSTRADO CON: *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller, XIV FTH*
Dirección: Mario Guerra



CAPÍTULO

XXXIII *

parece que se agregaron a la no muy inocente tendencia de esas diversiones algo más francamente selvático de nuestras indígenas memorias. No conservamos la letra de esos cantares y solo podemos aludir al nombre de esas canciones de los últimos tiempos de que vamos hablando. Hernando de la Parra, refiriéndose a los años corridos desde 1598 a 1562,** dice que los bailes de la Habana y sus diversiones eran *graciosos* y *extravagantes* y conservaban la *rudeza* y *poca cultura* de los indígenas. Al mismo escritor debemos el recuerdo del nombre y clase de los individuos de la única orquesta de esta época.²

Las modificaciones que advertimos en la *danza cubana* actual ¿tendrán ese origen que la distingue de todos

En épocas más recientes se mejoró el estado de la moral pública estrechándose cada vez más el círculo en que aún campeaba la indecencia de las canciones unidas al baile, unas veces creación de la gente mestiza del país; otras importada por los presidiarios de Méjico; como el *jarabe* y algunas en que solo descollaba la lubricidad en la letra o en el equívoco, y eran las más. Ya en el siglo XVIII la introducción de la ópera francesa e italiana en la capital dio origen a varias canciones en que se adaptaba la letra a *su música*. En lo general se cantaban aires andaluces, principalmente boleros, tiranas y polos, que al acompañamiento de la guitarra tienen siempre de picaresco y gracioso. Si se quiere tener una idea de su letra y seguramente de sus imitaciones, no solo se encuentran impresos sueltos sino libros.³ Hemos reunido también una corta colección de letras de esas canciones tomándolas al dictado de algunas personas curiosas aficionadas a la música que conservaban estos recuerdos de sus mocedades, pero al encontrar algunas impresas en la colección

de *D. Preciso*, no podemos juzgarlas como producciones del país. Sean importadas o sean imitadas de la madre patria, ellas y la guitarra y el arpa precedieron a los *claves* y a los pianos en nuestras casas.

En cuanto al uso que se hacía de esos medios de expresión del alma apasionada, preciso es confesar que se abusaba de ellos de un modo lamentable. Como la historia que no se ocupa del hombre en cualquier género nos parece un cadáver sobre el que se hacina el tiempo si del tiempo pasado se habla, recordaremos el juicio de la época. Oigamos a un escritor de los últimos años, mejor dicho, del último del siglo XVIII.⁴ Después de manifestar que por calles y casas se oían cantares que ultrajaban la inocencia hasta en boca de personas que debían suponerse de buena crianza, dice:

La poesía que se emplea en las canciones de esta especie, acompañadas de un tono fastidioso, a pesar de ser la más soez, insolente y sin gracia alguna, sirve de diversión a muchos y a muchas, aun las más honradas, que la oyen con indecible gusto y sin el menor escrúpulo de conciencia. Es incalculable lo que cunden estos cantares que no tienen más mérito ni aliciente que el de las indecencias en que van envueltos, y jamás podrá esta serlo sino para las almas enteramente corrompidas y entregadas al vicio y al abandono de todo pudor.

Cuadro es bien triste el que describía el censor de esas malas costumbres: algo exagerado en cuanto a que la indecencia de ciertas trovas tuviera tan general acogida, es lo cierto que fue vicio muy común debido a la mala educación de la época que era una mezcla de temporal y eterno en que perecían las costumbres privadas, que vino a enaltecer Jesús en medio de la civilización pagana, que solo cultivó las públicas.

Merced no obstante a la severa censura del crítico ha llegado hasta hoy la noticia de las más célebres de esas canciones populares de funesta influencia.

¿Cómo es posible, agregaba, que haya quien guste de oír cantar la *Morena* que es la canción menos mala quizás de cuantas corren por ahí en boca del vulgo? ¿Qué diré de un desgraciadísimo *Cachirulo* donde se oyen unas canciones del *P. Pando*, de la *Beata* y otras llenas de las mayores obscenidades? ¿Qué diré de la *Guavina*, que en boca del que la canta sabe a cuantas cosas puercas, indecentes y majaderas se pueda pensar? ¿Qué diré de la *matraca*, del ¿Cuán-

do?, de la *Cucaracha* y últimamente del *que toquen la Zarabandina*, donde en nombre de *Fr. Juan de la Gorda manzana* se refieren y pintan las cosas más deshonestas y escandalosas del mundo[?]

Por lo visto no era de buen género la poesía popular cubana de las últimas clases del pueblo semimonástico en su vida pública en las poblaciones. La poesía popular de los campos no ha sido más en su forma que la de hoy: una cuarteta después glosada en cuatro décimas con la singularidad de que los *guajiros* llaman décimas al conjunto, pie a la cuarteta y cuartetas a las décimas de la glosa.⁵

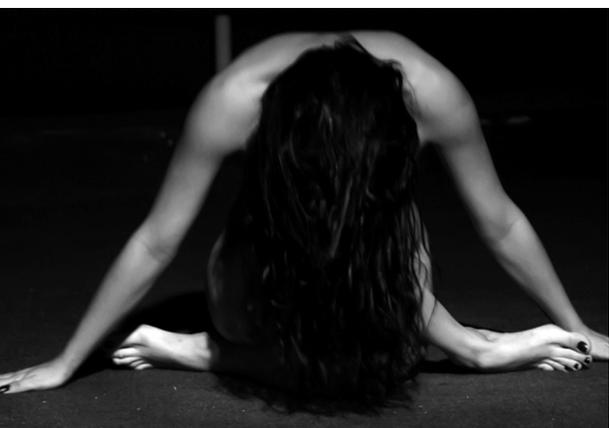
La poesía dramática es la que menos ha figurado en la Isla de Cuba aun en los tiempos en que más favorables elementos harían esperar frutos mejores. También debemos al cronista Parra la noticia del primer drama representado en la Habana. Por la misma fecha antes citada respecto de los bailes, quisieron los mancebos de la población de la Habana representar una comedia la noche de San Juan⁶ para lo que levantaron una *barraca* junto de la Fortaleza. Titulose la pieza elegida *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*. A pesar del título *apero-grullado* de la comedia y el entusiasmo de los mancebos representantes, casi hubo un levantamiento popular de puro regocijados que anduvieron los oyentes. El gobernador tuvo que amenazar con el *cepo* al auditorio para que callase, y fue lo más peregrino que, hecha la comedia y ya dada la una de la mañana, insistió el pueblo en que volviera a principiar.

No encontramos nada de notable en nuestra historia sobre literatura dramática pues casi nada se conserva de las tradiciones hasta 1750: de esa época en adelante comenzó a darse algo a la estampa porque se conservaban vivos los recuerdos cuando existió la imprenta. El teatro que hubo en la Habana se estableció en el callejón de Jústiz, después pasó a la alameda interior, luego a la calle de Jesús María.⁷ Esto último tiene el recuerdo histórico de haber sido el que abrió la carrera dramática al insigne actor Don Francisco Covarrubias,⁸ en donde hizo por primera vez de gracioso en la comedia de figurón *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la agena*.

Antes de que Covarrubias, autor de algunas comedias de circunstancias, brillase como actor, no encontramos más que la cita de un Sotomayor, que nos es enteramente desconocido, hecha precisamente por el único

escritor dramático del siglo próximo pasado que haya merecido una favorable acogida tanto del público habanero como de la España peninsular. El R.P. Fr. José Rodríguez en la máscara que imagina en vejamen de la Universidad habla de un Sotomayor, festivo autor del sainete *El Poeta*,⁹ «ni el festivo Sotomayor en el entremés del *Poeta* discurrió semejantes disparates». Después he visto citados: *El jugador de la Habana ó el vicioso arrepentido* por un anónimo de esta ciudad, que se representó en 29 de abril de 1804 (pág. 138 vuelta de *El Papel Periódico de La Havana*, de dicho año) –y se hizo una advertencia curiosa–. El 10 de julio del mismo (pág. 188) se representó *Dos avaros y tramposos y astucias de corredores* por un ingenio asturiano vecino de la Habana.

Indicamos en otra ocasión que se decía que el historiador Arrate, nuestro compatriota, había escrito una pieza



dramática, pero no sabemos que se imprimiera o si se conserva manuscrito. El único drama que conocemos y que ya hemos dicho que obtuvo grande reputación y envidiable acogida fue *El príncipe jardinero*. Era su festivo autor sacerdote y fraile por añadidura, y no le pareció decoroso estampar su nombre en la obra: no es pues extraño que aparezca con diversos autores y hasta en varias copias sea atribuido a Lope de Vega. La última impresión que del drama se ha hecho en la Habana lleva el nombre de D. Santiago Pita y con él se ha impreso antes. Hasta el año de 1832 y 1823 no se publicó con el verdadero nombre del autor, aunque toda la Habana se sabía de memoria escenas del drama, y que era su autor un fraile juanino. En la colección de las poesías del mismo autor se anunciaba la venta del drama atribuyéndoselo a Rodríguez.¹⁰ En algunos defectos ortográficos, y en la manifestación final que hace el autor consta que era habanero cualquiera que sea el autor.

El príncipe jardinero fue muy celebrado de sus contemporáneos y se representó como ya se manifestó en

España y en todos los dominios españoles con mucho favor, constituyendo parte de los repertorios de los cómicos o comediantes de entonces.¹¹ En 1791 era en la Habana una de las piezas que llevaba más gente al teatro. Llegó por aquellos días a la Habana un viajero que formó un juicio crítico de la representación de dicha *comedia* la primera noche que fue al teatro. El viajero se lamentaba de haber gastado *sus tres reales* en la función (no pecaba por cara) y quedó disgustado de ella no solo por lo malo de los *comediantes* a excepción de algunos *golpes cómicos* de uno, sino que calificó también de desarreglada y hasta obscena a la pieza. Su interlocutor, que había estado como él diez años fuera de la Habana se admira de tal concepto en términos que consideramos históricos. «¿Dígame qué ha notado en la comedia¹² que ha sido siempre celebrada tanto en España como en las Indias, mayormente en la Habana de *donde fue natural su autor*[?]?» Fue pues acusado de insolente y disparatado el drama por falta de observancia de unidades y por *contener ideas* que eran de mal ejemplo y corrompían las costumbres.

En otro artículo al mismo asunto y hablando del *Diablo predicador*, se recomienda la solicitud del *discre-*

Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller, XIV FTH
Dirección: Mario Guerra

to y sabio caballero D. Vicente García de la Huerta en su colección de comedias titulada *Teatro Español* para desterrar mil comedias como la censurada. Por esta indicación se viene en conocimiento que el crítico que tal maestro tenía y que al *indiscreto e intolerante* Huerta calificaba de discreto no era muy imparcial. Nadie niega *talento* y entusiasmo patrio a Huerta, pero los dramas de su colección contienen los mismos defectos que al P. Rodríguez se atribuyen.

No creemos que *El príncipe jardinero* y *fingido Cloridano* sea una obra que no incurra en todos los vicios de su época: ella está inspirada por los recuerdos de la Edad Media y la lectura de los grandes escritores del Drama español. En las formas y en la esencia es un bello fruto de la escuela formada por Lope y Calderón. Como en sus maestros hay príncipes aventureros, mujeres fáciles; torneos y sortijas, muertes y estruendo bélico: como en aquellos hay poesía, sentimiento, generosidad, y sobre todo interés y vida en la acción. El público recibió mal la crítica del compatriota viajero y hasta se exce-

dió a disculpar aun aquello que no tenía disculpa: cierta desenvoltura en la comedia. Así lo manifestó el crítico en otra ocasión.¹³

Todo era disparate lo que se criticaba de [El] *príncipe jardinero* y *fingido Cloridano*, porque aunque es cierto que nadie gusta ver que su hija ni su hermana sean deshonestas, con todo se complace ver que otra lo sea particularmente en las tablas, que era el mejor aliciente de acarrear gente al teatro.

En la censura que se hacía del drama en cuanto a esas escenas repugnantes por su inmoralidad, no son tales que merezcan la dura calificación de indecentes. Es verdad que en un coloquio que tiene Aurora con las flores se hacen referencias a la Mitología que envuelven conceptos no limpios de toda malsonancia. También es cierto que hay una relación de *una criada*, de Flora, en que se vierten conceptos muy dignos de reprobación, porque son inmorales; pero ni la enamorada Flora, ni su interlocutora Narcisa *se casan*, que era el fin de sus atrevidos pensamientos; y el autor no deja presumir que tales *tipos* sean los que debe imitar la sociedad. No copiamos dichas escenas porque aisladas producirían más efecto que aquel que se quiere evitar en las tablas. Debe tenerse presente que se trata de otras épocas en que el «Amor» fue el objeto de un culto especial en muchas «Academias». –Se exageró en la sociedad, como se alambicó en la poesía.

La comedia supone la acción en Tracia: Aurora es *infanta* hija del rey de Francia***; Fadrique el fingido *Cloridano* es *príncipe* soberano de Atenas; Polidoro, príncipe de Acaja; Menandro príncipe de Dalmacia. Interviene el general Teágenes, el gracioso Lamparón, música, criados y soldados. Por esta enumeración de los personajes, ya se conoce que es todo imaginación en la elección de ellos. Aun en estos nombres y condiciones se halla el recuerdo de las Cruzadas: en la relación de esos admirables acontecimientos guerreros, se encuentra una serie de reyes y príncipes con nombres europeos modernos unidos a Atenas, Morea y otras de la antigua Grecia, que pasan como meteoros luminosos; en esa vida guerrera y con los que bajo el estandarte de la religión se combatían la civilización de Oriente con la de Occidente, la cruz y la media luna: allí como en el drama que recibía sus tradiciones caballerescas, se encontraban las más extraordinarias escenas. Allí esas fabulosas alianzas, esos amores inverosímiles y esa fermentación social de que saldrá al cabo perfeccionado el mundo del porvenir a cuyas puertas aún ahora tocamos sin tregua, parodiando el ¡adelante! ¡adelante! del Judío condenado a no descansar.

El asunto del príncipe Fadrique, soberano de Atenas, es una intriga amorosa: sencilla su trama. El drama se llama *comedia* por su autor, y como comedia es recibida de su siglo. Una hermosa *infanta* hija del rey de Tracia llamaba la atención a los príncipes contemporáneos y de ellos era inútilmente solicitada. Enamorose de su *retrato* el soberano de Atenas, que ya conocemos; pero dificultábasele una declaración porque en otra ocasión mató en singular combate al príncipe su hermano. Entonces le ocurrió llamarse Cloridano y acomodarse con un tal Lamparón, obligado gracioso del tiempo, de jardinero. La buena apostura del mancebo debió agrandar más que las flores que cultivaba no solo a Aurora, sino a su hermana Ismenia y a sus criadas. Aurora rendida, enamorada de su jardinero, lucha de un modo *novelresco* entre su deber, el amor y la honra de su clase: Fadrique desesperado quiere que lo mate su *escudero* en una noche que se convierte en aurora de su esperanza: detengámonos antes en un episodio que decide a Aurora a corresponder al disfrazado príncipe.

La calificada indiferencia de Aurora respecto de los otros príncipes era una enfermedad moral que su bondadoso padre quiso curar también moralmente. Dispuso pues un torneo que era a la cuenta en esos tiempos la *píldora de Ugarte* del amor, como es aquella el último recurso de la medicina en Cuba. No podía faltar a la cita un caballero anónimo y desconocido, que obtuvo el premio y fue a depositarlo a los pies de la hermosa de sus pensamientos.

La enamorada Aurora fue la única que conoció a su jardinero por una imprudencia del disfraz que lo cubría. Tal caballero poeta, justador y enamorado, no podía ser un ente vulgar. De la conferencia que resultó de la entrevista de Aurora en el jardín cuando impidió se suicida-

I

Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller, XIV FTH
Dirección: Mario Guerra



se Fadrique: resultó el descubrirse el galán, afligirse la dama y separarse correspondidos. El rey, que no estaba enamorado del que mató a su hijo, le pone en una torre con su escudero: Aurora le abre la puerta del castillo y huye con él, en cuyos momentos aparece el ejército del de Atenas a salvar a su señor y a la fuerza de las armas cede la injuriada majestad de Tracia; según es uso y costumbre inmemorial, se concluye en el matrimonio de los protagonistas, y dice Lamparón:

Basta y sobra. Y aquí acaba
El príncipe jardinero,
De un ingenio de la Habana;
Hecha en Valencia, os suplica:
TODOS. Perdonéis sus muchas faltas.

Daremos para finalizar este análisis algunas muestras de su versificación. El drama está escrito en tres jornadas y mucha variedad de metros, entre otros la *séptima real*, que por cierto en las circunstancias producen con la música buen efecto. Comienza con un coro y música. En circunstancias de recibir Fadrique la orden de su señora de que se ausente, dice este:

Si he de morir de miraros,
Y de no veros también,
Digo que elijo más bien
Morir antes que dejaros.
Imposible es olvidaros:
Y si en tan severo mal
De mi destino fatal,
Quiero a muerte condenarme,
Por no llegar a ausentarme
De vuestra luz celestial.
No me da el morir temores,
Que ya lo que es morir sé,
Porque ha muchos días, que
Me tenéis muerto de amores.
Testigos son estas flores
Y estas cristalinas fuentes
De mis suspiros ardientes;
Pues de mi llanto el caudal
Suele aumentar el cristal
De sus líquidas corrientes.

Cuando Fadrique entrega la daga a Lamparón para que le mate, le recomienda no lastime al herirle la imagen de Aurora que en él habita.

Ves esta daga bruñida,
Haz cuenta que te he agraviado,
Con saña, rabia e ira
Ábreme este amante pecho;
Mas primero advierte y mira
No injuries de Aurora bella
La imagen, que en él habita.

El gracioso Lamparón se parece a todos los graciosos de nuestras comedias: como una muestra pondremos la contestación que dio a su amo cuando le entregó la daga en la ocasión que citamos.

A lo que aquí me has propuesto
Óyeme dos palabritas:
En cierta ocasión, señor,
Me perdí en esta provincia,
Y después de mil trabajos
Vine a parar a una viña
Tan desierta que en toda ella
Un alma sola no había;
Mas con todo había candela,
Caponés, pollos, gallinas;
Pero ¿qué hicimos con esto,
Si me estuve cinco días
Con sus noches sin comer,
Porque ánimo no tenía
Para darle muerte a un pollo?
Mira tú ¿cómo querías
Que hubiera valor en mí
Para darte a ti una herida
Cuando a matar un mosquito
No me atrevo si me pica?

El príncipe Fadrique pronuncia el nombre de Aurora y esta le oye y pregunta: ¿quién es?

¿Quién, señora, ha de nombraros?
Bien será que lo recuerde:
Soy un infeliz que hoy pierde
La vida por adoraros.
Un vapor soy que del suelo
Apenas hubo nacido
Se quedó desvanecido
Por querer subir al cielo.
Un águila que atrevida
Vuestro hermoso sol guió
Y de la esfera cayó
En cenizas convertida.
Soy si queréis acordaros
Quien a influjos del destino

A vuestros jardines vino
Solo por idolatraros.

Para cerrar este capítulo debemos consignar un recuerdo al insigne Covarrubias que ya nombramos en líneas anteriores: tenía veintiséis años de edad cuando terminó el siglo XVIII, y desde los diecisiete figuraba en las representaciones de aficionados de nuestros informes teatros. Escribió varios sainetes de poco mérito a juicio de su biógrafo: unos durante, otros después de aquel siglo, no habiéndose impreso, solo podemos numerarlos por referencia.¹⁴ Son *El gracioso sofocado*, *El montero en el teatro*, *¿Quién reirá el último? ó cual más enredador*, *Los dos graciosos*, *No hay amor si no hay dinero* y *El forro de catre*. Covarrubias no es tan notable como es-



ILUSTRADO CON: *Juliette, Juliette*,
Theatre du Centaure, XIV FTH
Dirección: Jari Juutinen

critor como lo fue como actor: en este último concepto fue un genio que se formó a sí mismo; en el primero no se distinguió. Covarrubias dejó su profesión de médico por el teatro para el cual nació.

En un folletín del *Diario de la Habana* de 30 de mayo de 1841 al darse cuenta de la biografía de Covarrubias impresa a la sazón, se leen los siguientes párrafos que suscribe D. A.F., y juzgo de interés para mi objeto.

Hablamos días pasados del primero, (retrato) que acaba de litografiarse por suscripción y se halla de venta todavía en el despacho de este *Diario*, pero nada dijimos acerca de la biografía que después se ha impreso y se reparte con la lámina.

Diciendo verdad, hubiéramos querido más especificación y minuciosidad en esta nota curiosa e interesante, la cual manifestamos en otra ocasión debe considerarse un capítulo de la historia de la Habana. Ya que se toma la narración desde que principió sus estudios, y se recuerdan las comedias caseras, o particulares de *aquellos tiempos* en que representaba al *tetrarca de Jerusalén*, vestido con uniforme de maestrante de Ronda, podía haberse hecho mención de los papeles en que ha sido más celebrado nuestro gracioso *absoluto*, tales por ejemplo, como el de *guajiro de la valla de gallos en los baños de San Antonio*, el de Morales en los *Apuros de un gracioso*, y otros muchos que de momento no recordamos; pero nada tan grato y lisonjero como la lista, por lo menos de las piezas que ha compuesto y se han representado desde el año de diez hasta el presente, alusivas a las circunstancias de la época o a nuestras costumbres más notables; y las décimas con que anualmente ha atraído a sus beneficios numerosa concurrencia. En esa lista se comprenden entre otras piezas y sainetes, el *Peón de tierra-dentro*, que fue uno de los primeros que dio al teatro, *La valla de gallos*, *Las tertulias de la Habana* (1814), en el que cantó la canción de la Cirila, que andaba entonces en moda; la *Feria de Carraguao*, (1815); *Este sí que es chasco*, (1816), cantando el autor la tonada del caramelo: los *Velorios de la Habana*, (1818), en el que cantó la de *¡Tatá ven acá!*, *El tío Bartolo y la tía Catana* (1820); *El montero en el teatro* (1829), y otros que han hecho reír por sus agudezas y oportunidad, y más todavía sus décimas, de que podría formarse una colección *histórica* que nadie dejaría de comprar. Según hemos oído el autor no las posee, y aun cuando nosotros conservamos algunas, deseáramos que los curiosos que tuvieran las demás nos las facilitaran, y quizá de esta manera se realizaría la edición completa de ellas, en las cuales se recuerda la época de la Sra. Feron, la de las *donnas* de todas las compañías de ópera italiana que hemos tenido desde la Pedrotti hasta la Ober, y de los cantantes más famosos desde Fornassari hasta Salvatori: la de los Raveles, la del francés del aura blanca, que nadie vio, la moda de los pelones o *mecontent*, la de la Cachicamba y otras muchas memorables y gratas.

[«Don Francisco Covarrubias, primero y cas[i] único actor de carácter jocosos desde el año de 1800 en los teatros de esta ciudad, ha obtenido constantemente el aplauso general y la protección más decidida del público, que ha sabido apreciar en él el doble mérito de haber hecho su estudio aquí mismo. También es conocido y apreciado en Matanzas y

en otros puntos de la isla donde ha trabajado, y esta circunstancia nos induce a creer que en ellos sería muy bien recibido el retrato, si mejor arreglados allí los establecimientos de comisiones se emprendiera una remesa. Nosotros consideramos a Covarrubias, salva alguna diferencia considerable en las edades, para los cubanos, como la celeberrima *mademoiselle* Mars, para los franceses, a quienes todavía entusiasmo y enajena, no obstante su dilatada carrera y la permanencia continua en los teatros de París». Perteneció a la compañía del circo del Campo de Marte, siendo de notar que como lo expresó el anciano artista en su última representación en la Habana, el destino lo condujo a figurar en otro circo habanero (hoy teatro de Villanueva) para concluir su carrera.



Ayer dejé de matarme gracias
a ti Heiner Müller, XIV FTH
Dirección: Mario Guerra

En un circo que de Marte
En el campo se formó,
Mi carrera principió
En el dramático arte:
Ya de ella en la última parte
A otro nuevo circo paso,
Y esto que parece acaso,
Será. —el Destino intente
Que en un circo sea mi oriente
Y en otro circo mi ocaso.

Nada más sabemos de los primeros días de la literatura dramática de Cuba.

NOTAS

- ¹ P. Juan de Mariana: *Tratado contra juegos públicos*, cap. 12.
- ² Eran Almanza, natural de Málaga, Viceiro de Lisboa, Ochoa de Sevilla y Micaela Ginez, negra horra de Santo Domingo. Un violín, un clarinete y una vihuela, mimados y pagados para obtener la preferencia de quien los solicitaba. *Protocolo de Ant.*, t. 1, p. 297.
- ³ Entre otros el que publicó D. Preciso en Madrid con un curioso prólogo titulado «Colección de tiranas & c.», en el que no deja de haber algo reprehensible.
- ⁴ *El Regañón de la Habana*, núm. XVII, p. 131. Se refiere este número a los nacimientos y reuniones de diciembre de 1800.
- ⁵ D. Ramón de Palma ha publicado un trabajo interesante sobre los *cantares* de Cuba en que habla de ellos y del guajiro de Cuba en la *Revista de la Habana*.
- ⁶ *Protocolo de Antigüedades*, t. 2, p. 297.
- ⁷ *El Regañón de la Habana*, núm. 6, p. 41.
- ⁸ Millán: *Biografía de Covarrubias*.
- ⁹ *Vejamen hecho á la Universidad*, p. 6.
- ¹⁰ El drama se publicó por D. José Boloña también por la indicada fecha.
- ¹¹ *El Papel Periódico de La Havana*, 7 de julio.
- ¹² *El Papel...* citado, 1791, p. 215.
- ¹³ Íd., 17 de julio, 1791.
- ¹⁴ *Biografía de D. Francisco Covarrubias*, p. 21.

* Del libro *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la isla de Cuba*, vol. II, Habana, Imprenta del Tiempo, 1860, pp. 45-55. (N. de E.F.)

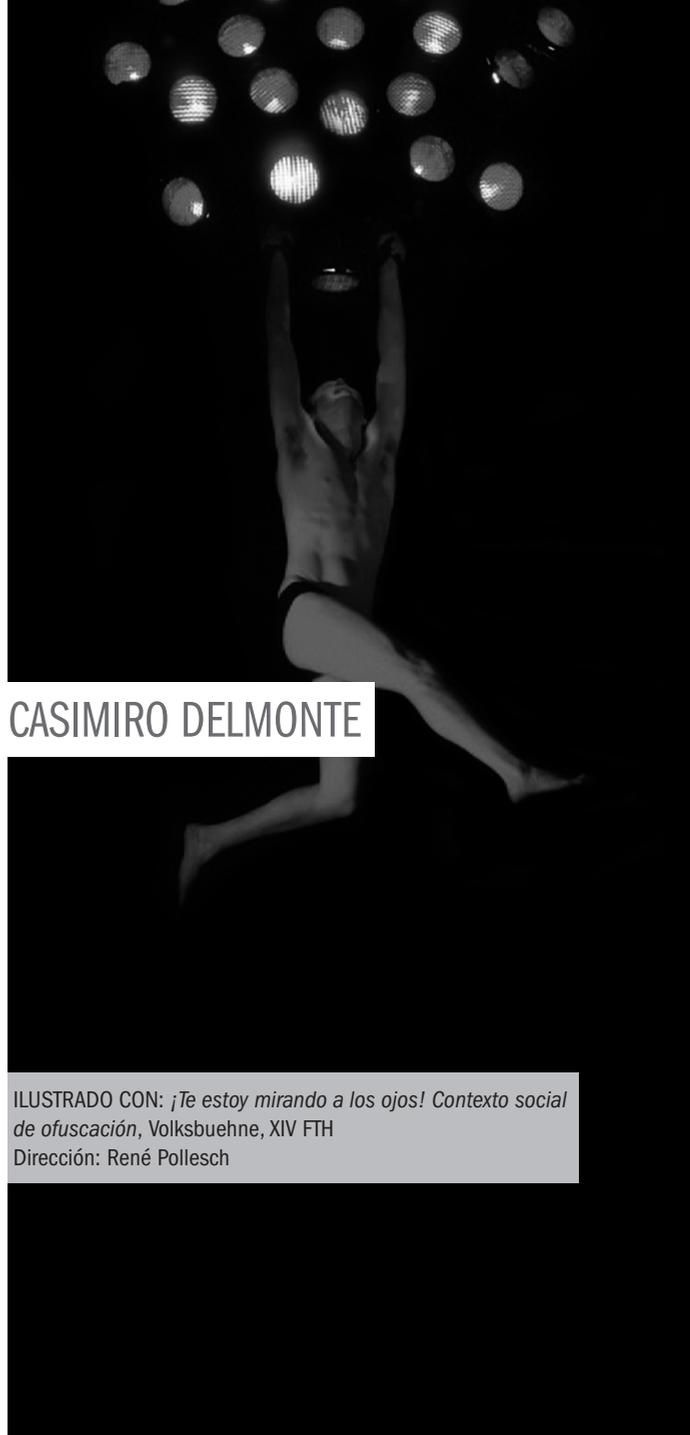
** [Sic]. Cf. «Documentos inéditos». Continúan las apuntes del libro manuscrito de Hernando de la Parra, arreglado su lenguaje y estilo a la época en que las publicamos», en Joaquín José García: *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria, comercio, &*, vol. I, Habana, Imprenta de M. Soler, 1845, 296. En la página 297 aparece «Jácome Viceira, de Lisboa», y no «Viceiro» como aparece en la nota 2. (N. de E.F.)

*** Al parecer se trata de un *lapsus*. Aurora es hija del rey de Tracia. (N. de E.F.)

NO POCAS VECES HA PROCURADO EN VANO LA PRENSA periódica detener en su carrera de perdición y de ruina al arte dramático en Cuba, ya despertando en el pueblo la afición a los espectáculos teatrales, ya alzando sin compasión el látigo de la crítica más acerba contra los que en sus obras no procuraron seguir los pasos del progreso moderno.

Es verdad que si pretendiendo aficionar al pueblo se olvidó de señalar los defectos de las obras dramáticas más absurdas, y acaso llegó hasta encomiar desmesuradamente aquellas producciones que merecían mayor censura y desprecio, bien pronto, olvidando también el fin a que encaminaba sus escritos, abandonó la empresa comenzada y se dio a desmenuzar con furia loca aquellos dramas que eran menos dignos de crítica tan amarga.

El pueblo que corría ansioso a admirar lo que más era de su gusto —el drama sobrecargado de inverosimilitudes ridículas—, quedó atónito al escuchar cuán súbitamente la prensa echaba al suelo lo que antes levantaba hasta las nubes: oía continuamente el intempestivo martilleo de la crítica literaria, que hacía del *buen gusto* una especie de yunque donde procuraba perfeccionar los toscos trabajos de artesanos inexpertos: sin aquella delicadeza de sentimientos que pudiera hacerle comprender que no era este *buen gusto* un mero capricho, sino acaso la armónica unión de la belleza estética con la sensibilidad más exquisita; había de acabar por despreciar sin distinción alguna los espectáculos teatrales, y este abandono, ¿qué otra cosa podía acarrear más que el desaliento de los autores y el más lamentable descuido del arte declamatorio en todos los comediantes? —Lamentábase la prensa si el pueblo abandonaba los teatros, y cuando los actores conseguían por este medio y por el de sus *dramones antiguos* despertar un tanto la afición al teatro, ahí venía la crítica periódica a echarlo por tierra de un solo golpe. No esperó a que el espectador fuera educándose poco a poco y viniendo por sus pasos contados a la senda del *buen gusto*, ni quiso tampoco ir señalando los defectos de la comedia con parsimonia y tino exquisito; sino que, olvidando repentinamente aquella falta de ilustración en las masas populares, y queriendo exigir en ellas, sin más preámbulo, lo que solo puede hallarse entre las personas más cultas, dio al traste con todo el teatro, y dejó desierto su escenario para todo aquello que no fuera ecuestre o de maromas. Clamaba por las obras dramáticas modernas: decía que si el teatro era la representación fiel de las costumbres de la época, solo estas debieran hallar



CASIMIRO DELMONTE

ILUSTRADO CON: *¡Te estoy mirando a los ojos!* Contexto social de ofuscación, Volksbuehne, XIV FTH
Dirección: René Pollesch

cabida entre nosotros; y al aplicar este buen razonamiento a nuestra patria se olvidaba, sin duda, de que en ella nunca hemos visto intentar siquiera la pintura de costumbres cubanas.

Si de esto pasamos al arreglo de la escena, nunca tampoco nos ha representado una sala cubana: nunca hemos visto en Cuba esa arquitectura (casi exclusiva de teatro) que ordena la construcción de una puerta al fondo que da a la calle y una habitación o alcoba a cada lado del escenario sin olvidar el par de sillas que, a modo de centinelas, se colocan a la entrada: nunca por último

DEL TEATRO Y SU DECADENCIA EN CUBA

hemos acostumbrado traer dos asientos a la mitad de la sala para tratar algún negocio, como acostumbran los actores, sin duda con el objeto de oír más claramente al apuntador de la comedia. –¿Dónde vemos aquí los estrados en que se nos recibe al hacer una visita? ¿Dónde el criado humilde y sufrido que tanto se diferencia del sirviente español, y que nunca toma parte en los proyectos de su amo? Si vimos en *Flor de un día* alguno que algo, por su condición, se asemejaba a los nuestros, mucho distaba sin embargo de ser... más que un buen amigo del romántico D. Diego-. Y no se diga que nuestras costumbres son las mismas españolas, que esto no es la verdad, por más semejanza que encontremos a primera vista. Todos los pueblos tienen las suyas: tiénelas la Andalucía muy distintas de las de Vizcaya: la comercial y manufacturera Cataluña se jacta acaso de diferenciarse por ello de Galicia, ¿por qué negar entonces especialidades notables en las costumbres cubanas?

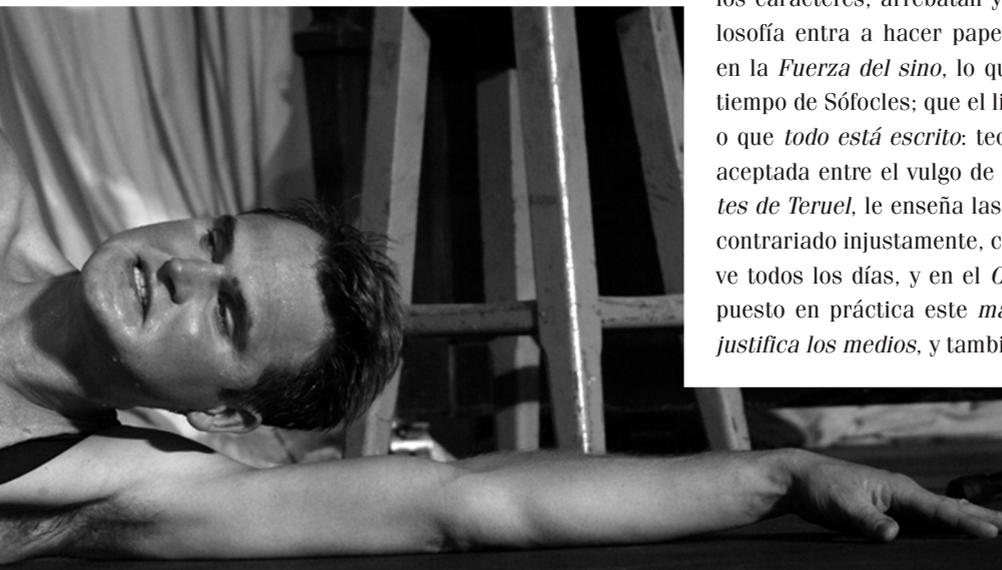
Pero las poblaciones de la Isla están llenas de españoles que bien pudieran sostener los teatros (nos dirán algunos), si bastara la pintura de las costumbres patrias a despertar el entusiasmo en el pueblo. –Esta observación viene precisamente a robustecer nuestro argumento-. Las nueve décimas partes de los peninsulares que hay en Cuba se ocupan en el comercio y no



FOTOS: Maribel Amador Bello

tienen a la semana otro día que el domingo para asistir a esta clase de representaciones, y ya hemos visto cómo invaden los teatros en esos días cuando han de ver en ellos la representación de alguna pieza en que se pinten sus costumbres. –Desgraciadamente las compañías dramáticas no podían contentarse con un solo día de *buena entrada* a la semana, y era necesario que buscaran con qué atraer al pueblo cubano en aquellos otros en que sus dominicales favorecedores atendían a su obligación en los establecimientos mercantiles. Para esto echaron mano a las mejores piezas de su repertorio, y Eguílaz, Ayala, Larra y Ventura de la Vega le dieron buena cosecha de desengaños. ¿Qué hacer sino volver la vista a Bouchardy o al autor de la *Vida de un jugador*, si era esto lo único que agradaba al pueblo?–

en el pueblo. Cuando en los primeros días de Roma procuraba Estacio ganarse a un tiempo las simpatías del pueblo y las de la nobleza, tal vez no consiguió llenar su teatro, como fue más fácil a Plauto, y era que el primero, obligado a contentar dos elementos opuestos, tenía que hacer ingrata al pueblo la mitad de sus producciones dramáticas. –Un hombre esclavo del *destino*, como nos le pinta el célebre autor del *Moro expósito*; un joven desgraciado, tipo ideal del hombre más apasionado del mundo, como le vemos en los *Amantes de Teruel*, una esposa inocente sacrificada, *por razón de Estado*, a la venganza de un rey ultrajado, como nos la muestra el malogrado primer poeta de Cuba D. J.J. Milanés; todas estas son cosas que el pueblo comprende y que por la diestra pintura de las escenas y sublime colorido en los caracteres, arrebatan y conmueven–. Aquí si la filosofía entra a hacer papel alguno, le dice al pueblo en la *Fuerza del sino*, lo que las creencias griegas en tiempo de Sófocles; que el libre albedrío es una ilusión, o que *todo está escrito*: teoría desgraciadamente muy aceptada entre el vulgo de los hombres. En los *Amantes de Teruel*, le enseña las consecuencias de un amor contrariado injustamente, cosa que bien entiende y que ve todos los días, y en el *Conde Alarcos* le demuestra puesto en práctica este *maquiavélico* principio: *el fin justifica los medios*, y también la venganza de un pode-



¡Te estoy mirando a los ojos! Contexto social de ofuscación, Volksbuehne, XIV FTH
Dirección: René Pollesch

Pero no había concluido aún el *décimo* acto de la *eterna* representación (porque concluye de día) cuando los periódicos salían desatándose en improperios contra los que tales producciones oían, y contra los que las ponían en escena con escándalo del siglo XIX y de la cultura del pueblo en que se hallaban.

No pretendemos echar todo el peso de esta cruz sobre la prensa periódica. Veamos, a lo menos, si pudo la filosofía acompañarla en su misión destructora respecto del teatro.

Siempre hemos visto la causa de aquel entusiasmo griego por las representaciones dramáticas en la perfecta armonía de las ideas del autor con las predominantes

roso cayendo sobre la cabeza más débil y más inocente. –Tales ideas, si pueden llamarse filosóficas, son universalmente conocidas, y otras muchas, a estas semejantes, desgraciadamente aceptadas, y por esta razón el pueblo gusta de los dramas referidos–. Veamos ahora si los principios filosóficos en que se apoya la comedia moderna pueden estar igualmente a la altura de todas las inteligencias. Examinaremos la *Cruz del matrimonio*, la *Oración de la tarde* y *Lo positivo*.

En la primera se desenvuelve una idea eminentemente moral: la virtud atrayendo con sus lágrimas y convidando con sus caricias a un corazón encenagado en el vicio, es el espectáculo más digno de la civilización moderna, es la idea más altamente filosófica puesta en armonía con los verdaderos principios del cristianismo más puro. En la segunda se pinta la lucha de una máxima de la Biblia con la venganza de un hombre que mira el honor como un fantasma sangriento que le pide de continuo el desagravio de una ofensa, y que pretende llevarla a cabo en un joven inocente, ya que el cielo arrebató la vida a su padre, que era el verdadero ultrajador. En la tercera triunfan los placeres del espíritu de los materiales que proporciona el oro.

Alguna de estas tres cuestiones ¿será comprendida del pueblo hasta el punto de que obre en él una convicción? Podrá ser que en aquellas almas privilegiadas, en que domine la más exquisita sensibilidad, encuentre eco santo la voz acongojada de la sublime *Mercedes*: es posible que un corazón sencillo conozca la injusticia de la venganza premeditada del viejo en la *Oración de la tarde*, y que se entusiasme con el espectáculo magnífico de un hombre que se doblega y rinde al son místico y puro de labios virginales: puede concebir, por último, que una joven, criada entre las vanidades de la corte, abra su corazón a un amor desinteresado y sublime; pero el pueblo no pasa de estas consideraciones para entrar en el campo de la meditación filosófica, y por lo tanto estas obras no dejan en él más que una huella imperceptible y pasajera. –Si para él la cadena del matrimonio es demasiado estrecha y demasiado fuerte, apenas concebirá ese poder semidivino de la *virtuosa paciencia* en la primera de las obras citadas; si cree el desagravio de una ofensa, obligación de un hombre honrado, tal vez pasa por alto lo más grande de la *Oración de la tarde* para fijarse en los incidentes: si no comprende el amor más que como lo entendían los antiguos, si no sabe que es la *única senda que nos dirige al conocimiento de la Divinidad*, no será para él aquella mujer convertida de *Lo positivo* más que un corazón mezquino que desprecia las riquezas (para el pueblo único elemento de felicidad) por correr en pos de una quimera.

La crítica moderna, en consonancia con los del arte y de la ciencia, exige al autor dramático tal suma de conocimientos estéticos y filosóficos que le obliga a elevarse en sus creaciones a alturas a que no puede llegar el pueblo para quien escribe.

¿Qué hacer entonces? Porque colocarse al nivel del pueblo sería retrogradar o descender, sería no reflejar en la escena el brillo del progreso moderno, sería desmentir aquel principio que dice: *el teatro ha de ser la pintura de la época*. –Pero que el pueblo no se iguale nunca a los autores ¿es causa bastante para que estos no le instruyan con sus lecciones? Aquí precisamente habíamos de venir a parar.

El método, que tanto se recomienda en todos los ramos del saber humano, es más necesario cuando el sentimiento es el maestro encargado de difundir en el discípulo ignorante los principios de la moral y la justicia. No porque decimos *el sentimiento* creemos que deba excluirse el razonamiento filosófico de las producciones dramáticas; pero nadie negará que una composición teatral no puede nunca ocupar la cátedra univer-



sitaria en la enseñanza de la filosofía; sino que el autor ha de tocar al *sentimiento*, obligando al espectador a que se crea en el caso de meditar sobre las ideas que acaban de cautivarle el corazón, y llegue por este medio a encontrar la verdad; tanto más firme en el hombre cuanto más se figura haberla hallado por sí mismo y sin ajena intervención ni ayuda.

Y ¿puede decirse que los autores modernos han seguido método alguno, cuando tan súbitamente lanzan a la escena una idea filosófica de la última mitad del siglo XIX como para que sirva de lección al pueblo, que siempre sigue a la gente ilustrada con un siglo de atraso por lo menos en sus creencias morales?

Ahora: si se nos quiere decir que el autor dramático escribe para la parte más entendida de la sociedad, queda con esto resuelta de un solo golpe la cuestión, toda vez que el escaso número de esta clase del pueblo no es bastante a sostener los teatros en las poblaciones que no sean tan populosas como las capitales europeas.

Apuntadas estas causas de decadencia en la *Dramática*, y sin atrevernos a poner el remedio, dejando esto a cargo de plumas mejor cortadas, veamos si los actores han sabido sostener el pendón de su arte en la lucha que la crítica entablaba con el *mal gusto* del pueblo.

Poco estímulo a la verdad les presentaba una concurrencia pobre e ignorante, en su mayor parte; que así rompía en estrepitosos aplausos cuando menos lo esperaba el actor, como permanecía muda e indiferente a los esfuerzos supremos del artista en aquellas escenas en que más merecía una corona. —La falta de escuela en Cuba, donde pudieran los aficionados perfeccionarse en la declamación; el deseo de acumular más oro que laureles; y sobre todo la siempre escasa concurrencia ¿prometían acaso las garantías que son necesarias para que un hombre medianamente instruido en literatura se arrojara en brazos de Melpómene o Talía, abandonando las ocupaciones con que ganaba la vida? Por eso son tan pocos los buenos actores en Cuba, y aún menos los que entienden algo de literatura dramática. A algunos de los mejores les hemos oído encomiar sin tasa la composición intitulada *Espinas de una flor*, drama que sin los varios defectos que a cada paso afean sus mejores escenas, es la exageración más fenomenal del romanticismo mal entendido.

De la ignorancia de muchos actores; del descaro, digámoslo así, con que se presentan a desempeñar los pri-

meros papeles algunos que apenas si saben leer bien; y de la indiferencia, sobre todo, con que se atreven a destrozarse la obra dramática más famosa, sacamos la deducción de que si esos intérpretes no son la única causa del decaimiento del teatro en Cuba pueden al menos pedir y reclamar con justicia la triste honra de haber propendido con todas sus fuerzas a abatirlo al suelo sin miramientos al progreso de la época, y sin otro fin que el lucro.

El célebre Larra nos dijo en uno de sus artículos críticos que el teatro no podía sostenerse sino con la ópera; pero, si mal no recordamos, no expuso allí las razones que le obligaban a hacer tal profecía. Tenemos la honra de estar conformes con él en este punto, y precisamente por eso tememos más proponer remedio alguno, como ya hemos indicado anteriormente.

A los de más saber que nosotros en esta materia encomendamos la resolución de este problema: no hemos querido más que apuntar las causas que a nuestro modo de ver aparecen como las más poderosas rémoras al adelanto de la Dramática. Si otro alguno tuviere la suerte de dar mejor en el blanco, o de proponer un remedio eficaz para la fiebre de muerte que amenaza al teatro en Cuba, reciba anticipadamente nuestros humildes parabienes.

[1885]



¡Te estoy mirando a los ojos! Contexto social de ofuscación, Volksbuehne, XIV FTH
Dirección: René Pollesch

LA NICOLÁS HEREDIA CENSURA DE TEATROS EN EL ANTIGUO RÉGIMEN*

Señores:

LOS VOTOS DE MIS QUERIDOS COMPAÑEROS ME HAN elevado, por cuarta vez, a un puesto que no he solicitado ciertamente; pero que una vez obtenido tampoco debo poner a la prueba de mi desdén. Ellos creen que, como presidente de la Sección de Literatura, puedo prestar algunos servicios a este instituto, objeto de nuestros cariñosos afanes, y a sus decisiones me someto sin aprobar su juicio, porque nunca me perdonaría ese grave pecado de inmodestia, ni rechazar el honor que me disciernen, porque tampoco quiero exponerme a la tacha de ingrato o descortés.

Y basta de exordio, señores, ya que no habéis venido aquí a escuchar protestas que, por lo vulgares, fastidian a la voluntad más indulgente, sino a oír lo que interesa en nuestras veladas: la voz del orador que instruye deleitando; la lectura de trabajos que recorren toda la escala y reflejan las bellezas de la Literatura –madre amoro-

sísima del ingenio humano– y la recitación de poesías en que se exhuman los ecos del pasado, se recogen las ilusiones y los desengaños del presente y se adelantan las verdades del porvenir, porque o la Poesía no es nada o es la primera revelación de lo que será, el balbuceo instintivo de las civilizaciones que se inician y el resplandor más o menos brillante de ese eterno mañana que llamamos lo futuro.

Propóngome, pues, llenar el precepto reglamentario que impone al presidente la carga de un discurso y tomaré por tema un asunto que ha palpitado en la realidad de nuestra vida y que es una página, con sus detalles cómicos, de las vicisitudes por que el arte dramático ha pasado entre nosotros. Sin embargo, ante todo he de hacer una advertencia de la cual no puedo prescindir rozándose, como se roza, con una cuestión de orden para el Liceo de Matanzas, en donde a la manera que la ola alborotada muere dulcemente en la orilla, debe retroceder y apagarse el confuso vocerío

de las diferentes opiniones que dividen a nuestra sociedad en el revuelto palenque de la política.

Yo no intento violar la saludable consigna, ni desatender las serenas y previsoras recomendaciones de la prudencia, ni mortificar con frases inoportunas a aquella parte del auditorio que en este lugar me otorga su indulgente cortesía, aunque de puertas afuera me la retire y levante entre su conciencia y mi conciencia el muro infranqueable de las opiniones. Pero yo vengo a colocarme con este discurso en el vértice donde se encuentran y chocan el celo exagerado de los poderes públicos y las libertades necesarias del arte, y como es consiguiente –por razón del tema que voy a desarrollar– he de verme en el caso ineludible de sazonar los hechos que vaya relatando con reflexiones adecuadas a mi propósito.

Esto aparte, el asunto, si de carácter local, es de índole histórica; viene a ser, como ya he dicho, una página que arranco a las vicisitudes de nuestra escena, y no habrá en mi disertación nada que se sustraiga al espíritu exclusivamente literario de esta fiesta, pues a la crítica literaria subordino las reflexiones que la acción de la previa censura me sugiera en lo relativo a las dificultades que el desenvolvimiento del género dramático ha encontrado en esta Antilla.

Señores: también en Cuba, y tal vez más que en ninguna otra parte, el pensamiento artístico ha probado grandes, profundos y acerbos dolores; también ha dejado algo de su ser entre las zarzas y las espinas de la censura, también ha sufrido los descoyuntamientos y mutilaciones del lecho de Procusto y, así mismo, han habido para él el potro y la correa y el borceguí y la gota de agua y aun la hoguera con que los procedimientos inquisitoriales castigaban las rebeldías de la conciencia. Yo me propongo seguirle en su *vía crucis* por nuestra escena y relatar los episodios más interesantes de su

martirologio; si bien os prometo que haré todo lo posible por atenuar vuestro malhumor o la indignación que os produzcan los absurdos rigores del árbitro supremo de la escena, presentándoos el aspecto jocoso de su labor nada envidiable, que en el sacrificio de las ideas, como en el sacrificio de los hombres, también suelen provocar alguna cruel y amarga sonrisa las muecas y contorsiones que se arrancan al dolor.

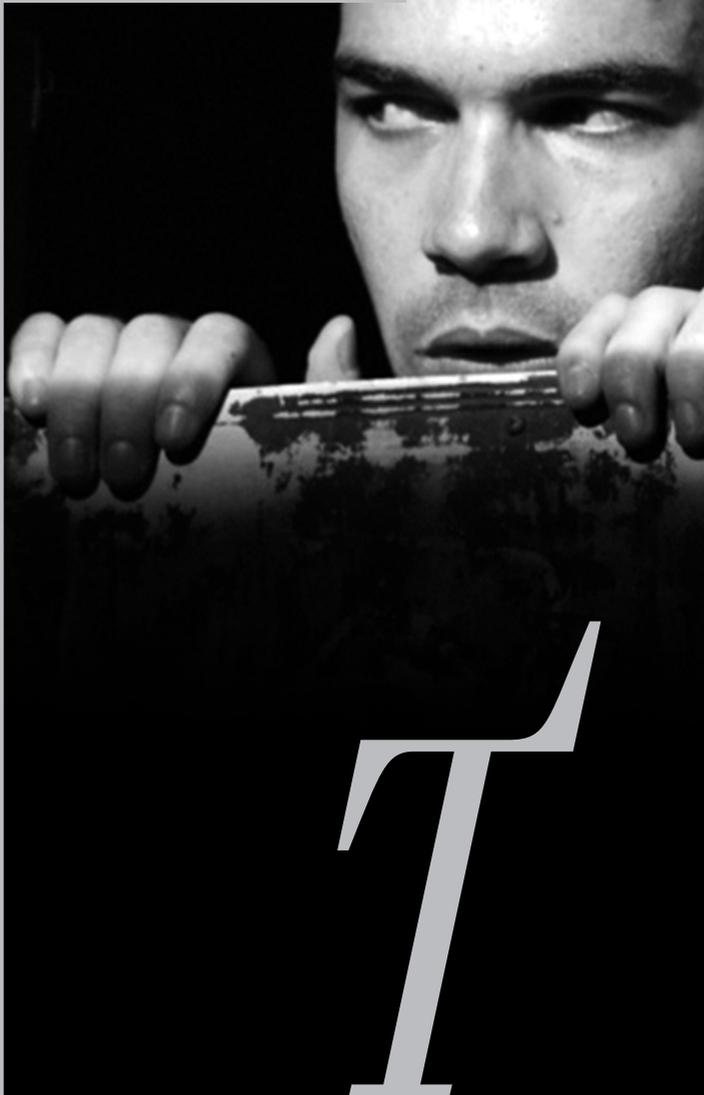
Nada hay, señores, más triste que la decapitación de una obra para aquel que la ha creado entre los afanes del estudio o la fiebre, el desasosiego y los insomnios del espíritu. La inteligencia humana –al contrario del feto que se ve comprimido y sofocado en el estrecho molde que lo contiene, y que al nacer respira afanoso, se mueve con holgura y llena el aire con sus gritos– agítase soberana en los horizontes infinitos del cerebro, mas al surgir a la luz siente que le cortan las alas y cae abatida en tierra, porque otra inteligencia superior no, pero consagrada por la ley, le dice: «tus aspiraciones constituyen un delito en el espacio que yo te he fijado para que vuelas; calla, ocúltate y torna al claustro materno de donde no debes salir si quieres evitar para ti las persecuciones y el escándalo para los demás». Y entonces vemos cómo la planta nace recortada, la flor apenas si ha logrado vivir el tiempo que le asigna Malherbe y la sublime idea, la mariposa del espíritu, deja el polvo de oro de sus alas entre los ásperos dedos de la censura.

No es un fenómeno nuevo el que nos presenta la fuerza resistente en las regiones del poder empleada contra las fuerzas expansivas del individuo. Desde que el ser inteligente se dio a la civilizadora tarea de extender las evoluciones de su espíritu a los demás, existe un constante paralelismo entre la opresión gubernamental y el esfuerzo indómito de la conciencia. Sí, señores, desde

Lilith en el espejo, ISLA Projekt, XIV FTH
Dirección: Ana Kavalis



ILUSTRADO CON: *Talco*, Argos Teatro, XIV FTH
Dirección: Carlos Celdrán



que hay gobiernos hay, también, creyentes, sabios y artistas, sucediendo que mientras los unos tienden a difundir su fe, sus descubrimientos, sus creaciones, el otro con leyes preventivas o represivas pone límite a las consecuencias perturbadoras de esas espontaneidades. No es la poesía la que menos ha sufrido en su eterno pugilato con el poder, y se comprende que así sea, pues, por lo mismo que es una revelación, constituye el elemento revolucionario por excelencia. El arte dramático, sobre todo, ha sufrido y sufre todavía policiacas inspecciones y nada de extraño hay en ello teniendo en cuenta que, con excepción del periodismo, la novela y la oratoria, es el mejor vehículo de propaganda que se conoce. Aunque el autor dramático expone oblicuamente su concepto de la vida, no por esto deja de convertir en carne su idea y de aproximarla cuanto aproximarse puede a la realidad cuyos movimientos reproduce por medio del lugar, del

tiempo, de los personajes y las pasiones ante la muchedumbre que se agita al pie del escenario. El embate ha sido demasiado rudo para que el principio de autoridad no recurriera a toda clase de represiones, a fin de hacer con el arte lo que ya había hecho con la religión y la ciencia: organizar la belleza oficial como ya había organizado las verdades y las creencias oficiales. Los grandes intereses históricos de la sociedad, la pureza de costumbres y el respeto a las instituciones han servido de fundamento, real o aparente, a tales medidas, si bien, en el fondo, se descubre siempre un interés político más o menos disimulado.

No ya en países disciplinados por el despotismo, en otros que rinden culto a la madre libertad en sus más amplias manifestaciones, se han ofrecido, y se ofrecen con frecuencia, semejantes espectáculos. En Inglaterra la hipocresía puritana trazó, por espacio de mucho tiempo, un círculo de hierro alrededor de las obras de Lord Byron. Hoy mismo se prohíbe la venta de las novelas de Emilio Zola en la «sabia y pensadora» Alemania y en la Madre Patria ha sido objeto de reciente causa criminal una obrilla desdichada de cierto escritor que figura en la falange *colorista*.

La represión, prólogo de la censura, nació para el teatro, no en uno de esos bárbaros imperios de la antigüedad donde un

desliz de la palabra comprometía la existencia, sino en la libre y democrática república ateniense. En la biografía de Esquilo, fundador de la tragedia, encontramos el primer acto represivo y uno de los más antiguos atropellos del Estado contra el genio. Acusose al ilustre eupátrida de impiedad por haber revelado en una de sus obras los sagrados misterios y estuvo a pique de pagar su audacia con la vida; tanto que su hermano Aminias se vio en la necesidad de valerse de un procedimiento parecido al que consiguió la absolución para Friné.

Vosotros sabéis que acusada esta célebre *hetaira* ante el tribunal del areópago, su abogado, viendo comprometida su causa, apeló a una sorpresa de efectos seguros tratándose de la flaca humanidad, aunque estuviera representada por los graves y severos magistrados

del areópago. Ello es que el hábil letrado, considerando decisivo un golpe que llamaríamos plástico, le arrancó el manto exhibiéndola en todo el esplendor de su desnuda belleza, lo que dio por resultado que los jueces la absolvieran a una voz, sin fijarse en que precipitaba la balanza de Temis no el peso de la justicia sino su admiración un tanto viva por el arte escultural.

Pues bien, señores, Aminias, quien había sido mutilado en la batalla de Salamina, se presentó en el areópago, y, en obsequio de su hermano el poeta-reo, presentó su brazo manco, obteniendo la absolución del delincuente.

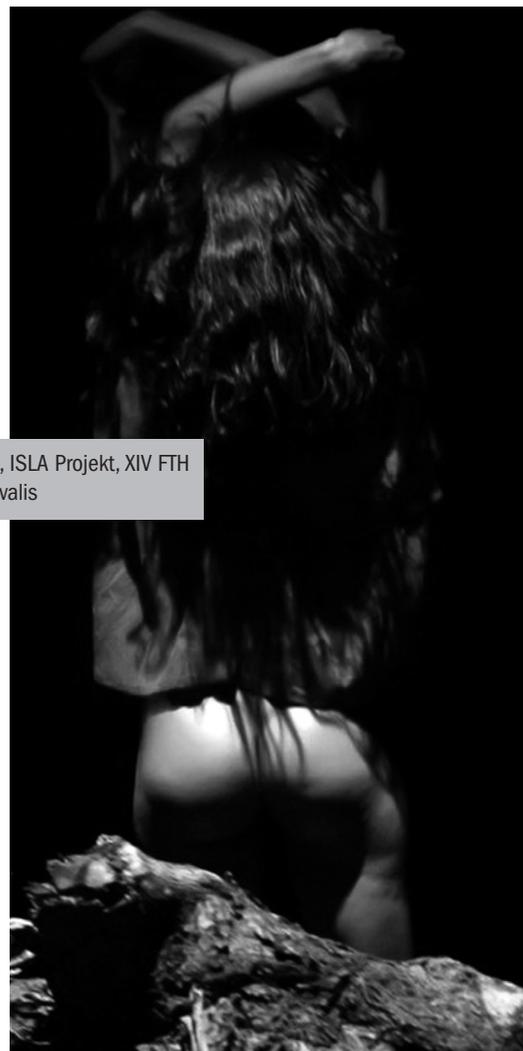
Y ya que a los famosos trágicos de Grecia me refiero, os citaré un detalle curioso en que el pueblo toma el castigo por su cuenta, superando en celo e intransigencia a la autoridad más rigorista con respecto a los excesos del teatro. Representábase el *Belerofonte* de Eurípides y a tal punto impresionó a los espectadores la exagerada pintura del poeta que, escandalizados, ciegos y furiosos se levantaron en masa para apedrearle, como lo hubieran verificado si el autor no se presentara en la escena gritando: «¡esperad!, que al fin las pagaré todas», con lo que llegaron a sosegarse, salvándose Eurípides de los zarandeos y descalabraduras que le reservaba la ira popular.¹

Pero no es en la tragedia, que representa en poesía el elemento conservador y tradicional del arte dramático, donde encontramos en toda su desnudez las desenvolturas más escandalosas de la escena con los rigores más tremendos de la censura. La comedia nació entre las heces del vino, la grosera alegría y las bromas y desórdenes de las fiestas dionisiacas campestres algo semejantes a nuestro moribundo carnaval. Mozos ebrios y bromistas recorrían las calles sobre una carreta y acribillaban con frases soeces al infeliz transeúnte que, por su mala suerte, llegaba a encontrárselos en su camino. Del carretón se trasladó este inculto buen humor a la escena, y a esto se debe el origen del espectáculo cómico y el carácter especial de la antigua comedia ateniense que se exhibe con todas sus bellezas, y también con toda su impudicia, en el teatro de Aristófanes. No se contentaba la sátira teatral con alusiones e indirectas; lejos de eso, llamaba a las personas por sus nombres; las presentaba con todos los detalles necesarios para que no se equivocara el parecido y en la careta que cubría el rostro del actor se imitaba el semblante de la víctima. Y cuenta que no la libraban de las mortales heridas del aticismo aristofánico ni su posición oficial, ni sus servicios a la patria, ni su sabiduría, ni sus virtu-

des. El demagogo Cleón, jefe del partido democrático, Eurípides el trágico, el inmortal Sócrates y tantos otros igualmente ilustres en la Historia, salían con sus nombres y sus defectos a recibir las rechiflas de los alegres atenienses. El escenario se convirtió en tribuna y tanto influjo llegaron a tener los poetas cómicos que, según Platón, Atenas se hallaba en poder de la *teatrocracia*.²

Esto trajo consigo que se pusiera coto a los excesos de Talía harta desenvuelta para que el poder público dejara de aplicarle el correctivo. El mismo Aristófanes vio *denunciada* –permítaseme este anacronismo– su comedia *Los babilonios*, respondiendo por él un tal Calístrato que era el intérprete del protagonista. Otros autores y actores fueron multados y desterrados, sirviendo estas medidas para acallar los escándalos y provocar la transformación de la comedia que en Menandro tuvo después tan digno representante.

El teatro moderno ha pasado por iguales vicisitudes que el antiguo. No quiero cansaros ni cansarme yo con el relato de ellas, porque hartos tropiezos hemos tenido en casa para dar materia con ejemplos extraños, a un discurso de mayores proporciones que el presente. Solo



Lilith en el espejo, ISLA Projekt, XIV FTH
Dirección: Ana Kavalis

os haré notar que es un fenómeno digno de estudio el que nos ofrece el siglo de oro de la literatura española, la cual brilló con espléndidas luces en la época de la más absurda tiranía para el pensamiento, en el vergonzoso período de los Felipes.

Señores: la Inquisición era entonces la péndola que regulaba el movimiento de las ideas. ¿Quién hubiera osado deslizarse con la alusión más discreta o la más inocente alegoría sin caer en los antros del tormento clerical? Y no obstante ello, la Inquisición, como no le tocaran el arca del dogma, fue relativamente tolerante con los artistas, poetas y escritores. Asombra todavía que aquellos hombres sin ninguna fibra humana en su organismo, severos y crueles hasta la monstruosidad, dejaran pasar por el tupido tamiz de su censura obras que son escarnio de la moral y la decencia y que en la opinión de teólogos muy leídos y sabihondos «no contenían nada contra la fe católica», conforme al estribillo que se usaba en las licencias de imprimir de aquella época.

Más asombra que se permitieran burlas y jocosidades contra personas que figuraban en el estado eclesiástico. Tirso de Molina, que a él pertenecía como regular mercenario, no escasea las pullas y bromas que donosamente suele dirigir contra aquellos curas y frailes que despuntaban por su amor a la holganza y a la glotonería sin que, como era de temer, le sobreviniese daño alguno. Toda la habilidad de los satíricos del Siglo de Oro se reducía a esconder bajo llave el dogma y la política –como hizo, a su vez, Descartes– y ya podían ejercitar libremente su ingenio sin temor de familiares y sayones. Para muestra ofrezco el siguiente trozo de una comedia de Tirso, en el que retrata la buena vida de un reverendo de entonces:

Serví luego a un clérigón
un mes pienso que no entero
de lacayo y despensero...
Era un hombre de opinión:
su bonetazo calado,
lucio, grave, carilleno
mula de veinte-doseno,
el cuello torcido a un lado,
y hombre, en fin, que nos mandaba
a pan y agua ayunar
los viernes, por ahorrar
la pitanza que nos daba.
Y él comiéndose un capón
(que tenía con ensanchas
la conciencia, por ser anchas

las que teólogas son)
quedándose con los dos
alones cabeceando
decía, al cielo mirando,
«¡ay, ama, qué bueno es Dios!»
Dejele al fin por no ver
hombre que, tan gordo y lleno,
nunca a Dios llamaba bueno
hasta después de comer.

Cierto que el teatro fue objeto de diferentes ordenanzas y medidas, aunque no tan estrechas y permanentes como algunos pudieran figurarse. Felipe II prohibió sacar reyes a las tablas y, no obstante la prohibición, Lope de Vega presentó al sombrío monarca en las tablas de los corrales madrileños. Hubo más aún: el rumor que corría y que se extendió a través de los siglos sobre los supuestos amores del príncipe D. Carlos y su madrastra la interesante reina Isabel de Valois, sirvió al Fénix de los ingenios para crear su obra maestra: *El castigo sin venganza*. No eran tan estrechas esas ordenanzas, repito, cuando Calderón pudo sobreponer el espíritu democrático al orgullo de los nobles en *El alcalde de Zalamea*, donde un zafio y vulgarote alcalde de monterilla se hombría con el rey, haciendo dar garrote a un aristócrata altivo y desvergonzado.³ La verdadera represión vino luego con la decadencia del teatro. El absolutismo de la nueva dinastía, menos duro en otros órdenes de la vida social, política y científica, se hizo más penoso en materias de arte, como que el primer rey de la casa española de los Borbones venía saturado del intolerante clasicismo que imperaba en la corte de Versalles. No ya en siglos anteriores, todavía al principiar casi el segundo tercio del presente, la previa censura estaba poseída del vértigo de la destrucción del pensamiento, como los iconoclastas se hallaban poseídos de una especie de furor contra las imágenes sagradas. Y lo más triste del caso consistía en que los que manejaban arma tan terrible eran eclesiásticos ignorantes, hombres que no sabían del arte sino lo que leían en los Padres de la Iglesia, para los cuales los sublimes engendros de la belleza no pasaban de ser manifestaciones demoniacas y horribles de almas rebeldes que se abandonaban a las delectaciones del mundo y del pecado. Véase cómo pinta Ferrer del Río a uno de esos censores, casi contemporáneos:

Un fraile victorioso representaba cerca del teatro a aquellos gobernantes de recordación funesta. Censor implacable, falto de buen criterio, el reverendo Padre Fr. Francisco Carrillo [...] era terrible verdu-

go del pensamiento, y secundaba a las mil maravillas las intenciones de la administración a que servía. Le conocimos personalmente en nuestra niñez y vamos a bosquejar algunos rasgos de su carácter y fisonomía, para que se forme una idea aproximada del personaje con quien lidiaban a brazo partido algunos de nuestros ingenios y de la época en que daban los primeros pasos en la literatura dramática, de que hoy son gala y ornamento.

Decía el P. Carrillo la primera misa en su convento, a las seis de la mañana en invierno, a las cinco en verano; recitaba sus oraciones atropelladamente y con increíble desentono, unas veces en son de fervorosa plegaria, otras como quien riñe iracundo. Tomaba enseguida una enorme taza de chocolate, sorbía rapé por onzas, y de ello daba testimonio el color tabacoso de su hábito negro. Bajaba enseguida a ser juez en el santo tribunal de la Penitencia, donde lejos de mostrarse blando y afectuoso como la religión lo manda y la caridad lo exige, solía prorrumpir en descompasados gritos como un rematado demente. Alguna vez escuchamos en el templo de la Soledad su voz estentórea, dirigiendo al humilde penitente amargas reconvenciones: *Pues; un coche y al infierno*, era una de sus frases favoritas. Imposible que hubiera reos en capilla (y entonces los había, cuotidianamente) sin que el P. Carrillo acudiera presuroso a prestarles los últimos socorros del cristianismo con fanático celo y solicitud supersticiosa. No se nos olvidará, mientras vivamos, el día en que, condenado a sufrir la última pena un tirador de oro por sus opiniones liberales, pisaba ya la explanada de la Puerta de Toledo, donde iba a ser fusilado, a tiempo de llegar a todo escape de Aranjuez un guardia de Corps, tremolando un pañuelo blanco en señal de indulto. Media hora después de este suceso decía al P. Carrillo, con natural alborozo, una persona íntimamente ligada a nosotros con los vínculos de la sangre: —¿Conque han indultado al reo? —Sí, señor, *y ha sido una lástima*, porque estaba muy bien preparado para la muerte —contestaba el fraile sin acrimonia, sin sarcasmo, sin espíritu de partido, sino con la expresión propia del escultor que, habiendo empleado mucho tiempo en modelar una estatua, viera destruida su obra al golpe de alevoso martillo en el instante de darle la última mano.

Narrada esta ocurrencia, de cuya verdad respondemos como testigos, ya chocará menos lo absurdo de las censuras del religioso mínimo de San Francisco de Paula. Así proscibía de su vocabulario las locuciones *ángel*

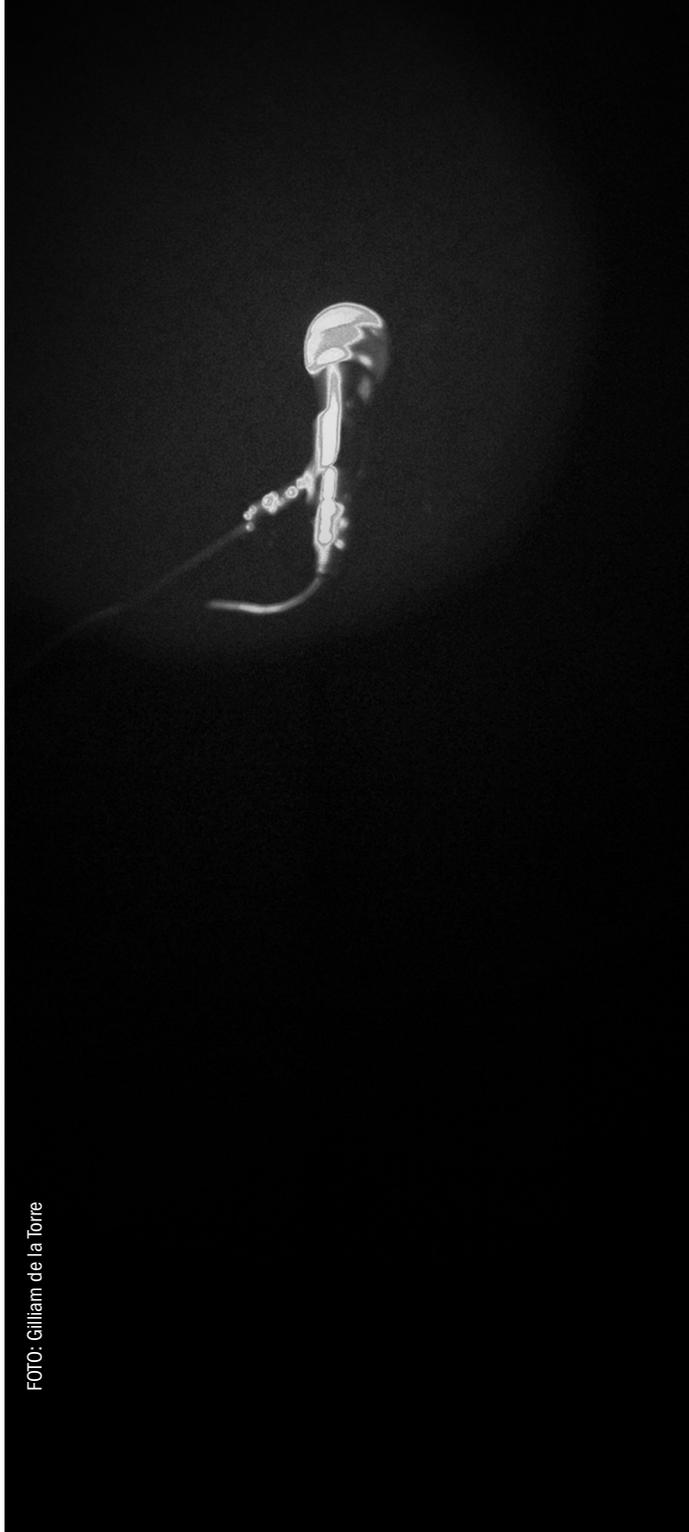


FOTO: Gilliam de la Torre

mío, yo te adoro y otras semejantes; así no admitía la frase *aborrezco la victoria*, por sospechar si aludiría a su convento; así en una situación desesperada no permitía a un personaje de tragedia decir cómo le quedaba solo: «Su espada y el desprecio de la muerte» y para apartar toda idea de suicidio, ponía en su boca: «Me voy, me voy que estar más aquí no puedo».

Así, en fin, si lograba el Sr. Gil y Zárate, a fuerza de agasajos y recomendaciones, hacer pasar de las ga-

rras del censor al teatro su traducción de *Don Pedro de Portugal*, nunca pudo redimir de cautividad tan afrentosa en el siglo XIX otras dos traducciones tituladas *Atajerjes* y el *Czar Demetrio*, ni conseguir ver representadas dos tragedias originales: *Blanca de Borbón* y *Don Rodrigo*; alegando respecto de esta el obeso fraile, la siguiente observación digna de ser repetidamente citada: [«] Aunque, en efecto, haya habido en el mundo muchos reyes como D. Rodrigo, no conviene presentarlos en el teatro tan aficionados a las muchachas».

Lo que en Cuba ha sucedido puede fácilmente suponerse, aunque huelga toda suposición leyendo un ejemplar, impreso en 1852, del «Índice de las piezas dramáticas permitidas sin atajos ni correcciones, de las permitidas con ellos y de las absolutamente prohibidas por el censor principal de teatros de la Habana». Un ejemplar de ese precioso registro me ha proporcionado mi diligente y conocido amigo D. Francisco Jimeno, cuyo amor a las curiosidades históricas es proverbial entre nosotros. Confieso que, aunque esperaba grandes sorpresas y estupendas originalidades, la lectura del «Índice» ha superado mis más exigentes esperanzas. La presente generación, educada en otra escuela, no acierta a indignarse contra las torpes correcciones y el celo, más que exagerado, ridículo, de que es testimonio el «Índice» de que se trata.

Que estuviese prohibida, como lo estaba, la representación de dramas como *Carlos II el hechizado*, *Cromwell*, *La escuela de los reyes*, *Flaquezas ministeriales*, *Higuamota*, *La Inquisición*, *Los jesuitas en la corte de Luis XV*, *Juan de Padilla*, pase, señores, aunque todas esas obras corrían sin obstáculo en los teatros de la Península y allí, donde la fiebre revolucionaria estaba en acción, era donde podía hacer daño su veneno, si tal veneno destilaban. Pero prohibir a *Don Juan Tenorio* y el *Puñal del godo*, de Zorrilla, *El rey monge*, de García Gutiérrez, *Doña Mencía*, de Hartzbusch, y, sobre todo, *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, es cosa que raya en lo increíble. Ni

miradas por su aspecto político, ni en sus relaciones con la moral y religión –salvo el *Tenorio* que pinta un calavera arqueológico fuera del medio ambiente en que vivimos y, por lo tanto, inofensivo– se encuentra nada en esas obras que sirva de fundamento a las alarmas del preocupado censor que la suerte deparó a los escritores de aquel tiempo.

¿Y qué diremos de la comedia de Bretón, *La independencia?* Título escabroso y pecadora palabra si las hay. Y, no obstante, señores, la tal comedia no contiene la más remota alusión a nuestra política. Se trata en ella de un solterón contumaz cuya ama de gobierno intenta casarse con él. Mas el título, o si se quiere el bautismo, le puso el entredicho, creándole, en vez de destruirle, la culpa original.

Y ya que toco este detalle citaré otros ejemplos sobre la misma palabra, porque es divertidísimo observar el afanoso trajín con que la censura se daba a perseguirla. Ora la proscribía en absoluto; ora la sustituye con el primer concepto que a mano encuentra, y cuando es imposible prescindir de usarla la adorna con esta original acotación: *dígase sin énfasis*. No es menos perseguida la libertad: aquí el juez de la escena borra, cambia y destroza conforme a su criterio, humor, capricho y buenas o malas digestiones. Unas veces, como en el *Arte de conspirar*, de Scribe, pone: «derribar el primer ministro», por «conquistar la libertad»; otras, como sucede en la misma obra, tacha la palabra «libertad» y pone «vuestra magestad». Fácil es buscar la congruencia, aunque de estas salidas hay tantas que solo el enumerarlas llenaría un folleto de regulares dimensiones.

En *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, exclaman los conjurados «¡Venecia y libertad!» y se corrige con «¡Venecia y las leyes!». En una comedia de Malesville, dice uno de los personajes: «la libertad inglesa...». El censor empuña el lápiz terrible, tacha y escribe: «la liberalidad inglesa». A este propósito de la libertad proscribida, recordaré lo que acontecía con el pasaje más saliente de una ópera muy notable y conocida. Los puritanos cantaban entre los bélicos rugidos de la música: «¡Bello é afrontar la morte –gritando libértá–!». En vez de «libertad» se cantaba «lealtad». ¡La lealtad en boca de los puritanos, aquella altiva secta que hizo descabezar un rey!

Lo dicho no extraña después de que se leen las correcciones sufridas por *La escuela del aspirantismo*. Un personaje, en mal hora, dice «¡santa libertad!» y se pone en

lugar de esta frase inocente... Señores: ¿cuál creéis que la sustituye? Este sí que es enigma, charada o logogrifo para un semanario de amena literatura. Pues en su lugar se pone ¡mi cuerpecito! Yo no sé qué clase de encadenamiento lógico puede haber entre «¡santa libertad!» y «¡mi cuerpecito!» y hubiera creído la enmienda un *lappus plumæ* si dos líneas más abajo no hubiera encontrado repetida la misma frase con la misma corrección.

Las locuciones «servidumbre», «esclavitud», «tiranía» y «despotismo», quedan, desde luego, suprimidas. «Roma esclava» se trueca en «Roma vencida». La «servidumbre y la pena» en la «ansiedad y la pena». «La Revolución (francesa) ha hecho cosas admirables», en este ridículo rodeo: «durante la Revolución se han visto cosas inesperadas». «Soy esclavo» en «estoy privado de mi libertad», «criollo» en «americano»; «padre tirano» en «padre irritado»; la «perezosa América» en la «venturosa América» y «los españoles pecamos» en «los hombres en general pecamos»; artificio pudoroso que encierra, por lo menos, una recomendación de loable patriotismo. Y dicho sea de paso: este rasgo de original atenuación me recuerda el lance en que se vio un orador sagrado, el cual, según cuentan, predicaba en presencia de Felipe II o Luis XIV, que para el caso es lo mismo, pues ambos tenían la más absurda idea de su representación sobre la tierra. El pobre Padre empezó con exabrupto sublime al estilo de Bossuet: «Señor –dijo–, todos hemos de morir...».

El rey, al oír esta verdad axiomática, hubo de mirarle con tales ojos que el atribulado predicador confuso y acobardado volvió a empezar su discurso en esta forma: «Señor, *casí* todos hemos de morir». Una y otra atenuación, la de la censura y la del predicador, pueden ir juntas a guisa de modelo de eufemismos.

La religión oficial no estaba menos amparada por el lápiz severo del censor. En *El castellano de Mora*, exclama Pelayo:

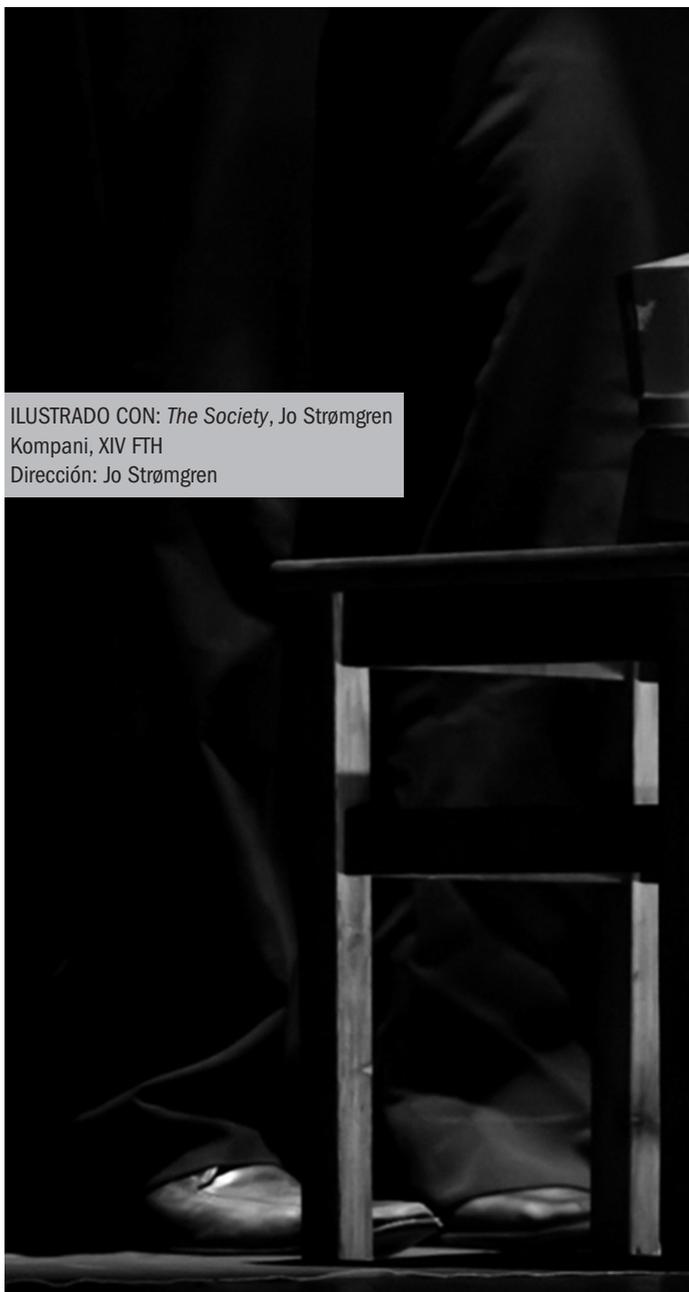
«¿De qué crimen, Dios bárbaro, fuí reo?»

El censor corrige el verso blasfemo en esta forma:

«¿De qué crimen ¡oh Dios! he sido reo?»

En *La castellana de Laval*, dice uno de los personajes: «entre un fraile y un médico», y el censor escribe: «entre un médico y una vieja». Una de las cosas que más chocan en el «Índice» es la constancia con que se persigue toda exhibición de altares, cruces y crucifijos, con-

fesionarios y demás objetos, símbolos y atributos de la Iglesia. El melodrama del Sr. Castro Orozco, titulado *Fray Luis de León*, exige que Fray Luis se recueste en un confesionario, y la censura cambia este mueble por un banco. En otra obra, la dama debe abrazarse a un crucifijo; mas el acotamiento dice textualmente: «que corra por la escena la dama sin abrazarse con nadie». Y para coronar esta parte de mi trabajo citaré la enmienda sin ejemplo que hace en una escena del drama de D. Patricio de la Escosura, *La aurora de Colón*. Uno de los personajes llamado Chacón dice: «Porque viene tanto fraile», y el severo y piadoso funcionario corrige de este modo «Porque viene tanta *chusma*», confirmando así,



ILUSTRADO CON: *The Society*, Jo Strømrgren
Kompani, XIV FTH
Dirección: Jo Strømrgren

sin quererlo, el dicho de que un amigo indiscreto es peor que un enemigo declarado y haciendo, en el orden moral, tanto como en el material, aquellas turbas desenfrenadas que en tiempos de Martínez de la Rosa ensangrentaron las calles de Madrid.

Datos como los que dejo consignados testifican la ligereza con que se ponía en manos de hombres indoctos o preocupados las delicadas funciones que se dirigen a disciplinar el pensamiento de los demás. Si en la Península, donde existía el hábito de escribir y donde habían arraigado las costumbres teatrales desde los tiempos de Lope de Rueda, encontramos un tipo del calibre de Fr. Carrillo, dibujado por Ferrer del Río, si allí hombres como ese eran señores de horca y cuchillo del teatro, podemos deducir lógicamente cuál sería la severidad de criterio de nuestros incomparables censores literarios. Ya Milanés hace una crítica retrospectiva en este pasaje de *El Poeta en la corte*:

DUQUE. Pero aunque se procura el libro y tiene gran costo, a Ansurez es cosa dura que lo tenga la censura preso desde abril a agosto.

PEREIRA. Queja común de lectores de España es tener censores morosos.

DUQUE. Frailes ancianos son los más, y aunque doctores torpes de cabeza y manos.

El censor de la Habana le contestó con la siguiente nota puesta al margen del manuscrito: «Muchas gracias por el elogio».

Por fortuna, señores, los tiempos han variado y han variado con ellos las costumbres y las instituciones. La humanidad ha llegado a su edad viril y empieza a convenirse de que el remedio a los excesos de la literatura no está, precisamente, en las bárbaras mutilaciones de la idea ni en el destrozó inconsiderado que sufren pasajes enteros, los cuales pierden los encantos con que hubo de enriquecerlos la mente acalorada del poeta; el remedio se encuentra en el buen sentido de los espectadores, en el progreso latente de las costumbres, en la ilustración difundida, en el hábito civilizador que crea y fomenta la afición constante a los cultos espectáculos de la vida moderna y, por último, en la conveniencia misma del autor, que si escribe contra la moral y el decoro, escribirá contra las reglas eternas de lo bello, contra el respeto que debe merecerle el público ilustrado a quien dirige sus conceptos –y que habrá de castigarle con su ausencia y su desvío– y también contra su gloria personal que cuando más llegaría a ser una infame celebridad.

NOTAS

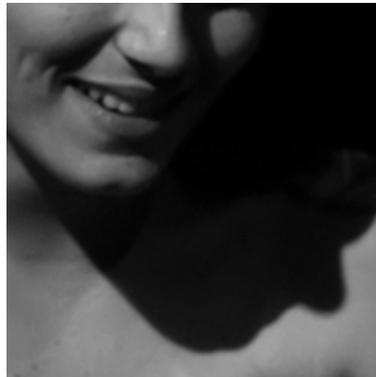
¹ *Las siete tragedias de Eschylo*, por D. Fernando Segundo de Brieva y Salvatierra, Madrid, 1880.

² *Comedias de Aristófanes*, traducidas directamente del griego al castellano por D. Federico Baráibar y Zumárraga, Madrid, 1880.

³ Recientemente se ha abierto paso la opinión que atribuye a Lope de Vega la paternidad de *El alcalde de Zalamea*.

* Discurso leído al inaugurarse las veladas de la Sección de Literatura del Liceo de Matanzas (septiembre, 1885).

«Lo bufo o grotesco es una degeneración de lo cómico
que no cabe en el arte.»
MANUEL DE LA REVILLA

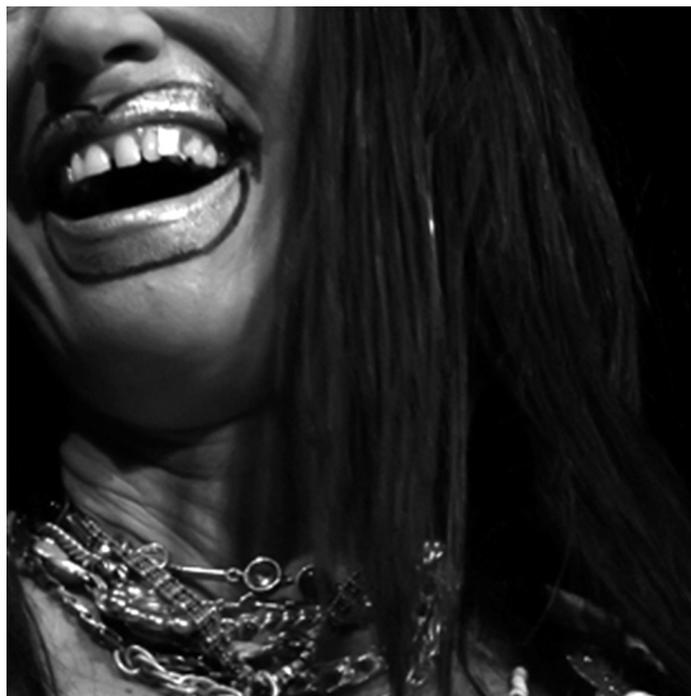


LOS ANALES DE LA LITERATURA CUBANA GUARDAN todavía casi en blanco la página correspondiente al género dramático. Algunas tentativas entusiásticas forman la brevísima historia de la tragedia y el drama propiamente dicho en el período que corre desde *El conde Alarcos* de José Jacinto Milanés hasta la aparición de las obras del insigne Luaces, de las cuales podemos afirmar

DEL TEATRO BUFO Y DE LA NECESIDAD DE REEMPLAZARLO FOMENTANDO LA BUENA COMEDIA

AURELIO MITJANS

que a pesar de las innumerables bellezas en que abundan, como frutos de la poderosa inteligencia del primero y más grande de los poetas cubanos (que aguarda solo para ceñirse tan glorioso laurel la suerte de un Heredia, admirado de Lista y de Villemain que declararon su inmortalidad al universo); a pesar de los méritos que encierran sus escenas, sus caracteres y su versificación brillante y armoniosa, ni por su número ni por su éxito fijaron un camino ni dieron nacimiento a la vida normal de nuestro teatro, ni por su valor intrínseco, considerado en absoluto, le colocan en el género dramático a la eminente altura que logró en otros campos literarios, como lo comprenderá quien recuerde las noticias que da Piñeyro del *Aristodemo* y los que conozcan las reminiscencias que debilitan la originalidad de su *Mendigo rojo*. De los esfuerzos dignos de sinceros elogios que desde entonces se hicieron hasta el presente año, la conciencia de todos calificará el positivo resultado que obtuvieron en la noble empresa siempre fracasada de constituir nuestro teatro serio en condiciones de existencia regular y propia. Y si la inolvidable Avellaneda en sus felices tiempos alzó más alto el vuelo que sus compatriotas en el arte de Sófocles y Esquilo, no será



necesario demostrar que mientras brillaba como astro esplendoroso en Europa y nos enorgullecíamos en su patria, las representaciones escénicas de nuestra localidad nada ganaron ni pudieron derivar de tanta gloria para que su formal desenvolvimiento y desarrollo las levantase hasta el hermoso papel de importante elemento de cultura.

Más afición hubo a producir comedias y mejores ensayos se lograron, como era natural, en género de más fácil acometimiento. Pero sin descender a minucioso análisis, que no procede en las presentes páginas teniendo en consideración nuestros propósitos, cabe asentar como verdad patente y no desconocida que los aislados triunfos personales, más o menos señaladamente honrosos para sus autores, dejaron en nuestra literatura cómica intermitencias y lagunas que nuestra literatura lírica no tiene. Lo improductivo de tarea de tal índole y la más accesible senda que ofrecieron las composiciones breves, para llegar a las cumbres de la popularidad y de la fama, pudieron figurar como legítimas causas de un desvío cuya consecuencia real ha sido, en la época presente, que al paso que ostentamos algún movimiento intelectual en otros campos de las bellas letras y hasta en oratoria y en estudios de ciencias filosóficas, morales y políticas, vivamos resignados en lo relativo al teatro (que es en la civilización actual de cada pueblo culto doble problema artístico y social por cuya solución todos se afanan), vivamos resignados a la posición de espectadores indiferentes y pasivos, atentos a cada desembarco de Méjico o de España para divertirnos sosegadamente con las piezas dramáticas que traigan.

Lógico es que el hombre pensador que no se contenta con examinar la superficie de las cosas, movido por un patriótico deseo, dándose cumplida cuenta de que todo movimiento literario lleva en sí no solo el solaz, el entretenimiento o la instrucción que proporciona al público que lo disfruta, sino la alta significación moral que tiene la vida intelectual del pueblo a que pertenecen los hombres que la impulsan; lógico es, decíamos, que quiera convertir su mirada sagaz y observadora hacia el oscuro círculo de una modesta literatura teatral que acampa en tienda aparte y trémula bandera por su cuenta, forjándose ilusiones de que la distinguen caracteres peculiares y exclusivos suficientes para justificar su solicitud de independencia y la denominación de *género bufo* que escribe en su estandarte; y generosa y plausible es la intención de utilizar los elementos que suman autores, actores y empresarios dedicados entre nosotros a ese bastardo género, bien transformándolo y

regenerándolo para que ascienda a más honroso puesto en la esfera legítima del arte, bien inclinando a los que lo cultivan o lo explotan hacia más acertados derroteros, donde tengan estímulos iguales o mayores su actividad y sus inteligencias.

Pero si se proclaman en voz alta desde las tertulias literarias o desde las columnas del periódico la utilidad y la necesidad de una inmediata regeneración del teatro, claro está que hay un reconocimiento implícito o explícito de los males que lo afligen al presente. Analicemos su naturaleza y gravedad antes de buscarles un remedio.

Hay quien piensa, sin indagar otros detalles, que en esto del teatro bufo únicamente se cuestiona sobre grados de inmoralidad, y que residiendo esta en palabras y frases fáciles de suprimir, toda sería cuestión desaparece poniendo en práctica una censura más severa y amante celosa del público decoro y del pudor. Creyeronlo o fingieron que lo creían los mismos protectores del bastardo género, cuando en el último verano lo instalaron en Albisu, huyendo del antiguo foco desacreditado, buscando en el nuevo local más puro ambiente, eligiendo las obras limpias de equívocos y escándalos, y anunciando por fin a las familias de la sociedad decente que ningún concepto se vertería en la escena del teatro que de la manera más



leve lastimase los castos oídos de una joven. Estos bellos propósitos (concediendo que no ocultasen la reserva mental de retornar a las costumbres primitivas cuando conviniese a los intereses materiales de la empresa), merecerían ser saludados como la ansiada regeneración del arte bufo, si no hubiera quedado por resolver el problema exclusivamente literario, el de la realización de la belleza, que si estribase no más que en producir una constante hilaridad por cualquier medio, igualmente aparecería resuelto con feliz estrella en las jocosidades que dice el *clown* del circo, o en el improvisado discurso que pronuncia el beodo en medio de la plaza, o en la función de títeres que puede dar cada maese Pedro en su retablo.

Inútil creemos insistir en el aspecto moral que ha presentado la literatura bufa por punto general, porque si la aludida tentativa de reforma hecha en el último verano es paladina confesión de parte, el relevo de pruebas se impone por sí mismo como corolario natural. Sin embargo, queremos refutar las sutilezas que pudieran esgrimirse como alarde estéril de ingenio habilidoso, y al efecto debemos consignar que si se pretende puerilmente sostener que el censurado género moralizaba en cierto modo, ridiculizando vicios y costumbres de la clase baja, contestaremos que lo saludable de la sátira se anula cuando su ropaje externo escandaliza, y que en la práctica el remedio es peor que la misma enfermedad. Olvídense la moral si no hay valor para refrenar dulces pasiones, pero no se la mistifique ni escarnezca. ¿A qué cándido se engañaría con tales argumentos?

Prescindiendo, por tanto, de una impertinente corroboración de lo que ya la conciencia de todos califica y define con exactitud y buen sentido, bien con digna franqueza, bien *in pectore*, vengamos desde luego a dilucidar la cuestión de arte, y para plantearla desde el principio en buen terreno, comencemos por determinar el concepto de lo bufo, para derivar después las aplicaciones convenientes de una sana doctrina literaria.

Que lo cómico puede ser elemento legítimo en el arte, que lo cómico figura como fuente abundosa de emociones puras, desinteresadas y agradables en cien producciones literarias de subido mérito, huelga demostrarlo. Pero así como desde la esfera ideal de lo sublime se puede saltar a lo ridículo con solo dar un paso, al que un inglés sarcástico llamó *el paso de Calais*, así también desde el terreno de lo cómico se va por una pendiente peligrosa a los abismos de lo grotesco y chocarrero, donde reina a sus anchas, como en incivilizada comarca, como en salvaje región, el arte bufo.

Lo cómico no es bello en sí; eslo por su representación sensible, por la forma de su manifestación, por los caracteres externos con que se presenta despertando ideas superiores de valor y de condición muy diferente, con las que se relaciona de una manera mediata o inmediata, según tengan también formas sensibles que faciliten la comparación o quede a la perspicacia del observador hacer mentalmente el paralelo entre aquello de que ríe y la idea superior que marca el buen sentido de la mayor parte de los hombres; eslo por el contraste tácito o expreso que muestra con los rasgos más vivos y expresivos; eslo porque proporciona a los espectadores el placer de ver censurado en sátira elegante el error de conducta o de actitud de un personaje o el desequilibrio y la desproporción que constituyen la esencia de lo cómico, bien se define como desproporción entre la idea y el hecho, entre lo que es y lo que debe ser, como dijeron en la Antigüedad Aristóteles, Cicerón y Quintiliano; bien entre los actos y la intención del sujeto, como dice Richter; bien entre el espíritu del tipo cómico y la manera ordinaria de juzgar las cosas como escribe Kant; bien entre la idea salida de su esfera y la realidad que aparece superior, como sostiene Vischer; bien entre los dos términos de la subjetividad puesta en contradicción, cual piensa Schlegel; bien entre los medios y el fin, según estima Voituren, cuando no alcanza a realizarlo lo insignificante del esfuerzo; bien entre el orden infringido por la fuerza y el desorden que de la infracción resulta, como Levêque observa; bien entre lo esencial y el accidente, entre lo ideal y lo sensible, entre lo finito y lo infinito, pero de todos modos falta de armonía, desequilibrio, desproporción, de la cual brota y derivase el goce que recibe nuestro espíritu.

Y si para saborear el goce de lo cómico, indispensable se hace contemplar esa desproporción de una manera más o menos espontánea o reflexiva, más o menos detenida o rápida, la consecuencia es que no existe emoción estética legítima donde todos los términos, donde todos los personajes que se mueven en la escena contradicen de una manera tan violenta y tan absurda todo lo más elemental que hacen los hombres en la vida práctica, como nos lo está diciendo el sentido común a grandes voces, que no hay posibilidad de entresacar de tal grupo de payasos y arlequines un solo tipo que sea por su sensatez piedra de toque para juzgar a los demás que hacen papeles en la pieza; y si el espectador se ríe estrepitosamente con la tonta pantomima sin tener ocasión de ver, siquiera sea en el desenlace, la idea de un hombre y de una conducta más sensatos; sin ver combatido y desacreditado un vicio, o una preocupación, o una necedad, o una manía; sin tener más causa

de su risa que un gesto, un ademán, un grito, un golpe, un traje extravagante; razón tendrá para decir que se divirtió satisfactoriamente, si la modestia de sus aficiones no le hace desear algo más bello; pero jamás tendrá derecho a sostener que ha visto los delicados y finos lineamientos de una verdadera obra de arte.

Una objeción sale aquí al paso, que puede aparentemente sustentarse con asertos que como buenos dejamos consignados. Se argüirá que no es completamente



indispensable que el autor cómico proponga en el sainete el tipo de sensatez y de cordura que como piedra de toque el espectador ha de utilizar; se dirá que en la comedia bufa en que todos los personajes son grotescos, ha llegado el caso del *contraste tácito* que dejamos apuntado como bueno, y que sin necesidad de que el buen sentido de la vida práctica logre representación sensible y material sobre las tablas, el espectador lo adivina, lo recuerda, lo trae a la memoria desde la realidad donde diariamente lo contempla, y hace la *comparación mental* a que antes nos hemos referido.

Para contestar a este argumento, exponremos las razones que hay para negar la posibilidad de que haga la comparación mental el espectador que asiste al teatro bufo; con este fin algo hemos de decir sobre la verosimilitud dramática según la entienden hoy los buenos autores y críticos modernos, de cuya doctrina, previamente expuesta, deduciremos luego aplicaciones importantes para nuestro objeto.

La verosimilitud en el arte de Calderón y Tirso de Molina es una ley de observancia provechosa, así cuando se asciende con el uno hasta la grandiosa concepción de Segismundo, como cuando se desciende con el otro a los graciosos cuadros de *La villana de Vallecas*.

Si vamos hacia arriba, buscando lo sublime, hemos de repetir lo que decía doña Concepción Arenal interpretando un pensamiento de Feijóo; hemos de repetir que «el *ideal* no es la *ficción* ni la *mentira*», sino la verdad en las altas regiones; y «si no degenera en sueño extravagante o descompuesto delirio, no se sale de la humanidad»; y hay que pensar con Alcalá Galiano, con aquel proscrito ilustre, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Londres, de quien algunos solo recuerdan su papel político, que cuando el poeta se arroja a lo ideal ha de conservar al personaje «*las facciones naturales* que dan a las cosas imaginarias la apariencia de ciertas», como dice en el prólogo que puso a *El moro expósito* del inmortal duque de Rivas.

Si vamos hacia abajo, buscando expansión a nuestros ánimos en los atractivos de lo cómico, cuando el cuadro no sea copia fiel de la realidad objetiva contemplada, siempre habrá que trazar ciertos perfiles y ciertos contornos generales que den a las caricaturas concebidas alguna semejanza con el ser humano.

Conculcada por el cultivador del arte bufo esta doctrina sabia, norma del buen poeta si conoce que la literatura del teatro refleja nuestra vida, crúzanse en confuso tropel sobre las tablas variadas personas, que si parecen hombres es porque hablan y caminan, y con unos cuantos chistes que tienen sus consumidores especiales, y otros tantos forzados ademanes que solo en carnaval suelen usarse, hablando mal e hilvanando disparates (cosa más fácil que hablar con elegancia y gracia), concluye la comedia en santa paz, sin que el argumento se moleste en presentarse.

Ahora bien, volviendo a la objeción propuesta, ¿puede hacer el espectador comparación mental con ideal alguno cuando los términos de la fábula dramática no inducen a pensar en nada humano sino a reír inconscientemente de la pantomima? ¿Hay comparación entre dos cosas extrañas que no tienen puntos que las unan? Cuando en *La verdad sospechosa* de Alarcón ve

los trastornos que causa y de que es víctima un hombre mentiroso, el público se identifica con el poeta y pesa las ventajas de ser hombre veraz, aunque no se acentúe el paralelo en la obra. Pero si ve en la opereta de Offenbach una *gran duquesa* que baila *cancán* a todas horas, ¿a qué ha de compararla si sabe que es un tipo de puro valor convencional? ¿Y a qué ha de comparar esa otra sociedad reverso de la humana, de aquella pieza bufa donde las mujeres forman el gobierno y el ejército, y los hombres desempeñan los quehaceres domésticos en el hogar? No hay comparación posible, ni hay arte cómico tampoco, cuando no se respetan los límites de la verosimilitud dramática.

Por esto, a nuestro juicio, la verosimilitud da la medida de lo cómico, fija su límite en el arte, y es también la clave para determinar el concepto de lo bufo; concepto que si los críticos no se han detenido a fijarlo con la precisión científica que usaron para hablar de lo bello, de lo sublime, del genio y del talento, más ha sido por no perder el tiempo en la tarea de dar definición a lo que el buen gusto declara por instinto inaceptable, que por dificultad intrínseca de señalar con frase exacta el género próximo y la última diferencia, como en términos rigurosamente lógicos se dice.

Su género próximo es lo cómico; su última diferencia la falta de verosimilitud que se nota en el cuadro o en el personaje que pretende ser humano.

Es su género próximo lo cómico, porque es nota común de lo cómico y lo bufo la desproporción, el desequilibrio que los escritores de estética señalan al primero.

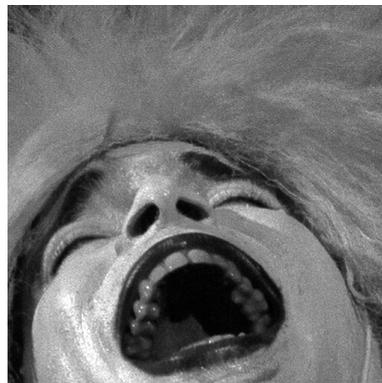
Es última diferencia la falta de verosimilitud, porque lo cómico aceptable en el arte concluye allí donde el artista exagera la desproporción, el desorden que constituye su esencia, y allí empieza lo bufo, representado por chocarrero y grotesco personaje que ha perdido rasgos de la fisonomía indispensable para que se reconozca que si no es el retrato de un individuo, tiene caracteres generales de la especie; que si no es un hombre real, podría serlo.

La imposibilidad, expuesta anteriormente, de que el espectador haga ante lo bufo la comparación que es su goce ante lo cómico, no consiste por tanto en que lo bufo carezca de desproporción, sino en que por ser esta excesiva se aparta demasiado del otro extremo con que debía parangonarse, y aleja la oportunidad de que la comparación brote espontáneamente; por-

que se comparan dos individuos que pertenecen a una especie, dos especies que están dentro de un género, dos géneros que caen bajo una clase, y a nadie se le ocurre comparar una creación extravagante de una fantasía descompuesta con un ser humano que no se le asemeja en nada.

Es verdad que entre las tres clases de comedias que los preceptistas modernos establecen (de *carácter*, de *costumbres* y de *enredo*), cuéntase una que no censura tipos como la comedia de carácter, que no ridiculiza usos como la comedia de costumbres, que encierra su interés y cifra su éxito en formar un nudo de intrigas que luego ingeniosamente se desata; cierto es también que en ella no se trata de provocar comparaciones sino de ofrecer escenas complicadas y despertar curiosidad creciente; pero mal puede refugiarse en esta trinchera salvadora el arte bufo, cuando él mismo se empeña en divertir trazando caracteres, esos caracteres grotescos que forman la delicia de los aficionados a tales excentricidades.

Por esto, si hemos de clasificar la obra bufa en alguno de los tres géneros citados, si quieren buscar su filiación los que la estiman, hay que decir que es una comedia de carácter, que pertenece a la antigua comedia castellana que se llamó de *figurón*, así como la manzana podrida pertenece a la clase general de las manzanas. Porque si la comedia de figurón ha de caber dentro del arte, requiérese que la nota grotesca que sobresale y predomina, que da el tono de la obra, sea, como los condimentos picantes de una salsa, empleada con cierta prudente parsimonia, porque si se prodiga sin discreción y sin mesura el manjar a que se une resulta un plato fuerte que no ha de ser acepto a ningún paladar fino y delicado.



La consecuencia inmediata de esta doctrina sana que profesan los hombres de buen gusto, es declarar que el género bufo no tiene derecho a vivir por cuenta propia, porque fundar un arte donde todos los elementos sean grotescos, donde lo feo y lo repugnante no es un pequeño punto de contraste, sino el barniz general de todo el cuadro, donde el edificio dramático se levanta con los sedimentos y heces de lo cómico, donde se arranca violentamente la risa del espectador en vez de producirla con delicadísimo grajeo, y llevar el frenético entusiasmo por lo absurdo hasta crear empresa, actores, poetas y temporada teatral *ad hoc* para exhibir el desdichado monstruo que describieron los primeros versos de la famosa epístola de Horacio, es un delirio que podrá tolerarse, no aplaudirse, porque la sana crítica que echó por tierra la exageración de lo ideal, del romanticismo melencólico, de tumba y hachero, como Mesonero Romanos le decía, no concederá estúpida indulgencia a la exageración de la *vis cómica*, como no la concede a la exageración grosera del realismo.

Condenemos lo bufo y neguémosle derecho a la existencia, aceptando palabras de más autorizada pluma.

Lo bufo o lo grotesco, dice D. Manuel de la Revilla, es una degeneración de lo cómico que no cabe en el arte. Es lo cómico real reproducido sin elemento alguno de belleza y exagerado hasta rayar en la fealdad. Y luego añade:

Tales son las principales manifestaciones artísticas de lo cómico. Por bajo de ellas, a veces, en artes inferiores, a veces en las más nobles y excelentes, extiende su imperio lo bufo o grotesco, descendiendo de degradación en degradación hasta los abismos de lo feo y lo repugnante. No solo invade lo bufo los dominios del arte pantomímico, de la gimnasia y del baile, sino que penetra también en el arte pictórico y en la poesía, profanándolos y corrompiéndolos.¹

Debemos condenar lo bufo hasta por su pobre origen y como anacronismo indigno en siglos de cultura. Cuando el teatro era *corral*, cuando se arrastraba el arte escénico por el inmundo suelo sin poder dar un paso todavía, cuando el actor era un villano despreciable en vez de ser un caballero como Talma o Maiquez o Romea, cuando improvisaba su papel cada tarde ajustándolo al invariable modelo del gracioso mentecato, podía la grosera farsa del *juego de escarnio* primitivo solicitar cierta atención; al cabo, bajo sus toscas formas, en aquella diversión sencilla de los siglos medios, si no latían ocultos los gérmenes del arte, iniciábase un leve movimiento que al través de los tiempos cambiaría su rumbo hacia la cuna de una lite-

ratura memorable que llena toda la época moderna. Pero cuando el teatro alcanza pleno desarrollo, no admitamos las groseras farsas de la primitiva escena ni con el disfraz ni con el nombre que en el teatro italiano recibieron, y que Francia, propagandista de todas las ideas, ha popularizado en todo el orbe. El bufón ha desaparecido de la tertulia de los reyes; eliminémosle también de la fiesta más culta y hermosa de los pueblos.

Mucho parecerá lo que llevamos dicho contra el arte bufo; sin embargo, queda algo por decir, y también desfavorable.

Hay que decir que no pareciéndole suficiente colocarse en tan pésimas condiciones dentro de lo exclusivamente literario, aún se ata las manos y acepta nuevas trabas de otro arte extraño: el de la música.

Hace tiempo que la crítica ha dicho lo que uniéndose a la música pierde el arte dramático; arte que habla a la inteligencia más que a los sentidos.

En la ópera el autor dramático queda oscurecido; da su sangre a otro ser y queda resignado ¡cuando da la vida! Sabéis que *Aida* es de Verdi, pero ¿os acordáis del autor de su libreto? Por eso cuentan que Víctor Hugo maldecía la música viendo a *Hamlet* y a *Otelo* recortados para ser *materia prima* en la obra de un compositor.

En la zarzuela tiene más campo el arte literario, porque la música se reserva únicamente determinado número de escenas. Y sin embargo, el poeta tiene a menudo que refrenar su inspiración o interrumpirla para que se interpongan motivos musicales, y trocándose de súbito en auxiliar, subordina su pensamiento a metros desusados y caprichosos que se adapten a las variaciones múltiples del canto. Después de todo, el conjunto de la obra no es el resultado de la fusión íntima de dos artes gemelas, sino una simple yuxtaposición, según opiniones respetables.

Por tanto, la zarzuela bufa, generalizada con los nombres de *opereta* y *ópera* por los autores cómicos franceses, reúne a los inconvenientes que en lo literario señalamos las trabas enojosas que el compositor de música le imponga. No osamos disputar que haya zarzuelas bufas en que tenga méritos (que a otros incumbe discutir) su música ligera realizada por el canto; ni dudamos que el arte plástico vea en ellas propicias ocasiones de lucir legítimas bellezas en decoraciones deslumbradoras y brillantes cuyo valor aquilatarán los inteligentes en el

ramo. Decimos, sí, que la comedia sometida a tales influencias se despoja de los elementos propios con los que en la dramática puede fundar sus títulos gloriosos; aunque en verdad, a la comedia bufa, perteneciente a un género bastardo, nada le queda por perder.

En cuanto a los sainetes bufos en que la música tiene pobre, mezquina, insignificante intervención, huelga esforzarse en demostrar que no hay perdón posible, ni ante Talía ni ante Euterpe, para que se pierda por un lado lo que no se gana tampoco por el otro.

Ahora bien: determinada la índole peculiar del arte bufo y hecha mención de sus diferentes relaciones, resta la aplicación de estos conceptos y juicios generales al desarrollo y particular manifestación de ese género bastardo entre nosotros, de estos bufos indígenas, que así merecen ser calificados, si en atención a los apelativos de *bufos* o *caricatos habaneros* que han lucido hemos de sospechar que forman escuela separada.

No hemos de papelear en archivos empolvados para recomponer una historia de errores y desastres. Los hombres de ayer la vieron; los de hoy pueden verla, porque en su esencia no han variado.

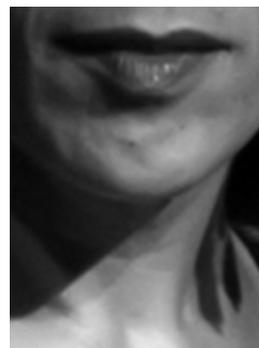
Se dirá que antes de condenarla en términos severos debemos distinguir piezas y autores. En rigor, sabemos que hasta en lo malo hay gradaciones, y que en el infierno hay siete círculos según la descripción espléndida del Dante. Pero hay pormenores que para nada valen y nada significan.

Únicamente urge establecer ciertas salvedades anticipándonos a satisfacer susceptibilidades que pueden ser legítimas, y a reconocer como aceptable aquello que, a pesar del lugar y nombre que solicitaba por escudos, descendía de más digna esfera. En primer lugar, importa sostener que si alguna vez se vieron en el teatro bufo argumentos sensatamente concebidos, o nudos bien tramados, o caracteres regularmente sostenidos, o chistes delicados, decentes e ingeniosos, no se derivaron del elemento grotesco y chocarrero, sino que existieron a pesar del mismo, *malgré lui*; el arte bufo no tendrá derecho a exponer tales méritos en su defensa. En segundo lugar, no hay que confundir entre el inmenso cúmulo de disparatados sainetes las pocas piezas cuyo valor estriba precisamente en haberse apartado, no ya en algo, sino por completo, de los elementos constitutivos de lo bufo; estas obras, manifestaciones del arte cómico en el buen terreno, más o menos valiosas en su

esfera, tomaron carta de naturaleza en tierra extraña porque no encontraron en la propia buena atmósfera, quizás porque no hallaron teatro cómico donde presentarse. De estas piezas podríamos decir que están fuera del género que nos ocupa, porque el nombre no hace la cosa; así como otras obras que nunca aceptaron calificación de bufas utilizan los elementos grotescos y bajos con frecuencia, como podría demostrarlo atento examen de las comedias de magia y aparato.

Deslindados los campos, administrada justicia a las excepciones que se opongan, resta decir que considerado el aspecto general de nuestro teatro bufo, se le declara entre lo malo lo peor. Sin el aliciente de la buena música, sin fastuoso lujo en trajes, sin vistosos y abundantes coros, sin magníficas decoraciones, no tiene las disculpas y el prestigio que de otros autores y empresas recibiera en otros países, donde atropellado dulcemente el arte literario y llevada abarriero entre gestos y cantos la idea de la obra, se procuró dar compensación a estos desmanes halagando la vista y el oído del espectador con medios adecuados y en terreno propio.

Crueldad sería dibujar el cuadro de nuestras costumbres teatrales de ese género y reproducirlo con colores vivos. Baste considerar el pobre concepto en que lo tienen los que prosperan a su sombra.



Hace dos años encontramos a un amigo en la calle, a quien hoy aplaudimos en terreno artístico más elevado.

—¿Dónde vas? —dijimos deteniéndole.

—Voy a la censura de teatros, a presentar una comedia bufa.

—Deja verla.

—No vale la pena, respondió. Ni tiene argumento ni hace falta. Todo consiste en amontonar chistes salados y picantes, algunos atrevidos. Por ejemplo...

—Y... ¿el censor lo consiente?

—De eso trato. Es un buen hombre. Si me objeta sutilmente, hago distinciones ingeniosas, digo que no hay doble sentido ni malicia en la frase, protesto gravemente de su recelo y suspicacia. Por fin, tacho lo que no le gusta, y como si tal corrección no hubiera, todo se dice en el teatro conforme a mi original. Como el censor no va a los bufos...

—Y... ¿la policía?

—¡Bah!

Suplico al lector que no busque al *santo* de estos *milagros*. Cualquiera los hace aumentados en tercio y quinto. ¡Cuántos autores que pecaron se reconocerán en este tipo!

Si alguna vez se han creído con más obligaciones, solo aspiraron a pintar tipos y costumbres de la clase ínfima de la sociedad, que si tienen semejanza con los modelos que copian, son peores que si fueran inverosímiles, porque sacan a luz lo más repugnante que lo cómico real ofrece en los lances de la vida. Y si exageran, como es uso, calcúlese el fruto recogido. Alberto Lista, maestro de toda una generación de hombres de letras, admiraba sinceramente la gracia y el ingenio del famoso D. Ramón de la Cruz, y sin embargo creía

que hay costumbres demasiado bajas para que suban a la escena. ¡Qué diría de nuestros saineteros! Triste verdad es que por tal senda, humilde y peligrosa aun caminando con suma discreción y conservando el difícil equilibrio, se llega a ser un Cruz, no un Moratín o un Bretón de los Herreros; se imita a Benavente, no a Lope y a Tirso de Molina.

En virtud de lo expuesto, lisa y llanamente afirmaremos que no optamos por la regeneración de nuestro teatro bufo; podría subir algunos grados, tomar las prestigiosas formas ya descritas, ocultar bajo des-

lumbrador ropaje la pobreza del fondo: mas esto no basta, y los amantes honrados del género dramático debemos querer algo *sustancialmente* bueno. Los bufos podrían llegar a la altura de Arderius o de algunas compañías francesas: con esto tendría el público más halago, la empresa más público, algún compositor de música días de gloria y popularidad, y los rasgos atrevidos más delicada y pulcra forma. No habría más progreso. La pieza cómica estaría por hacer; sus autores más oscurecidos, por lo cual deben buscar su ideal en otra parte.

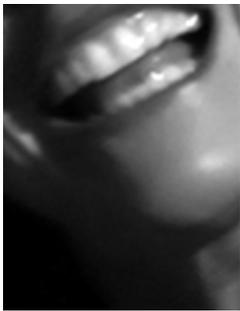
Tampoco abogamos por la extinción de nuestro teatro bufo, si ha de realizarse con violencia. Administrar y gobernar a un pueblo no siempre es obra de lógica, sino también de habilidad y tacto. No podría suprimirse a nombre de la moral, porque la sociedad más severa en sus principios nunca pudo sino arrinconar sus vicios y exigirles recato relativo. No podría suprimirse a nombre del arte, en cuyo campo la libertad es regla suprema con menos excepciones que en cualquiera otro.

No hay otro recurso indicado y practicable que un medio indirecto: fomentar y estimular el desarrollo de la buena comedia.

¿Por dónde se empieza? Se dirá que los autores no las escriben porque no hay empresa que las utilice, que las empresas no las ponen porque no hay público que las vea y las pague; mientras el público alegrará que no puede ir a ver lo que en ninguna parte se le ofrece. ¿Estaremos en un círculo vicioso?

Por nuestra parte creemos que el público tiene mucha en el mal que lamentamos. No disputaremos al que llena los coliseos inferiores su libre albedrío para persistir en sus gustos extraviados, como no disputamos a las empresas la razón mercantil que las apoya. Lo que lamentamos es que otro público que vive más arriba, que debe solazarse con lo que está dentro de su esfera, desdeñe el drama y la comedia urbana. En la penúltima visita que nos hizo el eminente actor Burón, las buenas obras de Miguel Echegaray, Bretón de los Herreros, Serra y Blasco quedaban sin espectadores: *Los sobrinos del capitán Grant* salvaron a la empresa. En la última del invierno de 1883, solo *La pasionaria* atrajo numerosa concurrencia.

Como hasta los progresos relativos infunden regocijo, satisfactorio es que en ocasiones compañías de



zarzuela tolerables distraigan y aparten al público extraviado, siquiera momentáneamente, de viciados círculos, y ofrezcan a las altas clases espectáculos honestos. Pero busquemos algo más, porque ni la zarzuela es el *desideratum* de la literatura dramática, ni debemos limitarnos a tener diversiones importadas por compañías de paso. Los pueblos que tienen elementos deben propender a que su cultura tenga savia propia, a que su sangre circule, a que sus miembros se muevan, porque en la inercia se atrofian.

Para que fuera completa nuestra gloria y mayor nuestro provecho, y más digna de consideración nuestra influencia en un movimiento literario propio destinado a promover entusiasmo a favor del drama y de la buena comedia, debieran contribuir a él juntamente actores y poetas. Pero como en la actualidad falta entre nosotros escuela formal para hacer grandes actores, entendemos que las exigencias no han de ser muy grandes en cuanto a ellos por ahora. Dejando a otros la tarea de discurrir sobre los medios de organizar las compañías, indiquemos algo sobre los autores.

Son en corto número los que tenemos en activo servicio, dedicados a los géneros que privan en las esferas inferiores. No obstante, estimulados convenientemente, levantarían el vuelo y formarían el núcleo al que se unirían los que en adelante viniesen para ello, y acaso

algunos que permanecen en silencio por no contribuir a acentuar la dirección errada que llevamos.

Por lo pronto, y mientras las circunstancias no proporcionen el mejor estímulo que es la perspectiva de positivos y brillantes productos pecuniarios, podrían brindar aliciente certámenes abiertos para premiar buenas comedias, cosa que recomendó hace muchos meses, si mal no recordamos, el Sr. Fornaris. No bastando esto a formar crecido repertorio, conveniente sería que fuera de certamen, las numerosas sociedades de recreo que cuentan con secciones dramáticas, encargasen a los poetas de su confianza piezas originales para estrenarlas en sus veladas particulares; y si la crítica las aceptaba y aplaudía, a las empresas que estuviesen actuando correspondía entonces dispensarles protección generosa por aquella vez presentándolas en coliseos públicos.

También los que concurren a las fecundas *Conversaciones literarias* del Dr. D. José María Céspedes, dignas émulas de las tertulias inolvidables de D. Domingo del Monte, Mendive, Azcárate y Cortina, podrían llevar a ellas sus ofrendas, como llevó a las del mecenas cubano su *Conde Alarcos* José Jacinto Milanes. Si de ellas salieran anualmente seis comedias ingeniosamente concebidas por autores bufos ansiosos de ensayar en nuevo género, ya que no sinceramente arrepentidos, ¡cuánta honra para sus autores y qué provechosos ejemplos para todos!

Entre tanto, no desfallezca ni se desaliente la crítica, ni desdeñe tampoco descender a ocuparse de las miserias del arte, aunque con justa repugnancia las haya creído indignas de su pluma. Habiendo manifestado horror y lástima por la esclavitud de los polacos el célebre pintor Horacio Vernet, preguntole el autócrata de todas las Rusias si no pintaría la toma de Varsovia si él se lo mandase. Y contestó Vernet:

—La pintaría, señor. Los artistas nos vemos con frecuencia en el caso de pintar a Jesús crucificado.

[1886]

NOTA

¹ D. Manuel Revilla: *El concepto de lo cómico*, Ateneo de Madrid, pp. 204 y 208.



A NUESTROS NOVELISTAS, QUE NO LLEGAN A LAS del tío Perete, se les puede aplicar, como a Sellén –aunque sea mala la comparación–, la anécdota del borracho de que hablé en mi rifirrafe anterior... ¡Cómo! ¿Que no la conocen ustedes? ¿De veras que no? Ah, pues entonces voy a permitirme el contársela aquí, antes de seguir adelante, advirtiéndole que no es un cuentecillo cualquiera, sino un hecho, una historieta, de la cual quizás alguno haga memoria.

Pues, señor... ¡jem! ¡jem! –estos son desgarros, no vayan a creer, y debo decirlo por la misma razón que tuvo cierto pintor para escribir debajo de un su cuadro: esto es un chivo–. Pues, señor; hará cosa de seis o siete años, hubo en la Habana un bohemio célebre por sus buenas ocurrencias, que solía pernoctar en los bancos del Parque Central, una noche sí, y otra también; por eso él decía a menudo: «yo soy *banquero* y duermo en mi *banco*». No recuerdo a punto fijo quién era gobernador en aquella época, ni hace falta. Basta saber que el que lo era mandó se recogiesen a borrachos que dormían al aire libre en calles y paseos, y de resultas de la tal disposición vióse mi hombre en

poder de la justicia, a la madrugada de una hermosa noche de otoño, limpia y apacible, de una noche de esas en que los ripios se les revuelven dentro de la mollera a los mosquitos líricos y les entra la comezón de abortarlos en sonetos, odas y redondillas que Dios se los demande cuando todos los pecadores nos juntemos en asamblea permanente en el valle de marras. Había rato que los agentes de la autoridad estaban reuniendo en un grupo a la flor de los beodos, cuando trajeron una borrachina pringada y haraposa.

—¡Batallón, ya tenemos cantinera! –gritó mi bohemio, enarbolando el garrote que tenía en una mano. Y por ahí la cogió, y tantas piruetas hizo, y habló tanto, y levantó tanta algarabía, más que nueve mujeres que charlasen a la vez, que el oficial encargado del piquete le dijo que se fuera con mil demonios y no apareciese por allí lo menos en dos horas, si no quería acostarse con las costillas blandas.

—Buenos, adiós... y de verano –balbuceó el borracho mientras giraba sobre sus talones, y después echó a andar parque abajo. En su camino tenía que cruzar preci-

LA NOVELA Y EL TEATRO

FRANCISCO DE PAULA
CORONADO

samente por delante de nosotros, varios amigos que nos divertíamos en ver aquellas extravagantes maniobras. Y así fue: apenas estuvo cerca, le dijimos riéndonos:

—Qué es eso, ¡te han botado!

—No, botado no, distingamos –exclamó deteniéndose un momento–: expulsado por inconveniente del grupo de *mascavidrios* –prosiguió su derrota, describiendo más eses que consonantes tiene un vocablo alemán.

Y esta es la frase que yo quiero aplicar a nuestros novelistas: expulsados por inconvenientes del grupo de novelistas españoles, porque si hubiera sido por nosotros, no habría dicho Emilio Zola, al clasificar la novela contemporánea en el orbe (sin Guerra), que los españoles ocupan el tercer lugar, el primero los franceses,

y los rusos el segundo. Diré de paso que con tal clasificación no estoy conforme, y que a mi juicio, humilde como fraile carmelita, en la novela España se halla por encima de Rusia, dado que si esta posee un Tolstoi, nihilista y místico asombroso, aquella tiene un Galdós y un Clarín que pasman a sus lectores con maravillosas producciones, y dado también que enfrente de los más conocidos noveladores eslavos, Gogol, Turguenef, Dostoyevski, Gontcharof, Chedrine, etcétera, vivos y muertos, en montón, pueden colocarse los novelistas castellanos, Palacio Valdés, Valera, Alarcón, Emilia Pardo, Pereda, etcétera, y, en justicia, en buena lid, la victoria sonreiría a los escritores peninsulares, desairando a los hijos del norte. Pero no se trata aquí de la novela en España, ni en Rusia, sino de la novela y novelistas cubanos.

Estos últimos, francamente, puede decirse que no los hay, porque ni los cuadros de costumbres de Matías Márquez (escritor que firmaba con el seudónimo *Dámaso, Gil Aclea*, anagrama del nombre y apellido de su señora esposa), ni los cuadros de costumbres de Matías Márquez, repito, hechos como artículos de periódico, al *vultum tuum*, sin documentos, observaciones del medio ambiente, color, ni nada de lo que es necesario al novelista para levantar su obra sobre cimientos firmes; ni las torpes y cansadas narraciones escritas en cualquier lenguaje, menos en castellano, que el bueno de Cirilo Villaverde ha publicado por antojo (esa *Cecilia Valdés* es peor que *La Campana de Huesca*, y ya es decir); ni los cuentos largos de Ramón Meza, literato muy aceptable cuando refiere sus viajes; ni las aburridas historias de la Avellaneda ni, en fin, ninguna de las *novelas* producidas por autores cubanos, sin olvidarme –¡qué he de olvidarme!– de la dichosa y bendita *Feria de la Caridad*, ninguna, pero lo que se llama ninguna, puede decirse en rigor que es una verdadera novela. No hemos tenido novelistas, ni los tenemos en la actualidad, pues para presentar una caterva de insulsos narradores de cuentos estirados, como si fueran alásticas, una turbamulta de escritorzuelos sin enjundia, que diría Bretón, más vale ser francos y confesar que entre nosotros la novela no se halla ni en pañales siquiera; si eso no es una vergüenza. Con el tiempo quizás algunos jóvenes hagan cosa

de provecho, v. gr.** Federico Villoch y Benjamín Céspedes, Villoch más que Céspedes, porque este simpático bohemio, con su talento que no le cabe en la cabeza, y todo, es haragán que ni de encargo: padece mucho de la blanda desidia de los trópicos.

Ya que nombré a Villoch, afirmaré que por ahora él es el único que puede escribir una novela de verdad, una novela de estudio, de observaciones humanas, como suele decirse; y me fundo en buenas razones, nada menos que en sus *Cuentos a Juana*, esas historietas interesantes, concluidas, casi perfectas (no son mejores los *Cuentos a Ninón* de Zola, sin hipérbole), que ha publicado en diversos periódicos literarios, y que yo las he leído reproducidas en las mejores revistas americanas. Si no fuera muy cursi y muy sobajada la frase, diría que hasta la fecha, Villoch es la sola esperanza de la novela en Cuba, el llamado a fundarla, supuesto que, como dejo escrito, puede asegurarse que aquí no se

FOTO: Gilliam de la Torre



ha publicado novela, sí algunas tentativas, pero ¿quién es el guapo que se atreva a calificar de novelas a tales esperpentos?

Y aparte de estos dos jóvenes, Villoch, y Céspedes, y del más joven aún Wenceslao Gálvez, que son, en mi sentir, los únicos que por acá militan en la tendencia de lo que se llama el naturalismo literario, todos los demás se me antojan, con sobrado motivo, incapaces de aderezar, bien condimentada, una medianeja novelilla, y algunos de ellos no por falta absoluta de condiciones, sino porque en nuestras letras anda haciendo de las suyas el maldito decadentismo, con sus extravagancias estupendas y sus frases de brocha gorda. Dice Emilia Pardo, con el buen criterio de siempre, que la novela es clarísimo espejo, cabal expresión de las sociedades, por donde llevo a explicarme el por qué carecemos de esa literatura que las personas de buen gusto, las que, como mi maestro Clarín, reflexionan y saben de estas materias, reconocen la más propia de la cultura que alcanzamos. Nuestro país, no hay que darle vuelta, es un país esclavo, esto se deja conocer hasta en la suave melancolía de sus canciones, que en mucho se asemejan a los tristes cantos de Polonia, y en un país así no es posible que la novela prosperase: la poesía fue la que se elevó a muy regular altura; después los diez años de revolución dejaron tras sí el aniquilamiento de todas las artes, y cuando volvieron las cosas a encaminarse en buena paz y armonía, en lugar de novelista, nacieron dos poetas que algo han cantado a la esclavitud de su tierra y algo a los escombros hacinados por la guerra. Pero no fueron sino dos, malamente instruidos y sin maestro que los guiara, dos poetas espontáneos, de los cuales uno, el que valía más, Rafael Otero, según mis noticias, se ha vuelto loco de remate por unos amoríos contrariados. Han transcurrido algunos lustros de que se efectuó el pacto del Zanjón, y de poco acá se nota otra vez, y ahora con más empuje, un verdadero florecimiento en la literatura: la novela corta, la historia y la crítica prosperan, lentamente, pero prosperan, y es de esperarse que a principios del siglo venidero Cuba posea una literatura completa, superior a todas las americanas, y que a pesar de la influencia marcadísima de los modernistas franceses y de los naturalistas españoles-peninsulares, a pesar de eso, no dejará de ser planta indígena.

Con el teatro sucede lo mismo, y no sucede; me explicaré. En la época anterior a la revolución, y aun durante ella, se escribieron por cubanos tragedias y

dramas de indiscutible mérito, tales como *Baltasar*, *Saúl* y algún otro de la Avellaneda, *Aristodemo* y *El mendigo rojo* de Luaces, *Abufar*, *Tiberio* y varios más de Heredia; pero también tradujeron, arreglaron o compusieron originales, que de todo hay, obrucas que no merecen recordarse, porque parangonadas con las más infames producciones de Retes y Echevarría (esa sociedad en comandita, cuyos socios se disputan el laurel de quien lo hace peor) resultan aún malas, y los dramas de Retes y Echevarría parecen maravillas: de esta última clase son el decantado *Conde Alarcos* del insoportable Milanés, *La hija del pueblo*, *Amor y sacrificio*, de Fornaris, y ciento y la madre. Concluida la guerra separatista, no se han escrito otros dramas, comedias ni sainetes, que yo sepa; el teatro ha decaído, como en todas las literaturas, y para volver a su creciente prosperidad necesitará transformarse, mas la falta absoluta de actores dramáticos¹ que representen las obras de Avellaneda, Luaces y Heredia, de actores a quienes confiar el desempeño de un carácter, va haciendo cada día más difícil la tarea de la transformación para el poeta que se proponga levantarlo. El público, mientras tanto, se satisface con escuchar las estupideces flamencas de las zarzuelillas al uso, y alguna que otra vez, cuando nos visita cualquiera compañía dramática o cómica, de comediantes de la legua, como el Sr. Burón y comparsa, asiste al asesinato con premeditación, ensañamiento y alevosía de las mejores obras de Echegaray, Tamayo, etcétera. Nuestros poetas, ellos sabrán el por qué, no se aventuran a concebir un asunto dramático, después madurarlo en el telar de la imaginación, y desarrollarlo, por fin, en interesantes escenas con versos pulidos; tal parece que esperan a que los extranjeros, Zola, v. gr., encuentren la forma nueva del drama, para entonces emprenderla con el teatro, mas pasarán años de años sin que los dramaturgos den con esa forma nueva, si se tienen en cuenta las diferentes tendencias que impulsan el movimiento literario europeo en la actualidad presente.

Por otra parte, en Cuba existe un teatro indígena, degeneración maleada de los sainetes de R. de la Cruz, que se ha creado un género particular conocido con el nombre de *bufos cubanos*, y que son, en rigor, piezas en uno o dos actos cuando más, pésimamente escritas –en algunas hay algo: ocurrencias mal aprovechadas, bosquejo de armazón cómica–, y las cuales no tienen otro fin que copiar las más abyectas costumbres del populacho bárbaro, de ese populacho que se revuelca en los lodazales del vicio. Hubo aquí un actorzuelo

que imitaba bastante bien a los beodos, y casi puede decirse que para él se escribieron todas las obras *bufas*; pero ese actorzuelo, *de cuyo nombre no quiero acordarme*, hace tiempo que falta de Cuba, y desde entonces ya no se representan los despatarrados sainetes, en que los chistes habían llegado a rayar en las más brutales indecencias.

De suerte que en las letras cubanas se encuentran estas dos literaturas, el teatro y la novela, en un estado miserable que da lástima verles: la novela, porque, como se dijo ya, no la hemos tenido ni la tenemos, y el teatro... porque si lo tuvimos, ¡que si quieres!, hoy no hay quien escriba para él; es más, apenas si recordamos las producciones de los autores con que contábamos en otra época. La novela corta, la historia y la crítica –aquí el que más y el que menos es un crítico de siete suelas, yo el primero– son los únicos géneros literarios que, a paso de buey, de algún tiempo a esta parte van adelantando un poco.

Y eso... ¡de qué manera!

[1891]



FOTO: Maribel Amador Bello

ILUSTRADO CON: *¡Te estoy mirando a los ojos! Contexto social de ofuscación*, Volksbuehne, XIV FTH
Dirección: René Pollesch

NOTAS

¹ Paulino Delgado es el único actor dramático cubano y ese... no está en Cuba.

* Del libro *Frutos coloniales*, Habana: La Propaganda Literaria, 1891, pp. 87-95. (N. de E.F.)

** Verbigracia. (N. de E.F.)

EL TEATRO CUBANO

JOSÉ MARTÍ

El oficio de un pueblo es crear, y la fuerza del mundo está en los que producen. En teatro, como en todo, podemos crear en Cuba. El teatro vive de la historia, y nosotros tenemos una tal, y de tan absoluta y viril grandeza, que nuestro teatro nos puede salir bello, si no damos en amortajar a nuestros héroes con capas de torero, si no le ponemos al alma cubana chaqueta y monterilla, si no expresamos nuestra alma libre en las formas que han tomado de afuera los que nos la agobian. Nuestro teatro se ha de escribir en una lengua digna, por la majestad y sencillez, del sacrificio que en él va a perpetuarse.

Y nos cuentan que hay quien se ensaya en poner en escena, sin tramas inútiles, los cuadros augustos o típicos de los días únicos por donde el cubano se enseñó en toda su altura: de los días de la guerra. Una escena describe la hora de la resolución, cuando el rico, el esposo, el padre, decidían, en la casa dormida, montar en el caballo de morir, deponer ante la patria el gusto de la fortuna, que es grata con justicia a quien la levanta con su labor, y la compañía de la mujer, y el enamoramiento del hijo. Otra escena es la batalla entre el interés de la vida, representado allá en la selva por la compañera que se empieza a cansar, y la idea del deber triunfante y doloroso que se desase de sus brazos, y «monta en Mambí». En otra escena está de descanso el campamento, como nosotros descansábamos, unos contando cómo se hace la pólvora, o se cura la herida,

o se hacen en una máquina de mano los casquillos de las cápsulas; otros, sentados juntos en un tronco, enseñándose a leer, con el machete a los pies. De pronto entra un amigo: ¡qué gusto el de volverlo a ver! ¿cuántas peleas, desde la última vez?: le preparan el festín —mango, jutía, buniato, cubalibre—; pero el recién llegado baja la cabeza, cuando un amigo le pregunta por la Biblia que le prestó:

—¿Y la Biblia que te di, y que te dije que me la guardaras?

—Hermano, ¡me la fumé!

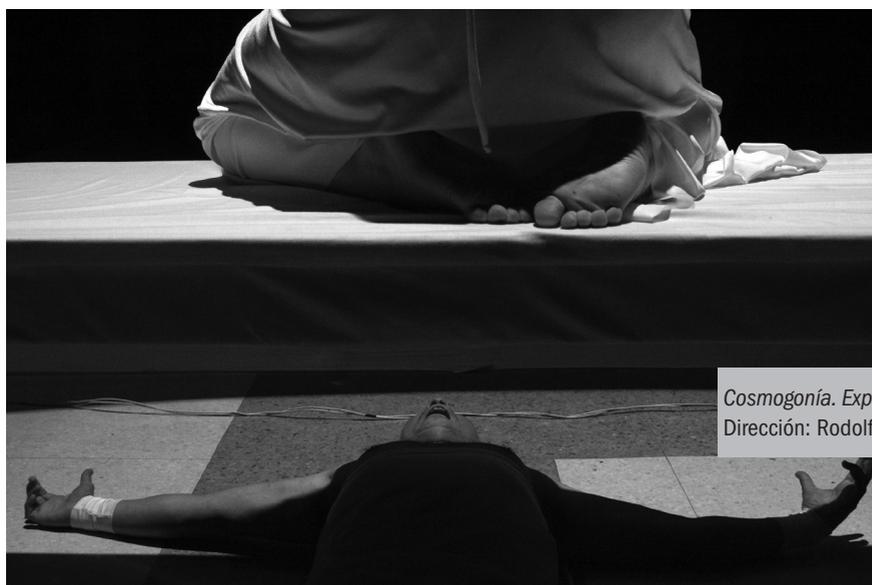
Porque esa es la guerra verdadera: una guerra en que se muere, y en que se ríe. Y así, con esa libertad de la naturaleza, puede nacer nuestro teatro épico. ¿Para cuándo habrá acabado su obra nuestro poeta?

[1892]

K-TORCE FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA: DE LO URGENTE Y LO PENDIENTE

NORGE ESPINOSA MENDOZA

FOTO: Gilliam de la Torre



Cosmogonía. Experimento no. 1, Os Satyros, Brasil
Dirección: Rodolfo García Vázquez

1

HACE SOLAMENTE UNAS SEMANAS, REVISANDO LA PAPELERÍA que conservo desde los años en que estuve vinculado muy directamente a la Asociación Hermanos Saíz (AHS), recuperaré un documento cuya lectura, ahora, me ha deparado unas cuantas alegrías y otras tantas desilusiones. En 1996, al cerrar el Yorick, evento de pequeño formato que propusimos desde la AHS en pro de las nuevas tendencias que emergían en la escena cubana de aquel entonces, los participantes en aquella cita firmamos una declaración que hicimos pública, en la cual manifestábamos nuestras principales certezas y angustias en relación con el arte teatral que nos es tan querido. Un punto de dicho documento reflejaba nuestra ansiedad en relación con los principales festivales que se activaban en el país desde el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE). En un párrafo puntual de esa declaración puede leerse lo siguiente:

La descaracterización del teatro cubano ha sido precedida por la descaracterización de sus espacios fundamen-

tales: los Festivales de Camagüey y los Festivales Internacionales de La Habana. La ausencia de diálogo en el teatro cubano está precedida por el diseño equivocado de estos eventos, que impide el verdadero encuentro y hasta el conocimiento más superficial del trabajo entre los teatristas. La proliferación de eventos, talleres, competencias a todos los niveles sin una clara conciencia del sentido que portan, abaratan la calidad de esos espacios y neutralizan el rigor y el alcance de los mismos.

Siendo ya no tan joven (ni tan jóvenes todos) como cuando suscribí esa afirmación junto a mis colegas, descubro que más allá de la pasión y verticalidad propias de la edad, estas palabras visibilizan cuestiones de fondo que aún siguen quedando pendientes. De 1996 hasta acá ha llovido ya bastante, sin embargo, exigencias muy precisas que tienen que ver con el concepto que moviliza a algunas de las principales acciones que desde el CNAE se emprenden para dar curso a la



ROBERTICRAMOS2011

DISEÑO DE CARTEL: Robertico Ramos

vida teatral, siguen arrastrando demandas y defectos que, al tiempo que corren los años, dan una imagen en cierto sentido paralizada de lo que conseguimos. Y sobre todo, de lo que no conseguimos. Una vez cerrada la catorce edición del Festival de Teatro de La Habana (FTH), escribo estas líneas para dar fe de mi experiencia como espectador, crítico, dramaturgo y asesor ante el panorama que, entre el 27 de octubre y el 6 de noviembre, nos lanzó a la calle. A nosotros, parte misma del corazón de todo esto, y al público, ese fluido sin el cual tal corazón no podría saberse palpitando.

Lo cierto es que el FTH, cuya historia arranca en 1980 como un acto que quiso recomponer el fragmentado mundo teatral cubano, ha demostrado seguir siendo fiel a un concepto que, edición tras edición, sobre todo desde inicios de los años 90, ya demuestra ser insatisfactoria. Esta nueva vuelta de hoja que nos sorprende en 2011 repite inconsistencias que ya debieran haberse resuelto en función de nuestra realidad, no solo la teatral, sino la del país todo, si hablamos de calidad no solo en lo concerniente a los tabladros, dilatando tal idea a un modo de obrar que combine rigor, jerarquía, impacto y socialización de una proyección donde lo teatral, más allá de estadísticas y pretensiones, diga más y mejor algo de lo que somos y aspiramos a ser en Cuba. Esta vez, la convocatoria anunciaba un llamado a favor del «teatro urgente», queriendo traer a la Isla propuestas donde lo alternativo, lo comprometido con la idea de cambios y gestos que sacudieran al teatro de sus comodidades nos permitieran compartir proyectos con artistas de diversas partes del mundo, en un discurso a tono con las urgencias más claras de estos momentos de crisis radicales. Si ese era el eje temático (y puede consultarse el texto de dicha convocatoria para que se vea que no miento),



FOTO: Maribel Amador Bello

Sattumia (*Coincidencias*), BläkPox Collective, Finlandia
Dirección: BläkPox Collective

algo debió desviarse por el camino, porque la enorme cantidad de funciones y grupos traídos a La Habana, tanto del patio como foráneos, no dejó mucho para ver en sintonía con aquel ánimo primario. El FTH, como se sabe, trae a estos escenarios grupos que llegan pagándose, por lo general, los pasajes y la estancia; que se acercan a Cuba por interés hacia su gente, su historia y su cultura, más que para hacer currículos –aunque la memoria nos dice que hemos tenido acá de casi todo–. Desde ese concepto de solidaridad se eleva su plataforma, pero lo cierto es que no siempre está sostenida, con idéntica fuerza, por la calidad de lo que vemos, aunque, como ha sido el caso, la prensa anuncie a los visitantes como «lo mejor del teatro mundial contemporáneo». La escala de humildad que preside la realidad logística del evento, que no puede pagar, debido a nuestras condiciones económicas, a las grandes compañías que giran por el mundo cobrando cachés prohibitivos a nuestra cotidianidad,

se contradice con la arrogancia desde la cual anunciamos un Festival al que, seamos sinceros, viene lo que puede. Y no siempre es eso lo mejor. El FTH es así, pero creo que ajustar el concepto de la cita a esa realidad, antes que desbordarla en cientos de funciones y en una ambición que no se corresponde con el aprovechamiento real de mucho de lo que nos visita, es una demanda imposter-gable... que ya muchas voces han reclamado desde hace unos cuantos años, y sigue siendo poco oída.

Así, en esta ocasión, la escasa promoción previa al evento quiso subrayar las estadísticas y no las calidades: cientos de funciones, numerosas sedes, participantes en número insólito: ese era el rostro del Festival que alcanzaba a la prensa. Poca precisión se daba respecto a grupos y estéticas específicas, al sentido de una selección que, desde otro gesto de arrogancia, se autotitulaba «curaduría», cosa difícil de creer si en verdad el Festival no puede darse el gusto de escoger, sino de recibir, entre las propuestas que responden al llamado, a las que un grupo de especialistas cree más apropiadas. Aquí, otra vez, aquel punto de partida inicial (el teatro «urgente», en este caso), cedió paso a propuestas que nada tienen que ver con esa voluntad anunciada, abriendo un abanico que asumía desde grupos nacionales de reconocida trayectoria y firme calidad hasta ejercicios de iniciación en estéticas y técnicas que apenas pueden justificar su aparición en las carteleras. El rigor y el compromiso con una verdad estética, esenciales en una auténtica curaduría, se desligaban aquí



de lo proclamado, llenando las sedes con espectáculos de resultados desiguales, y descaracterizando espacios al colocar, detrás de un montaje exitoso, otros que no tendrían igual poder de convocatoria en los mismos espacios. O llegando al colmo de ubicar un unipersonal, de escasa acción y poco atractivo visual, presentado en una lengua extranjera, en un espacio tan amplio como el Teatro Mella.

Creo que el FTH debe, de una vez y por todas, ser consecuente. Si se le anunciase desde un concepto de vitrina, que pusiese a la vista lo que hay sin ánimo de discriminación rigurosa, junto a quienes nos visitan desde una escala semejante, las demandas que le hacemos hoy serían otras. Pero si el evento insiste en promocionar una línea que pueda unificar los espectáculos que acoge, desde un sentido que lo organice como discurso e interconecte puestas, estéticas, riesgos y polémicas en el mismo haz, algo entonces debe variar en su médula. Por ahora, eso no es lo que ocurre. Y se sigue repitiendo un esquema donde la representatividad, la sobreabundancia y la franca desmesura acaban por desconcertar al espectador más enterado, al ver coincidir en la cita a colectivos que hace mucho no aportan demasiado, junto a otros que sí pueden subrayar el por qué los aplausos y elogios que conquistan. Es de ahí que proviene la desazón que ha coloreado al evento, contaminando recuerdos vagos de numerosas puestas en escena, y ofreciendo poca luz sobre el teatro, urgente o no, que puede llegar en estos días, sacrificios y buenas intenciones aparte, a esta capital en el Caribe al que amenazan lluvias, cataclismos y ciclones.



Una noche con Harold Pinter, Reino Unido
Dirección: Andy de la Torre

2

Valdría preguntarse entonces cuál fue el patrón para elegir lo que llegó a este Festival. Cómo se define la balanza entre intención estética y resultado preciso que es, en verdad, lo que interesa al espectador. Sobrepasar las estadísticas, ceñirse a la realidad de un país que en las actuales condiciones debería promover modelos más humildes de acción de los cuales pudiera sacarse un provecho más limpio, creo que sería lo ideal. Y dejar atrás falsos compromisos, intereses demasiado obvios, huir de la diversidad como simple membrete y apelar a la verdadera calidad como emblema, nos haría bien. No solo en lo relacionado con este evento. Si en el Trece FTH tuvimos la fortuna de ver aquí a grupos destacados, que sorprendieron en varios casos, y en otros, como Teatro en el Blanco, nos deslumbraron por el excelente nivel de sus entregas, se echa de menos en este K-torce a grupos que logren el mismo impacto.

De Chile, para continuar con el ejemplo, hay apenas una muestra muy reducida, que abre dudas acerca de si se mantuvo o no un diálogo con las personas e instituciones que permitieron, hace dos años atrás, que supiéramos más del buen teatro que se hace en esa nación. Y es que un Festival no es tampoco la simple sumatoria de acciones durante diez días, sino el resultado cabal de un trabajo constante que pone a dialogar entidades, talentos, y sostiene esa conversación más allá de las fechas de la cita, para obtener de ellos lo que podrá alimentarlo en su presente y su futuro. Prueba de ello lo dan Mayo Teatral y el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, en

los que, desde un concepto claro y arriesgado, pero certero en su diseño, se elige lo que está. Y sobre todo, lo que *no* está. Y se consigue una secuencia que crece de año en año, y permite al espectador refrescar su mirada sobre grupos y fenómenos que pueden influirnos en otras maneras de entender utopías y realidades.

De la muestra extranjera de esta cita quisiera recordar más, pero a fuerza de ser sincero, no puedo decir tal cosa. Aplaudo, aunque no es un espectáculo que haya sido de mi gusto, una obra como *¡Te estoy mirando a los ojos, contexto social de ofuscación!*, de René Pollesch, que representó a Alemania.

Concebida como una muestra de antiteatro, ansiosa por despertarnos de la pereza con la cual juzgamos ya «burguesamente» mucho de lo que vemos en escena, el largo monólogo de este actor que jugaba a ser todo lo opuesto que esperábamos de una estrella de las tablas (no cantar, no bailar, no invitarnos al gozo de un actuación ya previsible), llegó a hacerse aburrida y poco feliz en tal intención, que acaso de no arrastrarse durante hora y media hubiese sido más efectiva. La disquisición sobre temas filosóficos caros al ser alemán y su devenir, la angustia ante lo efímero de todos nuestros actos, la relación entre política y teatro en tanto dispositivo de subversión, disparan los resortes de la puesta. Ni el actor me pareció tan interesante, ni el ir y venir desquiciante sobre los mismos elementos llegó a provocarme como tal vez se esperaba, porque ya desde el primer minuto está todo resuelto desde un desencanto obvio que no llega a crecer en otra dimensión. Pero es un espectáculo que invita a la polémica, que, fiel a lo que dijo ser la convocato-

ria del FTH, impone un grito urgente hacia todo esto, y deja claras insatisfacciones que de un modo u otro se empeñan en no dejar indiferente a la audiencia. Su extrañeza quedó subrayada al aparecer en la misma cartelera donde tantos otros montajes apelaban a la convención, a ser, exactamente, mucho de lo que este proyecto propone eliminar.

Los actores británicos que trajeron a Cuba *Una noche con Harold Pinter* son excelentes, y demostraron que un intérprete es capaz de crear su realidad, su espacio-tiempo, a través del despliegue de una técnica que se desenvuelve como acto de entrega y teatralidad. Dirigidos por Andy de la Tour, propusieron poemas y escenas del mejor teatro escrito por el Premio Nobel, y escucharlos con ese particular sentido tonal, un *timing* tan preciso en la enunciación de diálogos y parlamentos, refiriéndose al hombre común de una manera



FOTO: Alina Morante

Inauguración del XIV Festival de Teatro de La Habana
Dirección artística: Antonia Fernández

tan universal en un inglés, por supuesto, impecable, nos dio una dimensión verdaderamente útil de lo que ese hombre, amigo de nuestro país y sus luchas recientes, legó al teatro mundial. El único detalle a deplorar (amén de las cámaras fotográficas que hicieron a Roger Lloyd interrumpir sus parlamentos para reclamar que fueran apagadas: nuestro público, y hasta nuestros reporteros, siguen creyendo que un hecho teatral es un concierto popular o una fiesta de quinceañeras), fue la presencia de dos jóvenes actrices cubanas encargadas de leer textos en español que sirvieran de guía al público. Para tal misión debió haberse invitado a profesionales de trayectoria segura, que pudieran no quedar tan por debajo del espléndido quehacer de sus colegas británicos, y ofrecieran, sin el tono descriptivo y excesivamente didáctico de lo que vimos por este lado, un contrapunto más interesante a esta suerte de concierto de voces «a lo Pinter».

Si *Coincidencias*, de Finlandia, traído por BläkPox, fue una sorpresa muy grata, al mostrar títeres en clave de poesía fundidos a las viñetas del ruso Daniil Kharms, se debió al tono sostenido de sus intérpretes, a la humildad con la cual se entregaban a dar vida a máscaras y figuras animadas, presentando personajes que, desde el frío país, logran hallar sus iguales en el espectador de cualquier latitud. Delicado y sutil, fue un montaje que logró aplausos cerrados, desde una sencillez que permitió a sus intérpretes encarnar matices más sentidos.

La gran sorpresa, sin embargo, fue *The Society*, de la Jo Stromgren Kompany, que toma el nombre de su director, para proponer espectáculos donde lo actoral y lo danzario se imbrican a un poderoso sentido del humor. Tres actores asumen a un conjunto de amantes del café que, al descubrir una bolsa de té usada en el local donde se rinde tributo a su bebida predilecta, da rienda suelta a una investigación para descubrir al traidor entre ellos. Dicho así, podría pensarse en un montaje banal, pero lo cierto es que se valen de canciones bien conocidas de Charles Aznavour y un sentido de la comedia que proviene del cine mudo para, al tiempo que dialogan en un francés que en verdad es pura broma fonética que recrea chistosamente aquel lenguaje, ir dando progresión a una idea que se torna perversa. El té como símbolo de una posible invasión asiática desata acciones que van creciendo en delirio y alcanzan tonalidades de fuerte índole política. La manera tan cuidada e inteligente con la cual la broma gana sus más insólitas ramificaciones debe mucho al soberbio trabajo de los actores-bailarines, y es así que *The Society* se convierte en una puesta perturbadora, enmascarada en la risa y la gracia que parece envolverla como celofán alrededor de un fuerte explosivo.

De Argentina llegó *El trompo metálico*. Quizás, entre todas las propuestas del evento, fue este montaje del grupo El Trompo el que mayor interés previo despertara. Su paso por festivales internacionales de renombre así lo ameritaban, y la obra escrita y dirigida por Heidi Steinhardt estaba marcada en las carteleras de muchos como una oportunidad de lujo hacia la conclusión del festejo teatral. La puesta en escena apela al minimalismo, con solo tres personajes; toma como punto de partida la violencia en el ámbito familiar para movilizar desde ese núcleo intensas reflexiones acerca del valor de la independencia, el aprendizaje, la cultura y la conducta en tanto proyecciones de la crueldad mal que bien dosificada que sigue acosándonos bajo la máscara de las buenas intenciones. Diego de Paula, Greta Berghese y Carla Pessolano asumen a los miembros de esta familia que juega al tutifrutí, y expone desde las reglas de ese mismo juego el terror doméstico que puede habitar entre nosotros. Un texto inteligente, actuaciones dignas,

un re juego con el humor que acelera o suaviza la intención de la autora en pos de matices que hacen no decaer el interés, así como una voluntad de plantear analogías desde el anacronismo del vestuario y la aparente neutralidad de los objetos en escena, defienden la tesis de *El trompo metálico*.

Sin embargo, la sala Hubert de Blanck resultó demasiado profunda para un espectáculo que demanda una cercanía más estrecha con el auditorio, y la distancia a la cual emplazó la directora a sus actores, con respecto a la platea, acabó imponiendo una indeseada frialdad. Amén de ello, el final resulta un tanto previsible, pues ante los desmanes que estos padres imponen a Catalina, la hija que recibe golpes, acoso sexual y otros tipos de humillaciones semejantes, no resulta extraño que la única solución posible sea la fuga de la muchacha. Sin llegar a deslumbrar, *El trompo metálico* consigue, en sus mejores momentos de diálogo y sutileza, traernos una estampa del mejor teatro argentino de ahora mismo, demostrando que con pocos elementos y un talento agudo, se puede convertir al escenario en una plaza de discusión sobre lo que somos desde una intensidad que no nos deje indiferentes.

El teatro de figuras dejó una estela en el FTH que ojalá haya removido ciertos prejuicios que perviven tercamente entre quienes imaginan al arte de los retablos como simple entretenimiento infantil. Si la ya aludida *Coincidencias*, de Finlandia, arrancó con buen impulso en los primeros días de la cita, *Baby Universe* de la compañía noruega Wakka Wakka sirvió de cierre preciso en la muestra extranjera gracias a un conjunto de titiriteros que rinde tributo a la ciencia ficción desde un despliegue de muñecos y técnicas que supo cautivar a los públicos más diversos. Representada en inglés, la fábula escénica contiene suficientes atractivos en su visualidad como para lograr lo que otros montajes aquí no consiguieron: borrar

la frontera del idioma y mantener despierto al auditorio. En un futuro apocalíptico, la especie humana está a punto de desaparecer debido a los excesos infligidos al sistema solar. Crear un nuevo sistema, un «bebé universo» en el cual reproducir el nuestro para poder habitarlo, es una dura tarea a la que se dedican científicos esforzados, en lucha contra un viejo Sol que se rebela quemándolo todo.

Apoyándose en títeres parlantes, en *body puppets*, en la técnica de luz negra, el espectáculo es llamativo no por el simple despliegue de estos recursos, que tampoco llegan a ubicarlo en un plano de superproducción ni mucho menos, sino por la sabia conjunción de alerta ecológica, humor, empatía con los bien trazados personajes, y el empleo de efectos que subrayan varios momentos de la puesta, demasiado interrumpida para mi gusto por los apagones que



El dragón de oro, Teatro de La Luna
Dirección: Raúl Martín



FOTOS: Maribel Amador Bello

enmarcan el paso de una escena a la otra. Sin dejarse llevar por el concepto de una belleza vacía, el diseño de las figuras no duda en presentar títeres que poco tienen que ver con la idea convencional que muchos siguen endilgándole a la figura animada, activando patrones estéticos que ansían otra clase de expresividad, acorde a la oscuridad y sombría atmósfera de este cuento que lanza numerosas alertas hacia nuestra actualidad. Es por ello que *Baby Universe* se llevó a Noruega buenos y merecidos aplausos.

Junto a ella, su coterránea la Jo Stromgrem Kompany nos ha dejado el anhelo de saber más sobre el teatro de ese país nórdico. Ojalá en la XV edición del FTH tal deseo no quede insatisfecho.

Otras propuestas, como *André* y *Dorine*, del español Kullunka Teatro, conmovieron al público, mientras que *The last Art-thropos*, de Chipre, desencantó a los espectadores. La barrera idiomática es un fuerte elemento a tener en cuenta desde la organización del Festival; esta, aunque en menor medida, se convirtió también en un obstáculo para los

actores de *Paz*, propuesta del Teatro Estatal de Turquía. La brevedad e inconsistencia de *Consumiéndose*, obra de la francesa Charlotte Simonot, tampoco resultó alentadora; y algo parecido sucedió con *Juliette Juliette*. Al no haberse impreso un catálogo del evento y al circular escasamente su cartelera, los espectadores iban dando tumbos a las sedes, esperando que la buena suerte los guiara en un mapa poblado por grupos de trayectoria por lo general desconocida, lo cual coadyuva a la desorientación. La prensa cubana, a diferencia de lo que suele hacer con otras citas de magnitud abarcadora, no publicó diariamente el índice de funciones a ver, lo que hubiera ayudado mucho a encontrar una brújula en algo tan ambicioso como disperso. Si de las puestas nacionales puede tenerse alguna referencia obvia, ¿cómo hacer ante los extranjeros que llegan acá sin un trabajo previo de divulgación y esclarecimiento de lo que proponen, o sin advertencias acerca del idioma en que se producirá la representación? En todo eso ha de pensarse para la próxima cita, a fin de que montajes de valor no sean rechazados por un público que prefiere, ante tales condicionantes, huir en pos de algún otro espectáculo cercano.

En cuanto al panorama nacional, se hizo obvia esa representatividad que acumuló, sin ánimo de novedad y discriminación auténtica, montajes ya muy vistos y otros tan recientes como para haber llegado a estreno poco antes de que esta cita diera su voz de arrancada.

Obras como *Talco* y *Jerry viene del zoo*, por sus logros, deberían haber estado más a la vista, por ejemplo, pero debieron irse de cartelera para ser sustituidas por otras después de escasas funciones. Si el Festival pretendiera no abarcar tanto (recuérdese el viejo dicho popular...), los espectadores no sentirían tanta presión y podrían no escaparse algunos espectáculos que, ante una cartelera tan ambiciosa, hay que sacrificar si se quiere ver uno u otro. La muestra para niños ofreció títulos como *Mowgli*, *el mordido por los lobos*, que marca un punto de ascenso en el trabajo de La Proa; a grupos tan activos como Nueva Línea, Papalote y Pálpito, y al ya muy reconocido desempeño de Teatro de las Estaciones; junto a otras que parecían estar para dar una idea más colorida, que no exactamente útil siempre, de este segmento en nuestra realidad teatral.

En el amplio espacio del Teatro Mella, Teatro de la Luna quiso reaparecer ante el público cubano tras su exitosísimo paso por los Estados Unidos, donde deslumbró con ese montaje brillante que es *Delirio habanero*. Acogiendo loas en Nueva York, Miami y otras ciudades norteamericanas, Raúl Martín corroboró la excelencia de esa puesta que no envejece, gracias al aliento de sus intérpretes y la sabia conjunción en ella de todos los caminos que desde su fundación ha tenido este importante colectivo. Con *El dragón de oro*, estrenada durante la más reciente Semana de Teatro Alemán, quisieron repetir el impacto alcanzado en el Trece FTH sobre esas mismas tablas. Pero si aquella vez el público desbordó el Teatro Mella para ovacionar *Delirio...*, esta vez no sucedió lo mismo. Varias razones tienen que ver con ello.

La obra de Roland Schimmelpfening no posee los mismos resortes de empatía y comunicatividad con nuestra memoria colectiva que sabe desencadenar la pieza de Alberto Pedro. Sometida a una dramaturgia de varias historias simultáneas, que exigen del espectador una atención diferenciada a fin de no perder detalle ante una trama en la cual un mismo actor incorpora varios personajes, demanda una concentración mayor del espacio para ser verdaderamente efectiva. No quiere decir ello que *El dragón...* no sea el mismo montaje efectivo que antes elogí, sino que aquí hubiera sido preferible no solo crecer hacia los laterales, sino reforzar distintos mecanismos para que tanto los intérpretes como el concepto todo de la puesta inundara de mejor modo un tablado tan amplio. El desempeño del elenco es loable, la

música en vivo aporta no solo colorido al movimiento y al drama sino que contrapuntea con habilidad muchos de sus hallazgos, el diseño de vestuario y elementos es fiel a la poética de Martín: todo eso estaba otra vez a la vista. Pero en un evento que exige otra prisa, tal vez una mayor cantidad de días de ensayo en ese espacio hubiera otorgado más seguridad en el traspaso a estas otras dimensiones.

En la pequeña sala que Teatro D'Dos ha elegido como cuartel de mando se presentó *Esquinas*, la versión que sobre *El tío Vania* propuso Julio César Ramírez durante el pasado año. En ese minúsculo cuadrado que es el escenario, los espectadores pueden mirar, como quien enfrenta un primer plano, las pasiones, incertidumbres y desvelos de los personajes chejovianos, imbricados a las angustias de los actores de esta compañía que ensaya poco antes de la función «real» y mezcla sus tensiones con las del original ruso. En las alturas del Centro Cultural Bertolt Brecht, Teatro D'Dos, que anuncia una trilogía a partir de piezas de Abelardo Estorino, retomó las esencias que le dieron vida y lo mantienen como una señal de alerta en la escena cubana de ahora mismo. Quiero saludar ese Chéjov de estos días que puede encontrar uno en un sitio tan insólito, y al Teatro D'Dos que nos lo propone desde el fervor, por un lado, que rinde tributo al clásico y, por otro, que lo desacraliza y lo discute con callada pasión.

En otros espacios se anunciaba a Teatro del Viento, con el estreno en La Habana de *Viviendo en el alero*, montaje con el cual el grupo enfatiza su voluntad de aproximarse al público juvenil y adolescente.

Además, pudo verse la ligereza de *Desnudas*, del proyecto Aire Frío, que insistió en divertir al público con su humor comercial y vacuo, apelando al talento de algunas de sus intérpretes. Carlos Díaz no tuvo competencia en cuanto a cómo llenar el

Si vas a sacar un cuchillo, ÚSAlo, FUNDAte, Estados Unidos
Dirección: Carlos Díaz



Trianón durante las tres funciones programadas de su desca-
charrante versión de *La duodécima noche -Noche de reyes-*,
que siguió a teatro lleno a pesar de la coexistencia con otros
espectáculos nacionales y extranjeros.

Este director, además, trajo a Cuba, al propio Trianón, una pro-
ducción que dirigiera en Miami –*Si vas a sacar un cuchillo, USAlo-*,
a partir de textos de Beckett y con el actor Carlos Miguel Caballero ante la bailarina Elizabeth Doud. El proyecto,
que vino desde Miami gracias a FUNDarte, activa canales de
diálogo con temas candentes como el bilingüismo, la ecología,
y las eternas preguntas de Beckett a través de una simbiosis
que rehúye lo convencional para armar sus diálogos: una cara
de este director que lo remonta a sus días en el Ballet Teatro
y que demuestra, una vez más, su versatilidad.

En el Teatro Buendía, los ecos de los Novísimos reactivaban la
puesta en escena que mejor ha sabido calar en la violencia e
inquietudes de lo que ellos han querido aportar: *Ayer dejé de
matarme gracias a ti Heiner Müller*, guiada por Mario Guerra
sobre texto de Rogelio Orizondo; un montaje que bien merece
una verdadera temporada continua y no funciones intermiten-
tes. Todo ello coincidió en el final de la cartelera.

Teatro de las Estaciones cerró la programación de la sala de la
Orden Tercera con *Pinocho/corazón madera* y la hermosa voz
de Bárbara Llanes, protagonista de *Canción para estar conti-
go*. Todo eso fue el K-torçe FTH antes de que la Compañía de
Antonio Gades regresara a la sala García Lorca con *Bodas de
sangre* y *Suite flamenca*; y los fuegos artificiales iluminaran el
cielo nocturno sobre la carpa Trompoloco. Pero en verdad, el
Festival fue más que eso. Debiera ser más que eso.

De lo demás: imágenes sueltas, homenajes y muchas interro-
gantes. *María Antonia* de Hernández Espinosa y *Las pericas*
de Nicolás Dorr regresaron tras sus estrenos por Teatro Cari-
beño y el ecuatoriano Teatro Ensayo Gestus que pudimos ver
aquí a inicios de año: dos clásicos demuestran su vitalidad
así como la necesidad de nuevos replanteos. El género mu-
sical estuvo escasamente representado, aunque *Canción de
Rachel* de Mefisto Teatro y *Esperando a Godot* de Pequeño
Teatro de La Habana mostraron dos aristas de sus posibili-
dades en nuestra escena. Junto a ellos, el concierto de los
Embajadores de Broadway en la sala García Lorca es solo un
primer paso que muestra lo mucho que necesitamos aprend-
er de profesionales que ojalá nos sigan trayendo referentes
útiles acerca de un género tan arduo como caro. Propongo
que la muestra de audiovisuales sobre figuras de nuestra
escena se coloque como pre-Festival en ediciones posterio-
res, para ir creando un ambiente propicio a la cita; en vez de
colocarla en un horario tan impropio como el que padeció



ahora, alejado de la vista del espectador. Y en cuanto a los
eventos teóricos, deberían estar concentrados en ser menos
expositivos y en crear más sinergia entre nuestros creadores y
quienes nos visitan. El Festival, asimismo, debe replantear la
necesidad de un lugar de encuentro, donde una vez termina-
das las funciones puedan reunirse sus participantes y amigos
de manera relajada. Ahí, en el diálogo fraterno y desenfadado,
es que nacen proyectos, ligazones, estados de ánimo que son
también el teatro: de ahí la importancia de un espacio que
esta vez, por reducciones económicas y ciertas estrecheces,
no logró ser un punto de convocatoria. Le ahorro al lector de
este texto ya largo una lista minuciosa de las decepciones
que sufrí ante otros espectáculos: que mi silencio sirva, ante
ellos, de comentario elocuente.

3

Con la vista en las palabras de aquel 1996, sé que el mundo ha
cambiado tanto desde entonces como para poder entenderlas
en otra dimensión. El FTH es la puerta que los cubanos aman-
tes de la escena tenemos, justamente, hacia ese mundo. Es por
ello que debiera ser un reflejo nítido de las tensiones y aspira-
ciones de los seres humanos que siguen yendo a los teatros, a
ese sitio «para mirar» en busca de una imagen veraz, de un es-
pejo que nos haga reconocer en lo cotidiano lo verdaderamente
extraordinario. Es por ello, también, una cita necesaria, a la que
estas demandas quieren servir humildemente. Creo que cerrar
su programación en una escala menos pretenciosa nos permiti-
rá des/gastar/nos menos al tiempo que sacarle mejor partido.
La excesiva abundancia de acciones simultáneas termina por
agotar y despistar al más enterado, y no se puede estar a la
vez en un taller, en una conferencia, en una proyección, en un
debate y en una función: aunque esto último deba ser, según el
carácter de la cita, lo más importante. La mayoría de los gran-

The Society, Jo Strømngren Kompani
Dirección: Jo Strømngren

des festivales del mundo hoy se aferran a una selección estricta de lo que les interesa mostrar. Las economías en crisis y tantas otras cosas han hecho más radical esa voluntad de lograr el máximo desde una estructura menos dilatada; aunque en algunos exista un *off* que, fuera de la selección oficial, quiera mostrarse libremente a público, productores, críticos, etcétera. Definir, lo dijo Lezama, es cosa ardua. Pero Cuba se encuentra ahora mismo en un tiempo de definiciones imprescindibles. Me gustaría que el FTH fuera, más allá del estado de ánimo que une mis diferencias y mis aplausos a los de muchos otros colegas que pueden o no coincidir con mis criterios, una voluntad de ser que no culmine apenas se cierre la cita, sino que nos acompañe en una labor unificadora de voluntades, de entidades y personalidades diversas, donde aprendamos, como proponen ciertas instancias del país, a escuchar las sugerencias de los otros y trabajar desde una realidad muy concreta, a partir de la cual alzar el sueño en su dimensión más productiva. Creo que eso le reclamábamos al evento en 1996. Y ahora. Tal y como se lo reclamamos al cubano que en este país quiera, desde el teatro, saber cómo anda el mundo.

Resulta indispensable que el XV FTH sea una noticia activa en nuestra prensa y nuestro medio escénico mucho antes de que se descorran sus cortinas en el segundo semestre de 2013. Una labor promocional adecuada deberá ir alimentando su expectativa, cediendo a los responsables de su promoción la garantía de datos para poder ir colocando ante el espectador un panorama que, de insistir en estas dimensiones tan desmesuradas, exige un triple trabajo para que cada detalle no quede como cabo suelto. No debe, en modo alguno, repetirse el error gravísimo de que el FTH se abra y se cierre sin que su catálogo se edite. Los espectadores llegaban

a los teatros sin la menor idea de lo que iban a ver en los escenarios, dependiendo del «boca a boca» más que de la certeza que pudieran haber ganado en la prensa antes de lanzarse a las calles. Insisto en que la programación diaria debe aparecer en nuestros periódicos, teniendo igualmente en cuenta que, aun con mucho esfuerzo, resultará difícil que todos y cada uno de los interesados pueda tener en sus manos una cartelera del evento.

Este año, los eventos teóricos, salvo contadas excepciones, no tuvieron el brillo ni la intensidad que mostraron en la edición anterior. Vale preguntarse por qué se armaron paneles donde solo exponían sus ideas los invitados extranjeros, y al mismo tiempo por qué se abrió, para poner un ejemplo, un foro sobre los Novísimos en el que solo fueron ponentes algunos representantes de ese mismo fenómeno, lo cual aporta la falsa idea de que o no están interesados en lo que otros segmentos de nuestra realidad teatral piensan sobre ellos, o de que nadie está motivado lo suficientemente como para compartir con ellos el diálogo. Tampoco hubo una presencia subrayada de publicaciones y revistas dedicadas al teatro: el atraso de algunas en sus entregas, o la ausencia de editoriales como Unión o Letras Cubanas hizo que poco de novedad hubiera en esos puntos de convocatoria. Quedó claro que temarios como los que presentó la UNIMA en su mañana de trabajo requieren más tiempo de debate, a fin de que cuestiones valiosas y postergadas logren redimensionarse desde posturas menos polarizadas en nuestro medio, sin que falten a esos intercambios representantes de la Comisión Organizadora del Festival, que si salen a escena a hacer coros inesperados a ciertos espectáculos extranjeros (con lo que de pena ajena eso conlleva) bien podrían estar en las lunetas para corroborar el impacto de los montajes que añadieron a las jornadas de la cita.

Quiero añadir un párrafo para insistir en mi agradecimiento al personal que, desde acciones menos visibles pero esenciales, resultó de gran ayuda al funcionamiento de todo. A luminotécnicos, jefes de escena, tramoyistas, maquillistas, choferes, taquilleros..., que estuvieron en pie de guerra durante todo el Festival y le dieron no solo tiempo y energía, sino además un calor imprescindible a todas y cada una de las funciones que defendieron. Al mismo tiempo, no puedo dejar de señalar la necesidad de que varias de esas personas, en pleno acuerdo con sus responsabilidades, no desatiendan elementos primordiales ante el público: desde recordar que no se hacen fotos con *flash* durante las representaciones, a fin de respetar al actor, al diseño de la puesta, a su atmósfera de luces, etcétera; hasta cuidar sus expresiones en la puerta misma de los teatros. No faltaron las quejas alrededor de cómo se recibía al auditorio en al-

gunas sedes: la buena educación y el respeto son claves de triunfo ante el estado de ánimo siempre exaltado que impone un festival de este carácter. No debe tampoco pensarse en un sitio único en el cual los participantes y público en general quieran ganar un poco de esparcimiento cuando terminan las representaciones: el evento convoca grupos etarios diversos, y en función de ello y sus gustos deberían abrirse varios espacios en los que, de manera relajada, surjan esos diálogos, que en una escala puramente humana, son también el Festival.

Desde las páginas de *Perro Huevero*, el boletín del Festival, que ya alcanzó sus diez años de vida, he estado junto a un grupo de redactores, editores y diseñadores que intentamos llevar al papel la vibración de este evento. Revisar los números que desde 2001 intentan ser ese álbum inquieto, nos confirma la pervivencia de una voluntad de ser que defiende al evento incluso en sus costados más endeblés, para alzarlo como una ocasión de lujo en la cual nos encontramos no solo con el teatro que hacen otros, sino también con las personas que son, en otros países, el teatro, la cultura, la fe, la política, la vanguardia o la academia, en un acto de vida mucho mayor. Ojalá para las próximas ediciones sean más sólidos los enlaces de todos los implicados, y los que puedan añadirse, para que cada cual aporte lo mejor de sí a la venidera cita. El CNAE cuenta con especialistas, un consejo de expertos, y otras instancias a las cuales no se les debe ignorar en la preparación de un proyecto tan ambicioso y demandante de nuestras fuerzas. Vincular a la crítica desde el punto de partida puede ser un aspecto nada desdeñable, para que se pueda diseñar en conjunto la faz del evento. Faz ahora marcada por una expresión que, desde el afiche, resultó demasiada violenta a algunos, pero que también quiso comunicar una manera de no quedar indiferente al teatro que queremos ser todos. Incluso los no relacionados directamente con la escena.

No estuve en la clausura que se produjo en la carpa Trompoloco, adonde se fueron varios de mis colegas a despedir con altos decibeles un evento que nos impulsó de nuevo a pensar en el arte de las tablas y la comunicación que debe emanar de él hacia todas las latitudes. Ahora, en la resaca de quien mira como un hecho pasado algo que nos consumió y nos conmovió, no quiero dejar en un capítulo pasado lo que vivimos durante esos diez días. Quiero que vengan otros diez, a la vuelta de un par de años, que nos permitan recordar estos en una mejor y más sólida confirmación de para qué hacemos esta fiesta en Cuba. Y desde ahí regresar al aplauso, al abrazo, que abre y cierra otro telón sobre el imaginario teatro en el que se quiere encontrar con el mundo la Isla. Que esa sea entonces, para todos, la verdadera urgencia.

FOTOS: Gilliam de la Torre





Baby Universe, A Puppet Odyssey, Wakka Wakka, Noruega
Dirección: Kirjan Waage y Gwendolyn Warnock

FERNANDO LEÓN JACOMINO

FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA, ESA VITRINA IMPOSIBLE

EL PASADO VIERNES 28 DE OCTUBRE, CUANDO ME DISPONÍA a disfrutar de mi primer espectáculo del XIV Festival Internacional de Teatro de La Habana (FTH) me vi obligado a caminar un largo trecho a pie, como consecuencia de una interrupción del tráfico en la esquina de Línea y G. Al llegar a este punto, bajo una fina llovizna, me sorprendió la multitud de estudiantes que transitaba hacia Malecón, con el propósito de rendir tributo al comandante Camilo Cienfuegos. Minutos después, en el interior del café-teatro del Centro Cultural Bertolt Brecht, más de cien personas disfrutábamos del espectáculo *Ay, mi amor*, de Teatro El Público, en el cual se representa, con verdadero ingenio, la fascinación de ese gran artista que fue Adolfo Llauradó por diversos aspectos de la realidad que le tocó vivir, entre ellos la gallardía y el arraigo popular de figuras míticas de la Revolución como Ernesto Guevara y Camilo Cienfuegos.

Terminada la función, y seguramente influenciado por la coincidencia descrita, quedé convencido de la pertinencia de este espectáculo en la programación del Festival, aun cuando se trata de una producción del año 2008, que supera ya las ciento cincuenta representaciones y que nada tendría que hacer en la cartelera de un evento llamado a mostrar los resultados más significativos de los últimos dos años de trabajo teatral en Cuba. Debo confesar incluso que tal coinci-

dencia me alegró al punto de interpretarla como un signo de intencionalidad en la programación de un evento que hasta el momento se ha caracterizado por la dispersión y la falta de jerarquización en su oferta.

Claro que esta señal resultaba contradictoria, al compararla con otras que percibí durante los días previos a la inauguración y, muy especialmente, con los documentos recibidos en la acreditación, destinados a ofrecerme orientación sobre las agrupaciones programadas, especialmente las extranjeras.

La programación, por ejemplo, que logra una distribución equilibrada de las puestas visitantes a lo largo de los diez días, está organizada de manera tal que no es posible disfrutar de todos los espectáculos extranjeros, aun cuando el interesado renuncie de antemano a las propuestas nacionales y disponga de los medios necesarios para desplazarse, en muy breve tiempo, de una instalación a otra. Y este problema, que pudiera atribuirse a una elemental carencia de intencionalidad, se debe, simplemente, a la elevada cifra de espectáculos colocados en cartelera. Hay que tomar en cuenta además que se trata, por un lado, del acontecimiento teatral más importante del año; por otro, de un momento muy especial para conocer espectáculos cubanos que se

producen fuera de La Habana, anhelo que, en estas condiciones, queda inevitablemente trunco.

Por esta causa, en la franja de programación para adultos, los espectáculos no capitalinos solo pueden ser vistos si se renuncia a alguna de las propuestas foráneas, condición doblemente desventajosa para producciones que normalmente no se presentan en la capital y que, una vez seleccionadas para este importante evento, deberían disfrutar de un tratamiento promocional especial que tienda a priorizar su intercambio con el espectador capitalino y, particularmente, con productores y programadores extranjeros. El mismo problema se presenta con la programación infantil, donde la presencia extranjera es nula; solo que aquí compiten entre sí dieciséis agrupaciones y veinte espectáculos cubanos. Es obvio, por otra parte, que una temporada pre-Festival con las agrupaciones capitalinas, que son la mayoría en ambas franjas de programación, no resolvería el problema, ya que las privaría del intercambio internacional que supone la cita bial.

En todo caso, los organizadores del XIV Festival Internacional de Teatro de La Habana se enfrentan a un imposible de programación motivado por un proceso de selección demasiado inclusivo, que otra vez ha ofrecido espacio a varios espectáculos prescindibles, produciendo así en los colectivos líderes del movimiento teatral cubano un efecto desestimulante que es contrario a los propósitos del evento. Otro gallo cantaría si se tratase de un festival más selectivo, donde se aprovechen mejor los escasos recursos y cada espectáculo pueda ser disfrutado con la atención y la intensidad que merece, toda vez que se trate de lo mejor que ha sucedido sobre nuestras tablas entre una edición y otra. En cambio, del modo en que lo hemos hecho esta vez, quedamos muy mal parados ante la masa de teatristas que nos visitan y, lo que es peor, desperdiciamos la oportunidad de ofrecer verdaderos referentes de calidad a esa creciente masa de espectadores, en su mayoría muy jóvenes, que acompaña el evento. No es difícil relacionar esta falta de jerarquías con las reacciones eufóricas de nuestros espectadores ante espectáculos francamente mediocres e incluso malos, práctica que terminará por favorecer creaciones epatantes en detrimento de otras donde predomine la elaboración artística y la intención de atrapar la realidad en toda la dimensión de su complejidad.

Otro asunto sin solución ha sido la escasa promoción especializada que ha acompañado al evento, particularmente en aquella zona que constituye su mayor atractivo: la muestra internacional. Desde el propio tabloide promocional, titulado *Perro Huevero* en clara alusión a la capacidad beligerante de nuestro movimiento escénico, se aprecia un desaprovechamiento de los medios disponibles para orientar al espectador.

Las páginas de esta edición especial aluden casi exclusivamente a espectáculos cubanos, algunos de los cuales han disfrutado de largas temporadas y han sido reseñados otras veces por la publicación. Y esto no estaría mal de no ser porque el tabloide, de tirada masiva y distribución gratuita en las diferentes sedes, hubiese reportado mayor utilidad con solo ofrecer información básica sobre los espectáculos visitantes, que son en definitiva la mayor novedad; máxime cuando sabemos que no todos los espectadores pueden acceder al sitio web que respalda al evento.

No existe, por otra parte, una relación visible entre el evento en sí mismo y su apuesta por un *teatro urgente*. Esta condición de emergencia, reiterada en cuanto impreso acompaña a la cita, no se expresa para nada en la programación concebida, ajena a cualquier agrupamiento temático y caracterizada por una dispersión de todo tipo que habla más de una acumulación indiscriminada que de la selección intencionada que el empeño amerita. Tal panorama, al que se suma la divulgación, ciertamente amplia, pero estrictamente cronológica y acrítica que ha ofrecido la televisión cubana, han convertido la selección de los espectáculos foráneos en poco menos que un acto adivinatorio, a lo que se suma el bajísimo nivel de calidad que, en general, los caracteriza.

Pocas instituciones cubanas disponen, por cierto, de una masa de especialistas y críticos como la que ha formado



nuestra enseñanza artística en el ámbito de las artes escénicas, a lo que habría que agregar la peculiaridad de que decenas de estos especialistas se mantienen estrechamente vinculados a la institución, algunos trabajando directamente con los grupos y otros ubicados en posiciones claves para la toma de decisiones. Pero estas potencialidades están hoy excesivamente dispersas y, a nuestro juicio, no son debidamente articuladas en función de un interés común, lo cual contribuye a que el Festival habanero devenga escenario para la confluencia de muchos intereses individuales, todos probablemente nobles y a favor del desarrollo teatral nacional, pero tan mecánicamente superpuestos que no alcanzan a producir una propuesta de programación e interacción siquiera cercana a la que necesita el estado actual de nuestro arte teatral en relación con su público.

Finalmente, me ha llamado la atención la manera en que se asocia al evento la posibilidad de ofrecer al público capitalino «una muestra de lo mejor del teatro universal». Esta frase, que hasta donde conozco no forma parte de la campaña promocional diseñada por el Consejo Nacional de Artes Escénicas, ha devenido lugar común gracias al abuso a que la han sometido nuestros medios de difusión masiva. Tanto es así, que no necesitamos siquiera aludir a la calidad de los espectáculos en cartelera para comprender la ligereza de semejante formulación. Cualquiera persona que se aproxime a los mecanismos de organización de un evento de este tipo en Cuba comprenderá de inmediato que el FTH no puede ser, por definición, esta vitrina que se nos promete. Aislada como está de los principales circuitos teatrales del mundo, Cuba no puede aspirar a

recibir cada dos años las producciones más significativas del teatro contemporáneo, en primer lugar porque no tendríamos cómo costearlas y, en segundo, porque tales producciones no siempre son representativas de la vanguardia estética que necesitamos poner en sintonía con nuestro movimiento teatral. Otro aspecto a considerar sería lo que se entiende hoy por producciones más significativas. El más auténtico teatro de arte hace mucho tiempo que no se produce en los recintos favorecidos por el capital. Aunque no faltan espectáculos de alta calidad en el ámbito de lo estrictamente comercial ni modelos auténticamente artísticos que, excepcionalmente, han alcanzado determinada solvencia económica, una buena parte del teatro que nos interesa convocar se produce a contrapelo de tales circuitos, mediante grupos autogestionados que articulan en torno suyo pequeñas redes o alternativas de resistencia cultural que escasamente garantizan la sobrevivencia de los colectivos y la continuidad de su trabajo. Desconozco si el comité organizador del Festival dispuso este año de medios y recursos para respaldar la presencia de grupos extranjeros, pero en todo caso ello no debe haber librado de incurrir en gastos significativos a cada uno de los grupos asistentes, que no perciben un centavo por el trabajo que aquí realizan y que, en la mayoría de los casos, financian completamente sus respectivos viajes. Por eso resulta tan difícil conciliar calidad con disposición para asistir y capacidad de gestión para la procura de los recursos materiales necesarios.

Pero aun así, y sobre todo en nombre de ese gran esfuerzo que los grupos hacen y de nuestro público, siempre fiel, se impone que seamos mucho más selectivos, poniendo nuestras miras en el festival que necesitamos. Sobran en este mundo festivales bien organizados y correctamente dimensionados que no cuentan con el respaldo de un movimiento teatral como el nuestro. Porque no es una cuestión de cantidad, ni una suma aritmética de intereses que no tributen a un fin común.

De lo que realmente debería tratarse es de propiciar el *encuentro* entre lo mejor de nuestro movimiento teatral y su público y el mejor teatro que nuestra condición periférica y desfavorecida, objetivos estratégicos mediante, consiga convocar.

El Trompo Metálico, El Trompo, Argentina
Dirección: Heidi Steinhart



En el infierno, sin salida, el hueco negro

PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

La Habana, marzo, 2012

¿Son vidas experimentales?

¿No tienen antecedentes?

¿Parten de cero?

¿Son locos?

¿Sienten amor?

¿O son demonios inmersos en el caos total? ¿El infierno del séptimo cielo?

¿Sabes de dónde vienen? ¿A dónde van?

¿Han perdido el rumbo completamente?

¿Les queda un resto de coherencia interior o los dirige solo la demencia total y el miedo? ¿El miedo a qué? ¿A detenerse un minuto?

¿El miedo a todo?

¿Solo son antagonistas golpeándose salvajemente?

¿Una lujuria que protagoniza, que lo rige todo?

¿Alguno de estos personajes se detiene junto al mar y se asombra?

¿Alguno sabe decir «muchas gracias»?

¿Alguno intenta huir de la paranoia colectiva?

¿Solo hay demonios chupando sangre a los otros demonios?

¿No hay resquicios? ¿Un saliente? ¿Un borde en la roca para agarrarse, meter los dedos y no caer al abismo?

¿El apocalipsis? ¿Un desvío del proceso civilizatorio?

¿O el retroceso a la horda salvaje?

¿Nadie vislumbra un rayo de luz?

¿Alguno camina despacio y conoce la compasión?

¿La tragedia total?

¿Teatro antropofágico?

¿La orgía de los caníbales?

... *and our little life is rounded with a sleep*, escribe Shakespeare.

Entonces no hay forma de escapar del hueco negro.

Y uno busca explicaciones. Algo más preciso. Una gota de raciocinio.

Es inútil. No hay puertas de escape. No hay salida. No hay perdón. No hay piedad. No hay marcha atrás. No hay redención. No hay un minuto de respiro.

«¡Perro maldito al infierno!», decía la bruja.

«Ya no tiene sentido buscar repuestas», dice Laura.

Es la vorágine y el caos.

Y el fuego que lo borra todo. Para siempre. Se dejaron arrastrar por el odio y el rencor. Jamás encontraron el amor y la compasión.

Eso es todo.

La Furia.

POSDATA. Cuando se encienden las luces salgo temblando a la calle. Voy a mi barrio. Y la obra continúa. Desde siempre. Nunca ha cesado. El teatro fue un paréntesis. Y los actores ya no son actores. Son seres reales, machacándose, chupándose la sangre unos a otros. Aterrado, me escondo tras una columna, en un portal del Malecón, pero me descubren. La furia del mar crece. El ruido es ensordecedor y los demonios me arrastran al fuego. Me lanzan a la hoguera. La obra es infinita porque está dentro de mí. Dentro de todos. Respira en un rincón oscuro, interminable. El caos y la furia.



Libreto no. 92
SEA SANTA
TU BOCA

ROBERTO D. M. YERAS

Para Elizabeth Álvarez Velázquez,
lazarillo de este ciego

«We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.»
SHAKESPEARE, *La tempestad*, acto IV, escena 1

DRAMATIS PERSONÆ

YARA: 27 años, negra
ELDIS: 29 años, blanco
LAURA: 36 años, blanca
ERNESTO: 39 años, blanco
MICHEL: 30 años, mulato
YOANKA: 21 años, mulata
DIANA: 18 años, blanca
EVA: 23 años, blanca
PABLO: 29 años, negro

NOTA DEL AUTOR

La escena es el único plano espacio-temporal donde conviven las tramas diversas de los personajes. En todo caso, no se deben separar locaciones marcadamente diferenciadas.

Los textos en cursiva indican apartes de los personajes, tanto dentro de un mismo parlamento, como en textos independientes.

Equivalen además a una pausa en el discurso de los personajes, o a un cambio de dirección en las intenciones o motivaciones.

PRÓLOGO

El muro de las lamentaciones

Un fuego intenso invade todo.

Emergen las figuras de Yara y Eldis, este totalmente quemado.

ELDIS. Ya no hay futuro, Yara, mira lo que has hecho.

YARA. Perdóname, eso no volverá a ocurrir.

ELDIS. Sea santa tu boca.

YARA. Ya verás, Eldis. Verás cómo todo vuelve a ser lo que era antes, sí. Como si volvieras a acariciarme la entrepierna y yo gimiera alto, para que me oigan todos en la calle, en los otros apartamentos, en las otras casas.

ELDIS. Me duelen mucho los brazos. Acércate y abrázame.

Se abrazan un momento.

YARA. Si siempre fuera así.

ELDIS. Nunca te conformas con nada, negra.

El fuego desaparece. Yara empuja a Eldis.

YARA. ¡Basta! No puedes estar hablándome.

ELDIS. ¡Pues ya no estaré en silencio, nunca más! Lo juro. Mi voz te perseguirá adonde quiera que vayas.

YARA. ¿No te caerás en pedazos?

ELDIS. No, me voy endureciendo.

YARA. Al menos ya no escaparás por ahí. No te lamentos más. Es tu culpa. Deberías saber que yo estoy velando por tu alma, cariño. Nadie más sabe lo que te gusta, lo que te marca. Abriré un túnel para que entres desnudo. Me pica aquí abajo. ¿No quieres toquetearme un poco?

ELDIS. Ahórrate la crueldad. Deja que te coja la cárcel.

YARA. ¿Cuál cárcel? ¡Yo no voy a ninguna cárcel!

Yara comienza a retroceder.

ELDIS. Claro que sí, estúpida. ¿O piensas que esto va a quedar aquí? ¡Ven! ¿A dónde crees que vas? No puedes irte hasta que este circo no se aclare.

YARA. Mírame irme, y no intentes revolver las cosas. Nadie te obligó a nada.

ELDIS. No me jodas, Yara. ¿A dónde vas a ir? ¿Quién se va a hacer cargo de una negra con dos hijos?

YARA. ¡Cállate! Escucha. ¿Estás oyendo bien, mi amor? Son tus huesos crujiendo, camino a la ceniza. Voy a hacer una fiesta, una bien grande. Y voy a invitar a todas esas que tú saboreaste cada vez que te vino en gana. Eldis, sufre como yo, hasta el fin. Nadie va a hacer algo así por ti, no lo mereces. Déjame tranquila.

Michel aparece por un lateral.

YARA. ¿Qué carajo haces aquí?

MICHEL. No deberías hablar así.

YARA. ¿Por qué no? No te he invitado, ¿o sí?

MICHEL. No tienes que invitarme. Estoy dentro de ti.

YARA. Mal dicho. No hay nadie dentro de mí.

MICHEL. Si quieres seguirte engañando, te dejo todo el camino.

YARA. Cabrón, desaparecete. Nadie me va a joder este momento.

Aparece Laura al fondo. Se dirige hacia Yara.

Las figuras de Eldis y Michel desaparecen.

Yara cae de rodillas.

LAURA. Cava dentro. Siete vidas, Yara, siete círculos para acariciar la verdad.

YARA. No puedes juzgarme a la ligera. No tengo siete vidas, Laura. Tengo solo este camino torcido, y estas ganas de explotar.

LAURA. Te ves en la ruta, sin poder detenerte, un ti vivo alucinante. Dan ganas de vomitar. ¡Cava!

YARA. Siete...

LAURA. Juntan pasiones mediocres, apilan ansiosos la carne.

YARA. Seis...

LAURA. Nadie se ofrenda, no hay sacrificio en sus manos.

YARA. Cinco...

LAURA. Bajo presión, cualquier cosa está mal hecha. ¿No te parece?

YARA. Cuatro...

LAURA. Estás ciega, no te mientas, no sigas, no pienses nada más.

YARA. Tres...

LAURA. Cava abajo, Yara, el futuro ya pasó.

YARA. Dos...

LAURA. Contra la luz, ahí define tu paz, si es que llega.

YARA. Uno...

LAURA. ¿Te sientes mejor?

YARA. ¡Cero!

Yara cae, extenuada.

LAURA. Has llegado, al fin. Este es el muro de las lamentaciones. Mira los rostros. Aquí podrás llorar todo lo perdido, aunque nunca te será devuelto. Esto no es otro libro de Job, no hay apuesta, ni Jeremías anda por estas tierras.

UNO

Cosas en camino / Himno de retaguardia

1

LAURA. *Un hijo. Un hijo para salvar las contingencias. En este vientre se pudre la espera. Cada minuto, un martillazo. Un hijo para dorar la píldora. Ven. Eso le pasa a cualquiera.*

ERNESTO. A mí no. ¡Carajo!

LAURA. *Como si no fueses humano. Ahora se ahogan mis manos, en la ruta de la carne indiferente. El tiempo se me acaba, y no tengo nada que declarar. El tiempo no toca mi cuerpo, lo sepulta. Cesa el vacío intercambio de fluidos. Las caricias de antes ya no existen. Nada me completa. Dejemos pasar un rato, y lo volvemos a intentar.*

ERNESTO. ¿Por qué insistes en esto? ¿No estamos bien así? Ni siquiera tenemos dinero suficiente.

LAURA. Eso se resuelve.

ERNESTO. ¿Sí, cómo? Te vuelves como loca. Déjame tranquilo.

LAURA. Tal vez te presiono demasiado.

ERNESTO. Seguro estás pensando que ya no me gustas.

LAURA. *No he pensado nada de eso. Ven. Sé que hay algo raro en ti. Voy a descubrirlo, y después no vas a poder andar fingiendo, ni frente a mí, ni frente a nadie. Sí, estás enfermo. Lo sé, como sé que nunca voy a ser madre.*

ERNESTO. No quiero seguir con esto.

LAURA. *Un hijo. Un hijo para las lecciones, un hijo para andar sin sombras, desnuda del deseo. Un hijo para el aliento, los retos, las tareas. Discúlpame, no me siento bien.*

ERNESTO. Lo mejor que haces es dormirte.

Laura se separa. Aparece Yara a su costado.

LAURA. ¿Tienes una balanza, sabes usarla? Medir bien todo, antes de decidir qué es mejor.

YARA. Díselo. Dile que te desquicias por un hijo. Dile del riesgo.

LAURA. Lo sabe, lo sabe todo. No le interesa, tiene miedo, no quiere.

YARA. Diez años, ¿no? ¿Y esta es la cosecha?

LAURA. No es nada, cosas que pasan. Es difícil reinventarse cada día.

YARA. Si tú lo dices. Presiónalo, empújalo, chantajéalo.

LAURA. No camina con presiones. El chantaje es para mí asignatura pendiente.

YARA. ¿Qué vas a hacer entonces?

LAURA. Manos atadas, pies atados. Boca amordazada.

2

ELDIS. ¡Debería darte una galleta! ¿Ahora cómo embarajo esta marca? Mira que te advertí.

EVA. Discúlpame, es que me dejo llevar. Me excitas demasiado. *Eres mío en esta hora, y luego te vas como si nada, hasta quién sabe cuándo. Tengo que marcarte. ¿Ya te vas a vestir?*

ELDIS. ¿Qué tú crees? ¡Me cago en su madre!

EVA. Eso, ve corriendo a los brazos de tu mujercita. *Hijo de puta. Solo te interesa el sexo. El resto te lo guardas para después. ¿Cómo es ella?*

ELDIS. ¡Y dale con lo mismo! ¿Para qué carajo quieres saberlo?

EVA. Quisiera conocerla, al menos verla de lejos. Es normal, ¿no?

ELDIS. ¿Normal?

EVA. ¿Yo te gusto de verdad?

ELDIS. Uno viene a pasar un buen rato, y mira.

EVA. Eso soy para ti, un buen rato.

ELDIS. Deja la telenovela, anda. *No soporto a las mujeres. Te las tiemblas dos veces, y ya se ponen exigentes. Tengo que salirme de esto. Lo único que lamento es que es una fiera en la cama, que sabe cómo sacártela. Pero la muy puta me quiere envolver, y no va.* Mira, Eva, no me estés buscando las cosquillas.

EVA. Tengo derecho a hablar lo que me dé la gana. Estoy aburrida de ser la otra. Te quiero todo el tiempo para mí.

ELDIS. ¿Tú me vas a lavar la ropa, a hacerme la comida? No me jodas más, que te conozco. Te falta mucho para ser mujer mía.

EVA. Tú no me conoces.

ELDIS. Cuando se te pase la picazón, me avisas. *Esto se jode, no voy a mirar atrás. Como tú, puedo buscarme mil, mejores. Mierda de puta, puta de mierda. Te lo tengo jurado.*

EVA. Sí, vete. Si de todas maneras te vas a ir.

ELDIS. Lo echaste a perder todo. Imbécil. Te estás buscando que no nos veamos más.

EVA. No me amenazas. *Eso, vete con tu mujercita. Acurrúcate con ella, y revuélcate en tu farsa. ¡El macho dominante, repleto de alternativas a su sed!*

3

YOANKA. No lo hagas.

MICHEL. ¿No? ¿Por qué? Ese está más del otro lado que otra cosa. Una sonrisa, y se va del parque. Se ve que tiene dinero, ¿no? Profesor, y toda esa mierda.

YOANKA. Pero es mi profesor. ¿No te parece razón suficiente para no hacerlo?

MICHEL. Realmente, no.

YOANKA. Estoy cansada, de verdad. Sé que te importo un carajo, te has encargado de decírmelo de mil formas, pero estuve ciega para todo.

MICHEL. Déjate de estar estudiando tanto. A ver, ¿a dónde te lleva tanta estudiadera? Ponte para las cosas, o te vas a volver loca.

YOANKA. Hay que superarse, Michel. No puedes estar toda la vida viviendo de tu cuerpo.

MICHEL. De verdad que no entiendo lo que pasa por tu cabecita. Me hablas como si hubieras acabado de aterrizar en mi vida. Sabes que soy un *one night lover*.

YOANKA. No me salgas con eso de nuevo. Ahórrate tu filosofía barata conmigo. ¡Y nadie habla así!

MICHEL. ¡Yo sí! Te salvas que no soy un bruto, porque estás para darte unos palos.

YOANKA. Claro que no puedes hacerlo, aunque quisieras. ¡Tú me empujaste a esto!

MICHEL. No seas descarada. Fue idea tuya.

YOANKA. Ya te gustaría que fuera verdad.

MICHEL. ¿Quién empezó? Yoanka, no jodas más.

YOANKA. Yo no quería compartirme con nadie más.

MICHEL. Ahora te estás echando para atrás. ¿Le cogiste miedo a la vida? Eres una loca, te pica todo el tiempo. ¡Ahora quieres parar! No me vas a enredar, ¿estás oyendo? Me das pena. No puedo decir otra cosa.

YOANKA. Yo te amo. No quiero que te acuestes con nadie más.

MICHEL. ¿Ah, sí? ¿Y de qué vamos a vivir?

YOANKA. Inventaremos. Hay mil formas de inventar. Además, el sexo no te da para tanto.

MICHEL. Todo esto es historia vieja. Tenemos mucha mierda para repartir. Aun dividiéndola por dos nos ahogaría.

YOANKA. No lo haces por dinero. Eso es lo que me jode. Eres un adicto, eso es lo que te pasa, por eso no quieres oírme. No haberte conocido hubiera sido un premio, pero nunca me porté bien.

MICHEL. ¿Tengo que aguantar todas tus crisis, amorcito? No es justo. Estoy llegando al límite contigo.

YOANKA. Tú no tienes límite.

4

LAURA. Tener hijos debe ayudar.

YARA. No, es peor. Llegas a odiarlos. Son la cara de tu derrota.

LAURA. ¿Cómo puedes decir eso? ¿No sientes culpa?

YARA. Eldis es un hijo de puta.

LAURA. ¿Por qué no te separas, y ya?

YARA. Qué fácil suena. Tenemos hijos. Necesitan a su padre.

LAURA. ¿Y tú?

YARA. ¿Yó qué?

LAURA. ¿Lo necesitas?

YARA. Me miras como si me estuvieses acusando.

LAURA. ¿De qué?

YARA. Las derrotas enseñan, cómo no. Comerte tus sobras, echadas a perder de tanto pasa pasa. Ya ves, me parto el lomo en el taller, y él con sus amigotes, negociando, emborrachándose y pegándome los tarros. *Mi odio no se encierra, no comulga. Se pasea por un callejón sin salida.*

LAURA. No quisiera estar en tu pellejo.

YARA. Se aprende a seguir, créeme. Se aprende a tragar en seco, se aprende a trazar supervivencias. Está muy equivocado si piensa que todo va a seguir así.

LAURA. ¿Qué vas a hacer?

YARA. Algo. Algo voy a hacer. Algo que a nadie le va a gustar.

LAURA. Me estás asustando, Yara. No te entiendo.

YARA. Despreocúpate. Ya sabrás, cuando suceda.

LAURA. *Una tiene que cuidar lo que habla. Cualquier tontería que digamos, y que olvidamos en el siguiente minuto, puede marcar la vida de alguien para siempre.*

5

PABLO. No has terminado de limpiar.

DIANA. Ya lo sé. ¿Gozaste? ¿Te gusto?

PABLO. ¿Qué pregunta es esa?

DIANA. ¿Te gusta mi cuerpo?

PABLO. El sexo no es solo el cuerpo.

DIANA. ¿Te estás burlando de mí?

PABLO. ¿Por qué?

DIANA. ¿Me vas a responder?

PABLO. Si no preguntaras tanto, fuera mejor.

DIANA. Yo necesito saber, quiero saber.

PABLO. Mira, te metiste en mi cama porque quisiste.

DIANA. Tú me involucraste con tu labia.

PABLO. Me maravilla toda la mierda que hablas.

DIANA. No sientes nada por mí.

PABLO. Mejor voy a bañarme.

DIANA. Es la verdad.

PABLO. ¡Verdad ni verdad! ¿Quieres saber la verdad, eh? Eres una chama. No sabes ni moverte.

DIANA. Hijo de puta, no me decías eso hace un rato.

PABLO. Mira, te pago por limpiar la casa. Así que termina y vete para el carajo.

DIANA. Maricón.

PABLO. *Siempre es lo mismo. Quieren gozar, y después salen con las estúpidas preguntas de siempre. ¿Qué carajo me importa? ¿Tienes ganas de llorar, de hacerte daño? Dale, dale. Recoge y vete antes de que te lastimes.*

DIANA. Me encantaría verte sin fuerzas, suplicando. No soy un trapo para que te limpies. Qué estúpida soy, creyendo a esta altura en palabritas.

6

ELDIS. Bueno, ¿qué?, ¿se vende o no se vende la mercancía?

PABLO. La cosa va lenta. El dinero está perdido, tú sabes.

ELDIS. Hace rato que pasa lo mismo.

PABLO. Toma, aquí está lo que he podido liquidar.

ELDIS. Bien.

PABLO. ¡Tienes una cara! ¿Pasó algo?

ELDIS. Voy a mandar a Eva al carajo. Es definitivo. Si voy a tener otra no es para que me esté rejoyendo la existencia. A mí me gusta mi mujer.

PABLO. Qué va, asere, tú coges mucha lucha. Todas las mujeres son unas trágicas.

ELDIS. Sí, ya sé. No me vuelvas con la misma candanga.

PABLO. Búrlate, pero con dinero en el bolsillo me bailo a la que quiera. Cero compromiso.

ELDIS. Tú lo que tienes es miedo a que te peguen los tarros.

PABLO. ¿Así que yo tengo miedo? ¿Y tú, qué harías tú si coges a tu mujer pegándote los tarros?

ELDIS. ¿Qué bolá contigo? Yo sé hacer las cosas.

PABLO. No te hagas el duro conmigo, asere. Eso guárdalo para las jevas. Bueno, ya, que tengo que hacer una movida. Tú sabes cómo son los negocios.

7

EVA. Me has dejado boquiabierta. ¿Qué tú hacías con ese tipo?

DIANA. Nada, me enredó. Tú sabes cómo es eso.

EVA. Ay, Dianita, cómo tienes que aprender. Ese negro no sirve. ¿Al menos es buena cama?

DIANA. Pablo es un comemierda.

EVA. Ningún tipo vale la pena, no se te olvide.

DIANA. ¿Ni siquiera ese con el que estás?

EVA. Si quieres te doy a Eldis, con papel de regalo y todo. A los hombres hay que saber aprovecharlos, saber usarlos, pero sin enredarse. Atiende. Lo que un hombre quiere es una segunda mamá, que le cocine, que le lave, que le planche. Por eso yo me busco hombres casados, ¿entiendes? Que otra haga el papel de esclava. A toda la que se case deberían caerle a palos, por imbécil.

DIANA. Se te está yendo la mano, Eva, así es mejor estar sola. ¿No piensas en la otra, no te da pena?

EVA. ¿Qué estás diciendo? *Chiquilla comemierda*. Es verdad. Ya la vida te enseñará que tengo toda la razón.

DIANA. *Si fuera una enferma terminal, si supiera que mis días están contados, si sintiera a la muerte respirando sobre mi nuca todo el tiempo, quizá vería las cosas diferentes y actuaría de otra forma. Hasta aquí no hay mucho que celebrar. Si tengo que cerrar el libro, nunca sabría en qué para la trama. ¿Qué habrá detrás de toda esa oscuridad? ¿Alguien estará esperando?* Estoy aburrída de la vida, estoy aburrída de los hombres.

EVA. ¡Solavaya, Diana! ¡Cómo te gusta el drama! Eso es la edad. Por suerte me tienes a mí, que soy como tu hermana mayor.

DOS
Cuervos crecidos

1

YARA. Una estúpida proletaria amaga...

ELDIS. Perdón. ¿Amaga o amarga?

YARA. Amaga. También amarga, pero amaga. Amaga quitarse la vida.

ELDIS. Una estúpida proletaria.

YARA. Su yo disuelto por el dolor, hecha pedazos. ¿Escribes?

ELDIS. Cada letra. ¿Por qué lo hace, hacerse pedazos?

YARA. Está hecha pedazos, no lo hace. Y el por qué es toda la historia. Apenas si comenzamos. *Enciende los motores, que vamos a despegar. Barre con todo. ¿Qué quieres dejar, y para qué? Nadie puede detener este viaje maldito.*

ELDIS. Me tiembla la mano.

Eva aparece a sus espaldas.

EVA. ¿Qué tanto sonríes? Tienes al hombre que me pertenece, pero no por mucho tiempo. Va a terminar olvidándose de ti, es mi promesa. No podrás ni empezar a darle todo lo que yo le daré, con los ojos cerrados y las piernas abiertas. Tienes todas las desventajas del mundo, no eres pelea para mí.

Eva desaparece.

YARA. *No quiero ser parte del rebaño. No quiero maquillarme en las tardes, a la salida del trabajo. No quiero perfumar mi cuerpo para ser usado camino a los flujos. No quiero ser la madre mártir, el ejemplo a seguir. No quiero a estas manos recorriendo cuerpos sin voz. No quiero tus lamentos, tus mentiras, tus suspicacias. Soy lo que siempre fui, y te debo el descubrirlo. No sé cómo pagarte, ni si deba.*

ELDIS. ¿Dónde cojones tú estabas metida? ¿Dónde están los niños? Seguro los dejaste con tu madre. Ahora vuelven inmetibles. ¿Dónde está la comida? Esto está jodido. Una mujer tiene que estar en su casa. No pruebes fuerza conmigo. Mañana vas a ese taller de mierda y pides la baja.

YARA. Los niños están en casa de mami, los dejé allá un rato. No empieces, por favor. Claro que no he hecho la comida todavía. ¿En qué tiempo? ¿Qué quieres que haga? ¿Qué? No voy a dejar el taller. Yo quiero tener mi propio dinero, con mi sudor.

ELDIS. Aquí el dinero lo busco yo.

YARA. ¿Qué voy a hacer encerrada aquí todo el día?

ELDIS. Lo que hace una mujer. Si te aburres, alquila novelas.

YARA. Me voy a volver un vegetal.

ELDIS. ¿Con todo lo que tienes que hacer? *Sí, me acuesto con quien me da la gana. Te lo advertí, pero siempre te la pasas pensando en las musarañas. Estúpida.* No se hable más.

YARA. ¿Qué? ¿Me vas a dar?

ELDIS. ¡Respétame, cochina! Te salvas que no soy un abusador. Ya me echaste a perder el día.

YARA. *Eso, deja caer tu ira sobre mí. Saca toda esa rabia que tienes dentro. ¿Hasta dónde piensas presionarme, hasta dónde piensas llevar esto? Los gritos para mí, las caricias para otras. ¿Qué soy para ti? Cabrón.* Quieres que esté encerrada aquí, criándote los hijos.

ELDIS. Para eso lucho el baro.

YARA. Un día de estos no sé por lo que me dé.

ELDIS. A mí no me estés amenazando, estúpida. Eres una perra malagradecida.

YARA. *Se lo dije, una no está siempre a la expectativa. Una perra malagradecida es lo que soy. Contenta de serlo.*

2

ERNESTO. *Veo mi cuerpo cubierto de llagas. De repente, vienes y las besas. Me pasas la lengua despacio, y con cada lengüetazo me estremezco hasta el orgasmo. Orgasmos repetidos que me desmayan. Comienzo a caer en pedazos, pedazos felices que tú vas recogiendo, besando, juntando.*

MICHEL. Y tu mujer, ¿sabe de esto?

ERNESTO. ¿Estás loco? No juegues con eso.

MICHEL. ¿Nunca le has dicho nada? Eso no está bien.

ERNESTO. Yo no ando por ahí, acostándome con cualquiera. No me gustan esos jueguitos, juega con otra cosa.

MICHEL. No se puede uno reír un poco. No te encabrones conmigo. Te puede costar caro.

ERNESTO. ¿Qué me vas a hacer?

MICHEL. ¡Me sobran los huecos donde meterla!

ERNESTO. Eso es todo lo que te importa.

MICHEL. Ahí está la puerta.

ERNESTO. Perdóname. He estado tenso con el trabajo.

MICHEL. Está bien. Me hace falta dinero para un negocio ahí.

ERNESTO. ¿Me vas a pedir dinero cada vez que nos veamos?

MICHEL. ¿Te molesta ayudarme? Si te molesta, terminamos y ya.

ERNESTO. No te pongas así. ¿Con esto es suficiente?

MICHEL. No está mal.

ERNESTO. ¿Nos vamos a enredar o no?

MICHEL. ¿Cuál es tu desespero?

ERNESTO. *Cuando entras en mi cuerpo, siempre recuerdo algo de mi infancia. No sé por qué vienen todas esas imágenes a rodearme. Me entretengo en querer descifrar sus significados, mientras mi cuerpo se estremece de placer, y dolor.*

3

PABLO. *Discúlpame, asere. Tú sabrás entenderlo. Hubieras hecho lo mismo, seguro. Con las hembras uno no puede estar en la bobería. Las tengo medidas. Vienen como corderitas, a ver qué te pueden chupar. Pero conmigo se jodieron completas. Eso estaría bien si uno fuera un adolescente comemierda, ajeno al mundo. Hay que cortar por lo sano. Sé que no te importa. Además, no fue mi culpa. Es una puta. No le vayas a decir nada a Eldis.*

EVA. ¿Por qué lo haría? No es mi marido.

PABLO. Claro, tienes razón. Bien.

EVA. Mejor me doy un baño. ¿Hay agua?

PABLO. El dinero está sobre la mesa.

EVA. No lo quiero.

PABLO. ¿Cómo que no?

EVA. No me interesa tu dinero.

PABLO. Pero lo acordamos.

EVA. Tú lo mencionaste. Yo no te hice caso.

PABLO. Cógelo igual, yo no quiero líos.

EVA. ¿En cuál lío te voy a meter yo?

PABLO. Nada, olvídalo. ¿Te gustó?

EVA. ¿Qué quieres que responda? Se hace, y punto. No entiendo para qué preguntas.

PABLO. Tienes razón.

EVA. ¿Quieres hacerlo de nuevo?

PABLO. Tengo cosas que hacer.

EVA. Como quieras.

PABLO. No se te olvide coger el dinero.

EVA. Te lo pediré si me hace falta.

PABLO. ¿Siempre hay que hacer las cosas a tu forma?

EVA. ¿Podemos seguir usando tu apartamento?

PABLO. ¿Eldis y tú? Claro, no hay problema.

EVA. Entonces, no queda nada más por decir.

Aparece Diana en otro plano.

DIANA. Tu coraza no te va a salvar de caer, maldita.

EVA. No vengas a joder, Diana. Nadie conoce a nadie. Nadie puede conocer a nadie.

DIANA. ¿Y esta es tu entrega a la rueda del lamento?

EVA. Nada de eso. Son cosas que no son para ti, deberías saberlo. Estamos rodeadas de navajas.

Hay que saber flotar, hay que tener cuatro ojos.

4

LAURA. ¿Cómo pudiste hacerlo?

YARA. Lo hice y ya.

LAURA. Me he quedado fría.

YARA. El ser humano es infiel por naturaleza.

LAURA. ¿Quién te dijo eso? Yo soy fiel.

YARA. Es verdad. Lo dijeron en un programa de esos que se roban de los canales americanos.

LAURA. Cuidado, que eso es propaganda del enemigo.

YARA. Es científico. Han hecho experimentos con muchos animales, sobre todo con pájaros.

LAURA. Sí, muy científico. Mira, si lo haces, lo haces y ya. No hay que andar justificándose.

YARA. Yo no necesito andar justificándome. Soy libre.

LAURA. Es un círculo vicioso. No hay forma de escapar a toda esa mierda.

Laura desaparece, al mismo tiempo que emerge la figura de Michel.

YARA. ¡Yara, mi nombre es Yara!

MICHEL. ¡Ya lo jodiste! ¿No puedes entenderlo? Es sencillo, no quiero sentimientos, ni nombres.

YARA. Yo no firmé ningún pacto contigo. Mejor me voy. No sirvo para esto.

MICHEL. ¿Para qué no sirves? Se te salían los ojos.

YARA. Debo estar loca. No te conozco.

MICHEL. ¿Para qué quieres conocerme?

YARA. Yo no soy una puta, ¿entiendes?

MICHEL. Eso no me ha cruzado por la mente, mamita. Tienes ganas, como yo. Es todo.

YARA. Ganas.

MICHEL. Mira, lo hacemos, y si te gusta, nos volvemos a ver. Y ya.

YARA. Ojalá todo fuera tan simple.

MICHEL. Es simple, pero a la gente le gusta enredarse. Me tienes echando humo. Por fin, ¿quieres o no?

YARA. No me vayas a marcar.

La escena se disuelve, y Michel con ella. Laura reaparece.

LAURA. ¿Al menos te protegiste?

YARA. Claro, todavía no estoy loca.

LAURA. ¿Tú usas preservativo con Eldis?

YARA. Me gusta hacerlo al natural.

LAURA. ¿Y él lo usa con las otras?

YARA. No sé, me imagino que sí. Nunca le he preguntado.

LAURA. ¿No le tienes miedo al sida? ¿Por qué no le preguntas?
YARA. No pienso en eso. No me estés metiendo ruido, que ya tengo bastante. *¡No vas a tener tan mala suerte!*
LAURA. Cada vez que quiero pensar en eso me cago toda. ¿Cómo se puede estar segura todo el tiempo?
YARA. No se puede.
LAURA. ¿Sientes alivio al menos?

5

YOANKA. Oye, tú, de pie, que ya es de día. ¿Te sientes mejor? Lo siento, pero tienes que irte.
DIANA. Estoy mareada.
YOANKA. Ven, recuéstate aquí.
DIANA. ¿Qué me pasó?
YOANKA. Te dejé dormir un rato. Estabas borracha. Vomitaste todo.
DIANA. Estoy confundida, no recuerdo nada.
YOANKA. ¿Cómo es eso? No puedes decir eso después de esta noche. O fingiste todo, o estás fingiendo ahora. Estás jugando conmigo, ¿no? Deja de hacerlo. ¿Te excita eso?
DIANA. No, no recuerdo cómo llegué aquí.
YOANKA. La misma historia de siempre. Ahora finges que no te gustó todo lo que hicimos. ¿Por qué sufrir? El sexo es una bendición. Eres muy bella, y sabes muy rico.
DIANA. Tengo que irme.
YOANKA. ¿Siempre eres así, tan asustadiza? Pareces como un perro o un gato que hubiera recogido en la calle.
DIANA. ¿Por qué me dices todo eso?
YOANKA. Disculpa, no quise ofenderte. Lo dije por la ternura.
DIANA. *Estos ojos de mierda siempre ven lo que no quiero ver. Yo es la danza infernal, Yo es una carga estúpida, Yo es una maldición de magia negra. Yo no come, Yo no comulga, Yo no responde. Pero Nosotros es el premio a la peor mentira.*
YOANKA. Me dijiste que estabas aburrida de los hombres.
DIANA. ¿Dije eso? Estaba borracha. Y ahora tengo que irme.
YOANKA. ¿No vas a desayunar algo?
DIANA. No tengo hambre.
YOANKA. Mi nombre es Yoanka, no sé si lo recuerdes... Diana.

TRES

Paletadas de penitencia

1

YARA. *Alcohol, litros de alcohol. Lo voy a amarrar a la cama. Cuando se dé cuenta, será tarde. Con cada uno de sus gritos, pensaré en cada una de las veces que me fue infiel. Las palabras de un muerto pesan más. Nunca te vas a librar de mí, repitió todas las veces que pudo, pero ya será historia. Luego correré hasta la ventana, apretaré los labios y saltaré al vacío.*
LAURA. ¿Cómo se llaman tus hijos?
YARA. No recuerdo.
LAURA. ¿Cómo vas a recordar? Tú no tienes hijos.
YARA. Claro que sí. Crecieron dentro de mí, y ahora lloran por uno de esos rincones. Lo voy a matar.
LAURA. Eres incapaz de matar a una mosca.
YARA. Soy incapaz de matar a una mosca. Me mataré.
LAURA. Yara, no lo hagas. Piensa en tus hijos.
YARA. Soy una perra malagradecida. Ojalá no los hubiera tenido.
LAURA. Una madre nunca dice eso.

YARA. Una madre dice lo que le da la gana. Cada cual es libre de hacer lo que le dé la gana. ¿Quién va a vigilar, quién va a dictar las leyes de lo que se puede hacer y lo que no? El ser humano siempre ha sido así, y eso no depende de códigos, ni sistemas, ni gobiernos. Vamos de cabeza para el hueco, Laura, ¿qué le vamos a hacer?

LAURA. Sabes bien que ese hombre no existe.

YARA. Claro que existe. Lo tengo entre mis piernas.

LAURA. Lo único que tienes es tu deseo creciendo.

YARA. ¡Cállate! Existe, es la pura verdad.

LAURA. La verdad nunca es pura. Piensa en el camino. No importa que seas negra, blanca, mestiza o china. Es algo que está más allá del color de la piel o de los ojos. Algo que yo no sé decir, algo que yo no puedo pronunciar, aunque quisiera. Tenemos tanto por vivir, tanto por matar. Somos máscaras desfiguradas, nos venden en rebaja. ¿Qué buscas con todo eso?

YARA. ¿Qué voy a buscar? Lo mismo que todo el mundo. Un poco de felicidad. Es lo mínimo que se puede pedir, ¿no? Todo no puede ser nada más que disgustos y preocupaciones.

LAURA. Una pone su felicidad donde mejor le parezca, en un hombre, en los hijos, en el trabajo, en una misma. Has perdido el norte, ¿no te das cuenta?

YARA. Tal vez nunca lo tuve claro. En todo caso, no sé cómo puedes insinuar eso, si ni yo misma sé cuál es mi camino. Ni siquiera sé si hay un camino. Luchamos para crecer y ser mejores. ¿Tú crees que sea posible?

LAURA. Sí, claro, todo es posible. Pero para saber de las cosas, no necesariamente hay que pasar por ellas. Uno puede saber lo que no tiene nada que ver con uno sin tener que probarlo.

YARA. Eso es lo que tú piensas. Yo no pienso igual. Terminemos esto. De todas formas, no vamos a resolver nada hablando y requetehablando.

LAURA. No puedo aceptarlo, perdóname. Con eso no se juega. No puedo seguir hablando contigo, no puedo verte la cara de nuevo.

YARA. Esa cadena de reproches me deja pasmada, Laura. Hago lo que me dé la gana. Vete lejos. No eres mi amiga, te la pasas juzgándome. No quiero volver a verte nunca más.

LAURA. ¿Qué estás hablando? Yara, lo único que ves es tu ombligo. Quieres consuelo, sin saber darlo. No sabes nada de mí.

YARA. ¡Acaba de irte!

LAURA. Si eso es lo que quieres, bien.

2

ERNESTO. No premedité nada, te lo juro por las cenizas de mi madre. Este es mi mayor acto de pureza. Estoy enamorado, o si prefieres, apasionado. No lo puedo controlar, es algo que me rebasa cada minuto, lo siento. Quemo las naves.

LAURA. Como sigas, voy a vomitar. Deja ver si entiendo, porque voy a explotar. ¿Tú quieres a ese tipo? ¿Ese tipo te quiere? ¿Se acuestan?

ERNESTO. No tengo ganas de hablar.

LAURA. No seas descarado. Respóndeme. Me voy a volver loca. ¿Te acuestas con él?

ERNESTO. Sí.

LAURA. ¿Con preservativo?

ERNESTO. Claro.

LAURA. ¿Cuántos años llevamos juntos?

ERNESTO. Laura, por favor. Estoy cansado.

LAURA. Pensé que siempre serías sincero conmigo. Ahora mismo recoges y desapareces de mi vida.

ERNESTO. ¿A dónde voy a ir?

LAURA. ¿Tú crees que me importa? ¡Vete al carajo, maricón de mierda!

ERNESTO. No puedes botarme. No tengo a dónde ir.

LAURA. No me importa.

ERNESTO. ¡Esta casa es de los dos!

LAURA. *Dolor profundo. Vértigo dentro. Detente. En este vientre no crecerá criatura alguna. Mi tiempo se acaba, con cada segundo que pasa. ¿Cómo puedes no entenderlo? Estoy fatigada de tanto exprimirme las neuronas. ¿Cómo explicar lo que no admite explicación? Nunca maduraste, y lo vengo a descubrir ahora. No lo siento por ti, y espero tu felicidad, lejos de mí. Solo que no intentes enredarme. ¿Eso les enseñas a tus alumnos?*

ERNESTO. Estás muy irritable últimamente.

LAURA. Vete, Ernesto, por favor, vete.

ERNESTO. *El ser humano es bisexual por naturaleza. Hay estudios serios sobre eso, lo leí en una revista. Todas las restricciones son sociales. Por eso estamos así, y nunca nos encontramos. Ni a los demás, ni a nosotros mismos.*

3

YOANKA. ¿Qué haces aquí?

MICHEL. Estoy cansado.

YOANKA. Este es mi horario.

MICHEL. No te veo con nadie.

YOANKA. Yo a ti tampoco.

MICHEL. ¿Esperas a alguien?

YOANKA. Sí.

MICHEL. ¿La niña tiene juguete nuevo?

YOANKA. *Eso. Ven a morder mi cuerpo con tu amargo cinismo. Estoy lista, no demores el veneno. No soporto tus burlas.*

MICHEL. Se te va a pasar. ¿Estás enamorada?

YOANKA. No lo sé. No sé lo que me pasa.

MICHEL. Vamos, Yoanka, despierta. ¿Cuál es el amor ahora? Ni tú ni yo queremos saber nada de eso. Ya me lo hiciste una vez, ¿o es que no te acuerdas? Y terminaste pidiéndome perdón. Búscate otra cosa para bajarte la calentura.

YOANKA. Esto es serio. Michel, tendrás que buscar otro alquiler.

MICHEL. No seas injusta, amor mío. ¿Ya se te olvidó todo lo que hemos hecho juntos? ¿Las cacerías? Fuiste tú la que les puso el nombre. A ver cuánto nos demorábamos en ligar a alguien, a ver quién lo hacía primero. Más de una vez me propusiste vivir en trío.

YOANKA. Era una inconsciente.

MICHEL. Claro, ahora eres universitaria. ¡No me jodas!

YOANKA. Esta relación se está hundiendo por tu culpa. No quieres cambiar. Y hay que cambiar, Michel, las cosas no son las mismas, ni el tiempo, ni uno. Era un pacto de lobos, o un pacto de ciegos. Ya no tiene sentido.

MICHEL. No te busques más justificaciones, puta.

YOANKA. *Sacúdete el alma, animal roñoso. A medio camino de la nada, silbando una vieja melodía, un estremecimiento te recorre. ¿Quieres sangre? ¿Quieres verme caer? No te daré el gusto, nada de eso. No vales la pena. Te entró miedo, lo huelo. Estás muy seguro con tu trapo, ¿no? Pues este pacto se acabó.*

MICHEL. Déjame dormir, mañana hablamos.

YOANKA. Ve pensando, Michel. Ve pensando qué vas a hacer. *Estamos atrapados en esta escena, sin saber siquiera hacia dónde movernos.*

4

ELDIS. Pasaste el límite, imbécil. ¿Por qué lo hiciste? ¿Para qué querías verla?

EVA. Quería saber cómo es. Ya lo sabes, estaba desesperada.

ELDIS. ¿Qué ganaste con saberlo?

EVA. Nada. Me dijiste que ibas a dejarla.

ELDIS. ¿Cuándo dije eso?

EVA. Lo dijiste. No estoy loca.
ELDIS. No voy a dejar a mi mujer.
EVA. ¿Y qué haces conmigo entonces?
ELDIS. Eso mismo me pregunto yo. ¿Pero qué carajo tú tienes en la cabeza?
EVA. ¿Por qué no me dijiste que era negra? ¿Te gusta mucho, no? Te tiembla mejor, es eso.
ELDIS. ¿Te importa mucho saberlo? Para, Eva. No estoy para esto. Mírame bien, porque creo que no me vas a ver de nuevo.
EVA. ¿Me vas a botar?
ELDIS. Yo no tengo nada que perder. Como tú hay un camión.
EVA. Quiero andar contigo por la calle, al aire libre, y no en este hueco.
ELDIS. Deja el capricho.
EVA. No es ningún capricho. Una necesita cosas.
ELDIS. ¿Qué carajo necesitas tú? No me vayas a decir que dinero.
EVA. Nada más piensas en el dinero.
ELDIS. Mira que las mujeres son trágicas. ¿Qué te pasa? Tú no eres mi mujer.
EVA. Porque no te da la gana.
ELDIS. Me voy. Tengo cosas más importantes que hacer.
EVA. *Cabrón, te mereces lo peor de esta vida de mierda. Ahora estás ahí, mirándome con esa cara de ser superior, de macho firme, castigador. Ojalá supiera cómo deshacerme de ti, ojalá aprendiera a no hacerte tanto caso. ¿Tú crees que Pablo es tu amigo?*
ELDIS. Claro. ¿A qué viene eso?
EVA. Nada.
ELDIS. Déjate de intrigas conmigo. Trágica. ¡Olvídate de que existo!

5

Eldis y Laura observan la escena.

MICHEL. ¡Negra, eres fuego puro!
YARA. Cógeme el culo. Duro, que me duela.
MICHEL. ¿Así te lo hace tu marido?
YARA. Más duro, papi. Sácame sangre.
MICHEL. ¿Estás gozando, puta?
YARA. Mátame.

De repente, Yara se detiene.

MICHEL. ¿Por qué te paras?
YARA. ¿Te gustaría golpearme?
MICHEL. ¿Se te zafó un tornillo?
YARA. ¿No te gustaría? ¿Qué, te da miedo?
MICHEL. ¿Para qué quieres que te dé?
YARA. Olvídalo. Lo echaste a perder.
MICHEL. ¿A dónde vas? Vamos a seguir así. No te me vayas.
YARA. Te odio con todas mis entrañas. Esto se acabó.

Eldis y Laura avanzan hacia Yara.

ELDIS. ¡Qué espectáculo, negra! Tienes la boquita bien sucia, ¿no? ¿De verdad lo vas a dejar? ¿Para qué? Ya el mal está hecho.
YARA. ¡Vete al carajo!
LAURA. Te conozco, y te lo advierto. No tienes el cinismo necesario para llevar esto adelante.

YARA. Obsérvame y verás cómo soy capaz. Somos iguales, Laura, nos pasa lo mismo.

LAURA. No. Nos pasa lo mismo, pero no somos iguales.

6

DIANA. *Rugen las entrañas, como cañonazos a destiempo, inútiles desvelos. Toda salida es ilusión, todo respiro es ficticio. Nos vamos de cabeza al matadero. Rezo todas las noches, todas las noches callo. ¿Quieres mi carne descuartizada? Todo se va a detener, me repito, pero no se detiene.*

EVA. Diez de estas y ya no despiertas.

DIANA. Tengo este sueño. Cuando muera, mi cuerpo irá madurando.

PABLO. Tu novia vino a verte.

YOANKA. Vas y vienes como si esto fuera una pista de baile.

DIANA. Estoy sucia. Muy sucia. ¿Qué es el cuerpo?

EVA. ¡Idiota! Tienes los orgasmos contados.

YOANKA. Una traición seguida de una traición seguida de otra.

PABLO. ¿Qué estás tomando? ¿Pero qué carajo te pasa?

EVA. Así que mi amiga, y nunca abriste la boca.

DIANA. ¿Qué iba a decir? No tiene sentido.

YOANKA. Ahora con filosofías, cuando el frío te muerde.

DIANA. Saber templar. ¿Qué cosa es saber templar? ¿Una posición, una manera de moverse? Y besar. ¿Qué cosa es saber besar? ¿Una forma de apretar los labios, de mover la lengua? ¿Quieres que te dé lengua?

EVA. Estás fundida. ¿Tus padres no te enseñaron a vivir?

DIANA. Estoy sucia. Muy sucia. Tú me conoces. Tengo miedo. Me miras como si estuviese sucia. ¿No hay oportunidad de ser?

EVA. Cada cual con su conciencia, ¿no?

PABLO. Chiquilla tonta.

DIANA. Tengo dos cuerpos. Uno no sabe del otro.

YOANKA. Te vas a babear, ya verás. No te mientas.

DIANA. Quiero decirlo todo, ahora frente a ti. Quiero que sepas cada detalle, cada recodo de mi pensamiento.

YOANKA. Di una palabra, aunque sea.

DIANA. Mentira.

Eva y Yoanka desaparecen.

PABLO. ¿Ya se te pasó la perreta? Sabía que ibas a volver.

DIANA. ¿Puedo quedarme aquí?

PABLO. Adelante. Tú dirás.

DIANA. ¿Me das un trago?

PABLO. Claro, muñeca.

DIANA. ¿Esperas a alguien?

PABLO. No, pero igual alguien puede aparecer. ¿no?

DIANA. Ojalá que no. No quiero ver a nadie.

PABLO. ¿Te hace falta dinero?

DIANA. No estoy aquí por eso.

PABLO. ¿Qué fue lo que te pasó el otro día? Me parecía que todo estaba claro, y ya ves.

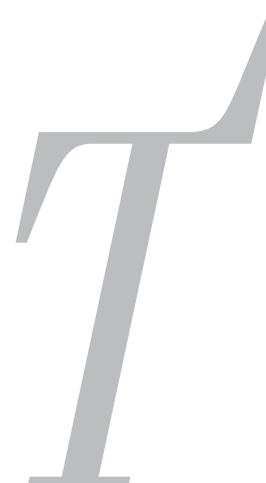
DIANA. Olvídate de eso. Quiero emborracharme, me hace falta. No me hagas mucho caso.

PABLO. Bueno, si me lo pides. Y entonces, ¿a qué debo el honor de tu visita?

DIANA. ¿No puedo estar aquí, así, tomando?

PABLO. Mira, gatica, yo no tengo tiempo para estar mirándote esa carita linda.

DIANA. Entonces vamos a templar. Dale, Pablo. Quiero templar hasta desmayarme. ¿Me vas a hacer



venirme? Quiero venirme contigo.

PABLO. Espera. ¿Qué es esto? ¿Qué tú te piensas que soy yo?

DIANA. ¿No te gusto?

PABLO. ¿Me quieres coger de material de estudio?

DIANA. Tiéplame, hijo de puta.

Pablo desaparece, al tiempo que Eva vuelve a aparecer.

EVA. Estás rara, no se te ocurra negarlo. Estás como perdida.

DIANA. ¿Yo? No me pasa nada.

EVA. Tú sabrás, chiquilla.

DIANA. No me digas más chiquilla.

EVA. ¡Vaya! Está bien.

DIANA. ¿Alguna vez te has emborrachado tanto que has perdido el sentido?

EVA. Ya veo. Te pasaste e hiciste una locura.

DIANA. No.

EVA. ¿Entonces a que viene tanta negrura?

DIANA. He estado pensando.

EVA. Deja de pensar. Búscate un macho, uno de verdad.

DIANA. ¿No le tienes miedo al sida?

EVA. ¡Qué sida ni sida! No se puede estar sufriendo por eso todo el tiempo.

DIANA. Nunca se puede estar segura. Es como la muerte. Nunca vas a saber cuándo te toca.

CUATRO

Manía de limpieza

1

YARA. Cuando sueñes, piensa que estaré a tu lado, susurrándote cosas al oído. Será más fácil para ambos pensar así. Quiero vínculos y no ataduras. Dos seres libres para amarse, no dos bestias, no dos seres emocionalmente dependientes.

ELDIS. No sé de qué carajo estás hablando. No me siento bien, Yara. Creo que tengo fiebre. Tengo un frío metido en los huesos.

YARA. Como si te hubiera parido, como si fueras algo salido de mis entrañas. Finges fiebre, para llamar la atención.

ELDIS. ¿Te parece que estoy fingiendo?

YARA. Tienes que definir. Sé que te da horror esa palabra. Tal vez no la entiendes, no está en tu sistema. Úsala, clávala dentro de ti. No vengas luego a decir insensateces.

ELDIS. Mi madre era una santa. La única mujer que nunca me puso condiciones, la única que se entregó sin juzgarme.

Eldis desaparece.

Yara y Michel hacen el amor. Yara se detiene.

YARA. ¿Sabes masturbarte, o solo lo dejas hacer, sin importar otra cosa que el final? A ellos solo les importa el final, el camino no existe. Y que una esté en el camino es solo mala anécdota, pudiera estar cualquiera. ¿Puedes masturbarme, por favor? ¿Este tipo de cosas se pide por favor? Quítate eso. Vente dentro de mí.

MICHEL. ¿Qué, te volviste loca? ¿Y si tú tienes algo?

YARA. Yo no tengo nada, egoísta de mierda.

MICHEL. ¿Cómo estás tan segura?

YARA. Lo estoy. Vente dentro de mí.

MICHEL. ¿Y si yo estoy enfermo?

YARA. No me importa, no me importa coger cualquier cosa. Lléname de tu leche.

MICHEL. Mejor lo dejamos aquí.

YARA. Qué cobarde eres.

MICHEL. No voy a seguir esta conversación.

YARA. Eres un estúpido. *(Rompe a llorar.)*

MICHEL. Lo que me faltaba. ¿Ahora a qué viene el llanto?

YARA. Por favor, quítate eso.

MICHEL. Loca de mierda.

YARA. No me dejes así.

Michel se levanta y se va. Eldis reaparece.

YARA. *Su furia se abre, como el día, como las piernas de una adolescente que no quiere seguir siendo virgen, como la boca ensalivada de una bestia hambrienta.* ¿Lo hago o no lo hago?

ELDIS. ¿Qué cosa?

YARA. Matarte, hijo de puta.

ELDIS. Qué se yo. Sí, hazlo. Si eso te hace feliz, no te detengas.

YARA. No tienes que complacerme.

ELDIS. ¿Por qué no? Bastante te he jodido la existencia, ¿no?

YARA. Tampoco ha sido para tanto.

ELDIS. ¿Entonces por qué quieres borrarame?

YARA. Estoy confundida. Haz silencio. Solo sabes enredarme.

ELDIS. Carajo. Y yo que pensé que éramos felices.

YARA. ¿Cómo íbamos a serlo, Eldis?

ELDIS. Como dos personas normales, digo yo.

YARA. ¿Normales? ¡Claro, lo olvidé! Olvidé que es normal que andes por ahí pegándome los tarros, hasta que me pegues otra cosa.

ELDIS. El tragiquismo no conduce a nada bueno.

YARA. Aquí el único trágico que hay eres tú.

ELDIS. Mira, lo que vayas a hacer, acaba de hacerlo, pero no me tortures más.

YARA. Bueno, si eso es lo que quieres.

ELDIS. A ti no te importa lo que yo quiera, Yara. Si no, no estuvieras pensando en matarme. Pero te aconsejo que lo vuelvas a pensar primero. ¿Quién se va a hacer cargo de una negra con dos hijos?

YARA. ¡Maricón hijo de puta!

2

MICHEL. Tienes que irte. No quedamos en nada.

ERNESTO. Le conté todo a mi mujer.

MICHEL. ¿Qué le contaste?

ERNESTO. No quiero seguir mintiendo.

MICHEL. ¿Y qué hizo?

ERNESTO. No quiero volver a verle la cara.

MICHEL. Algo no anda bien contigo.

ERNESTO. Nada anda bien conmigo.

MICHEL. ¿Y qué haces aquí? No me estés trayendo problemas.

ERNESTO. Tienes que ayudarme.

MICHEL. ¿A qué? ¿Qué te hizo pensar que te voy a ayudar?

ERNESTO. Tengo que buscarme un lugar.

MICHEL. Yo no sé nada de lugares.

ERNESTO. Si consigo algo, ¿vendrías conmigo?

MICHEL. Nos hemos visto un par de veces. ¿Cuál es tu lío conmigo?

ERNESTO. Esta es la quinta.

MICHEL. Mira, no acostumbro a estar dos veces en el mismo lugar. ¿Entiendes?

ERNESTO. *Me voy a podrir esperando tu beso, no importa. Tengo toda la paciencia del mundo. Michel, deséame más, hazme pedazos. Lo quiero ahora.* Déjame quedarme un rato.

MICHEL. ¿A qué? No, no.

ERNESTO. *Por favor. Eres el descubrimiento de mi vida. No puedo renunciar a esto. ¿Pero es tan difícil de entender?* Podemos hacer algo. ¿Quieres que te haga algo?

MICHEL. ¡Pero qué carajo tú te traes, flojo! No me gustan los viejos. Sal a la calle. Seguro encontrarás a alguien pronto.

Aparece Laura en otro plano.

ERNESTO. *Bésalo, Laura, no tengas miedo. Sabrás de lo que hablo. ¿No es un sueño estar así, juntos los tres?* ¿Por qué no me besas nunca?

MICHEL. Te lo advertí. No me gustan los besos.

ERNESTO. ¿Te daría asco, es eso?

MICHEL. Deja el tema.

ERNESTO. ¿Te gusta que todo esto me duela?

MICHEL. Pareces una tipa.

ERNESTO. Creí posible todo, y no despierto.

MICHEL. En la vida no se puede andar dormido.

ERNESTO. Hay otras cosas aparte del sexo.

MICHEL. Búscalas. Aquí no las vas a encontrar. ¿Para esto me quieres ver?

ERNESTO. Supongo que no tenga sentido seguir hablando. Solamente te interesa venirte.

MICHEL. Ven acá. Párate aquí en la ventana.

ERNESTO. ¿Para qué?

MICHEL. Ven acá. Mira bien. ¿Te gusta aquel tipo? ¿O ese? ¡Yo no te voy a besar, yo no te voy a acariciar! Ni te voy a aguantar más mariconerías, ¿entiendes? ¡Llorona!

Michel desaparece. Ernesto avanza hacia Laura.

ERNESTO. Tiene sus días malos, como todo el mundo. Y, como todo el mundo, tiene sus máscaras, para protegerse de los demás. Pero él sabe que yo lo conozco bien, a donde nadie llega. Y eso le da miedo, ¿ves?

3

EVA. ¡Yo soy Eva, entre mis piernas está el paraíso! Espera. ¿Cómo se llamaba el tipo? Ese, el del paraíso. Espera. Adán, ese mismo. ¡Yo soy Eva, entre mis piernas tengo a Adán!

DIANA. No sigas tomando. Te van a encerrar por escándalo público.

EVA. No seas boba, chama. Vamos para una fiesta de unos amigos. Hay unos cuantos que están para chupárselos.

DIANA. No puedes salir con esa borrachera.

EVA. ¡Ah, qué! Yo estoy entera. Que se cuiden de mí. No me aguantes, tú. Quédate si quieres. Verdad que eres medio retrasada. Eldis es un cabrón, no merece que piense en él.

DIANA. ¿Entonces no lo vas a ver más?

EVA. Claro que no. ¿Qué se habrá creído? ¡Que se joda! No me vas a ver llorando por ese estúpido. Ni por él, ni por nadie, carajo. ¡Goza! Al final, es lo único que uno se lleva a la tumba.

DIANA. Uno no se lleva nada para la tumba.

EVA. ¿Qué te pasa? Es un decir, mi niña, deja la sonsera. ¡Quédate si quieres!

Diana desaparece.

Eva y Pablo terminan de hacer el amor.

EVA. ¿Te gusto?

PABLO. ¿A qué viene tanta preguntadera?

EVA. Voy a dejar a Eldis.

PABLO. ¿Y a mí qué me importa eso?

EVA. Aquí te hace falta una mujer. Si quieres, puedo ser yo.

PABLO. Mira, tú sabes que yo no quiero ninguna mujer. ¿Para qué la voy a querer?

EVA. Para mantener esto en orden.

PABLO. Ya le pago a tu amiguita por limpiar.

EVA. Diana me contó lo de ustedes.

PABLO. Estúpida. ¿Y qué te dijo esa niña?

EVA. Me encantaría saber qué pensaría Eldis.

PABLO. Hazte la cabrona, para que veas.

EVA. Su gran amigote templándose a su hembra.

PABLO. ¿Quién te dijo que tú eras su hembra? Me das pena.

EVA. Me enredaste.

PABLO. No juegues a la víctima, que te queda mal. Tú te metiste solita en el juego.

EVA. Eldis te va a golpear hasta dejarte inconsciente.

PABLO. Tú no lo vas a hacer. Eldis te gusta demasiado.

EVA. ¿Dónde está lo mío?

PABLO. Cógelo y desaparece de mi vista. Eres una puta barata.

EVA. ¡Tenías que ser!

PABLO. Puta racista.

Eva recoge el dinero y se marcha.

4

DIANA. Aquí hay muchas cosas de hombres. Ropas, máquina de afeitar, colonia, calzoncillos colgados en el baño. ¿Tienes novio?

YOANKA. No es mi novio. Alquilamos juntos este cuarto, es todo. ¿Te molesta?

DIANA. No, no, para nada.

YOANKA. Me alegra mucho que estés aquí. ¿Por qué has vuelto?

DIANA. No me siento bien.

YOANKA. Yo tampoco me he sentido bien. Te extraño.

DIANA. Necesito que me expliques. O explicarme yo, no sé. Lo que dices que pasó.

YOANKA. ¿Vas a seguir con que no recuerdas? ¿Estás aquí para que te recuerde? ¿Cuál parte quieres primero, cuando me mordías los labios? Estás arrepentida. Yo no.

DIANA. Quiero ser tu amiga.

YOANKA. ¿Cómo quieres ser mi amiga, si no me conoces?

DIANA. Sin acostarnos.

YOANKA. ¿Sin acostarnos? Eso es imposible. Es como borrar lo que pasó. Como si no hubiese ocurrido. No empezamos así. ¿Cuál es tu juego? ¿En verdad no te acuerdas de nada?

DIANA. No, te lo dije. *Por supuesto que recuerdo haber besado esos labios, haberme perdido por la sensación de su saliva y de su lengua dentro de mi boca. Por supuesto que recuerdo mi sexo mojado, chorreando sudor entre caricias. Me veo temblando de miedo y de placer al mismo tiempo. No se lo puedo decir, porque me tendría en sus manos, y no sé para qué me quieren esas manos. Estoy perdida.* No me cierras esa puerta, por favor.

YOANKA. Me gustaría que saliéramos juntas. Llévate al cine, a un concierto, a un café. Que habláramos mucho. Saberlo todo de ti, y que tú supieras todo de mí. Y hacerte el amor.

DIANA. Nada de eso va a pasar. Para de hablar y entiéndelo.
YOANKA. Tienes miedo a definirte. Eso es todo lo que tienes.
DIANA. Yo estoy definida.
YOANKA. No te mientas, es lamentable verte así. Diana, tienes que dejar de luchar contra ti misma.
DIANA. Lo mejor será no volver a verte.
YOANKA. No sabes lo que dices.
DIANA. Suéltame.
YOANKA. Discúlpame. No puedes irte así.
DIANA. ¿Para qué vine? No soporto este enredo.

5

LAURA. Instrucciones para no despertar desesperada: primero que nada, asegúrese de recordar su nombre al abrir los ojos. Es la clave. Repítalo una y otra vez mientras duerme, con todas sus letras. A cada pensamiento que se aparezca, aséstele un certero golpe en su centro mismo, y prosiga su labor. Para lograr cumplir con todas las posteriores instrucciones, tiene que haber asegurado esta primera.
YARA. Laura no quiere aceptarlo, y por eso sufre. Y sufrirá hasta el desmayo, seguro.

Aparece Michel, desnudo.

LAURA. L, A, U, R, A. No sé qué hago aquí.
MICHEL. Viniste a gozar. Está claro. Déjame todo a mí.
LAURA. ¿Te crees el gran macho?
MICHEL. Ven, mira.
LAURA. ¿Así que esto es lo que se mete mi marido?
MICHEL. Vaya, mira quién nos visita. ¿Cómo supiste?
LAURA. No te importa.
MICHEL. ¿Te lo contó él? Lo creo capaz.
LAURA. Te escribe cosas que no te da. Dice que le recuerdas a alguien.
MICHEL. ¡Maricón! ¿A qué viniste?
LAURA. No sé.
MICHEL. Me gustas, ¿sabes? Defiendes lo tuyo, como yo.
LAURA. No nos parecemos en nada.
MICHEL. Entonces vuelve a casa con tu marido y déjame en paz.
LAURA. Yo odio a Ernesto. Lo odio con toda mi alma.
MICHEL. No te mientas, que te va a doler más.
LAURA. Terminé con él.
MICHEL. ¿Lo botaste? Mira eso. ¿Entonces?
LAURA. ¿Entonces qué?
MICHEL. Quieres probarme. Tranquila, soy todo amor.
LAURA. No me interesa cómo seas. Me das asco.
MICHEL. No deberías ser grosera.
LAURA. ¿Cómo te llamas?
MICHEL. ¿Para qué quieres saberlo? Vete. O deja la muela y quítate la ropa.
YARA. ¡Para esta ficción absurda, Laura! O no vas a poder regresar.

Michel desaparece.

LAURA. Una no sabe todo lo que tiene dentro hasta que la obligan a vaciarse. Por suerte, la vida solo tiene dos o tres momentos así, si no, sería insoportable. ¿Para esto tanto sudor, tantos desvelos, tanto matraquillarse?

YARA. No le des más vueltas. Límpiase de todo.

LAURA. L, A, U, R, A. ¿Este es el futuro que estamos sembrando? Pero no debemos tener miedo. Danza maldita, los cuerpos contorsionándose, babeándose. Perpetuar la especie, y adelante, el progreso es el dios, y que se jodan los dudosos del signo, los que aguardan. Tiempos mejores no vendrán, imbécil del latido. Sácate los demonios, aplástalos contra tu pecho. Cree que hay resurrección. Porque la hay, porque no todo puede ser esto. Tu nombre te salvará, tu nombre quedará si te detienes, limpio por siempre.

CINCO Coral del miedo

1

YARA. Yara agoniza en su desboque, creyéndose inmune al dolor.

LAURA. Laura no sabe cómo seguir, imagina cosas de espanto. Anda con mañas, tratando de domesticar.
DIANA. A Diana le falta su confianza, es inmadura. Se le puede ver en los tics, en ciertas ensoñaciones clausuradas.

EVA. Eva siempre ha sido muy frágil, aunque ella se creyera otra cosa. Obsérvenla entregarse, y sabrán de lo que hablo.

YOANKA. ¿Qué decir de esa idiota de Yoanka, siempre dependiendo de una aprobación? Como una mula, sin mirar el fango.

YARA. Yara es la peor de todas, una tipa sin rumbo ni ideales.

LAURA. Pero Laura no anda muy lejos, ¿o sí?

DIANA. Diana no puede definir sus prioridades, nunca le enseñaron a hacerlo.

EVA. Eva péndulo, Eva veleta, Eva rumiadora. Tragando rencores. Eva nada.

YOANKA. Si Yoanka logra, digo, si logra, observar su rostro en un espejo, algo habrá que comience a bregar a su favor.

YARA. Es tiempo para Yara de un sentido.

LAURA. Laura, sabes cómo hacerlo, no mires a los lados.

DIANA. A Diana nunca le gustaron las historias con moraleja.

EVA. Eva enterró su sueño en un patio, y creyó que era el de su casa.

YOANKA. Yoanka, triste, observa los rostros de las otras.

YARA. Yara la negra, con su carga a cuestas, grita. Grita lo no dicho, grito de suplicio. Le grita al blanquito abusador, su maridito. Yara la negra no ha aprendido. Nada de nada.

2

LAURA. Eres una idealista, te vas a hacer daño.

YARA. Como si tú no te lo hicieras.

LAURA. Te pierdes por el túnel de los cuerpos. La espiral de fluidos te enceguece hasta la culpa. Porque hay culpa, ¿sabes? Una culpa tan grande que acabará por sepultarnos.

YARA. No hay culpa, miedosa. Eres una triste sometida, una criatura sujeta a dogmas prefabricados, en el horno del miedo a existir.

LAURA. ¿Cómo sabes? Apenas abres tus ojos legañosos.

YARA. En la pasión no importa el cuerpo. Si es feo o si es bello, ¿qué más da? Eso importa antes, en otro lugar, pero no cuando te entregas. Si te satisfaces a ti misma, te liberas. Es el ideal. Ser capaz de sentir con cualquiera lo mismo, no importa a quién tengas delante, o adentro. ¿Quién dicta las fronteras? Ser fiel es ser fiel a uno mismo, y lo demás no cuenta. ¿Para qué estarse desvelando por la fidelidad de otra persona? No hay reglas en este juego. Tratar de hacerlas es sufrir por gusto. La fidelidad es una tontería.

LAURA. No entiendo qué esperas. Juegas a ideas con los rostros. Extraño. Buscas sinónimos para tu pena. Extraño. Quieres besar cierto equilibrio. Extraño.

YARA. Mi último intento reposa desnudo, sin aliento. Crío cuervos.

LAURA. Tienes la idea, y tienes la palabra. Báñate en la cifra, asume desequilibrios, abraza.

YARA. Demasiado simple, no sé.

LAURA. Demasiado miedo, lo sé.

YARA. No, yo no tengo ningún miedo.

Cambia la escena. Yara tiene hematomas en el rostro y el cuerpo.

LAURA. Yara, ¿qué te pasó? ¿Te asaltaron, te violaron?

YARA. Nada. Ayúdame.

LAURA. ¿Cómo que nada? Ven, siéntate.

YARA. Discúlpame, no tenía a dónde ir. No puedo volver a mi casa.

LAURA. No, está bien. Mírate. ¿Quién te dejó así? Tenemos que ir a la policía.

YARA. No. ¿Qué voy a decir? Ni siquiera sé cómo se llama. Tengo que hacer algo.

LAURA. Vamos a denunciarlo. ¿Sabes dónde vive?

YARA. ¡Yo se lo pedí, yo le pedí que me entrara a golpes!

LAURA. Y lo hizo. ¡Qué cabrón!

YARA. Tengo que hacer algo.

LAURA. ¿Quieres un poco de agua? Vamos al hospital.

YARA. Me duele mucho.

LAURA. ¿Qué vas a hacer? No puedes volver a tu casa. ¿Por qué no te quedas a dormir aquí?

YARA. ¿Aquí? No, gracias. Tengo que hacer algo. No sé cómo parar. Quiero ser otra.

LAURA. Eres otra. No estás obligada a representar ningún papel. Ni eres mártir, ni puta, ni monja.

YARA. Quiero ser otra, en otro tiempo, otro espacio, otra piel, otras circunstancias.

3

PABLO. No dejes que se te monten arriba, padre. Látigo con estas cristianas, que no saben hacer otra cosa que enredar el paso.

ELDIS. Ya ves, yo no quería nada de esto, pero la vida es una triste puta mojada. Cuando desenrede toda esta mierda, me verán como soy, libre.

PABLO. Eso. Que sepan quién manda y quién no. ¡Leña!

Pablo desaparece.

Eva viene hacia Eldis.

EVA. Qué bueno que viniste. Pensé que no te iba a ver más.

ELDIS. ¿Para qué me quieres ahora?

EVA. Perdóname, papi. Yo no te voy a pelear más, me voy a portar bien.

ELDIS. Esperas que te crea. ¿Así de fácil?

EVA. Puedes ponerme a prueba. Haré lo que tú digas.

ELDIS. ¿Todo?

EVA. No te burles. Lo he pensado mucho. Tú eres mi hombre.

ELDIS. Bueno, a las mujeres no hay quién carajo las entienda.

EVA. ¿Entonces me perdonas?

ELDIS. No sé. Estoy aburrido de tanta cantaleta.

EVA. Mira, uno de estos días voy a cocinar para ti.

ELDIS. ¿Y tú sabes cocinar?

EVA. Por ti aprendo, por ti hago lo que haya que hacer.

ELDIS. Cuidado, que con esa muela me vas a convencer.

EVA. No es ninguna muela, papi. Dame un beso, anda.

ELDIS. Sabes cómo hablarle a un hombre, ¿no?

EVA. ¿No quieres cogérmelo? Ven, que te voy a hacer gozar.

4

YOANKA. Diana, ¿te parece un juego venir e irte cada vez que te da la gana?

DIANA. Me dijiste que no había problema con venir.

YOANKA. Yo siento cosas, sufro.

DIANA. Yo también sufro.

YOANKA. No como yo. Yo te deseo.

DIANA. Íbamos a ser amigas.

YOANKA. Ese era tu plan. Es un infierno. Estás aquí, y no puedo ni tocarte.

DIANA. Yoanka, prometiste no insistir.

YOANKA. Pensé que podría cumplir mi promesa. Ya no.

Yoanka avanza hacia Diana y la sujeta.

DIANA. Suéltame.

YOANKA. Diana, por favor.

DIANA. No, no lo hagas.

YOANKA. Quédate quieta. Yo lo hago.

DIANA. No lo echas a perder.

YOANKA. Verás lo bien que lo pasaremos.

DIANA. Me voy. No volveré más.

YOANKA. No vas a ninguna parte, putica.

DIANA. Voy a gritar.

Yoanka comienza a golpearla repetidamente, hasta que Diana se desmaya.

YOANKA. Diana. Diana. Diana.

5

LAURA. *Diez años, hijo de puta. Diez años de mi vida amaneciendo a tu lado, planeando el día a día contigo como eje. Para que ahora me salgas con una pasión incontrolable, malsana, enfermiza. Sillego a saber, corto a tiempo. Pero no hay manera de saber nada. Qué importa si es otro hombre, otra mujer o cualquier cosa. Es el sentimiento, la idea, las ganas. Ni amamos ni odiamos lo suficiente. Seres grises, camino al osario o al crematorio. Desgarrados. Siempre queriendo abandonar, siempre buscando sustitutos para todo juguete roto, o aburrido. ¿Te vas a quedar ahí callado? Nadie te ha exigido sacrificio, ¿qué reclamas? Si hicaste las rodillas, fue tu fe podrida, tus chances de alargar la agonía, porque ahí quieres perpetuarte como qué se yo, hasta el fin. ¿Para qué quieres un cuerpo? ¿Cómo llegaste a esto? ¿Cómo llegamos a esto?*

ERNESTO. *¿Por qué no podemos vivir juntos los tres? ¿Por qué uno no puede ser feliz como es? Cuanta hipocresía hay en este mundo.* No quiero perderte, Laura.

LAURA. ¿Perderme? ¿Dónde tienes la cabeza?

ERNESTO. Piensa en todos los años que hemos pasado juntos.

LAURA. ¿Pensaste tú en eso? No puedo ni tener dos pensamientos seguidos. Creo que ya no tiene sentido buscar respuestas.

ERNESTO. Yo también estoy sufriendo mucho, Laura. Cometí un error. Me dejé llevar.

LAURA. ¿Que te dejaste llevar?

ERNESTO. *Hipócrita.* Todo sería diferente si hubiera sido una mujer, ¿no? ¿No es así, no sería diferente tu reacción?

LAURA. Ernesto, no puedo creer que dijeras eso. ¿A mí qué me importa con quién me engañas, si me engañas?

ERNESTO. ¿Y cómo sé yo que me has sido fiel todo este tiempo?

LAURA. Ese es tu problema. El mío es que no puedo seguir contigo. Estás enfermo. Me usaste, me usaste para tapiñarte.

ERNESTO. No, yo no sabía. Laura, yo lo voy a dejar. Todo va a ser como antes.

LAURA. Antes no existe, Ernesto. Todo fue una porquería. Ni siquiera sabes ya de lo que hablas.

ERNESTO. Tengo derecho a esta casa. No puedes botarme así como así.

LAURA. Prueba a quedarte, y verás. Mereces que te golpeen.

ERNESTO. Esto lo seguiremos hablando.

Ernesto desaparece.

LAURA. *Saliste por esa puerta, me he librado al fin. Diez años para llegar aquí. Comenzar de nuevo, corazón nuevo, vientre seco de súplicas. Un hijo. Un hijo para las lecciones, un hijo para andar sin sombras, desnuda del deseo. Un hijo para el aliento, los retos, las tareas. Un hijo. Un hijo para salvar las contingencias. En este vientre se pudre la espera. Cada minuto, un martillazo. Un hijo para dorar la píldora. Ser firme libera.*

6

YOANKA. ¡Vaya, mi príncipe encantado! ¿Qué haces? ¡No me irás a decir que me vas a dejar!

MICHEL. Estás sonada.

YOANKA. Fumé un poco de hierba nada más.

MICHEL. Y tienes peste a alcohol.

YOANKA. Ah, bueno, me di unos traguitos. ¿Y a ti qué te pasa?

MICHEL. La policía va a venir.

YOANKA. ¿Qué mierda estás hablando? ¿Por qué?

MICHEL. Golpeé a una mujer.

YOANKA. ¿Qué mujer?

MICHEL. Una ahí que me templé.

YOANKA. ¿Estás loco? ¿Por qué la golpeaste?

MICHEL. Ella me lo pidió. Le di con mi puño cerrado. ¡Mierda!

YOANKA. ¿Y a dónde vas a ir?

MICHEL. ¡Qué se yo!

YOANKA. Quédate. No va a pasar nada.

MICHEL. Tengo miedo de que la muy puta me denuncie.

YOANKA. Cálmate. ¿Esa tipa es casada?

MICHEL. Creo que sí.

YOANKA. ¡Olvida eso! Esa no te va a denunciar. Ven acá, vamos a echar un palito.

MICHEL. Yoanka, déjame tranquilo.

YOANKA. Oye, aquí no va a pasar nada. Ven, que yo soy tu mujer, cabrón. Vamos a templar y después salimos a ver lo que aparece, como en los viejos tiempos. ¿Bien?

MICHEL. Olvídalo, Yoanka. Me voy.

YOANKA. Si sales por esa puerta, no vuelvas.

MICHEL. Me importa un carajo, ¿entiendes?

Michel termina de juntar sus cosas y se marcha.

YOANKA. ¡Hijo de puta! ¡Vuelve aquí! ¿Me vas a dejar así?

7

PABLO. Cómo siguen matando iraquíes los singaos estos.

ELDIS. Déjalos. Para eso son los dueños del mundo.

PABLO. ¿Qué dueños de qué?

ELDIS. No tengo ganas de discutir, y menos de política. Deja el periódico de mierda ese tranquilo, anda. Atiende a lo que estoy hablando.

PABLO. Eso se va a resolver. Quita esa cara, asere.
ELDIS. No puedo. Menos mal que tengo dinero clavado.
PABLO. Seguro aparece algo pronto. Tú sabes cómo son las cosas.
ELDIS. No te dejan llevarte ni un tornillo, para llevárselo ellos.
PABLO. Por eso yo no le trabajo al Estado.
ELDIS. Bueno, de todas maneras ese almacén ya estaba quemado.
PABLO. Aseguraste mientras te dejaron, ¿no? Olvida el tango.
ELDIS. Voy a tener que entrar en tu negocio.
PABLO. Asere, no me enmarañes. Después hablamos de eso. Mira, mañana te voy a llevar al paraíso, para que olvides las penas.
ELDIS. ¿Dónde me vas a meter ahora?
PABLO. Vamos a ver un cuadrito con unas menores.
ELDIS. ¿Tú estás loco, Pablo?
PABLO. Es seguro. El socio las trae del campo para La Habana. Las niñas son de primera.
ELDIS. No quiero líos con menores.
PABLO. Asere, ahí no se mete ni la policía.
ELDIS. No sé, eso no huele bien.
PABLO. Déjese de guanajada. Tú vas a ver que es lo máximo.
ELDIS. Bueno, está bien, mañana nos vemos. Ahora me voy para la casa.
PABLO. Así se habla. Vaya y descanse, social.
ELDIS. Menos mal que tú siempre has sido mi amigo. Mañana nos pillamos.
PABLO. No te pongas sentimental, y arranca.

EPÍLOGO

Ven al fin

YARA. *Las palabras del sexo, el lenguaje del placer corporal. Fuera de contexto avergüenzan, son ridículas, hieren los oídos. Son el escándalo, la comidilla. Basura, hipocresía. Ya rompí el dique. Pueden entrar todos, a saciarse con este cuerpo.*

LAURA. Perdóname por no haber querido oírte, Yara. Perdóname si puedes.

YARA. Olvida toda palabra. Si te hubiera contado todo antes, ¿me habrías ayudado? Ven, estás invitada. Ven al fin.

Eldis aparece.

ELDIS. ¿Qué carajo es lo que quieres?

YARA. Cómo vas a saber. Tendrías que tensar al extremo tus cinco sentidos, un esfuerzo penoso, insostenible. Cómo vas a salir, tendrías que volver al punto del inicio. Cómo vas a decir, tendrías que recuperar tu voz, perdida entre el horror. Cómo vas a pensar, si he secuestrado tu razón y me la he desayunado.

ELDIS. Es tu cuerpo lo que buscas. Ven, yo te lo voy a dar.

YARA. ¿Cómo coño podrías? Eres un pésimo amante, cinco minutos, la sonrisa idiota, un cigarro. *El cuerpo de este hombre es mi ataúd. Es un tigre rugiendo entre mis pechos. No lo podrás negar ahora. Tengo su olor dentro.*

ELDIS. ¡Maldita puta!

LAURA. ¡Aguántate, Yara, no lo echas a perder!

YARA. Ciega al porvenir, sorda a los reclamos, muda para expresar. Nadie habla de amor. Nadie es capaz de articular una palabra. De tu boca sale la invocación al dios fatal, preñada de silencio. Mientes, rabiosa, mala entraña.

ELDIS. ¿Qué dices a todo esto?

YARA. Me callo, no soy la mártir.

Se escuchan llantos de niños.

Laura desaparece.

ELDIS. ¿No oyes? Son tus hijos, están llorando. Ve a verlos.

YARA. ¿Dónde están? ¡Enseguida vuelvo! No, no son ellos.

ELDIS. ¡Pero si los estás oyendo!

YARA. No puede ser. Los dejé con mami.

ELDIS. Lloran en el cuarto.

YARA. No son ellos, no son, no son. Ningún hijo va a respirar esta atmósfera. Nadie sabrá recomponer estos fragmentos. Todo va a explotar con la primera palabra, así como no pueden imaginarlo los que ahora se regodean. Fuego. Fuego para todo. Y luego la caricia del vacío, sin ningún contra-tiempo. Para eso vinimos, y por eso nos vamos.

Un fuego intenso comienza a invadirlo todo.

ELDIS. Mira lo que has hecho.

YARA. Perdóname.

ELDIS. Ya no hay futuro, Yara.

YARA. Eso no volverá a ocurrir.

ELDIS. Sea santa tu boca.

YARA. Ya verás, Eldis.

El cuerpo de Eldis va siendo consumido por el fuego.

Yara sale corriendo y se lanza por una ventana.

ROBERTO D.M. YERAS

(La Habana, 1972)

Licenciado en Teatología por el Instituto Superior de Arte. Ha sido jefe del departamento artístico del Centro de Teatro de La Habana, profesor de Técnicas Dramáticas en la Escuela de Instructores de Arte de La Habana y jurado en diferentes concursos de dramaturgia en el país.

En 2006 obtuvo el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera por su obra *Noria*, publicada luego por Ediciones Alarcos. Ese mismo año participó en la residencia internacional organizada por el Royal Court Theatre, en Londres.

De sus textos, han sido estrenados *Agosto 5, 1966* (por Espectro 11), *Sudario* (por Versus Teatro) y *Cura* (por Teatro Caribeño).

Es asesor dramático del Teatro Caribeño de Cuba, dirigido por Eugenio Hernández Espinosa, Premio Nacional de Teatro 2005.

LA TERCERA EDICIÓN DEL TALLER INTERNACIONAL PARA Coreógrafos Emergentes Danza en Construcción tuvo lugar entre el 29 de septiembre y el 9 de octubre de 2011, en el Centro de Promoción de las Artes Escénicas de Granma y el Teatro Manzanillo, con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el apoyo del Instituto Francés, y la Fundación Brownstone.

La cita es una plataforma de encuentro entre coreógrafos del Caribe insular y continental, hecho que intensifica las relaciones entre artistas que comparten el mismo espacio geográfico. Entre sus objetivos fundamentales está reflexionar sobre la investigación y la escritura coreográfica actuales.

creadores a buscar la definición de movimiento y diferentes calidades de energías en el tiempo. Con la pauta de amarrar y desamarrar el cuerpo, se crearon frases de movimiento individuales, que luego fueron creciendo en pequeños formatos. Marianela dio herramientas concretas de estrategias de creación, estableciendo nuevas estructuras, y «traicionándolas» a la vez, trabajando con el azar y buscando coincidencias en las frases construidas por los bailarines. Sobre su propuesta pedagógica, la coreógrafa cubana explicó:

La palabra traición tiene un significado muy fuerte y suena duro. Pero cuando hablo de *estructura traicionada* pienso en transformación. Tú tienes un elemento y añades otro

DANZA EN CONSTRUCCIÓN 2011 UN ESPACIO DE CREACIÓN Y DIÁLOGO

MERCEDES BORGES BARTUTIS

En Danza en Construcción se impartieron tres talleres: «La estructura traicionada», una exploración de la coreógrafa cubana Marianela Boán, quien realizó su primera experiencia de trabajo en Cuba después de algunos años de ausencia; «Movimiento-cuerpo-pensamiento», una especulación alrededor de los «modelos» de escritura coreográfica, a cargo de la maestra francesa Hélène Cathala; y «El infinito en todas direcciones», impartido por el bailarín y coreógrafo argentino Edgardo Mercado, quien propone una indagación en torno a los procesos creativos en la danza contemporánea.

Alrededor de veinticinco coreógrafos jóvenes compartieron estas sesiones de trabajo, acompañados por las observadoras María del Carmen Mena, profesora de Composición Coreográfica y Vicedecana de la Facultad de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte; Berta Díaz, periodista y profesora del Instituto Universitario de Arte de Guayaquil, Ecuador; y quien escribe este reporte.

Con su taller «La estructura traicionada», Marianela Boán, coreógrafa fundamental para la danza cubana, instó a los jóvenes

que pueda transformar el anterior, que «traiciona» ese componente. En la estructura que propongo hay elementos que se van adicionando, otros que van desapareciendo y algunos simplemente se fusionan. Para esta estructura también se utiliza el azar. En el taller brindo instrumentos de trabajo. Lo más importante para mí como creadora es poderles ofrecer una manera de transmitir todo lo que quieran decir, y no caer en el cliché. Así puedes comunicar ideas y llegar a un alto nivel de narrativa, pero al mismo tiempo la estructura que utilizas te protege de caer en la obviedad, o te protege de la claridad chata.

Marianela Boán es una creadora que ha prestigiado la danza de nuestro país con su obra. En 1988 fundó DanzAbierta, un proyecto de creación y experimentación que ubicó a Cuba en un importante lugar dentro del panorama internacional. En una primera etapa, Marianela aportó títulos como *Sin permiso*, *Locomoción*, *Antígona* y *Retorna*, para luego reafirmarse con sus espectáculos de gran formato *El pez de la torre nada en el asfalto* (1996), *El árbol y el camino* (1998) y *Chorus Perpetuus* (2001). Después de una larga temporada en Estados Unidos, donde recibió una beca de creación para el Master of Fine Arts (MFA) de la Temple University, en Filadelfia, esta artista se ha radicado en la ciudad de Santo Domingo, donde dirige el Programa de Danza Contemporánea del Ballet Nacional Dominicano.

Por su parte, la profesora francesa Hélène Cathala trabajó con varios recursos al indagar en la amplitud y la resonancia del movimiento, las posiciones cotidianas, los niveles de energía, los trazos en el espacio. Provocó en los participantes la utilización de las articulaciones como puntos de equilibrio-balance, y

alertó que nunca se deben romper, hay que evitar llegar al límite de la articulación llevando al cuerpo a seguir el movimiento que inició la acción. Hélène Cathala actuó, además, con el peso del cuerpo y explicó cómo la cabeza es una especie de cámara, que no permite que el flujo de la energía se corte. Sugirió explorar en la sensación líquida del cuerpo, experimentando con la circulación del agua que corre por el cuerpo humano, una circulación que es continua y sin rompimientos. De esta forma instó a los coreógrafos-bailarines a dejar una huella por el espacio con el movimiento, haciendo visible todo el recorrido del flujo del líquido y de la sensación de esponja que poseemos en el cuerpo. Con la mezcla de todos estos elementos logró un hermoso ejercicio final, y dejó la puerta abierta a la creación para los jóvenes coreógrafos. Hélène Cathala trabajó con el prestigioso coreógrafo y director francés Fabrice Ramalingom, luego fundó la Compañía Hors Comerse, en Montpellier, y desde

reógrafo «el cuerpo no asume un rol protagónico sino que sus límites están borrados por los otros aspectos que aparecen en escena», a lo que llama «disolución de los límites del cuerpo». Pero, ¿cómo se genera un fractal, y cómo se transfiere esa información al cuerpo? El profesor argentino sugirió a los jóvenes formar un triángulo, y tomarlo como motivo generador, luego reproducir esa imagen infinitas veces formando siempre nuevas áreas, con una nueva superficie limitada e irregular, que al calcularla tendrá una cantidad infinita y vasta. Construyendo cadenas de movimientos con estas bases, los jóvenes coreógrafos evitaron la literalidad, y construyeron formas que se convirtieron en elementos significantes para los espectadores-observadores que asistimos al taller.



Talleres de Danza en Construcción

FOTO: Cortesía de la autora

entonces es una activa formadora de jóvenes bailarines. Con su presencia en Cuba se abre una puerta más para el intercambio entre Francia y la Isla.

En una dirección diferente, el argentino Edgardo Mercado, matemático de profesión devenido coreógrafo, trabajó con diferentes elementos de la complejidad, entre los que sobresale la geometría fractal, un palabra acuñada por Benoît Mandelbrot, matemático polaco nacionalizado francés, que desarrolló este término como campo independiente de las matemáticas. Edgardo Mercado ha aplicado la geometría del fractal a la danza, y la ha mezclado con las posibilidades que brinda la multimedia en la escena. Obtuvo un asombroso resultado. Para este co-

Edgardo Mercado es también profesor titular de la Universidad Nacional de Buenos Aires y docente en el Instituto Universitario de Danza de la capital argentina.

Danza en Construcción tuvo la curaduría de Noel Bonilla-Chongo, asesor para la danza en Cuba. El taller ofreció dos funciones en el Teatro Manzanillo, con obras de los bailarines participantes, y una muestra que reflejó los resultados de los procesos de trabajo, derivados de estas largas y agotadoras jornadas. Coreógrafos emergentes de Jamaica, Guyana, Haití, República Dominicana, Santa Lucía y Cuba regresaron a sus espacios de trabajo con herramientas que de seguro los ayudarán a transitar más libremente por los caminos de la creación.

Entre los coreógrafos que sobresalen en la historia de la danza cubana, el nombre de Marianela Boán tiene, sin lugar a dudas, un punto cimero y de respeto. Graduada de la Escuela Nacional de Danza, esta bailarina formó parte de Danza Contemporánea de Cuba y pronto se convirtió en una creadora inquieta que sumó títulos primordiales para esta formación: Teoría de Conjunto (1985), pieza que mostraba al individuo marginado socialmente, y El cruce sobre el Niágara (1987), un ballet basado en la obra homónima del peruano Alonso Alegría, el cual marcó un profundo cambio en esta creadora a la vez que se convirtió en un clásico de la danza cubana.

Con su obra, Marianela Boán propició un profundo cambio en el panorama teatral cubano de finales de los 80. En 1988

MARIANELA BOÁN: DE VUELTA A CASA

MERCEDES BORGES BARTUTIS

se desprende de Danza Contemporánea de Cuba y forma su grupo DanzAbierta, un laboratorio que le sirvió para sus experimentos escénicos. De allí salieron piezas claves que movilizaron al público y pusieron en alerta a la crítica, seguidora de aquellos procesos de creación.

Hace unos diez años Marianela cambió el rumbo de su vida y decidió estudiar. Después de mucho tiempo volvió a Cuba, al Taller Internacional para Coreógrafos Emergentes Danza en Construcción 2011, que tuvo lugar en el Centro de Promoción de las Artes Escénicas de Granma y en el Teatro Manzanillo, con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, el apoyo del Instituto Francés y la Fundación Brownstone.

A Danza en Construcción, Marianela llegó desde Santo Domingo, ciudad donde radica actualmente, acompañada por cuatro bailarines dominicanos para impartir el taller «La estructura traicionada», una interesante exploración que es su primera experiencia de trabajo en Cuba después de tantos años de ausencia. Sobre esta práctica y lo que ha sucedido con su carrera profesional estuvimos conversando durante las extensas jornadas en Manzanillo.

¿Qué ha pasado con Marianela Boán durante todo este tiempo de distancia?



La verdad es que a mis cincuenta años necesitaba parar. Decidí estudiar, aprender bien el idioma inglés para poder acceder a una información mayor. Eso fue sucediendo poco a poco, no fue una decisión arbitraria ni apresurada. Lo que marcó mi mayor permanencia fuera de Cuba fue que me otorgaron una beca fabulosa en el Master of Fine Arts (MFA) de la Temple University, en Filadelfia, Estados Unidos. Así surgió *Floyd*. Con esta obra trabajé por primera vez con gente de la ciudad, y es el antecedente de *Falsos testimonios*, una pieza donde los bailarines aparecen en cajas y donde introduzco la cámara de video como un personaje que comienza a espiar en el escenario.

Me ocupé de la temática de la falta de privacidad, y de cómo el hombre tiene que luchar por sobrevivir al objeto, y ser manipulado por el objeto. En verdad somos un número en la red donde siempre estamos chequeados. Investigué también sobre la imagen de la guerra de Iraq, cuando comenzaron a llegar los sarcófagos con los soldados muertos, y la prensa estadounidense no decía ni una palabra del tema. Fueron asuntos que me marcaron y que reflejé, porque siempre soy conceptual y épica. Cuando terminé el máster tenía un grupo profesional, y de ahí nos fuimos directamente a Nueva York, y a otros escenarios y festivales.

Seguí investigando en mi propio estudio y creé *Decadere*, una obra que refleja el momento de la crisis brutal que se desató en 2008 en los Estados Unidos. Trabajé con esa institución que se llamó BoanDanz Action, una compañía en la que escogía bailarines para cada proyecto. La ciudad de Filadelfia siempre me apoyó, fui respetada, bien recibida, y la gente quería trabajar conmigo.

Otra obra que resultó de esta investigación fue *Voyeur*. Es una pieza que tiene una casita plástica en medio del escenario, donde habita una pareja. Sitúo cuatro cámaras alrededor, que filman en vivo lo que está sucediendo en la escena. Yo tengo un *switcher*, y decido cuál cámara sale en la pantalla que está en el fondo del escenario. Antes de que comience la función busco en el público gente que quiera operar estas cámaras de forma voluntaria y filmar desde sus ángulos y dentro de la casita. Es decir, ves al mismo tiempo la obra y la subjetiva de alguien que está filmando. Desde el *switcher* voy guiándolo todo. Soy una especie de jefa de vigilancia y directora de cine también, porque le hago correcciones al espectador que está filmando, le sugiero cambios de ángulos, de imagen.

La obra *Voyeur* pone al público en el lugar de esas organizaciones de Estado que espían, que vigilan los comportamientos de las sociedades. Toda la obra se hace con objetos plásticos, reflejo de la vida doméstica estadounidense –al menos mis impresiones sobre esa vida doméstica, en la que todo es efímero–. Fui marcando algunas pautas entre el aburrimiento del suburbio y la guerra en Iraq. Es, además, el arco que se tiende entre tratar de perfeccionar tu cuerpo, lograr la belleza de tu cuerpo, y torturar o matar a otro, que era en definitiva lo que estaban haciendo los soldados estadounidenses en Iraq.

Siempre hay un trabajo fuerte con el objeto, que se ha mantenido en mi obra. El objeto como algo que hilvana, aglutina, me deja poetizar, y el video también como tema de la obra. Todas son cosas comunes a mi obra. En Estados Unidos me centré mucho en la narrativa desde el cuerpo, el cuerpo más abstracto, las estructuras más explosivas, menos lineales.

Mis obras tienden a agruparse en el centro, y con estas piezas con las que experimenté durante los últimos diez años intenté «reventar» el centro y componer en tres ambientes.

Otra cosa es que no dejé de investigar nunca, porque obra en la cual no investigo no es mi obra. Para mí una pieza es completa cuando puedes dedicarle tiempo a investigar, y puedes volver sobre la estructura y moverla.

Me llama mucho la atención el tema de cómo has llegado a esta Mariana totalmente pedagoga.

Eso viene sobre todo del máster, donde más que aprender danza aprendí a enseñar, comprendí la paciencia que lleva la pedagogía. Tuve la experiencia de una enseñanza nada impositiva, de permitir que el alumno tuviera participación. Eso no significa que le des todas las libertades, pero sí le dejas más abierto el prisma de toma de decisiones. Así aprendí a organizar mis talleres, y me he ido especializando en la dramaturgia de la danza, en las estructuras de los procesos creativos. Tuve que organizar mucho el material que tenía para enseñar, mis esquemas, mi manera de mostrarle conocimientos al otro, para poder hacerme entender, en distintos niveles, en otro idioma. Aunque seguía creando, estaba enfocada en la enseñanza. De esa manera la educación cobró un lugar importante en mi vida, y ha sido bueno, pues creo que estoy en una edad de devolver todo eso y de entregar ese conocimiento de la manera más organizada. Me gusta mucho asesorar y curar espectáculos.

En este taller de Manzanillo para Danza en Construcción, lo que estamos trabajando es cómo encontrar un movimiento llave, o movimiento esencial, y de esa esencia empezar a crear estructuras que se van «traicionando» constantemente, y asociaciones que llevan a estas estructuras a otras dimensiones, como puede ser el texto, o el objeto.

Y en tu danza contaminada, ¿cuánto queda de tu trabajo en Cuba?

Todo, porque es lo mismo, pero se ha ido radicalizando, nombrando, desarrollando. Por ejemplo, con el video y con la música en vivo. Es un sistema que se ha ido afilando, y cada vez lo hago de mejor forma. Las cosas se van estableciendo en la experiencia, pero de manera coherente. Hay cosas que se quedan pendientes por el camino, y luego puedes desarrollar en otros momentos con otras obras y con otras investigaciones.

Nunca he puesto a un lado lo que creé en Cuba. Ahora radico en República Dominicana. En Santo Domingo dirijo el Programa de Danza Contemporánea, adjunto al Ballet Nacional

Dominicano. En junio pasado estrené un espectáculo bajo el título de *Sed*, y es una obra que se aproxima mucho a mi labor en Cuba. Sigo trabajando con el intérprete como persona, es decir, de dónde vienes, quién eres como ser humano. Tampoco he perdido lo del trabajo colectivo, todo el mundo aportando ideas, movimientos, sus experiencias personales.

Mis obras hechas en Cuba tenían mucho que ver con la cultura y la realidad del país. Tuve necesidad de poner un *stop*, porque me dio pánico en un momento ver que era la coreógrafa que siempre hablaba de los problemas cotidianos del cubano, de su realidad, y no quería caer en repeticiones; por eso este tiempo fuera del país me ha servido de mucho para distanciarme y mirar desde otro ángulo.

Ahora, regresas y te encuentras que DanzAbierta, la compañía que tú fundaste, todavía sigue trabajando. Ellos te han recibido con mucho respeto, y ponen tu crédito de coreógrafa fundadora en los programas de mano de sus funciones. ¿Existe la posibilidad de trabajar con DanzAbierta en el futuro?

Claro que sí, me gustaría mucho cuando tenga un tiempo volver y estar con la compañía, y dejar un espectáculo para su repertorio. Ya lo hemos hablado Guido Gali, el actual director del grupo y yo. Aunque sigo trabajando en República Dominicana, creo que ya es tiempo de volver con mi trabajo a Cuba.

DESVARÍOS EN COMÚN

DAINERYS MACHADO VENTO

AL MOMENTO DE ESCRIBIR ESTAS LÍNEAS, SE SABE QUE, gracias a Teatro de La Luna, los personajes del *delirio habanero* de Alberto Pedro se han multiplicado fuera de la escena. Las criaturas que creían ser el barman Varilla, el Bárbaro y la Reina, delineadas con sicológica perfección por los actores Amarilys Núñez, Mario Guerra y Laura de la Uz, bajo la dirección de Raúl Martín, ya han superado el éxito teatral.

Las conciliaciones que propone la puesta entre «los de aquí» y «los de allá», entre religiosos y ateos, entre hombres y mujeres, llegaron a su clímax dramático con un acontecimiento pocas veces experimentado: la teatralidad se cruzó con la realidad que la originó, y la modificó, para devolverla transformada.

En octubre de 2011, diez presentaciones de *Delirio habanero* en Estados Unidos unieron las partes. El encuentro con el público anglosajón y sus reacciones «fue un verdadero delirio» para Mar-

FOTO: Cortesía de Teatro de La Luna



Delirio habanero, Teatro de La Luna
Dirección: Raúl Martín

tín y «la reafirmación de todo cuánto sabíamos que podía generar la obra», para Amarilys; huracán de sentimientos teatrales y personales que Mario hiperbolizó como «un problema nacional», y Laura asumió como «el reencuentro con la mitad de mi vida».

En la obra de Alberto Pedro, tres personajes se confiesan, se desacreditan y se culpan. Entre ellos, la conciliación llega en el momento de mayor delirio, cuando se reconocen en los sentimientos ajenos. La llegada de Teatro de la Luna a cinco ciudades estadounidenses convirtió en realidad el principal descubrimiento de esas criaturas: partir y permanecer pueden ser posiciones opuestas solo en apariencia, porque terminan siendo un retorno: el constante intento por ser... ser cubanos, ser artistas, ser felices, ser auténticos, ser....

En la pirandelliana estructura dramática, los tres personajes en realidad no son tres, sino seis. Porque allí cada uno se muestra a través de quien se cree en su melomanía: Celia Cruz y Benny Moré, como símbolos de esas partidas y permanencias cargadas de sentimientos encontrados, y el barman Varilla en el centro de las sensibilidades, con sus propios sentimientos y complejidades. En la realidad fueron también seis las personas que cruzaron el mar para llevar *Delirio habanero* a la otra orilla a la que aluden sus desvaríos. El furtivo viaje de regreso que hace la *Reina* en la pieza asumió esta vez sentido inverso y descubierto del 3 al 31 de octubre de 2011.

MUCHO ANTES DE LA PARTIDA

Al principio, Raúl Martín eligió la pieza para subirla a escena con su Teatro de La Luna por motivos básicos, casi mundanos. El anhelo era no quedarse detenido.

Quería montar *El banquete infinito*, que es mi deuda aún con la dramaturgia de Alberto Pedro. Pero en 2006 no

tenía condiciones para ensayar una obra grande. Me quedaba la opción de hacer una puesta pequeña, siempre pensando en acercarme al dramaturgo. Había leído *Delirio habanero* y quería hacerla en algún momento. Tenía que ver mucho con mi trabajo: la música era el vehículo de confesión de sus personajes y eso siempre me pareció fascinante. El autor la propone como una tragedia musical a *capella*, pero siempre la vi más musical.

Además de la atracción por la obra estaba otra idea, que funcionó en definitiva casi como presagio de la grandeza:

Había trabajado con tres actores que nunca habían coincidido sobre el escenario: Amarilys, Mario y Laura. Quería hacer esta especie de concierto con sus condiciones históricas. Y me di cuenta de que con *Delirio...* podíamos desarrollar una historia grande en un espacio pequeño. A ello se sumó mi obsesión por Celia Cruz, Benny Moré y la música cubana. Mi tarea fue enamorar a los actores, porque les gustaba la obra, pero se cuestionaban su conflicto.

Laura de la Uz fue a una de las que, cuando leyó por primera vez la pieza, le «pareció una discusión eterna, sin un nudo dramático respecto a un suceso. Pero cuando Raúl te propone hacer una obra es porque ya la "vio". Y cuando empezó a hablarme de cómo sería que cada uno hiciera un personaje, acepté».

Varilla —como el Bárbaro— sin saberlo había nacido mucho tiempo atrás. «Hace más de trece años», cuenta Amarilys Núñez:

un día de febrero de 1999 recibí en mi casa a un muchacho que empezaba su carrera, como yo la mía. Él me propuso una aventura teatral, y desde entonces he aceptado, no solo a Varilla, sino a todos los personajes que me ha propuesto Raúl Martín.

Sumado el elenco, vinieron nueve meses de gestación, de milimétrico tejido de todo cuanto debía ser abordado en la representación. La investigación en la que se abocó el grupo tenía la difícil tarea de construir arte desde la destrucción de sus propios estereotipos y prejuicios. Laura lo sabe porque la imagen que tenía de Celia Cruz era muy triste y parcializada. Como toda mi generación, la veía como una payasa, contrarrevolucionaria. Ni siquiera sabía que, cuando yo era pequeña, escuchaba su voz, gracias a un primo mío amante de la Fanny All Star, el Gran Combo de Puerto Rico, y de toda la salsa de los años 70 y 80 en Nueva York. Cuando empezamos a preparar *Delirio...* descubrí en Celia a una mujer sumamente carismática, generosa. Ante esas fascinaciones supimos que Estados Unidos también era el destino de la obra.

Aseguran que el trabajo verticalmente hacia la esencia del drama. Había muchos caminos posibles hacia el alumbramiento, pero con el estreno instantáneamente llegó el éxito.

Delirio habanero, además de apuntar al reencuentro con la dramaturgia de otro de nuestros imprescindibles autores, es un espectáculo donde las constantes estilísticas de Raúl Martín y Teatro de La Luna se imbrican armónicamente para alcanzar un grado de perfección y destreza sorprendentes.¹

Aplausos. Más temporadas en La Habana. Giras por Chile, Brasil, Turquía y más aplausos. Doblajes del primer elenco, para que la puesta sorteara nuevos compromisos de trabajo. Y más temporadas, y más éxitos.

Desde aquellas fechas, Amarilys Núñez es quien por más tiempo ha permanecido en la piel de su Varilla.

Por una razón u otra no habíamos coincidido de nuevo los tres actores que tejimos inicialmente la puesta. Mario se había lesionado, estuvo casi dos años sin hacer el Bárbaro, y no pudo estar en el viaje a Turquía. Llegó la posibilidad de hacer una gira por Estados Unidos, muy soñada por todos. Nos quedamos en vilo sobre si él se sentiría bien. Finalmente pudo ir.

«De muchas maneras habíamos montado esta obra para Cuba y para Miami porque la Reina estaba del lado de allá y el Benny del lado de acá», cuenta la intérprete de Varilla, por eso que volvieran a estar todos juntos sobre aquellas tablas era como unificar tiempos.

La invitación de Linda Hauwes, profesora de la Universidad Wake Forest de Carolina del Norte vino a hacer realidad aquel sueño compartido. La académica ha promovido por años cursos de intercambio entre sus alumnos y el arte cubano. A sus esfuerzos se unieron los de Ben Rodríguez y su programa de ayuda a Cuba en la Fundación Rockefeller, para que *Delirio habanero* entrara a los Estados Unidos en grande, y no con una sola presentación en la Universidad. Así nació la posibilidad de viajar a Nueva York y hacer la representación en el Teatro del Repertorio Español de esa ciudad. El interés de la Universidad de Vermont aportó otro tanto para que el montaje llegara a sus predios, y también a los del teatro de Chapel Hill. Luego el Miami-Dade Country Auditorium, en Miami, y entre las emociones de una y otra representación, encuentros con público, debates, talleres y la evocación permanente con todo el proceso de montaje sobre el cual se había tejido la puesta. Rememora Raúl:

La mayor conmoción estuvo en ratificar nuestros sentimientos y los espacios que supusimos durante nuestro trabajo creativo. Casi nada fue sorprendente, pero sí muy emotivo... A Laura le era muy fuerte salir a cantar *Vieja luna* cerca del Madison Square Garden donde tantas veces cantó Celia Cruz.

MÁS ESTRENOS PARA *DELIRIO*

«En Estados Unidos probábamos por tercera vez la puesta ante un público no hispano.» Y aunque Raúl evoque esos sucesos con más calma que sus compañeros, el acercamiento también para él

era diferente a todo lo vivido hasta ese momento. Hay muchas raíces comunes entre *Delirio...* y el heterogéneo público estadounidense. Hablamos de la *jazzband* de Benny Moré, que se nutría también de esa música negra de Nueva Orleans; de Celia, permeada de la información musical norteamericana, sincrética. Vivir esa otra cara de la música cubana, con mucha fuerza en [aquel] terreno, y debatir allí con la gente, fue otro estreno para la pieza. Revitalizó mucho también al elenco. Nuestro reencuentro fue como el nacimiento de otro *delirio*.

Laura coincide y sonríe: «Lo primero que nos unió como grupo fue el sueño de hacer realidad algo que nos habíamos planteado; segundo, las adversidades que tuvimos; y tercero, que convivimos todo el tiempo juntos, disfrutándonos».

«Mucha gente nos ha dicho que nos paseamos esta obra», y a Mario no le agrada tal comentario,

pero en el reencuentro con Amarilys y Laura en la escena, me sorprendió que nos conociéramos tanto. Todo fluía. Incluso los percances o los accidentes que podían pasar en una noche de función eran como un juego para nosotros, como una especie de irrespeto, al cual a veces le temo.

Pero de nuevo el teatro se adelantó a la vida, y antes de que se produjera el supremo delirio, también en la realidad, las tensiones alcanzaron puntos supremos. Amarilys recuerda cómo

partimos Mario, Laura, Liván (Albelo) y yo como cuatro almas en pena para Estados Unidos, porque a Raúl y a Manolín (Quintans), el productor, no les habían dado aún la visa. Estábamos muriéndonos por la responsabilidad de hacer una función sin el director, más porque era en la universidad donde nos habían invitado, y desde donde se gestaba toda la gira. Entre el poco inglés que sabemos y la monumentalidad de aquel teatro, casi nos volvimos locos. Lo hicimos todo entre todos, como siempre, pero

Liván ese día se creció. Como asistente de dirección y actor, sabíamos que podíamos contar con él; pero ese día se convirtió en el hombre de las mil manos.

A pesar del nerviosismo ante mil doscientas butacas repletas de un público mayormente anglosajón, para Laura la primera función en Carolina del Norte fue también el primer encuentro «con un montón de gente solidaria y respetuosa de lo que hacíamos». Al decir de todos, uno de los principales encantos de la gira. «Al final, el teatro entero se paró y nos ovacionó».

Cuando Mario construyó al Bárbaro en 2006, lo hizo bajo graves circunstancias personales, experiencias familiares dolorosas que por suerte no se repiten, pero que me llevaron a una profunda comprensión de aquel melómano bipolar que diagnosticué en mi personaje». Por eso ahora era diferente volver a su representación. Las circunstancias eran otras, y aunque reconoce que «el hecho de comunicación fue rico en todo momento», advierte que

no fue lo mismo actuar en Carolina del Norte que en Miami. En Miami, el público era cómplice, era juez y parte, como me siento yo mismo, como había sucedido en Cuba. Quizás porque buena parte de quienes compartían la representación habían sufrido como el Bárbaro y Celia.

Las dos funciones en Miami fueron la conclusión de la gira. Amigos, familiares, cubanos emigrados o simples espectadores llenaron el teatro. Raúl lamenta que «mucha gente se quedó afuera, sobre todo en la segunda función». Y quizás, aunque Mario no repare en ello, además de un público diferente, cuando llegaron a Miami ya los protagonistas de *Delirio habanero* habían vivido demasiadas emociones personales y teatrales para ser los mismos, y acaso además del público, ellos también eran diferentes.

OH, NUEVA YORK Y OTRAS LÁGRIMAS

El grupo, ya completo después de la primera función en Carolina del Norte, llegó a las afueras de Manhattan, a través del pequeño aeropuerto La Guardia. Miami aún estaba lejos en el cronograma de trabajo, y los esperaban cinco funciones en Nueva York. Comenzamos a cruzar el puente de Brooklyn de noche», recuerda Laura.

Raúl llevaba su laptop y pusimos la primera canción de Celia Cruz que encontramos. Linda nos avisaba que íbamos a ver pronto la silueta de la Estatua de la Libertad. Cuando terminó la canción pusimos *New York, New York* de Liza Minelli. Empezamos a llorar. Recuerdo ese momento y todavía me sorprende.

Como ella, Amarilys traduce la emoción de esos instantes como la certeza de «entrar a una ciudad impresionante, donde te sobrecoge la gran responsabilidad de llevar tu arte a un lugar que es arte, amén de que te sientas como una hormiga».

«Nueva York te acaba con el ego», coincide Mario, y afirma:

Pero tiene una energía particular. Además, en aquella ciudad fue el primer encuentro con una parte de mi familia que vive en Estados Unidos. Era doblemente emocionante actuar en el Teatro del Repertorio Español, y a la vez reencontrarme con aquellas personas que casi no conocía, que recordaba por fotos. Es imposible imaginar cuántas cosas vienen a la mente en momentos como esos, incluso aunque trates de mantener el control.

Luego en Miami, Mario de nuevo actuó frente a sus familiares y otros amigos. Dice:

No quisiera concientizarlo, eran demasiadas emociones contenidas. Al terminar la primera función, saludé al público, y recuerdo que salí último del escenario diciéndome por dentro «qué buena función». No sentía nada más. Pero en cuanto nos abrazamos fue como si me hubieran conectado a mí mismo y también empecé a llorar.

Durante el proceso de montaje cada uno había asumido a su personaje desde aquellas circunstancias que los acercaban. A fin de cuentas todos hemos sido víctimas de pérdidas, separaciones y hasta de felices partidas. La gira de *Delirio habanero* volvía a ponerlos de frente a aquellos sentimientos, de los que habían echado mano en la construcción y los tiempos de aquellas criaturas.

«Todo es personal. Por eso la gira fue un mar de emociones», que, aunque el intérprete del Bárbaro dude que le importen a alguien, son las que han hecho de *Delirio...* un suceso.

EL TEATRO COMO RECONCILIACIÓN

Siempre ha estado Mario Guerra a favor del reencuentro de quienes, por cualquier razón, se han separado. Por eso comprendió los motivos del Bárbaro para permanecer, pero también los de la Reina. Ahora, cuando se le pregunta si en algo lo cambió esta experiencia en Estados Unidos, asegura que «sucesos como los que vivimos te avivan esas certezas y los deseos de hacer algo más a favor de la unión. El teatro y la música están aportando. En Estados Unidos sufrí el tema que trata *Delirio habanero* desde la otra orilla, y por supuesto que eso me ha cambiado.»

Amarilys seguirá erizándose cuando escuche a Laura cantar *Vieja luna* sobre el escenario,

Varilla también se eriza siempre. Para mí el teatro es un acto de fe y amor, y creo absolutamente que cambia a las personas, marca la diferencia al menos al abrir cuestionamientos. La experiencia de la gira ha sido incomparable, y si nos cambió a nosotros seguramente cambiará en algún sentido a la obra. Todo empieza por el plano personal. Cuando salgo a escena con este personaje nunca he quedado absolutamente convencida de que ya lo tengo, siempre me devela sentimientos nuevos. Este viaje ha sido el encuentro con lo que realmente piensa y siente la gente "de allá", con sus nostalgias y realizaciones, con aquello que dice la obra constantemente y que no había vivido.

Por razones similares Laura regresó a la Isla —al archipiélago, como remarcaría la *Reina*—, con más proyectos de los que ya llevaba bajo el brazo. El reencuentro con amigos, conocer a quienes acompañaron a Celia Cruz durante años, el cariño recibido por los cubanos en las calles de Miami la devolvieron con ganas de tender puentes.

Celia le dijo una vez a un artista cubano que nunca se metiera en política. Creo que ella estaba arrepentida de haber asumido ese papel, pero todo el mundo tiene sus razones, y actuar de una u otra forma casi nunca es un problema de capricho. Entender a las personas y a sus motivos a través del diálogo nos hace más humanos.

«Los actores se confiesan mucho en esta obra», había dicho Raúl Martín al regreso de la gira, y un mes después la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York (ACE), distinguía la autenticidad de este diálogo al otorgar a Mario y a Laura los Premios ACE 2012, en el apartado de Teatro como mejor actor y mejor actriz visitantes por la puesta. Raúl celebra que el arte haya suprimido fronteras:

El mensaje principal de *Delirio habanero* es amplificar el concepto de Patria, comprender que son tan cubanos quienes viven en este país como fuera de él, porque siempre tendrán la cultura en común. La obra anhela borrar la separación geográfica, y eso se produjo con el público cuando fuimos a Estados Unidos. Todos nos entregamos al acto de comunicación porque las verdades que escribió Alberto Pedro nos son comunes.

NOTA

¹Ernesto Fundora: «*Delirio habanero*: otro elogio de la locura», en *tablas*, no. 3-4, 2006, pp. 102-107.

¿YO SOY UNA GUAGUA?

LUIS ENRIQUE VALDÉS DUARTE

«¡Cuidado que te coge la jimagua!»
LOS CONFIDENCIALES

LLEGAR A 5TA Y D PARA VER *CUBALANDIA*, UN *PERFORMANCE* en escena de *El Ciervo Encantado*. Haber sido espectador de muchos. Estar preparado para esto, lo cual quiere decir: prejuiciado, atento a todo, consciente de que cualquier cosa puede suceder... Saber que lo hace Mariela sola. Conocer a la actriz desde hace doce años. Mirar el reloj y ver que ya es la hora de estar sentados, pero seguimos afuera. Pensar que esto es raro, Nelda es una mujer muy seria. Haber esperado en el parque y cruzar la calle al escucharla decir que se pueden dejar encendidos los móviles, tirar fotos, grabar vídeos, entrar y salir... Extrañarme. Ya.

Nada de esto es suficiente todavía para que algo extraordinario no se quiebre. A ver. Se me interrumpe el ritual. Llega un carro cuando estoy justo en la entrada de Tecnoescena. Desde adentro, alguien nos grita: «Caballero, ¿qué bolá?» Me mira, me señala, me dice: «Tati, asere, ¿qué bolá? Estás perdido...» No caigo. Se me parece mucho a la actriz de cierto programa humorístico de la televisión que suele llevar, en la calle, un atuendo similar: el pelo más liso que la seda, «una tonelada» de maquillaje, dientes de oro, «mil» manillas y «quinientas» cadenas doradas, un collar de Oshún, las tetas reventadas de silicona, una blusa escotadísima para contener todo aquello, un shortcito de mezclilla y entaconada sobre dos rutilantes pullas. Pero no es ella. Pienso: esta me confunde. Y no, me planta un beso, me dice con toda la convicción posible: «¡Niño, desde cuándo no te veo en la Macumba! Este es cliente mío hijo».



FOTOS: Gilliam de la Torre

Definitivamente me confunde, yo no la conozco, nunca he ido a la Macumba, no soy su cliente en nada. ¿Qué servicio puede prestarme esta mujer y, sobre todo, qué hace aquí? Le pregunta a Yohayna: «¿Cuándo llegaste?» Y como le contesta veo los cielos abiertos. En cuanto nos da la espalda, arrastrando una maleta de rueditas: «Niña, ¿quién es esta tipa?» La respuesta me deja frío, con la boca abierta, con la cara de imbécil más grande de mi vida... Me acerco mucho mientras saluda a todo el mundo, logro sentarme en primera fila, no puedo decir nada, me está pasando algo insólito: el teatro se me parece demasiado a la vida, tanto que se me confunde con ella. Recuerdo, ahora que repienso las cosas, lo que decía Nietzsche: «este placer es el fenómeno dramático fundamental», refiriéndose a un goce muy emparentado con el que Freud llamaba «reconocimiento del yo del otro»: el deseo de apoderarse de ese yo o de diferenciarse de él; en todo caso, sentir que eso que uno tiene delante puede ser reconocido afuera inmediatamente. Conseguir eso a gran escala, al menos con una persona del público, es un lujo para cualquier espectáculo. En este, la caracterización alcanza un estado admirable: la ilusión; incluso lo supera: llega al engaño, contrapuesto a lo que uno está acostumbrado: sentir la denegación, que no desmiente el reconocimiento, pero tiene conciencia de que eso que uno ve es incierto, una metáfora: una exageración, una visión a medias, una imagen mediocre...

¿Cuáles son las condiciones generales y particulares que propician esta «asimilación»? En casi todas sus épocas y expresiones el teatro no solo ha tratado los problemas de las sociedades en las que se hace sino que ha estado atento a los comportamientos específicos de los hombres que las conforman con tal de

reproducirlos. Con esto ha perseguido varios fines: poner en crisis estas conductas, enaltecerlas, burlarse de ellas... y muchos otros, pero siempre colocando al espectador en situación de juzgar a los personajes mediante un fenómeno de reconocimiento o interacción emocional cuya variadísima naturaleza impide tipificar. No obstante, se ha esforzado por reunirlos en amplios modelos que toman como referencia, por ejemplo, la asociación, la admiración, la simpatía, la catarsis, la ironía... Hay un elemento común: uno necesita siempre diferenciarse, desmarcarse, al menos levemente, del personaje, para sentir cualquier estado de filiación, pero debe comprender su psicología, conocer la naturaleza profunda de sus dilemas y, también, considerar las instancias ideológicas. Esta es una visión demasiado general del fenómeno. ¿Cómo se particulariza en *Cubalandia*? Entra en juego lo que cierta parte de la filosofía nombra «comunidad interpretativa». Es decir, la comprensión absoluta, incluso con el subconsciente, entre los individuos que pertenecen a un mismo grupo o sociedad, de un amplio sis-

tema de signos que incluye el lenguaje, los gestos, el atuendo, los objetos...

La China dice llamarse Yara, como el sitio en que se lanzó el grito de independencia y donde el folclor cubano colocó la misteriosa luz soberbia y vagabunda que la tradición asegura es el espíritu de Hatuey: irreverente y subversivo. Ella llega hablando una jergonza que solo podemos entender textualmente los cubanos, tan propensos como somos a vulgarizar cuanto expresión existe. Esto no es nuevo. Ya en 1923 don Fernando Ortiz había publicado la primera edición del *Catauro de cubanismos*, inspirado en el *Diccionario de voces cubanas* que, dos años antes, había sumado Constantino Suárez al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* como suplemento. Cuarenta años después, Ortiz conformó lo que nos ha llegado como el *Nuevo catauro de cubanismos: recopilación de palabras usadas en Cuba*, extraordinaria pesquisa de los orígenes y peripecias de cada término. El catauro contuvo, entonces, unas mil quinientas «cubicherías». ¿Cuántas contendría el catauro actual? El trabajo del sabio cubano se emparenta, en el espíritu, con la obsesión de Nelda: atrapar a ese ciervo que, en la metáfora de Borrero, es lo que más ansiamos. Las confluencias no se limitan al uso de estos «motes» sino a la interrupción de frases que no necesitan estar acabadas para ser comprendidas y que, al fin y al cabo, así se dotan de una carga irónica aplastante. No se le escapa una mala palabra, ni falta que hace para que su vulgaridad sea extrema. A la más célebre: «¿Qué bolá, asere?», la siguen otras no menos usadas: «en llama», «perro calor», «fula», «escachao», «pelao», «quieto en base», «chucho», «papelazo», «no armes corte», «te voy a dar la luz», «volao», «en talla», «tocaísimo», «echando humo», «yuma», «lo que uno raspa», «sirvió», «pasarla cuqui», «seguir echando», «olvídate de Carolina Herrera»...

Todo en ella es *kitsch*: desde su apariencia hasta el marido, desde los anillos de colores, baratos y feos, pasando por todo el oro que lleva encima y que es, exactamente, todo el que ha podido tener, no para lucir bien —lo cual le interesa de paso y no consigue— sino para mostrar su estatus, exhibir sus recursos, distinguirse del que no puede..., hasta la ocupación constante del Cabilla, expresidente y actual presidente del CDR, el susodicho esposo: ver *Caso cerrado* con la doctora Polo o *Los pequeños gigantes* las veinticuatro horas del día.

El reguetón es la música que a ella le gusta, con la que baila y goza, la que pide, la que pone... No puede ser de otra manera: esta no es la banda sonora de *Cu-*





balandía sino la de nuestros barrios, taxis, guaguas, bares... Es ya nuestra banda sonora. Todos los temas que se escuchan aquí, nadie puede dudarlo, son *hits parades* nacionales.

La China llega para montar un puesto en el que nos va a vender algo, no sabemos qué, solo que es bueno porque: «Yo soy La China en Cuba, asere, ¿qué bolá?» Pero, ¿quién es La China en Cuba? Mientras lo prepara, uno se entera de que es una mujer «luchadora» que vive nada menos que en La Lisa, tiene tres licencias de cuentapropista: repasadora, vendedora de alimentos y gestora de pasajeros; está retirada de cualquier ocupación estatal relacionada con su carrera –Economía y Finanzas–, e integra un amplio sector social donde lo aparente es lo fundamental y, por supuesto, es practicante de las expresiones religiosas más arraigadas en Cuba. Por eso se hace acompañar de uno de esos enormes indios de barro policromado al que le pone una «asistencia» con agua y flores y se hace cruces de cascarilla bajo la suela. Denota que su negocio está bajo el amparo de la legalidad: cuelga un póster en el que versa: «La Revolución pujante y victoriosa sigue adelante» y en el que aparecen sus máximos líderes frente a la enseña nacional. Lo más significativo de cuanto conforma el puesto de La China es una inmensa pancarta que sirve de telón de fondo: la obra del artista plástico Lázaro Saavedra *Doble moneda*. Este «cuadro», pintado en escala de grises, muestra un

mapa de Cuba dividido en dos: República Capitalista del CUC, situada al occidente, donde se muestra la bandera al revés y a media asta, y República Socialista del peso cubano, al oriente, donde la bandera aparece izada normalmente. Bajo estas imágenes, un gran letrero glosa la célebre frase de Ignacio de Loyola: «En una fortaleza sitiada cualquier disidencia es traición». Aquí se ha redimensionado su significado: «En una plaza sitiada la doble moneda es traición». Está firmada por «un tal» Lázaro de Loyola, fusión del nombre de ambos autores, del CDR 666, arcana cifra, usada recientemente para titular un cortometraje dirigido por Arturo Infante.

Lo que nos vende la China son excursiones, viajes dirigidos a lugares turísticos: Viñales, Varadero, Trinidad, Jardines del Rey y Santiago de Cuba. Las astronómicas tarifas se corresponden con las distancias desde La Habana. En cada caso, celebra los valores de estos sitios y, sobre todo, el modo en que puede recuperarse el dinero invertido. La China es una diosa del cambalache y hace todo por convencer a sus clientes de lo próspero y divertido que resulta embarcarse en su guagua, una Coaster con aire acondicionado, conducida por «un tal» Yoani por toda la Isla, al tiempo que degrada los lugares no elegidos por ella. Para conseguirlo lanza algunas preguntas que siempre tienen como respuesta elocuentes carcajadas: «¿Qué ustedes van a hacer este verano?, ¿Cuánto usted gana?» De vez en cuando es interrumpida

por personas que llaman a su móvil. Todas, incluida Yara misma, así como cualquiera que se relacione con ella de cualquier modo, tienen nombres que empiezan con Y: Yoel, el pescador; Yurdanka, la amiga que se fue a Alemania casada con un germano llamado Gunter; Yoani, el chofer; Yismiel, con quien debe contactar para salvar un percance de la guagua en Aguada de Pasajeros; Yoyo, un reparador de fosforeras; su marido, cuyo nombre de pila es Yunieski... Han nacido bajo los designios de una generación en que estuvo muy de moda tener una Y al inicio del nombre y cuya lista es «originalísima» e interminable.

Puede parecer simple el entramado sobre el que se erige este *performance*, en tanto sus inmediatas conexiones con la realidad; sin embargo, por estas mismas razones, es todo lo contrario: ello solo es posible si se ha observado con el detenimiento suficiente para asumir actitudes tan ajenas a las propias. Me refiero a las de Mariela Brito, por supuesto. Dichas estructuras no solo se sustentan en la imitación –basadas, a su vez, en un sistema de convenciones que producen la ilusión–, sino en fenómenos más complejos aún, como la desacralización, en dar ese «pinchazo irónico» a los globos demasiado inflados que Mañach refería en su «Indagación del choteo». Procurando precisar el término vernáculo, aseguraba que las definiciones más populares «apuntan al mismo hecho externo –un hábito de irrespetuosidad– motivado por un mismo hecho psicológico: una repugnancia a toda autoridad». El análisis que, en este monumental ensayo sobre una fracción cardinal de nuestra identidad, se hace de la burla, merece, tras esta experiencia, ser revisado nuevamente, pues constituye su reafirmación, su actualización, su ejemplo... Se trata, lo puedo asegurar, de un ejercicio estremecedor.

Hay una categoría que, si bien es parte fundamental del proceso de montaje, en este caso no abandona el hecho escénico, aun en la representación. Así mismo ocurría con las expresiones más genuinas de nuestra historia teatral: el bufo y el vernáculo. A ese presupuesto se suman otros, también heredados de aquellas tradiciones y estrechamente vinculados con la primera: el tratamiento burlesco de temas de la actualidad y la crítica socarrona pero incisiva. Dicha categoría no solo constituye una herramienta sino una gracia y, cuando es usada con destreza, en ella se asientan grandes placeres para todos los que participan: tiene entre sus principales postulados el azar y la sorpresa, tan favorecedores del choteo y la burla. Me refiero a la improvisación, cuyo derecho reivindica Mañach en su indagación:

Y lo que el choteador o el chota instintivamente defiende es eso, su libertad absoluta de antojo y de improvisación. Por eso abomina jocosamente de todo principio de conducta y de toda exigencia disciplinal: de la veracidad absoluta, de la puntualidad, de lo concienzudo, de lo ritual y ceremonioso, de lo metódico; en suma: de cuanto sirve para encauzar rigurosamente el esfuerzo del individuo o para engranar –con rigidez inevitable, pero eficaz– el mecanismo del esfuerzo colectivo.

Si el teatro es el espejo de la nación, tal y como con sus imponentes visiones han asegurado Norge Espinosa y Luis Amado Blanco, a ello debo el retraimiento que me acompañó durante mucho tiempo y aún asoma cuando pienso en *Cubalandia*. En la calle vemos actitudes cuestionables que son el efecto de proceder aún más rebatibles y absurdos, pero que forman parte de «la normalidad de la vida» y pasan, la mayoría de las veces, por hechos normales. Cuando estas situaciones suben a escena, tenerlas delante produce otro resultado: el teatro se convierte en un espejo nítido y tiene la facultad de decirnos públicamente: «esto eres», aunque uno no se reconozca en el personaje pero lo distinga. Se trata del espejo más necesario, no solo porque nos descubre los perfiles de nuestro rostro, sino porque puede, en místico acto de catoptromancia –adivinación por medio de espejos– ser aquel que en el capítulo «Imitación del doble», de su ensayo *La simulación*, Severo Sarduy coloca ante el pintor que procura hacerse un autorretrato y frunce el ceño en actitud escrutadora. *Cubalandia* no solo es, en efecto, el claro espejo que nos dice cómo somos, sino también el que adivina hacia dónde vamos. Esa utilidad hay que defenderla: ante el temor de quedarse sin ella, avizoraba Amado Blanco en enero de 1949:

Nos volveremos a quedar sin espejo, sin saber quiénes somos, al gairete de todas las influencias extrañas. Dudaremos de nosotros mismos, de nuestra capacidad. Unos, en otros, veremos los culpables, los incapaces. Y se habrá roto, para siempre, uno de los movimientos que mejor explicaban la pujanza de un vivir, a pesar de todas las adversidades imaginables.

Siempre me marchó de ese lugar donde murió el Generalísimo con muchas preguntas. Esta vez, la respuesta a la principal es la siguiente: yo no quiero ser esa guagua que, en procaz confidencia, La China alega ser.

HAY ESPECTÁCULOS QUE SE QUEDAN EN LA MEMORIA porque sacuden algo de ti como espectador; es la sensación de un *encuentro* con algo que te alimenta de muchas maneras esa apetencia tenida siempre de lo bello, de la elevación de espíritu que provoca lo artístico.

Del continente europeo han llegado hasta Cuba –hablo sobre todo a partir de los años 80, en los que comienzo mi vida como espectadora activa del teatro, en especial del teatro para niños y de títeres– espectáculos que rompen fronteras y alivian esa necesidad de cualquier creador de poseer un referente. Temáticas, recursos expresivos, diseños, trucajes, técnicas, estructuraciones de lo escénico y tradiciones. El Festival

de una indagación y traslado al universo de las figuras a partir de novelas cortas del escritor Dániel Harás.

La poesía y los títeres son fabulaciones inquietantes que se dilatan y filtran la unicidad del espectador en su condición humana para un diálogo como el de Harms personaje. Cómo contar coincidencias sino a través del absurdo que, paradójicamente, es lógico. Un hombre solo con sus zapatos, un bastón y una puerta para salir al exterior –o a su interior–, una relación de espacios con sus soledades. Harms camina sobre la puerta, por sus aristas, la desanda mientras gira y llega a lugares de antes o después; son manos con rostros, títeres mimados que se descomponen a la vista del espectador y juegan con la capacidad natural del títere como artificio y recurso de la escena. Los actores titiriteros visten de negro y neutralizan sus rostros, la luz se utiliza solo donde es necesario narrar para hablen esas inusuales figuras.

TÍTERES EUROPEOS EN LOS ESCENARIOS CUBANOS

BLANCA FELIPE RIVERO

de Teatro de La Habana (FTH), el Taller Internacional de Títeres de Matanzas y el evento de mujeres creadoras Magdalena sin Fronteras son, a mi juicio, los responsables fundamentales de propiciar ese *encuentro* que antes mencionaba.

En este trabajo comparto dos espectáculos llegados de Finlandia y Noruega al XIV FTH de 2011, presentados en la sala Llauradó de nuestra ciudad.

SEÑALES QUE SE ALIMENTAN DE LA URGENCIA

Las coincidencias no tienen ni pasado ni futuro, son destellos, señales que se alimentan de la urgencia. Suceden y punto. Así llegan hasta esta isla del Caribe las motivaciones de un grupo de jóvenes finlandeses con un espectáculo armado y dirigido en colectivo, un acople de voluntades artísticas para ser expresado con títeres mimados y esperpentos por la Compañía BläkPox Collective en el espectáculo titulado *Sattumia (Coincidencias)*, fru-

Una mujer que limpia imagina cantar en un escenario; un rostro y ligas que se metamorfosean en su ductilidad, y para ello basta utilizar elementos de higiene. Dos amigos en la rutina de un bar confunden la botella con una hermosa dama. Una anciana espera y fabula con los platos de la mesa y sus recuerdos. Un hombre áspero de la calle manipula un dinero que se mueve con «utilidades» diversas. Dos actores-personajes se comunican peleando o se comunican en armonía haciendo coreografías de platos con sus cuerpos.

Dinamismo en la corporeidad, limpieza de gestos y movimientos unida a la actitud del personaje que se instaura en todo el cuerpo del actor por los esperpentos. Los pies del personaje son los del ejecutante, de modo que el actor también es fraccionado y comparte un diálogo tangible y sensorial con el personaje.

Palabra dicha en acciones e imágenes, luz y música completan el entrelazado escénico para contar a veces sin figuras. Trabajo con el detalle de las cadenas de acciones, tejido matizado de dinámicas, cadencias y reacciones que se deslizan hacia la sala. Prestidigitación, habilidades circenses y titiriteras, como en todos los tiempos, compartiendo urgencias en el XIV FTH en un espectáculo con técnicas poco usuales dentro de las propuestas titiriteras cubanas.



Sattumia (Coincidencias), BläkPox Colective, Finlandia
Dirección: BläkPox Colective

LA MATERIA HECHA METÁFORA EN LA PARADOJA DE LO HUMANO

En el hombre está lo peor y lo mejor; su naturaleza es la paradoja. Frente a la inminente catástrofe de estrellas y planetas, el hombre se aniquilará antes de que suceda o logrará encontrar una solución para salvar su hogar. En situaciones límites se expresan los relieves mínimos de las conductas humanas. Es bajo esta cualidad de tensión y una condición metafórica de múltiples voces que se presenta dentro del XIV FTH la compañía noruega Wakka Wakka con el espectáculo *Baby Universe, A Puppet Odissey (Bebé Universo: una odisea de muñecos)* con dramaturgia y dirección de su núcleo de vida Kirjan Waage y Gwendolyn Warnock.

Ocupándose de los posibles rostros visibles y sentidos del hombre en un futuro tecnológico se cuenta el nacimiento y muerte de un «bebé universo». fruto de la experimentación del hombre consigo mismo. Una enfermera sin hijo acuna como madre a un ser vivo para terminar ambos destruidos. Se trata de la experimentación como camino acompañada de la ambición, la maldad, la crueldad, el miedo y la ironía, pero también de la maternidad y la ternura. Sentimientos y emociones profundos de protección y compañía sacuden al espectador de manera peculiar, a partir de la yuxtaposición y el enlace de las diferentes capas del espectáculo, hilvanadas con una coherencia que conmueve.

Hay una voluntad plástica y poética productora de imágenes. Así como sucede en los buenos espectáculos titiriteros cuando, al trascender la materia –el títere–, esta se libera para expresar y decir con una contun-

dente cualidad comunicativa, simultáneamente, esta condición se hace más humana. El diseño espacial se compone de estructuras de paneles, armarios de oficina y mesas de planos inclinados, que establecen un diálogo a partir de las diversas proporciones desde las que han sido concebidos. La torre donde se investiga y viven esos experimentos es corpórea, panorámica, en contraste con los lugares espaciales y temporales, incluso fuera de los planetas. Para ello se combinan disímiles técnicas de títeres: esperpentos, papirolas, sombras, títeres de cuerpo y parlantes con varillas.

Los actores titiriteros son habitantes protegidos con ropas y máscaras que filtran el oxígeno; comentan desde una emisora radial la aniquilación en un tono destructivo pero festivo de marcada ironía. El trabajo con las intenciones de las palabras y las situaciones se ejecuta mediante modulaciones de la voz y aciertos en la animación. Sobresalen los títeres esperpentos ligados al cuerpo del actor como parlantes en una mano, y la posición de la otra mano debajo de la del personaje, una combinación inédita en Cuba de increíble expresividad y delicadeza narrativa. También sobrecogen el gigante despreciable y el hombre que vuela con pies largos y desproporcionados, y se posa como animal.

Los personajes más ligados a lo humano están confeccionados con tejidos y cosidos a mano; sus texturas son visibles y contrastan con las estructuras rígidas y frías, los bebés universos o la vestimenta de los que animan. Hay una gama de blancos, negros y grises junto al rojo, el azul y el amarillo que juega con la naturaleza de los personajes, pero también con la luz y los ambientes, porque el colorido está en la complejidad de los sentimientos. Hay espacios vocales que van desde sonidos guturales hasta sonidos de apoyo, reverberaciones y distorsiones, y se procura la animación también del sonidista en complicidad con el titiritero y los personajes.

Se respira la certeza de que sin dudas se conoce a plenitud la naturaleza expresiva del arte de la figura al provocar admiración y asombro ante el manejo artesanal de la tecnología desde un estado creativo sustancioso, donde el hombre sigue siendo el mismo, no importa el tiempo. Finalmente el experimento se da como fracaso porque resulta demasiado vulnerable para liderar la salvación de un planeta. Paradójicamente, a esos hombres les resulta «demasiado humano ese bebé», mientras la materia hecha metáfora de Wakka Wakka, armada desde la distante Noruega, queda entre nosotros para siempre en el Caribe.

Para las Baby Universe

AL LEER EL COMENTARIO QUE HICIERA UN ESPECTADOR sobre *Punto, punto, punto. Habana Nostalgia*, valoré de legítimo el equívoco que motivara el término *performance*. Y es que más allá de que se propicien diversas disquisiciones respecto al fenómeno, resulta atractiva su imposibilidad de precisarlo, de delimitarlo conceptualmente; aunque siempre se asocie esta manifestación al movimiento y al diálogo no siempre armónico entre *performer* y público. Es por esto que el *performance*

sufre una suerte de violación perpetua por parte de quien lo piense o construya; es decir, sus contornos son constantemente transgredidos o destruidos en la praxis aunque se nos diga en teoría que «la *performance* indica que una acción es ejecutada por los artistas y es también el resultado de esta ejecución». ¹ Por ello el acto performativo en teatro ha facilitado la recreación de una práctica libre y liberadora, aparentemente informal pero que sin dudas incurre en una exploración profundísima de los mitos e imaginarios de nuestra sociedad.

FOTO: Cynthia de la C. Garit Ruiz



CYNTHIA DE LA C. GARIT RUIZ

UNA ACCIÓN MÁS O MENOS PERFORMATIVA EN EL XIV FTH: EL «CONTRAMUNDO» DE *PUNTO PUNTO PUNTO*

Si tenemos en cuenta este primer aspecto: la plasticidad de su complejidad formal y al mismo tiempo la rigidez de sus interpretaciones por parte de la comunidad receptiva ciertamente pervive en este fenómeno artístico una contradicción, un conflicto que media entre el signo propiamente performativo y su decodificación. ¿Cómo entonces interpretar un *bricolage* de códigos diversos en la práctica escénica performativa cuando esta además intenta fabricarse a sí misma al tiempo que actúa y se abre al mundo actuante?

El acto performativo deviene entonces la anarquía del código, y queda siempre la sospecha sobre su estatuto de ilegibilidad y antiescritura escénica. Así que su intento por poner en crisis la estructura convencional escénica articula a través del juego de los mecanismos la flexibilización de una práctica –lúdica– que en esencia es teatral. En «El arte del *performance* en el espacio público» Iana Stefanova encamina su enfoque hacia un «espacio para el diálogo»:

Algunas obras aspiran a traer poéticas a nuestro espacio común que tiende lentamente a volverse más y más insulso.

Otras obras procuran provocar, sea frontalmente o de una manera más sutil. Mediante la provocación los artistas están tratando de crear conciencia sobre problemas cruciales o reaccionar, protestar, contra factores en su opinión opresivos en su entorno social [...] Para algunos, es simplemente la búsqueda de un diálogo con *el otro*, la creación de un *espacio para el diálogo* [...] Cualesquiera pudieran ser los motivos para llevar a cabo una acción o intervención performativa en el espacio público, todos los ejemplos estudiados ilustran el intenso deseo de los artistas de involucrarse en sus alrededores inmediatos.²

El caso *Punto...*, creación de Fred Koenig, resulta una infracción dentro del marco de lo performativo. Los signos de lo insulso o lo provocativo de los que nos hablaba Stefanova instituyen un cuerpo que he resuelto llamar más o menos performativo: un espectáculo que no resultó ser ni tan dialógico ni tan espontáneo. Es cierto que languidecen estas zonas propias de la puesta en *performance* pero también hay que reconocer que el espectador cubano no cede ante productos no convencionales; en última instancia no se piensa parte de la propuesta escénica, es pasivo y si bien recepciona de manera entusiasta solamente responde a la acción del *performer* cuando es conducido por él. Una vez que el receptor constató la pluralidad de voces que interactuaban debió seguir el sistema de sentidos que más lo sedujera, debió pertenecer o dialogar con la memoria viva que no se intentó representar sino presentar de manera dispersa, fragmentada. La obra no tenía que ser entendida anecdóticamente: una pauta no seguiría a otra, ya que se violó una y otra vez el esquema de aconteceres, mientras que la presentación audiovisual transgredía los límites de las instalaciones y los *performers* infringían la imagen en movimiento.

Instalar performáticamente el proyecto sobre la cultura nacional resultó con *Punto...* una operación que requería ser expresada desde una pluralidad de discursos y experiencias. Pensar lo nacional, como sabemos, puede consumirse en un acto fallido de hojarasca metafórica y estereotipos «extranjerezantes». Pero el equipo que ase-

soró Mercedes Ruiz creyó en lo necesario de imaginar ese cuerpo desde la simulación (la parodia y la ironía) de sus semas más sospechosos: la Isla de puntos de colores como la concibe el personaje del turista (Fred Koenig) quien regresa al Caribe en busca del amor *gay* universal; la Isla veloz, moderna, desprejuiciada que danza el personaje del Pollo (Abel Berenguer): ese símbolo de virilidad desconforme; la Isla cerrada y embutida en un cuarto de pollo (el motivo de aceptación o inconformidad de lo nacional) que primero descuartiza y luego entrega en bandeja el personaje de la Actriz; la Isla transexual que violentó la historia en principio patética de Alberto: el centro de un desmonte.

En ese sentido, la escritura para la creación performativa consiguió, con la extravagante sensibilidad que caracteriza a Rogelio Orizondo, el efecto ensordecedor (el «contramundo») que nunca hubiera alcanzado la obra si solo se recreara el universo *fashion* del travesti en París (en video: *Lancome, glamour*, las palabras de Pedro Juan leídas en un ambiente chic) o el proceso de decadencia del travesti-cubano en plena función de preparación (las pelucas rubias, las telas cosidas, el maquillaje de cabaret) que terminó siendo su retiro, su salida final del *show* de la vida. Porque cada función de *Punto...* fue la despedida de ese «arte» nocturno –la reproducción del mal gusto y el *kitsch* comercializado en Las Vegas Club– que la Actriz (representación de las bellas artes) reprende por su carencia de rigor artístico. Porque existe un gran carnaval que bajo la conducta de lo periférico se ha vuelto un centro legítimo de absorción cultural: el edicto gay (así lo dejan claro los travestis de seis pies que ejercieron el poder total –la fuerza ancestral del hombre y la belleza femenina– sobre la accesibilidad del público al espectáculo). A pesar de que el espacio para dialogar estuvo dominado por otro «orden», Yordanka Ariosa (la Actriz) dejó dicho: «Yo no quiero más pajarería ya. Yo quiero trabajar», y su experiencia se convirtió en el discurso escénico y lo autorreferencial fue entonces lo único inamovible.

Cada función de *Punto...* fue aceptar un producto teatral genuino: el cabaret y el doblaje de boleros legendarios que por necesidad ejerció la Actriz. Porque como ocurre con casi todo lo reducido a categorías o conceptos, el arte también sufre la angustia de su propia delimitación. Así que el *performance* y el *show* travesti se consideran de esta manera expansiones complementarias del arte escénico, ya que se nutren perpetuamente, como se maneja en *Punto...*, de un signo común: lo espectacular.

NOTAS

¹ Patrice Pavis: «Puesta en escena, *performance*, ¿cuál es la diferencia?», en *telondefondo*, no. 7, julio, 2008.

² Iana Stefanova: *El arte de performance en el espacio público*, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2011.

I

CUANDO HABLAMOS DE TEATRO: ¿EN QUÉ TÉRMINOS situarlo? ¿Qué fronteras lo demarcan? ¿Cómo saber qué está dentro y qué afuera? ¿Cómo saber qué es en realidad «teatral» o potencialmente «representable»? Si quienes se hallan encima del escenario son actores: ¿acaso no lo somos también nosotros, espectadores de esas vidas ajenas, materia prima, inspiración de ese acto de *poiesis*?

THE DREAM PROJECT Y LA PERVERSIÓN DE LOS LÍMITES

ANDY ARENCIBIA CONCEPCIÓN



Hay cierta perversión en el teatro. En su inmediatez, en su pegajosa intimidad hay algo turbio, diríase indecente. No puede ser sano el aproximarse a la vida de personas, ubicadas a escasos centímetros de nosotros, confesando, exponiéndose: es extrañamente sádico y perturbador. No obstante es en su inmoralidad donde se halla el encanto. En él están demolidas las barreras de lo correcto, de lo permitido.

El teatro del siglo XX demostró la futilidad de la cuarta pared, límite entre la escena y el público. Ya Anne Ubersfeld señaló la paradoja del teatro: mientras más realista y verosímil pretende ser, más artificial e ilusionista resulta. En esto consiste la denegación teatral: a pesar de mucho desearlo el hecho escénico no puede esconder sus códigos de representación, no puede dejar de decir: soy una recreación de la vida, no la vida misma. El realismo es una utopía, y como todo *ismo* tiene poco tiempo de vida. El teatro no puede esconder o disimular su carácter lúdico. La reforma teatral del pasado siglo, consciente de ello, derribó la cuarta pared y con ella los límites de lo que es, puede y debe ser el teatro. En este sentido Meyerhold y Bertolt Brecht son profetas. Ambos



FOTOS: Maribel Amador Bello

dinamitaron el espacio escénico, acercaron el teatro al pueblo, dotaron de vida a los actores, e igual a los espectadores, sacaron a la vista del público las luces, la maquinaria escénica. Cumplieron de cierto modo los anhelos esquizoides de Antonin Artaud en torno a un teatro extremo, de neurosis y convulsiones. Con ellos la noción de representación comenzó a tambalearse.

II

Al XIV Festival de Teatro de La Habana regresa el director y profesor norteamericano Peter Goldfarb, esta vez con dos proyectos: *The Dream Project* y *Una vida en el teatro*. El primero de ellos será objeto de las siguientes reflexiones.

The Dream Project (Mensajes íntimos desde el mundo de los sueños) escapa a cualquier intento de categorización. No existen índices taxonómicos para catalogar este trabajo de Peter Goldfarb. Por tanto, o comenzamos creando un campo metodológico para hablar de él o intentamos acercarnos a él desde otros ángulos de análisis. Prefiero la segunda opción.

Para comprender este montaje resulta necesario comenzar con algunas negaciones. En principio, *The Dream Project* no es una puesta en escena, mucho menos un espectáculo. No existe un texto preexistente con trama y personajes que organicen un todo dramático, como no existe el empleo de múltiples sistemas significantes para dotar de un sentido espectacular al proyecto de Peter Goldfarb. Sería difícil llamarle actores a quienes hablan encima del escenario. Lejos de ellos está la materialidad del gesto, la densidad o contraste de un registro sonoro en la voz. Son cuerpos no entrenados, cuerpos inorgánicos, sin vida. Cada uno de ellos habla desde otras experiencias ajenas al teatro, y sin embargo experiencias igual de teatrales. Después de tantas negaciones, ¿qué estamos viendo?

Peter Goldfarb se presenta y explica un tanto su propuesta: historias narradas desde la subjetividad de los sueños. El *opening* no puede ser más contraproducente; la explicación por parte del director de la obra resulta una bofetada a la cuarta pared, a la ilusión (puesta en escena) esperada por el espectador. Lo siguiente es un desparpajo sin igual. Todo es mezcla de sensaciones y juicios encontrados, un esperpéntico grotesco. Durante algo más de cuarenta minutos *The Dream Project* sacudirá al espectador y le hará cuestionar los límites entre el teatro, el arte y la vida.

El supuesto «espectáculo» continúa. Cuatro actores presentan sus sueños. Entre una y otra intervención Peter Goldfarb media para hablar de la influencia de los sueños en nuestras vidas. Confieso algo: la discusión en relación con ellos es tal vez lo menos atractivo de la obra, mas no el riesgo de la discusión misma. No veo actores en el escenario, sino seres como yo o como cualquier otra persona. En sus voces no hay premisas, ni superobjetivo; sus gestos no están mediados por partitura ni subpartitura alguna. Esos seres defienden una verdad desde la precariedad de un cuerpo mutilado: el cuerpo no entrenado en la escena. Sus cuerpos se contraen en un *gestus* de dolor solo comprendido por los mismos portadores, que dejan entrever la semejanza entre sus dramas y los nuestros, acercando la nimiedad

de sus vidas para convertirnos en testigos. Nunca antes había visto tanto ridículo compartido, tanto patetismo nulo y a la vez trascendental, tanta agonía por defender una verdad condenada a perecer debido a la falta de un cuerpo para sostenerla. No es inexistente la sinceridad en los desempeños de los cuatro jóvenes convocados por Peter Goldfarb, solo que ella necesitaba una «mentira» para soportarla. Esta mentira es la caracterización, el proceso del actor, el trabajo escondido detrás de tantos libros, de tantos sistemas, de tanto Stanislavski, Brecht o Grotowsky. Esta memoria del actor está ausente en los jóvenes de *The Dream Project*. Entonces, ¿cómo creer el drama de una joven abandonada por su novio? ¿O el miedo de otra a la muerte de un ser querido, en este caso, la madre? La verdad está en la exposición de los actores y en la escucha por parte de los espectadores; esto parece decirnos *The Dream Project*, en un ejercicio de humildad y democracia visto pocas veces por el teatro cubano en los últimos años. *The Dream Project* no obliga a nada, no exige al espectador su permanencia en el teatro para presenciar el relato soez y hasta vulgar de un joven negado a contemplar la infidelidad de un padre y la traición a la madre. Al final en las lunetas han quedado quienes prefieren compartir la experiencia de oír, porque este es el único pedido de la obra: escuchar al otro, es decir, escucharnos a nosotros mismos.

En la escena propuesta por Goldfarb la cotidianidad se puebla de una inquietante trascendencia y, al revés, el hecho artístico se transfigura en algo habitual. Las historias narradas por las personas convocadas por el director son el material en bruto para una futura obra no escrita nunca, o mejor, que el director y nosotros los espectadores iremos escribiendo en el momento de la expectación y luego cuando la obra ha acabado: ¿Dónde comienza y dónde culmina la experiencia estética? ¿Qué es y qué no una obra de arte? ¿Qué es en principio un actor?

Goldfarb dinamita las nociones *actor, personaje y puesta en escena*. Los seres de *The Dream Project* renuncian a caracterizar, desestiman la mentira escondida detrás de la habitual representación. Desechan el cuerpo entrenado, vivo, orgánico –palabras que definen al «buen actor»–, en el que muchas veces se ocultan la vanidad y el ego. Por ello en el programa de mano del montaje no aparecen los nombres de los cómplices de Goldfarb, porque la ausencia de un actor en la escena confirma también la falta de personajes. En la escena están encarnados devenires, estados atrapados en un espacio liminal entre la realidad y la ficción. La escena se instaura como un espacio de encierro en el que las personas luchan por

representar una verdad, estructurar un discurso que ya ha nacido ilógico. ¿Cuál es el sentido de la historia inicial de *The Dream Project*? Un estudiante llega tarde porque su primo –un muñeco– le ha devorado un pedazo de piel del brazo. ¿O de la última historia relacionada con los demonios interiores de un sujeto? La ilogicidad del discurso concierne a la falta de esa estructura ordenada en el que es constituido un *sistema de sistemas*, llamado *representación*. ¿Pero no puede haber otro tipo de lógica en la ilogicidad? ¿Dónde hallar el sentido de lo ilógico en *The Dream Project*? ¿Dónde la *lógica del sinsentido*? Peter Goldfarb invierte la función de la tradicional representación. Si esta última está destinada a organizar un material heterogéneo otorgando coherencia a lo aparentemente incoherente, la exposición en *The Dream Project* desarticula la lógica de la palabra cotidiana. Los conflictos contados en el teatro son probables y posibles en la vida pero la escena los ha convertido en una amalgama de acontecimientos inconexos, fragmentados. La propia palabra pierde su valor de *significado* para convertirse en mero *significante*, orientada hacia la sonoridad. Es así como se dificulta la articulación de las palabras «pendejos», «negra y «pasa» en uno de los relatos. Porque lo interesante de ellas no está en su inserción dentro de un discurso sino en la materialidad de las mismas, en su resistencia a quedar apresadas, en la cotidianidad, en la dureza de sus texturas. Tal vez por ello el desfase entre el sonido y la acción física. El gesto nunca alcanza a ilustrar o a apoyar la palabra. Siempre se adelanta o se retrasa respecto al sonido, debido a la intensa materialidad de este.



Otro elemento a destacar de la obra es el tratamiento de la crueldad. Ella está ramificada en múltiples lugares. Primero, en la falta de afeites, de maquillaje, de vestuario teatral con que se presentan los jóvenes. Segundo, en la exposición misma del dolor, en el regodeo en él. Tercero, en la estructura caótica del relato de los jóvenes, relato sin principio, medio y fin –la tan socorrida fórmula aristotélica–, estructura concebida para albergar los demonios y terrores de los narradores. Cuarto, en las continuas intervenciones de Peter Goldfarb para reacomodar la historia contada, un vano intento de dejarla articulada.

Esos seres encima del escenario recuerdan otros de Bergman. Pienso en aquellos de *La hora del lobo*, *La vergüenza* o *Sonata de otoño*. En estos filmes Bergman utiliza un recurso: llegado a un determinado punto de la trama, rompe la sintaxis de la narración, interrumpe la diégesis, para acercar la cámara al rostro de los actores –nadie como él en el manejo del primer plano– y hacerlos hablar de sus experiencias, de algún suceso doloroso, duda, o deseo. Son momentos perpetuados en un tiempo en el que solo Bergman logró ser un maestro. Cada película del director sueco es un intento de apresar la vida, es un enfrentamiento agónico entre la ficción y la realidad. De cierto modo, Bergman, sabiendo perdido tal enfrentamiento, permite entonces a la vida penetrar de lleno en sus películas.

Tamaña lucha entre vida y ficción, entre actor orgánico y cuerpo testimonial, anima *The Dream Project*, que desplaza hacia los límites las nociones de representación, actor y espectador.

El teatro de Peter Goldfarb no pretende ganar esa batalla; en un ejercicio extremo intenta sustituir la ficción por la vida, desterrar del escenario esa mentira llamada representación, eterna acompañante del hombre. No obstante, existe un inconveniente: mientras más similar a la vida es su teatro, más irreal, más inverosímil resulta. *The Dream Project* termina sugiriendo que toda gran verdad necesita de una mentira para sostenerse, y esta es la representación. Dicha afirmación, como muchas otras cuestiones de la obra, es susceptible a decirse con total seguridad. *The Dream Project* es útil para hacer preguntas y no para dar respuestas, como es útil para negarlo todo y afirmar nada. No obstante, algo puede decirse con total certeza: quizás el teatro logre algún día expulsar a la representación del escenario de una vez y por todas, pero en esta ocasión tendremos que conformarnos solo con la provocación.

Querida Fátima:

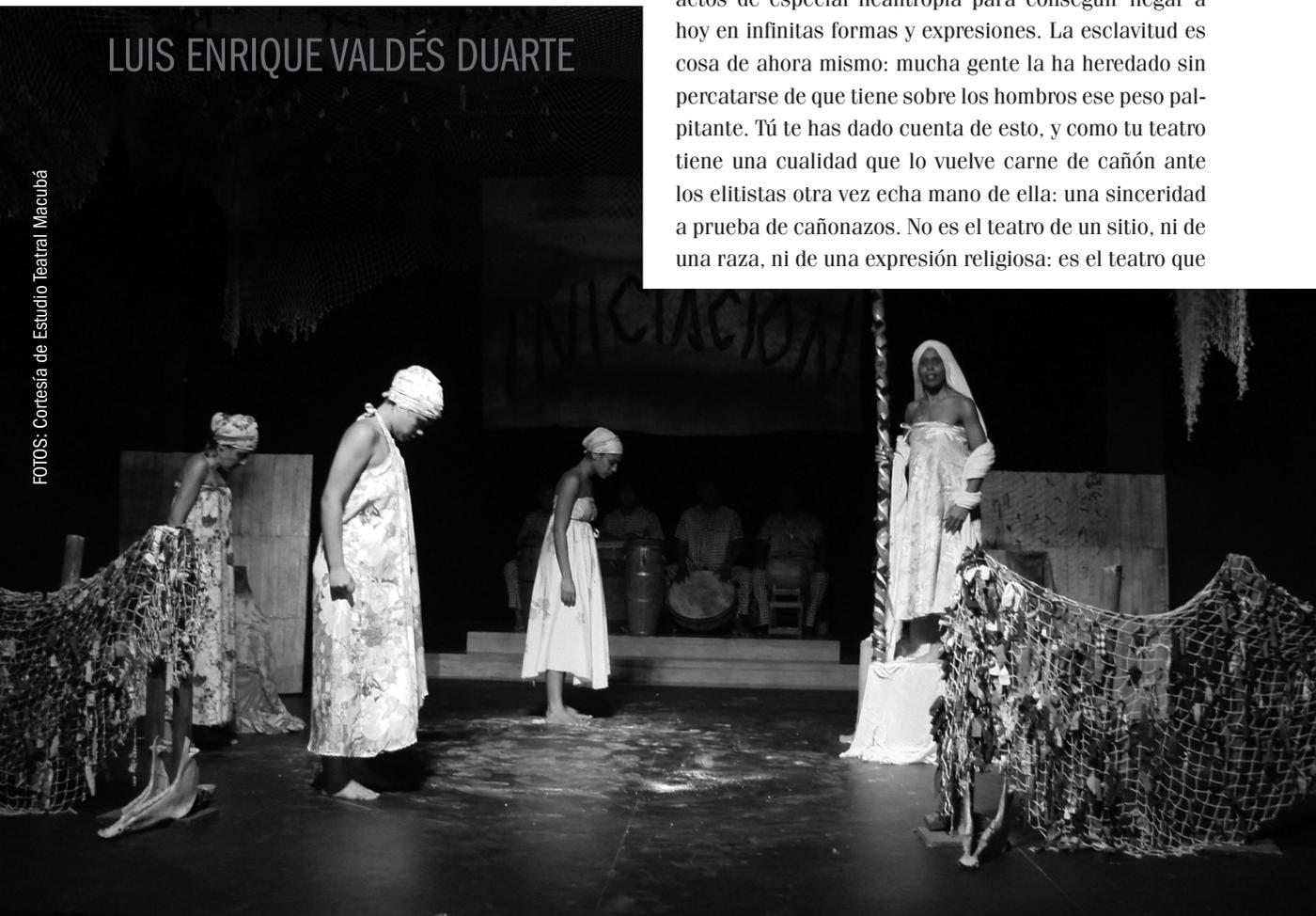
EN UNA DE LAS NOCHES DE LA FIESTA DEL FUEGO que transcurrió en la sala de tu casa Macubá (con su embrujo: mesas de colores, luz tenue de las cuatro antorchas, mojitos: muerte por envidia de cualquier famoso mojito de Cuba, música baja, para conversar: vieja trova santiaguera y tú en medio: prudente sacerdotisa, hermana cabal) Omar se acercó y me pidió que escribiera sobre *Iniciación...*¹ para la revista. Invitado a hacerlo, resolví enseguida escribirte una carta por muchas razones que se resumen en esta fundamental: es a ti, directamente, a quien quiero hablar de esa obra que los dioses te pusieron en lo más amargo de la entraña. Bien sé, a pesar de las anchas carcajadas de aquella noche que nos dejaron dolor en la mandíbula y la tripa, cuánto recóndito sufrimiento se esconde en ellas.

FÁTIMA, LA RESISTENCIA Y LA MUERTE

LUIS ENRIQUE VALDÉS DUARTE

Sin rodeos: *Iniciación...* es un culto a la resistencia y a la muerte. Sí, porque tres resistencias, como acción, acometen los hombres: la de los que resisten el horror, la de los que se resisten a él y la de los que se resisten a acometer una resistencia, entendida aquí como oposición, pero no quieren seguir resistiendo el horror y están, por ello, en un grave problema. En este conflictivo laberinto has colocado a unos seres: glosas de tus antepasados y los míos... ¿Nada más? No. También los hay que son tu alma dividida, tu voluntad bifurcada, tu negra y tu blanca luchando en el elocuente cerco de un campamento militar. ¿Y la muerte? *Principio, no fin.*

La esclavitud, lo sabemos con la sangre, tuvo en nuestras tierras consecuencias devastadoras. Los que fueron arrancados de todo aquello que era suyo perdieron su condición humana y con ella, muchas veces, la vida misma. Ahora los hombres miran atrás y, como han pasado los siglos, notan que hemos heredado muchas cosas: razas, religiones y culturas, y con ellas: dioses, cantos y danzas. El dolor de la esclavitud es cosa del pasado, de los libros, de los museos, como si no estuviera vivo o como si no se hubiera prolongado aquel horror, subrepticia o expresamente, escamoteando o dando la cara, cambiando su perfil en exclusivos actos de especial licantrópia para conseguir llegar a hoy en infinitas formas y expresiones. La esclavitud es cosa de ahora mismo: mucha gente la ha heredado sin percatarse de que tiene sobre los hombros ese peso palpante. Tú te has dado cuenta de esto, y como tu teatro tiene una cualidad que lo vuelve carne de cañón ante los elitistas otra vez echa mano de ella: una sinceridad a prueba de cañonazos. No es el teatro de un sitio, ni de una raza, ni de una expresión religiosa: es el teatro que



le corresponde hacer a Fátima Patterson para quien tiene que hacerlo, tan específico, que es de los más auténticos y consecuentes. Esta vez, sus virtudes se redimensionan: hablan tus hermanos, pero con tu voz.

¿Cómo llegó la pugna? A veces uno no sabe qué quiere ser cuando tenga que mudarse al otro barrio. En todo caso: algo. Eso que al inicio de tu obra parece un nacimiento, un feto doble, mitad negro y mitad blanco, que se divide y salta y se retuerce y habla, por fin, no es lo que parece. Es el nacimiento verdadero y definitivo que te has imaginado, con sus preguntas. Las dos voces de uno mismo. ¿Y ahora qué? Te devuelvo la gracia:

NEGRA. Primero raíz, para después ser tronco, para después ser rama, para después ser hoja, para después ser fruto, para después... coño... para después... Ah, no, para después no, que me coman no, porque si me comen me convierto en mierda y eso no. Bueno, entonces, semilla, para después... Ah, no, para después... que me entierren, no, no, no. Yo no quiero que me entierren todavía, ni quiero ser... ¿Y entonces qué hago? [...]

BLANCA. Vivir. Quiero ser tronco, para después ser rama, para después ser hoja, para después ser fruto, y que muchas manos me agarren, y me arranquen, y me mastiquen, y me entierren. Sí, que me entierren, que me entierren... Siempre que me entierren, porque no estaré en otro lugar sino aquí plantada, aquí para siempre, para todo y todos.

Si es verdad que con la muerte se entra al mundo de la verdad, al lugar donde todo es evidente, entonces es el único espacio posible para desandar lo recorrido, para purgar y reconocer, para culpar... y su única puerta es la invocación. Al ritmo del tambor gagá, la caravana de espíritus irrumpe detrás de uno, vienen de su apartado monte, de su antiguo barracón... Los intérpretes han «entendido» esto tan cabalmente que la representación se extravía con el rito, la muerte entra, viva, surca tu espacio y tu tiempo y te pregunta: ¿qué haces tú? Y no te tardas en responder, con la misma voz con que después, muerta de risa, pero de risa pícaro, nos lo contaste, porque fue verdad, verdad monda y lironda:

NEGRA. [...] Bueno, ahora estoy en la bobería... No, pero no es la bobería... ¿Qué bobería puede ser que te enteres de que tu tatarabuela le haya cortado la cabeza a un tipo? Sí... y que, además, la haya tirado a un pozo. ¡Ah, no es ninguna bobería! Y cuando re-

cuerdas esa historia, ¿qué te queda por hacer? ¿Esa mujer fue honrada o la honrarían?

¿Fue tu bisabuela, Fátima? Esto lo dice tu hija Consuelo Duany y ajusta el parentesco. ¿Quién habla aquí? Quien sea, a mí también me hace imaginar a esa negra vieja, con su machete chorreando sangre, camino del pozo, con los ojos más desorbitados que los del mayoral cuando vio venir el filo como un rayo, como la muerte. Tú lo dices mejor:

NEGRA. [...] La cara de la muerte apareció cuando se levantó el látigo y trató de caer sin compasión sobre aquel maltratado cuerpo, ya en el ocaso de su existencia. Fue entonces que se alzó fuerte, radiante, para dar el último tajazo de su vida. Sí, porque fue un tajazo lo que arrancó de un solo golpe la cabeza a aquel mayoral que le permitió ser honrada a través de la muerte.

¿Y aquella otra pobre mujer que no tuvo tiempo de levantar el machete? Luego, quitándole la metáfora, me lo contaste y yo me conmocionaba otra vez. ¿Será posible? Pues sí, testimonios no faltan. Esa actriz,² que no sabe lo que es explotar, lo dice con una convicción tan profunda que las palabras en su boca parecen bombas.

MUJER 2. Mi vientre explotó... Simplemente explotó... No sé por qué pero explotó como un siquitruque. ¡Explotó! Por el culo me metió la pólvora y la encendió. Carajo, la encendió y la barriga me explotó. ¡Pum! Como un cañón...

Tu obra tenía grandes desafíos: poner palabras en los labios de los que tuvieron que estar callados durante siglos; firmeza en unas piernas que no se enfrentaban, huían; unidad en los que tuvieron que desperdigarse como mismo los trajeron; esperanza donde había muerto todo, hasta ellos mismos... El teatro nos deja hacerlo, entre otras cosas, porque tiene un extraño pacto con la muerte. Has cometido un acto de humanismo: has puesto a hablar con fuerza a los oprimidos, les has quitado las mordazas... Sus exigencias parecen leyes...

MUJER 1. ¿Por qué ese hombre dios nos impuso un castigo? Por defender a mis hijos nos impuso un castigo, por levantar la cabeza nos impuso un castigo, por levantar los ojos nos impuso un castigo, por parir a mis hijos nos impuso un castigo, por mi canto, por mi tierra, por mi cielo, por mis ríos... No me perdona porque sacrificué a los suyos. ¿Y quién sa-

crificó a los míos? Acuérdate, pregúntate... ¿quién sacrificó a los míos?

...y sus designios, confirmaciones...

MUJER 1. ¿Cómo decir que el sacrificio más grande no ha sido hecho, cuando todavía pisamos la sangre de nuestros hermanos, de nuestros hijos, de nuestros enemigos de clase...? ¿Pero, de qué clase? De los buenos y de los malos... Pagaremos por mucho tiempo el precio de la dignidad. Hemos muerto buscando la manera de ser honrados y de honrar a la raza humana... Sí, a la raza humana...

Elocuentes signos mágicos hablan de Haití. ¿Se lo debías? Estremecida por la tragedia del año pasado que reafirmó la desgracia de miles de mujeres maniataadas por el destino y la barbarie, haces esa bella pero firme confidencia. Muy pronto se ha olvidado que esta fue, de nuestras tierras, la primera que tomó las armas y se opuso, venciendo, al oprobio. Se siente, desde la escena, el oscuro aliento de los loas.³ No hay que estar iniciado, ni conocer ciertas crudas señales, para poderlas recoger ya bruñidas por ti. Según me las conforma la memoria, te repito unas palabras recientes de Eusebio Leal, dichas en la presentación de una exposición de Mendive para significar que hay algo que vibra sin ley por debajo de la sangre: «Entre la poesía y el misterio solo puede interponerse, tercamente, la razón». Y es que cuando se echa mano de ella para entender las cosas del alma, se está construyendo un muro, no un camino, y la percepción, ¿quién lo duda, Fátima?, debe ser un catauro repleto de senderos.

Tu telón de fondo es de yute; tus sillas, taburetes, los sombreros de tus personajes, de yarey; sus ropas, raídas, y sus zapatos, viejos; pero los orgullos, devueltos, y las dignidades, resanadas. Hacerlo de otra manera quizás fuera más cómodo pero no te vendría de la raíz remota.

Y dices bien: nadie sale vencedor ni vencido, la duda regresará, en la muerte como siempre ha sido en la vida, al mismo sitio en que alguna vez hubo resolución y dicha:

BLANCA. Encontré el camino, lo encontré. No sé qué pasará en el recorrido, no sé lo que tenga que dar, pero lo encontré y tiene luz, sí, mucha luz... y brilla y no hay piedras y no hay fango y no hay muertos y no hay sangre y no hay..., no hay... porque yo no quiero que haya nada, no quiero escuchar nada, no quiero saber nada de nada, solo quiero vivir, sí, vivir, sí, para que me coman, sí, que me coman aunque después me caguen, sí, que me caguen envuelta en oro para poder tener muchos trapos y menos angustia, sí, que me coman bien, aunque me dé corco minillo, que me coman bien. ¡Ay! ¡Este cuerpo no sabe lo que se estaba perdiendo!

¡Gracias! Al final es el único oficio importante y justo de esta carta. ¡Muchas gracias!

Pero aún tengo que pedirte algo más, a ti, que vives al amparo inmediato de los dos más grandes símbolos de cubanía: José Martí y la Virgen de la Caridad del Cobre. Alza tus manos rumbo a Santa Ifigenia y la mina y salúdalos en mi nombre como te consta que hago cuando estoy ahí. ¡Que Dambalah, el Obatalá haitiano, que se ha mudado al lado tuyo, te mande cada mañana su bendición porque te has acordado de sus hijos, desde la niebla en que vive, la que se posa a esa hora en las cimas de la serranía que guarda tu casa! Y que te alcance también la bendición de tu mamá: ese espíritu luminoso que no te abandona un solo paso y que te enseñó todo... y a ponerme en las manos, cuando llego sofocado con Jorgito, un vaso delicioso y frío de batido de zapote santiaguero.

Nos vemos pronto, para celebrar los veinte años de Macubá, que es, porque nos abriste la puerta, nuestra casa.

Un beso enorme.

¡Aché!

Luis Enrique

NOTAS

¹ *Iniciación en blanco y negro para mujeres sin color*, última obra del Estudio Macubá, escrita y dirigida por Fátima Patterson.

² Mairelis Flores Alvaredo.

³ En Haití, dioses de ascendencia africana.



UNA OBRITA EN NUESTRO PUEBLO. EL CHOTEO EN LA RELECTURA DE UNA OBRA DE THORNTON WILDER

ANDY ARENCIBIA

LUEGO DE SU APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JON FOSSE con *Duerme (Sleep)*, Juan Carlos Cremata vuelve a utilizar el espacio de la sala Tito Junco del teatro Bertolt Brecht. Esta vez pone en escena otro clásico de la dramaturgia contemporánea, *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder.

Como ya es habitual en sus recreaciones de obras de la dramaturgia universal –*El malentendido* de Albert Camus, por citar solo un ejemplo–, el creador del colectivo El Ingenio acude a algunas estrategias que ya son un sello en su poética como director tanto cinematográfico como teatral. El empleo del vernáculo y del choteo criollo es el más sobresaliente. Al igual que otros directores del teatro cubano, Cremata parte de un sólido texto, que respeta en cuanto a estructura dramática, fábula y diseño de personajes, pero que dinamita a partir de un humor procaz, transgresor y en ocasiones irrespetuoso.

Si existe una palabra que define con exactitud la obra de Cremata es el «choteo». Para entender esta categoría en el actual montaje de Cremata trazaré un mapa del concepto partiendo del estudio de Jorge Mañach «Indagación del choteo».

Contrario a lo que se cree, el choteo en el sentido en el que lo describe Mañach no es una virtud, es un vicio de la personalidad del cubano. Para Mañach el choteo es una actividad sistemática, un hábito; y es la habitualidad la característica más importante de dicho fenómeno.

Mañach sostiene que el choteador toma como diana todo lo que es serio mientras las cosas tenidas como tal no lleguen a afectarle de un modo que resulte imposible el chotearlas. Para Mañach detrás de esta acción está la

repugnancia a toda potestad, una falta de respeto, un cuestionamiento y «ausencia del sentido de autoridad»¹ debido a una pérdida o falseamiento de la jerarquía, o de la sobreestimación con que el choteador se observa a sí mismo.

Existen dos clases de choteo: uno ligero y sano, característica idiosincrática del cubano medio, y otro más insidioso motivado por un escepticismo y perversión, la mayor de las veces debido a una «quiebra del sentido de autoridad».²

Mañach argumenta que el choteo comparte con la burla –en realidad está en la jerarquía de la burla, forma parte de ella– la afirmación de la propia individualidad contra otra que quiere imponérsele por creerse superior. Pero a diferencia de otras formas de burla como la parodia, la sátira y la ironía, el choteo embiste fenómenos en los que por lo general nadie halla nada gracioso. El choteo no expresa comicidad alguna debido a que la acción de chotear consiste en que la burla busca su propio motivo.

El desorden es la finalidad del choteo, es decir, la fractura del orden, «de un estado cualquiera de concierto y jerarquía».³ El choteo es el quebrantamiento de un orden porque en principio este connota una autoridad. Se chotea para desobedecer una orden, es decir, un mandato. El choteo ansía el desorden, el estado en el cual el sujeto puede estar a sus anchas; en cubano: «puede campar por su respeto». En este desorden halla el choteador una familiaridad anhelada.

Como sucede con la persona que acostumbra a parodiar –«legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia»–⁴ el choteador admira al objeto de su mofa pero es incapaz de reconocer esa admiración. El choteo se convierte así en un acto de pudor, «un pliegue de jocosidad para esconder nuestra tristeza íntima, por miedo a aparecer tiernos o espirituales».⁵

El choteo es una acción encaminada a defender una libertad individual, una resistencia a la coerción de esta libertad. Todo choteador defiende su libertad absoluta. Para el sujeto del choteo lo serio es todo aquello que conlleva una autoridad y más, es algo ceremonioso, de prestigio, incluso agradable.

Entre el choteo y el humorismo existen diferencias insondables. El humorismo se define como el espacio en el que convergen antinomias reconciliables: «lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste, filosófica y cómica».⁶ Es un deambular de un estado al otro. Entraña un grado de respetabilidad que el choteo ignora por completo debido a su egoísmo y prurito de independencia. El humorismo se caracteriza por una agudeza mental, una profundidad de pensamiento al que el choteo nunca se aproxima, ya que casi siempre es una burla superficial y externa.

Para Mañach, detrás del choteo se hallan otros fenómenos: la ligereza del cubano, su incapacidad para tomar decisiones, defenderlas y llevarlas hasta las últimas consecuencias. En este sentido el choteo connota falta de profundidad, ninguna agudeza, por ello hace poco daño. Todo lo contrario a otras manifestaciones de la burla.

Mañach defiende que más que una característica idiosincrática del cubano el choteo es un resultado del medio, forma parte de la resistencia de sujetos frente a un contexto social, político y cultural, contexto mediado por la improvisación, la mediocridad, la ineptitud.⁷

El choteo ha sido para el cubano una defensa, ya que rebaja la importancia de las cosas impidiendo que estas nos afecten demasiado cuando están generadas por una «autoridad falsa o poco flexible».⁸

Mañach creía que el choteo como fenómeno social pertenecía a un período que iba llegando al final. En principio, el choteo estaba vinculado a la frustración republicana. Recordemos que más allá de la compleja figura de Jorge Mañach dentro del pensamiento social de las primeras décadas de la República el ensayo «Indagación del choteo» está también inmerso en un debate de carácter identitario, es decir, que anhela la unión del cubano en un proyecto inclusivo, altamente cívico. Lo que no sabían Mañach –no llegó a saberlo nunca– y otros detractores del choteo es que este rasgo es y seguiría siendo una constante del carácter inconstante del cubano.

Como dije al inicio, el choteo es el rasgo esencial de la obra de Juan Carlos Cremata, siendo así que en oca-



FOTO: Gilliam de la Torre

siones logra una burla mordaz e inteligente, y en otras –choteador al fin– el humor generado por su obra no alcanza un ápice de agudeza y su buen gusto termina siendo bastante dudoso. Cremata –como los directores de la saga cinematográfica *Scary Movie*– «no deja títere con cabeza», ataca todo lo que puede ser atacado, alta o baja cultura, cultura oficial, cultura *underground*; parodia lo mismo a las cuatro joyas del Ballet Nacional de Cuba que al último tema de reguetón, lo que evidencia no un rechazo al modelo aludido, sino un amor desmedido por exponentes de culturas ubicadas en zonas divergentes. Solamente en el espacio representacional de una obra de Juan Carlos Cremata pueden aparecer someramente en un escaso margen de tiempo citas a Loipa Araújo y demás «joyas» y a Osmani García. Cremata hace diana de todo y, como señala en algún momento Mañach en su ensayo: de tanto lanzar piedras tiene que acertar.

Siguiendo las ideas del citado autor cuando habla del choteo, en la obra de Cremata es violentado un orden político, social y cultural en el afán de mantener una cierta libertad que no es otra cosa que un rabioso individualismo. Pero el escalpelo de Juan Carlos Cremata no tiene más filo que una enmohecida cuchilla de afeitarse. De ello se deriva que su crítica es externa y nada peligrosa. No hay compromiso –y temo que ni cuestionamiento– en ese *impasse* donde dos actrices votan porque se les dé pasaporte y visa a todos los cubanos, o cuando se le critica solapadamente a miembros de nuestra representación política su vocación de hablar demasiada *mier*... O cuando los actores Carlos Solar y Yaité Ruiz aluden a lo indis-

pensable que resulta para el cubano una ayuda del Norte; y ese otro momento en el que uno de los personajes dice que en este pueblito hay libertad pero no «libertaaaaaad», dejando claro que es una libertad demarcada, por tanto una libertad a medias, lo que quiere decir que no hay libertad, porque la libertad, como tantas cosas, es plena, sin límites ni sujeciones, o simplemente no existe.⁹

La relación entre libertad, libertinaje, orden y desorden en la obra de Cremata conduce a un aspecto que debe analizarse desde el punto de vista formal. El choteo como estrategia de discurso incide en la estructura dramática de las puestas en escena de Cremata a partir de este desorden. Como en otras ocasiones –vuelvo a citar su particular visión sobre *El malentendido* de Albert Camus– Cremata tiende a dividir sus montajes en dos grandes momentos (actos). El primero trabaja con elementos del vernáculo y el choteo. Es un espacio en el que se intenta por todos los medios seducir al espectador, sonsacarlo y en ocasiones molestarle. Ese primer acto es por lo general el espacio en el que se «lucen» los actores derrumbando toda noción de máscara o caracterización. Estos primeros actos se asemejan en cada una de sus puestas. Son dilatados, sin tensión dramática, debido al uso y abuso de chistes, *gags*, improvisaciones por parte de los actores; cuesta entender el núcleo dramático, los personajes protagónicos o el conflicto. Todo esto se debe a que el texto desde el que trabaja Cremata es solo un pretexto, un punto de partida. Por el contrario, el segundo acto tiende a respetar más la obra originaria y sus premisas. Es lo que sucede en *Nuestro pueblito*. Acabado el espectáculo uno sospecha que cualquier intención de Cremata respecto a su lectura de Thornton Wilder guarda relación con este segundo acto y no con el primero. Tal parece que todo lo anterior fuera un divertimento, un «entrante» para llegar al segundo acto que estética y dramáticamente es diferente por completo. La relación entre el primero y el segundo acto en las obras de Cremata es un aspecto no resuelto por el director y que afecta notablemente al resultado final del montaje debido a la falta de cohesión entre ambos movimientos. Cuando se llega a lo que debiera ser la tesis del montaje según este segundo acto de la obra, sucede que el espectador está agotado y en ocasiones aburrido, algo reforzado por la sobriedad y el extremo respeto al texto dramático del que se está partiendo. En este respeto creo ver el índice de un conservadurismo que ni el mismo Cremata se atrevería a confesar. La transgresión en sus obras –como en tantas otras del cine y el teatro cubano– está solo en el discurso verbal y no en el lenguaje escénico utilizado. Unas cuantas palabrotas y gestos sexuales –que intentan denotar

esa libertad/libertinaje– no logran atenuar la timidez y devoción de una obra incapaz de alejarse totalmente del Autor y seguir una línea estética propia y coherente. *Nuestro pueblito* –como *El malentendido* de Camus– no sobrevive sin Thornton Wilder y el peso de su enorme literatura. La presencia de Wilder –presencia que se observa únicamente en el segundo acto– es no solo un comodín para dar cierta estructura a una puesta en escena que sin la coherencia y el «orden» dotados por el texto hubiera culminado a la media hora de comenzada la función. El peso de *Our Town* sobre *Nuestro pueblito* es también el signo de que toda transgresión e irreverencia por parte de Cremata está dada en apariencias, en las palabras, en gestos reciclados que pasan de una obra a otra, pero no a nivel de lenguaje, de discurso escénico. Su teatro sigue estando opacado por los gigantes autores de los que parte. La sobriedad y contención del segundo movimiento –vinculado a un teatro del absurdo ininteligible en el contexto de la articulación de ese segundo acto– demuestran su incapacidad para escapar del logocentrismo que aún hoy afecta tanto a nuestro teatro.

Esa vocación supuestamente posmodernista que aún a las antinomias alta y baja cultura y demás clichés,¹⁰ no justifica el desorden que se desprende de la relación entre la poética propia del autor –esos tics conformados por chistes, groserías, gestos, que aparecen en todos sus espectáculos y componen un tema con variaciones sin que sepamos cuál es el tema y cuáles las variaciones– y la dimensión del propio texto del cual parte.

El teatro de Juan Carlos Cremata es necesario porque es un espacio de catarsis donde el cubano oye lo que quiere y no tiene valor para decir, ya que los lugares para el debate social suelen ser bien limitados. Pero ello no significa que el espacio de sus obras –cito *El frigidaire* como el caso más notorio– sea una plaza de debate; este ya está clausurado desde hace mucho tiempo. Lo que hacen los actores –principalmente Hugo Alberto Vargas– no pasa de ser una provocación cuyos dardos no pretenden en absoluto rebatir un orden existente. Individualista al fin, el choteo de Cremata y su Ingenio dice: *me burlo, ya que puedo*.

Conocedor del lenguaje escénico, sabe –o intuye– la denegación teatral. Está consciente de que todo lo dicho en ese escenario forma parte de una ficción y no de una realidad. Por más que sus actores se dirijan al espectador e incluso intervengan desde el espacio de las lunetas, sabe que la representación es un convivio pactado entre el actor y el espectador, un guiño de complicidad

establecido entre ambos; que luego de finalizada la función el espectador saldrá del teatro y se integrará a la gran maquinaria social y tendrá que acatar sus reglas o intentar soliviantarlas con los métodos que la Historia ha validado como los más eficaces. Hay que decir que el momento más brillante y crítico, donde de verdad se reconoce el «ingenio» de Cremata –autor de ese clásico del cine cubano, *Oscuros rinocerontes enjaulados*– es el momento, referido con anterioridad, en el que intervienen dos supuestos espectadores en la discusión con el profesor Willard interpretado por Hugo Alberto Vargas.

No hay que tener demasiadas luces para comprender que lo que está connotando la escena es la gran teatralidad de nuestros debates sociales en los que está trazada toda una dramaturgia con personajes, fábula y espectadores y donde el diálogo¹¹ está cerrado mucho antes de comenzar. Esto demuestra que el «ingenio» está en lo levemente sugerido, no dicho ni gritado. Creo que en ese conocimiento de Cremata está su mayor honestidad. Su teatro no pretende ser y no lo será nunca declaradamente político porque no muestra las causas que provocan el objeto «criticado», ni ofrece soluciones para subsanar esos males. Entonces, ¿qué hay detrás de esa escena donde la Sra. Webb, interpretada por Idalmis García, le pregunta al narrador quién está vendiendo leche en polvo? ¿O esa otra en la que el narrador/maestro de ceremo-

nias –interpretado por Rayssel Cruz– enseña un horario de trabajo y señala que está abierto solo por la mañana, dejando entrever que ello se debe a la falta de almuerzo?

Detrás de todo eso está el empeño por remover las heridas y echar solo unguento para el alivio del dolor. Cremata comparte con Mañach la idea de que la risa es para el cubano –y de ahí el choteo– un modo de resistencia, «la burla crónica ha sido una de sus grandes defensas».¹² Lo verdaderamente cuestionable de todo ello no es que en el teatro cubano existan directores cuya estrategia discursiva parta de *nuestra desgracia criolla*, como decía Fernando Ortiz, sino de entender las causas de por qué nuestro contexto social y político sigue generando ese hábito. ¿Acaso la improvisación sigue formando parte de nuestra vida nacional? ¿A nuestra autoridad le sigue siendo difícil hacérsele valer? ¿El arribismo es otra constante de nuestro carácter? ¿Acaso el cubano todavía tiene que crearse mecanismos de resistencias contra la autoridad? ¿Por qué?

Como sé que no existe nada más imperecedero que una palabra en un papel me abstendré de responder estas preguntas sabiendo que una posible respuesta no será tomada como denegación teatral. Habrá que esperar un nuevo montaje de Juan Carlos Cremata con su *Ingenio* para saber si él puede responder algunas de ellas.

NOTAS

¹ Jorge Mañach: «Indagación del choteo», en *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo moderno cubano*, Estudio introductorio, selección y notas de Luis Rafael, Editorial Oriente, Colección Diálogo, Santiago de Cuba, 2010.

² Jorge Mañach: ob. cit., p. 202.

³ *Ibíd.*, p. 206.

⁴ Linda Hutcheon: «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios* (Los mil y un textos, no. 35, vol. I, compilación digital), Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, p. 8.

⁵ Jorge Mañach: ob. cit., p. 225.

⁶ *Ibíd.*, p. 213.

⁷ La distancia de más de medio siglo que media entre la revisión hecha por Mañach de este ensayo y la actualidad del mismo hace al lector cuestionar esta idea: ¿en verdad el choteo es el resultado del medio y no del carácter del cubano? La vigencia de este rasgo en el carácter del cubano –y con posterioridad me referiré a la puesta de Juan Carlos Cremata– hace pensar que, o el rasgo sí es una característica idiosincrática del cubano, o los rasgos del medio que la produjeron en la

década en la que escribió Mañach su ensayo están muy presentes en la actualidad.

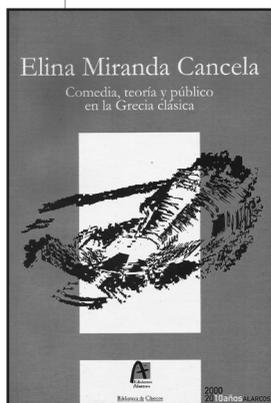
⁸ Jorge Mañach: ob. cit., p. 223.

⁹ Esto de la libertad sin límites ni sujeciones es relativo. La libertad también requiere límites para que no degenera en anarquía. La obra de Juan Carlos Cremata se instaura en un espacio donde esta libertad derriba toda noción de límites. Por ello, más que de libertad, en *Nuestro pueblito* habría que hablar de «libertinaje». La primera conlleva la instauración de un nuevo orden. Por el contrario, la segunda anhela el desorden.

¹⁰ Que por demás definen un período como el posmodernismo, en el que los teóricos no acaban de ponerse de acuerdo para definir cuándo comienza y cuándo termina.

¹¹ Diálogo como intercambio de opiniones entre dos o más personas, en el que cada quien tiene el derecho a expresar sus ideas, no importa si concuerdan o no con las opiniones del resto, porque lo que interesa es ese espacio en el que los criterios manifestados buscan un acuerdo común.

¹² Jorge Mañach: ob. cit., p. 223.



Comedia, teoría y público
en la Grecia clásica
Elina Miranda Cancela
(Ediciones Alarcos, 2010,
158 pp.)

OTRO PASEO POR LAS RUINAS

REINALDO MONTERO

CON RAZÓN A DUSTIN HOFFMAN NO LE DIERON EL OSCAR POR *TOOTSIE*, Y SÍ POR *KRAMER contra Kramer*. En *Kramer contra Kramer*, el actor hizo lo que se espera de él. Fue preciso, sobrio y apeló al sentimentalismo del espectador. Se trataba de un drama heredero del teatro decimonónico, con condimentos adecuados, mientras que en *Tootsie*, además de lograr lo mismo, Dustin Hoffman tuvo que solucionar una caracterización convincente en todo y en parte, o aquello no hubiera funcionado ni con el espectador más entretenido, más tragador de rositas de maíz. Pero *Tootsie* era una comedia, pertenece al más preterido de los géneros, por subalterno, por ligero, porque uno de los sinónimos de comedia es falsedad, mientras que *Kramer contra Kramer* mueve corazones, es serio, es real. Da lo mismo si se adjetiva con voces como «alta» o «nueva», comedia es cosa de usar y botar, de tener poco o nada en cuenta.

Por suerte, personas como Elina Miranda no hacen caso a usos y costumbres, y dedican su vida, o parte, al estudio de la comedia. Sí, de ella, la peor de todas.

Pero regresando a lo que es moneda corriente, dada la consustancial inferioridad de la comedia, y mal que le pese a historiadores de la filosofía y a creadores de *best seller*, resulta coherente que en la *Poética* de Aristóteles se obvie lo obvia. Estoy convencido de que la reflexión sobre lo cómico no es el gran ausente de ese opúsculo. De haber estado, se parecería bastante a un absurdo. Y siguiendo este hilo de Ariadna, ¿no es lógico que el libro perdido de Aristóteles sobre la risa nunca se haya escrito? ¿Para qué ocuparse de lo volandero con tanto misterio por develar?

No obstante, Elina está convencida, me parece, de que debió existir el tratado sobre lo cómico escrito por Aristóteles. Entre otras razones porque la comedia se ocupa como ningún otro género de lo posible, labra en tierras de lo verosímil, con personajes probos o ímprobos, no con héroes, cosa que establece una vecindad sospechosa con las consideraciones aristotélicas sobre el estilo que medran en su *Retórica*. Y es cierto, pueden encontrarse atisbos, que Elina e investigadores precedentes hacen valer. Y por acá y por allá muestran un pensamiento, una breve sentencia, como pescadores que exhiben truchas raquíticas, pero truchas al fin después de arduas jornadas a sedal.

Lo seguro es que fueron un hecho público los trabajos sobre la risa y la comedia de Teofrasto, el heredero del Liceo a la muerte de su maestro Aristóteles. Ambos documentos valiosísimos se han perdido, como casi todo Teofrasto. Pérdida que no nos asombra. Así como la acrópolis de Atenas es roca ruinoso, y el mantenerse en pie parece cosa de milagro, también son ruinas lo que nos queda de la literatura griega clásica y en particular de los dos siglos de esplendor de la comedia. Por ejemplo, de Crates, que según Aristóteles fue el primero en escribir comedias con tramas coherentes, se conservan diez títulos y sesenta fragmentos, cuatro de ellos de autoría dudosa; de Epicarmo, citado también por Aristóteles, se conservan unos trescientos fragmentos, más algunos nombres de sus comedias; de Cratino, llamado *El Joven*, o novísimo si la actualización entusiasma a alguien, apenas los títulos de veintisiete comedias; de Eupolis, se sabe que siete de sus comedias fueron premiadas, pero nada queda, aparte de fragmentos y citas de tratadistas posteriores; de Ferécrates, llamado *El Más Ático*, famoso por su inventiva y elegancia y por la pureza de su dicción, quedan dieciocho nombres de comedias y casi trescientos fragmentos; de Dífilo se puede deducir cómo componía, merced a Plauto que lo versionó en *Casina*, *Rudens* y *Vidularia*; de Filemón, que falleció centenario, restan ciento noventa fragmentos y sesenta y cuatro títulos; de Apolodoro de Caristo, con cuarenta y siete comedias de éxito documentado, ninguna se ha conservado, salvo *Hercira* y *Formión*, las dos que copió Terencio, seguro sin demasiada fidelidad; del centenar de piezas de Menandro, conocido entre los eruditos bizantinos como «la estrella de la comedia nueva», tan conciliador, tan deleite para las personas «cultas», solo una ha llegado completa, y seis fragmentadas.

Elina Miranda, una vez más, entra hasta el codo en los textos de que disponemos, pero esta vez siguiendo los pasos de Jakobson y su énfasis en la recepción; de Mukarovsky y el vínculo entre signo estético y audiencia; de Voldichka y su voluntad de reconstruir la jerarquía artística a partir de la preferencia del público coetáneo. Elina, como nos tiene acostumbrados, en esta nueva obra que ha llamado *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica* mezcla a partes iguales ambición y modestia.

La ambición hace que indague, con su rigor proverbial, en la génesis, desarrollo y ocaso de la comedia clásica griega en vínculo con su público, haciendo una síntesis de la teoría y de la crítica que de siempre acompaña a lo producido en esos dos siglos en el Ática. La modestia la lleva a considerar este estudio como parcial, porque además tiene como objeto, siguiendo la recomendación de Senabre, ser una contribución más al entendimiento de los lazos que unen destinatario y hecho artístico.

Pero hagamos un aparte, o una parábasis, y permítanme trazarles una estrategia de lectura que no puedo ni quiero evitar. Recomiendo que el nuevo ensayo de Elina se comience a leer por su último capítulo, después se salte al capítulo sobre la reflexión teórica en los tratados peripatéticos y posteriores, y solo entonces se obedezca el orden dado para concluir con el espléndido episodio, quiero nombrarlo así, en que Elina trabaja ese momento en el cual la tragedia deja de evolucionar, y la comedia busca nuevas formas, al punto de ser llamada por los tratadistas latinos y bizantinos como «comedia nueva». Es la hora de disfrutar tanto de Menandro como de su singular público, Elina mediante.

Hasta aquí, se habrán dado cuenta, no he nombrado a Aristófanes. La culpa es de la mismísima Elina, que me obliga a detenerme en otros apartados. Por supuesto que una tercera parte de la obra se ocupa de la cabeza más visible de la comedia griega clásica. No hay modo de obviarle. Merced a Aristófanes, podemos deducir con más o menos certidumbre cómo eran y cómo se comportaban esos que asistían fiesteando a las representaciones. Y saber del público es saber de la polis ateniense a finales del siglo V y principios del IV, de las consecuencias de la acción artística en la gente, es hablar de política. Y tratar de política supone entrar en tierras de la Real Politik, o no vale la pena intentar el examen.

Recordemos que en virtud de la Real Politik, se hace lícito la expulsión de los poetas en la República platónica, o sea, por mera sanidad social. Tal como aparece en las *Leyes* y el *Timeo*, la magnitud de placer es criterio del buen arte. Y el arte, en el mejor de los casos, pasa a ser un lujo, por extensión, hasta un mal necesario. Pero llegado a un punto, el placer y el dolor podrían reinar por encima de la ley y la razón, y eso mancillaría el Bien Público, y más si una masa desgobernada, revuelta cual insano areópago, se erige en teatrocracia y comete la desvergüenza de criticar, incluso de querer mandar.

Desde que me enteré de que existía, he visto la teoría aristotélica de la catarsis como una refutación a lo anterior. Colocando el arte bajo criterios didácticos y salutíferos, cabe la asociación con la homeopatía, con esa tecné médica que cura a pequeñas dosis, y atendiendo al mismo Bien Público que causa la expulsión de los poetas, se hace necesario el fármaco llamado catarsis para que la gente haga tierra, descargue sus pasiones pulsantes, salga vaciado de tensiones, entre a la faena que le espera mañana listo para cargarse de viejos y nuevos oprobios, o más o menos.

En ambos casos, ese actuante, primero en llegar a la representación y último en irse, que por comodidad llamamos público, es el sujeto de la Real Politik.

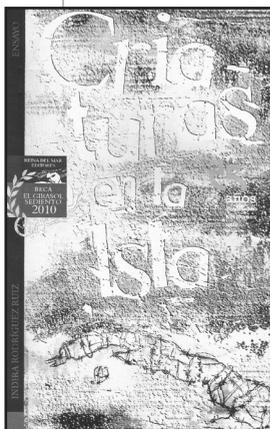
Pero esto que digo tiene más tufo a consideraciones en torno a la tragedia que en torno a la comedia, y en comedia andamos. Falso acierto. Cada *parábasis* aristofánica es catársis. La incoherencia en política, o en el desorden mundo, la contradicción entre lo que se pretende y lo que en verdad está ocurriendo, es fuente de comicidad, sí, pero esconde una profunda tragedia. Es más, en el *Banquete*, Sócrates procura que Aristófanes y Agatón admitan que quien escribe tragedias debe ser capaz de escribir comedias y viceversa. Y sí, pueden encontrarse ejemplos –en las tragedias– de soluciones propias de la comedia, como en el párodos de *Agamenón*. La primera escena del coro antes de la entrada del protagonista puede dividirse en dos partes. En la primera, se dicen oprobios de Agamenón y de las consecuencias nefastas de su acción. En la segunda, y ante la evidencia de que Agamenón se acerca, el coro revienta en elogios del héroe. Más difícil es ver algo parecido en *Ayax* o en *Prometeo encadenado*, lo admito. Y en comedias, llueven las situa-

ciones dramáticas, por no decir trágicas. Es constitutivo de la comedia que ocurra lo risible a pesar del protagonista, que puede estar en otra tesitura, causar el efecto cómico a pesar de sí. En *Las nubes*, por ejemplo, la idea de la falta de dioses angustia al Sócrates encaramado en un cesto, en la máquina de los dioses utilizada en las tragedias, que servía también para maromas cómicas, y Sócrates ve en las nubes las presuntas deidades. Se trata de un verdadero drama que Sócrates vive a pesar de sí. En *Las ranas*, otro ejemplo, el viaje al Olimpo en un escarabajo estercolero es escatológico en las dos acepciones del término, y en la segunda, la que no se refiere a la mierda, la voluntad de convivencia con los dioses se carga de pesares, de verdadero dramatismo.

La idea de que la comedia no había alcanzado, y no alcanzaría nunca, la madurez y perfección de la tragedia, explica la incompreensión sobre la naturaleza del género. Al margen de coincidencias e interrelaciones, resulta difícil comprender que la comedia coloca situaciones patas arriba, que se trata de otro mundo, con otra voluntad de decir y otra manera de entender las acciones.

Pero algo más hay en común entre comedia y tragedia, y es la naturaleza misma de lo dramático, del arte de presentar una acción desarrollada de manera orgánica, da igual los accidentes que sufra tal organicidad, con un núcleo de ideas y asuntos definido, da igual si son un hervidero de contradicciones.

Parte de la fascinación de este nuevo libro de Elina sobre la comedia ática a propósito de su público es que desborda en mucho su objetivo primordial, y ventila asuntos tan varios como cruciales para nuestro tiempo de pataleos, que trae consigo soluciones del tipo teatro posdramático, teatro de no-ficción, teatro desteatrado y por ahí, donde se refugian, las más de las veces, la impericia, la ignorancia, la falta de profesionalismo y la genuina incapacidad.



Criaturas en la Isla. La concepción del personaje en los monólogos de Abilio Estévez
Indira Rodríguez Ruiz
(Reina del Mar Editores,
2011, 102 pp.)

ENTRESIJOS DE SOLEDADES

OMAR VALIÑO

COMO LUCES QUE SE FILTRAN ENTRE LAS GRIETAS DE UN VIEJO TEOCHO, INDIRA RODRÍGUEZ RUIZ ilumina un diálogo entre soledades. Eso es *Criaturas en la Isla. La concepción del personaje en los monólogos de Abilio Estévez*.

El sólido cuerpo de su ensayo fue primero el ejercicio de grado que le permitió licenciarse en Teatología por el Instituto Superior de Arte a esta joven habanera, después asentada en Cienfuegos. Si entonces resolvió con eficacia y velocidad los intrínsecos problemas planteados por un proceso de esa naturaleza, ahora hay que saludar no haber tirado su trabajo de Diploma al olvido de las gavetas. Y también que volviera a aquel texto y lo despojara de las inevitables cicatrices impuestas por las exigencias académicas.

Con perspicacia, Indira se propuso un tema cercano en el tiempo y en el espacio, cuyos bordes fueron precisándose en el curso de la investigación. Como afirma en las primeras líneas de su estudio, las imágenes primero, y luego el universo todo del narrador y dramaturgo Abilio

Estévez revolotearon ante ella con una atracción insoslayable porque, entre otras motivaciones, encontraba en esas obras –precisamente en los monólogos que después convertirá en centro de su atención– algo personal, tal vez una explicación de lo que había sido su camino como parte de una generación tan poco resguardada.

Indira expandió ese primerizo diálogo íntimo, al que atribuyo siempre una gran importancia en la producción de sentido conceptual, en *Criaturas en la Isla*. Si entonces laboró con denuedo, luego ha completado ese diálogo íntimo entre las soledades intrínsecas a los protagonistas de monólogos –más solos si son personajes de Abilio Estévez– y las suyas propias, convirtiendo, por supuesto, aquellas sensaciones en campo de indagación y ahondamiento; ni me imagino cuán alimentadas en el plano privado por su fugaz experiencia migratoria.

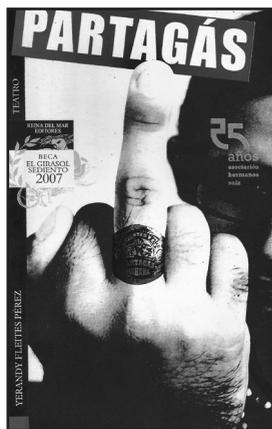
Como resultado tenemos un libro que logra aportar una mirada inteligente sobre un tema poco estudiado. Una mirada de lectora acuciosa de la totalidad de una obra, mas no en función, valga la paradoja, de una explicación totalizadora de la misma, sino de entrever a lo largo de ella las constantes ideológicas y estilísticas en la concepción y construcción de personajes por parte de un autor tan particular. Una mirada libre de prejuicios y esquemas que ha sabido encontrar en esa dirección los hilos unificadores de la obra de Estévez.

Para ello no se atiene ni siquiera a un estudio cronológico de la obra narrativa, dramática o incluso poética del autor, sino que bucea en las claves de poética para pintarnos tanto el paisaje general del *corpus* «abiliano» como el específico del personaje dentro del mismo. Ello no niega, sin embargo, la interesante aproximación a ese *corpus* como cosmos, como universo sostenedor de un canon que explica la concepción y acción del personaje teatral, sobre todo en la triada de monólogos *Santa Cecilia*, *El enano en la botella* y *Freddie*, que constituyen el objeto de estudio de la investigación.

Indira Rodríguez Ruiz propone una exégesis que alumbra con precisión y nuevos matices la obra de Abilio Estévez, resalta la unidad de la misma, así como las novedades que porta, ante todo, para las coordenadas del personaje teatral. Alcanza, como conclusión, a caracterizar esa concepción con amplitud de rasgos y de nociones de funcionamiento.

Su lectura se expande cuando consigue penetrar por sí misma, en plena libertad, la obra de Abilio. Halla sus mejores definiciones en el papel y función de una serie de variables –el cuerpo, el encierro, el escape, la cultura– en los personajes «abilianos».

Con dominio y desarrollo del tema, fluida y clara escritura, así como eficaz extensión, Indira Rodríguez Ruiz nos entrega en este ensayo una guía para aproximarnos con mayor profundidad a la creación de este importante autor cubano y, a través o junto a la misma, nos revela también un intenso testimonio personal de las aristas de su tiempo y de su país vistas por ella como parte de una generación y como criatura de Isla.



Partagás
Yerandy Fleites Pérez
(Reina del Mar Editores,
2011, 68 pp.)

FUMARSE UN PARTAGÁS CON MARADONA O DOMINAR EL BALÓN DE LA ESCRITURA

YOHAYNA HERNÁNDEZ

EN *PARTAGÁS*, TEXTO DEL JOVEN DRAMATURGO YERANDY FLEITES QUE HOY LA EDITORIAL REINA del Mar pone en sus manos, se prohíbe fumar. Por ello, *Pichulita* Cuéllar y Lalo, los adolescentes que protagonizan esta historia, nunca pudieron mostrar la foto que les tomó Teresita Arrate en el muro de «sus lamentos», donde misteriosamente y durante mucho tiempo apareció Maradona compartiendo un abrazo con ellos. Cómo «el astro del fútbol» llegó a esa foto, hasta los propios personajes lo ignoran, pero «lo más jodido del caso es que nunca pudimos enseñársela a nadie por temor a que nos vieran fumando».

Así termina esta obra de Yerandy Fleites. Con una imagen de la adolescencia en la que aparecen dos cigarrillos Partagás, dos amigos, un muro, el abrazo y la humedad de la memoria que comienza a desdibujar los ídolos de los primeros años. Y justo por esta foto comienzo a relacionarme con la lectura del texto. Me recuerda la foto final que cierra su *Jardín de héroes*, obra que pertenece a la tetralogía del autor sobre las heroínas clásicas, en la que Agamenón, mitad hombre mitad bestia, quedaba reconstruido en el imaginario de Electra en una dimensión heroica, sobrehumana.

Esto me detiene a pensar la relación entre la naturaleza de la situación dramática que Yerandy estructura y esas imágenes que a manera de comentarios fotográficos se convierten en el colofón de sus obras. Hay en ellas una voluntad de reconstruir una experiencia de la realidad deformada por el deseo.

Partagás explora las asimetrías del universo del adolescente a partir del choque de tres personajes, sus aspiraciones, desilusiones, accidentes. El fútbol, los cigarrillos, la ampliación de las fotos de los quince («para gusto se hicieron los colores, y las ampliaciones de fotos de quince»), el sexo, el Ford del padre, las dinámicas del grupo, los celos, la envidia, la apariencia, la crudeza, crueldad e ingenuidad de las relaciones interpersonales. Yerandy construye tres personajes mutilados, «fuera de grupo», que intentan por todas las vías (la venganza, la traición o el sexo) estar en el equipo interaño de fútbol. Cuéllar, el protagonista, ha sido mordido por un perro (el de Teresita) y ha perdido una parte de su pene, por ello el apodo o «nombre» de *Pichulita*. Lalo, quien tiene una inclinación por la lectura, tiene que patear los libros y entrar al equipo, porque con el fútbol y solo el fútbol llamará la atención de La Chabuca. Teresita, para ser una porrista, «carga» una relación con Judas, el entrenador. Pues *Partagás* será entonces las estrategias que los personajes idean para patear el balón, porque jugar fútbol, que es lo mismo que fumar partagás, que es lo mismo que dispararle a las palomas en el parque, son los códigos para «formar parte del grupo» en el universo adolescente que Yerandy nos recrea.

Lo interesante que encuentro en esta obra es su estructuración, cómo Yerandy compone este universo a partir de una serie de cartas y mensajes que escriben y reciben los propios personajes, la transmisión de programas radiales (*Notas al pie*, *Notas deportivas*, *La casa invita*), el fragmento de un guión cinematográfico, un discurso («Palabras a los Colegiales sobre el Daño que hace el Tabaco de Chéjov»), una llamada telefónica, un mural con una convocatoria y tres biografías, fotos que alternan con escenas dialogadas en función de la situación dramática y una especie de escena bisagra con una reflexión metateatral («Fumatorio»). Una estructuración con la cual, también desde un espíritu juvenil y de renovación, el autor se inscribe en el juego de sus personajes y patea la escritura dramática con el fin de desjerarquizar el diálogo como componente verbal del drama. *Partagás* se asume desde una teatralidad que coquetea con la contaminación de la palabra mediatizada (hablo de los fragmentos de programas radiales que aparecen), el género epistolar (en un estudio más riguroso pudiéramos detenernos en la relación entre el aparte teatral y las posdatas que el autor utiliza en estas cartas), la irrupción de elementos de la realidad (como el mural escolar y sus documentos típicos) que el autor convierte en estructuras narrantes con el fin de que su *Partagás*, a diferencia del que *Pichulita* envió a Maradona y del que fumaba en la foto, sea un *Partagás* auténtico.

Entre el «Jorge Luis Borges del fútbol» o «el Maradona de las letras», peleando ante la fragilidad de parecer un personaje de Vargas Llosa (a quien el autor recomienda acudir «en condición de didascalía, o en caso de aprieto imaginográfico»), sitúa Yerandy su *Partagás*. Fumarlo me ha recordado mis días de estudiante junto a Yerandy en los muros del ISA, las discusiones del clasicismo francés, Racine vs. Strindberg, «el árbol de los tres huecos» de Maikel con «la máquina de moler carne que molió el barco» de Rayder. Porque en *Partagás*, como en toda la escritura de Yerandy Fleites, el intertexto que más seduce y mejor funciona es el de su propia experiencia, cómo el autor convierte en crónica dramática su cuerpo, sus paisajes, sus historias. Ello es algo que disfruté enormemente en su proyecto de tetralogía en textos como *Antígona* y *Jardín de héroes*, en los que recuerdo a *Antígona* tirándose en la parte honda de un río de Ranchuelos o a Yerandy, confesando en boca de su Mensajero: «Prefiero mil veces el ciclo menstrual que el ciclo troyano».

En una de las postadas de la carta de Lalo, este le informa a Judas: «Le advierto que el número de la habitación está medio borroso, no obstante, tiene un letrero escrito con lápiz labial que dice: YO FUMO PARTAGÁS». Leer ese fragmento me hizo pensar en la relación de Yerandy con Abelardo Estorino y las conexiones de sus teatros, salvando las distancias generacionales y poéticas, en el afán de dramatizar la memoria. Al *Yo fumo Marlboro* de Estorino (texto escrito en 2002 y que cierra su teatro completo publicado), en la misma sala para fumadores (o fumatorio) de un café literario, donde también podrían estar sentados Borges, Chéjov..., Yerandy responde: Yo fumo *Partagás*. Y con este libro que Ediciones Reina del Mar pone en sus manos solo me resta invitarlos a darle una cachada a su cigarrillo; ya ustedes dirán si es o no un *Partagás* auténtico.

EN TABLILLA

Becas y premios de la Asociación Hermanos Saíz

La Asociación Hermanos Saíz entregó el 13 de enero, en el Salón de Mayo, sus becas y premios correspondientes al año 2011, los cuales se proponen estimular y promover el trabajo de los jóvenes creadores cubanos.

En esta ocasión la beca Milanés de artes escénicas se entregó a Rafael Martínez Rodríguez por su proyecto *Tragedia*; el premio Aire Frío a *Arizona*, puesta en escena de Marcela García y Fabricio Hernández (Compañía Hubert de Blanck); mientras que el premio Ramiro Guerra de interpretación en danza contemporánea y folclórica recayó en los bailarines Jorge Amado Pérez (de la Compañía Ban Rará), Maysabel Pintado (bailarina y coreógrafa), Isvel Bello (Compañía Danza Espiral) y Jenny Nocedo (Danza Contemporánea de Cuba).

El premio de actuación Adolfo Llauradó en el apartado de televisión fue para Dailenis Fuentes, por su presencia en la telenovela *Bajo el mismo sol*, y para Rolando Chiong, por su papel en la telenovela *Añorado encuentro*. En el de cine fueron reconocidos Laura Ramos y Fidel Betancourt por *Chamaco* (de Juan Carlos Cremata), mientras que en teatro para niños los laureados fueron Liliana Bergues y Reinier Chávez por la obra *Historias con sombrillas* (de Ariel Bouza). En la categoría de teatro para adultos, los galardones fueron para Olivia Santana por su participación en las obras *Sleep* (de Juan Carlos Cremata), *Noche de reyes* (Teatro El Público), y *El dragón de oro* (de Raúl Martín); para Daniel E. Lana, por las obras *La visita de la vieja dama* y *Charenton* (de Flora Lauten); y para Frank Andrés Mora Hernández, por *Esperando a Godot* (bajo la dirección de José Milián).

El premio de Investigación de las Artes Escénicas La Selva Oscura se le concedió a la investigación «El largo viaje hacia la verdad», de Carlos Sarmiento y la beca de Pensamiento Ernesto Guevara, (en la categoría

de crítica e investigación) fue para los estudiantes del Instituto Superior de Arte Michel de la Cruz y Martha Luisa Hernández, por el proyecto *Escenarios actuales. Poéticas y permanencia del teatro cubano (2001-2011)*.

Premios Villanueva de la Crítica Teatral 2011

El sábado 21 de enero, a las cinco de la tarde, Teatro de las Estaciones presentaba *Canción para estar contigo*, y seguidamente la Sección de Crítica e Investigación teatral de la UNEAC otorgó el Premio Villanueva a los mejores espectáculos teatrales presentados en Cuba en 2011.

En la categoría de espectáculos nacionales *Canción para estar contigo* (Teatro de las Estaciones), fue el único montaje para niños distinguido con el lauro, mientras que entre las puestas para adultos fueron galardonadas *Jerry viene del zoo* (Estudio Teatral Vivarta, dirigido por Antonia Fernández), *Reír es cosa muy seria* (producción del Centro Promotor del Humor, dirigida por Iván Camejo), *Cubalandia* (El Ciervo Encantado), y *El dragón de oro* (Teatro de la Luna, bajo la dirección de Raúl Martín).

Los espectáculos extranjeros reconocidos fueron *The Society* (de la noruega Jo Strømgren Kompani), *El trompo metálico* (compañía argentina El trompo), *André y Dorine* (Kulunka Teatro, España), *Oratorio por un país en sombras* (Equipo Delta-Trabajo Teatral, Argentina), y *Coincidencias* (Blakpöx, Finlandia), todos presentados al XIV Festival de Teatro de La Habana. Además fueron distinguidas con el Premio Villanueva dos de las puestas en escena presentadas en el festival Magdalena sin Fronteras a comienzos del pasado año: *Murmullos en el páramo*, de la mexicana Mercedes Hernández, y *El paquete*, de Déborah Hunt y Maskhunt Motions.

Premios Caricato 2012

Este 26 de enero, en el Teatro Astral, se entregaron los premios Caricato, otorgados por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. La gala, precedida por un *performance* de pantomima, y amenizada por el Ballet de

la Televisión Cubana, las Compañías Teatro del Cuerpo Fusión, Irene Rodríguez y Ópera de la Calle, contó con la conducción de Froilán Arencibia y Maylín Lagañoa, todos bajo la dirección artística y general de Pancho González.

En el premio de teatro para niños Pepe Camejo la puesta en escena ganadora fue *Mowgli, el mordido por los lobos*, dirigida por Arneldy Cejas para Teatro La Proa, obra que le valió a Erduyn Maza el premio masculino de actuación; mientras que la actriz triunfadora fue Teresa Denise por *El sinsonte y el rosal* (Teatro Escambray). En el de teatro para adultos Francisco Covarrubias el premio de puesta en escena recayó en *El baile* (Teatro D'Dos), bajo la dirección de Julio César Ramírez, y los de actuación femenina y masculina, respectivamente, fueron para Mariela Brito por *Cubalandia* (El Ciervo Encantado) y Alexander Díaz por *Derrota* (Argos Teatro). Por último, el premio en actuación de reparto fue para Olivia Santana por *Sleep* (El Ingenio Producciones), dirigida por Juan Carlos Cremata.

En el premio de humor Eloísa Álvarez Guedes, en actuación escénica femenina y masculina, respectivamente, fueron los laureados Candy Quintana y Jaime Jiménez Reyes por el espectáculo *Monseñor Bola*. Por su parte en el concurso de televisión Enrique Santiesteban, en actuación femenina se llevó el lauro Blanca Rosa Blanco por *Bajo el mismo sol*; mientras que el de actuación masculina recayó en Julio César Ramírez por *Bajo el mismo sol* y Néstor Jiménez por *Extravíos*. En el premio de cine Tomás Gutiérrez Alea sobresalieron en actuación femenina Yuliet Cruz por *Habana Eva* y en el masculino Luis Alberto García por *Chamaco*.

El concurso de radio Antonia Valdés en actuación protagónica femenina premió a Nila Sánchez (Doña Mercedes en *Un grito en la montaña*) y el de actuación protagónica masculina para Ángel Luis Martínez (Leonardo, Serena y Cándida, en *Peligrosa pasarela*). En actuación de reparto el premio fue para Yumilka Ruiz (Yiya Gil y Gardenia Kindelán en *Amores tercios*). En el de doblaje Bernardo Menéndez el lauro en actuación femenina fue para Lesvi Samper (*Una noche tormentosa*) y el masculino fue para Carlos Cabal (*Historia sin fin II*).

Durante la gala se reconoció además, mediante un premio Caricato honorífico por la obra de la vida a Juan Rodolfo Johnny Amán y a Julio Capote. Igualmente el actor Abdel Castro recibió un reconocimiento por su desempeño en el papel de Rudy, en la telenovela *Bajo el mismo sol*.

Talleres en Guadalupe

Desde el 12 de febrero y hasta el 31 de marzo las compañías cubanas Teatro Caribeño y Teatro Cimarrón, junto al Pequeño Conservatorio de Haití y la anfitriona, la compañía Siyaj, que dirige el actor y profesor Gilbert Laumord, impartieron varios talleres teatrales y de oralidad escénica en Guadalupe. El objetivo principal de la iniciativa es crear las herramientas pedagógicas del teatro guadalupéño a partir de su patrimonio cultural inmaterial (oralidad, mitos, leyendas, música, danzas, lenguas, veladas mortuorias, etcétera) y de las prácticas y referencias teatrales del Caribe.

Esta será la primera etapa del proyecto: «Por un teatro guadalupéño: entre su patrimonio cultural y escenarios contemporáneos», programado para dos años, el cual tendrá su continuidad durante este 2012 en Cuba y, posteriormente, concluirá en Haití en 2013. Por la parte cubana asistieron los dramaturgos y directores artísticos Eugenio Hernández Espinosa y Alberto Curbelo, y los actores Nelson González y Ana Aurora Díaz, quienes se integrarán al haitiano Daniel Marcellin y a un amplio equipo de directores, actores, investigadores y profesores de Guadalupe, encabezados por Gilbert Laumord y Elvia Gutiérrez, de la compañía Siyaj, Stéphanie Bérard, profesora-investigadora de teatro y literatura caribeña de la Universidad de Virginia (EE.UU.), Claire-Nita Lafleur, Esther Mirtyl, Joel Jernidier, Dominique Bernard y Harry Baltus, entre otros.

El proyecto fraguará además la publicación de una revista teatral por la compañía Siyaj, a partir de 2013, y plasmará las intensas relaciones escénicas entre ambos archipiélagos antillanos en el libro *Cuba y Guadalupe: el teatro que las une*, de Alberto Curbelo.

Premio Cultural ALBA 2011 de las Letras y las Artes

El pasado 17 de febrero, en el marco de la 21 Feria Internacional del Libro en La Habana, fue entregado el Premio Cultural ALBA 2011 de las Letras y las Artes al

escritor bardenense George Lamming y al teatrista colombiano Santiago García, director de La Candelaria.

Según el fallo del jurado (integrado por la poeta y ensayista dominicana Chiqui Vicioso, el escritor argentino Vicente Battista, el historiador ecuatoriano Jorge Núñez, el investigador y crítico literario Edgar Páez y la crítica e investigadora teatral cubana Vivian Martínez Tabares, así como el teólogo brasileño Frei Betto, quien sesionó como testigo de honor) Lamming es un clásico de la literatura del Caribe, ha influido notablemente en el Programa de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, a lo que se suma el reconocimiento por la creación del Grupo del Nuevo Mundo, en el que redefine la noción caribeña. En Santiago García, mientras tanto, se reconoció su importancia en la escena latinoamericana, tanto desde la creación artística como desde la reflexión teórica por un teatro innovador y comprometido con la afirmación de la identidad cultural latinoamericana.

Fundado en 2007 por la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA), el lauro se otorga a creadores vivos que hayan consagrado su obra a engrandecer el patrimonio cultural del continente con aportes originales.

A la Eterna Memoria. Quince años de El Ciervo Encantado

Cuando El Ciervo Encantado tuvo que dejar su recinto fundacional del Instituto Superior de arte (ISA), la biblioteca de las artes ofreció su espacio a una pequeña exposición sobre su trabajo hasta ese momento. También entonces un *performance* dio comienzo a la actividad. También la Virgen que nos impresionara en *Visiones de la cubanosofía* salió en procesión desde su recinto en la Facultad de Artes Plásticas hasta la entrada de la biblioteca. Con consternación y tristeza muchos veíamos el hecho como el fin de una era. Así fue. El cierre de un ciclo y la apertura de otro que daría pie a una nueva sede, situada ahora en 5ta y D, en el Vedado, y a otras piezas que darían al grupo una continuidad estética e ideológica.

Este 21 de febrero la Galería Raúl Oliva celebró con una exposición, titulada *A la eterna memoria. 15 años de El Ciervo Encantado*, los quince años de travesía de

El Ciervo Encantado. También esta vez la Virgen salió de su recinto y transitó por las calles del Vedado hasta su lugar en la Galería. Pero fue la alegría la que acompañó el tránsito, la música vivaz, el regocijo de una fiesta. Los músicos del grupo Banrará cantaron rezos a los orishas, la gente bailaba y tocaba la campana que pendía bajo la Virgen. El espacio público fue invadido por la algarabía de una procesión completamente inusual en la geografía habanera.

La exposición, curada por el equipo de la Galería Raúl Oliva y por las propias creadoras Nelda Castillo y Mariela Brito, se propone mirar la trayectoria del grupo no como sumatoria de imágenes, o resumen de una cantidad determinada de momentos o espectáculos, sino como recreación de sensaciones, personajes, máscaras, olores. La Galería Raúl Oliva, caracterizada desde sus inicios por su afán en mostrar con una perspectiva curatorial distinta las obras expuestas, utiliza el espacio de manera casi laberíntica, donde el recorrido va descubriendo al espectador fotos, objetos, trajes de las puestas en escena ubicados no de una forma explicativa sino a la manera de una instalación plástica, donde se requiere que el que mira termine de construir el sentido a partir de su propia memoria de los espectáculos. Hasta el 22 de abril estamos invitados a reconstruir la experiencia, a inventarnos nuestros recorridos, a mirar a la Virgen y recordar, o solo pedir.

Día Internacional de la Marioneta

La Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) ha seleccionado este año a Joan Baixas para ser el portavoz de todos los profesionales y amantes de los títeres y el teatro de objetos este 21 de marzo de 2012, fecha en que anualmente se celebra el Día Mundial de la Marioneta. Baixas es un pintor y marionetista catalán, crea espectáculos y *performances* con gran contenido visual, en los que cuenta breves historias contemporáneas. Su compañía, Teatre de la Claca, colaboró con pintores como Joan Miró y Roberto Matta, así como con músicos, actores y bailarines, y ha presentado sus obras por todo el mundo.

MENSAJE DEL DÍA MUNDIAL DE LA MARIONETA 2012

Con gesto decidido cerramos periódicos y noticiarios y brindamos por el arte y la fraternidad, hoy es día de fiesta, celebramos el Día Mundial de la Marioneta.

No podemos olvidar el dolor, la realidad de las desgracias y penurias que afligen al mundo, pero precisamente porque no queremos olvidar nos damos el compromiso de celebrar la dignidad humana, el afán insaciable de los humanos de afirmar la vida frente a la mala fortuna y la muerte.

El arte es un canto a esta dignidad, reúne en una marea continua a las generaciones pasadas y futuras, las culturas y los clanes, en torno a la poesía. El arte establece la complicidad de la mirada entre personas que se maravillan juntas, creador y espectador, en la exploración de lo desconocido. Todo acto artístico es un grano de arena en el engranaje de la realidad.

El arte de la marioneta se dirige a estos objetivos a buen paso. Cada vez que animamos un personaje firmamos una declaración de independencia. Hija rebelde de las artes de la imagen y de la palabra, de la interpretación y de la narración, la marioneta afirma el compromiso con la inocencia, paraje de la felicidad, y convoca también el otro extremo, la crueldad.

La inocencia es importante, es armoniosa y fértil, como testimonian Jarry o Kurosawa, Miró o Arséniev y tantos otros.

A la crueldad conviene tomarle las medidas del traje y mirarle a la cara con sarcasmo.

«El animal vive en la naturaleza como el agua dentro del agua» (M. Eliade). La marioneta vive en el imaginario como el agua dentro del agua. Territorio donde la razón linda con los flujos de la animalidad y del vegetal, de la tierra y del agua, el imaginario es la reserva de energía de personas y tribus y la marioneta campea por él como un rey, no analiza, no interviene, prospera.

«El signo diferenciador del animal humano es la animación y la primera animación que hace el hombre son los dioses. La animación nos hace personas.» (P. Sloterdijk). La mordacidad de esta reflexión filosófica impregna de humor el acto principal del titiritero: dar vida a lo inanimado y convocar a las personas en torno a esta brujería.

Hace ya algunos años, un puñado de marionetistas tuvo el acierto de crear una organización para potenciar los intercambios internacionales. UNIMA, convertida ya en una realidad consolidada y extendida a todo el mundo, es ahora más necesaria que nunca para dirigir los esfuerzos gremiales hacia los objetivos del arte y la dignidad humana.

Así, loemos a los dioses por concedernos esta profesión, agradezcamos a nuestros abuelos la creación de UNIMA y celebremos el esplendor del arte del imaginario; brindemos por la marioneta.

Compañeros, ¡BUENA FIESTA tengamos!

Un dardo que viaja sin fin

RUBÉN D. SALAZAR

Si en el mundo titiritero cubano se nombra a Félix Santos, seguro que muy pocos sabrán de quién se habla, pero si se menciona a *Dardo*, entonces todos convendrán que estamos hablando del líder del popular grupo de teatro guiñol Los Cuenteros, del responsable de que ese conjunto de titiriteros de San Antonio de los Baños haya ido alcanzando paso a paso, desde los tempranos años 70, un sello, un estilo criollo, lleno de gracia e imagería rural.

Dardo, alias relativo a flecha, a saeta, a lanza, fue un hombre afable y natural, amante de su familia y su te-



FOTO: Alina Morante

rruño, con una fe sin límites en el poder de los muñecos y un especial sentido del humor. Siempre metía la cuchareta en los prólogos de sus espectáculos, haciendo una especie de personaje presentador que lo mismo podía ser un pelotero que un fotógrafo. Recuerdo la vez que en la década del 90 llegó al Taller Internacional de Títeres de Matanzas vestido a la última moda de manera paródica, tan solo para hacer bromas sobre el sentido de modernidad que mantiene joven escénicamente a René Fernández, director del Teatro Papatote, o los simpáticos dardos que le lanzó a Teatro de Las Estaciones en uno de los festivales de Camagüey, cuando presentaba uno de sus montajes diciendo que su grupo era tan bueno que viajaba al extranjero todas las estaciones del año. Así era este titiritero montuno, no se parecía a nadie. Los artistas del universo de los retablos siempre estábamos esperando qué cosa se le pudiera ocurrir a nivel de artificio técnico en cada nuevo espectáculo, o a quién o qué iba a chotear sanamente con sus muñecos, siempre frescos, con unas salidas campechanas en las que todos reconocen a *Los cuenteros* y a su principal maestro.

Hoy, que todos conocemos la triste noticia de su fallecimiento en la mañana del 25 de diciembre —¿rara coincidencia con el nacimiento del hijo de María y José u otro de esos chistes que *Dardo* acostumbraba a hacer?—, nos parece que el arpón guajiro de Félix Santos se vuelve inolvidable. Pasará mucho tiempo para que el teatro para niños y de figuras nacional vuelva a tener una personalidad tan auténtica y querida como la de Félix *Dardo*. Pero no nos pondremos de luto, él no querría; cada vez que le recordemos hagamos un chiste, riámonos de las cosas amargas y absurdas de la vida y pensemos en nuestras mejores armas para luchar contra sus golpes inesperados.

Recordar a Ramiro Herrero

NORAH HAMZE

El paso del tiempo no debe ser obstáculo para rendir tributo merecido y necesario a quien ha dejado su huella singular en el teatro y en el acontecer cultural de la nación. Justo entonces comienza a vagar su nombre entre las trampas del tiempo y la memoria, y a solicitar el enaltecimiento de la vida y obra del entrañable colega Ramiro Herrero Beatón, quien falleciera el pasado 3 de



FOTO: Alina Morante

enero en Santiago de Cuba, ciudad que lo vio nacer y erguirse como intelectual y artista, a la que supo honrar con su tesón y laboriosidad.

Actor, director teatral, profesor, investigador e infatigable promotor cultural, nació un 22 de febrero de 1938, y desde muy joven emprendió la lucha por las causas justas, alistándose al movimiento 26 de Julio y al Partido Socialista Popular. Participa en la Campaña de Alfabetización, funge como maestro en la Sierra Maestra, y más adelante, como estudiante universitario, se vincula a la cátedra de teatro de la Universidad de Oriente, bajo la dirección de Francisco Morín, donde encuentra el rumbo definitivo del oficio. En 1964 inicia su carrera como actor profesional en el Conjunto Dramático de Oriente, complementándola con estudios filológicos que contribuirán a su desempeño exitoso en diferentes facetas de la creación teatral.

Acucioso investigador de las tradiciones populares, integra un equipo que se involucra en el rescate del Teatro de Relaciones, que va a impulsar el movimiento de renovación de los años 70 en el país, y que engendra obras emblemáticas como *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* y *Cefi y la Muerte*, con gran acogida de un público masivo y heterogéneo a lo largo de la Isla, y reconocidas por los especialistas más exigentes para consagrar la labor como director de Ramiro Herrero, coronada luego con otros estrenos entre los que pueden destacarse *Historias de monte adentro*, *Yepeto*, *Asamblea de las mujeres* y *Dos viejos pánicos*.

Fundador y director general por muchos años del Cabillo Teatral Santiago, compartió su trabajo creador con célebres actores, dramaturgos y directores cubanos y extranjeros, y con muchos discípulos (deudores en gran medida de sus enseñanzas) que gozan hoy de elevado prestigio en el ámbito cultural de la nación y en otras latitudes como España, Argentina, Uruguay, Nicaragua, Jamaica, Venezuela, Panamá, Bulgaria, Alemania, Islas

Canarias y Colombia, donde tuvo magníficas experiencias como docente y director de escena.

Profesor titular, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con un elevado sentido de pertenencia y con el solo interés de ser útil, transitó por varias responsabilidades y ejerció la presidencia de la delegación de la UNEAC santiaguera durante un mandato, entregado al noble propósito de impulsar el desarrollo cultural de la región, y destacar el valor de las expresiones populares que parten de las más genuinas tradiciones. Significativa ha sido también su participación en actividades político sociales, desde su filiación a las luchas clandestinas, al contingente de maestros en la Sierra, a la UJC, al PCC, al Consejo Nacional de la UNEAC, al comité provincial del Partido en Santiago de Cuba en calidad de miembro, y como activo promotor de acciones culturales trascendentes para el desarrollo de la nación.

No puede abarcarse en pocas cuartillas la labor de un creador que tuvo una incidencia tan directa en la vida cultural de su ciudad natal, desde el comité organizador del Festival del Caribe, o las noches culturales de la calle Heredia (como uno de sus principales fundadores e impulsores), o de las fiestas de Relaciones o el festival Máscara de Caoba. Desde la dirección escénica que abarca casi un centenar de títulos, y la formación de jóvenes actores en el Cabildo Teatral Santiago, u otras agrupaciones como Calibán Teatro, Gestus y A dos Manos. O sencillamente desde un aula de teatro en la Universidad o un salón de clases en la Enseñanza Media y Superior de Arte. Como guionista de radio y televisión, profesor de dramaturgia y dirección en la Escuela de Superación Profesional de la Cultura y en cursos diversos, dirigidos a la formación del personal técnico y artístico para el teatro y los medios masivos de comunicación.

Por su destacada trayectoria ha integrado jurados de importantes eventos dentro y fuera del país, entre ellos el Casa de las Américas en 1983, y ha sido nominado al Premio Nacional de Teatro en 2010, además de recibir en ese mismo año el premio especial Omar Valdés por la obra de toda la vida. Aportativas y relevantes también han sido sus publicaciones en las revistas especializadas *Conjunto*, *Revolución y Cultura*, *tablas*, *Del Caribe*, *El Caserón*, *Indagación* y otras en el extranjero, con valiosos materiales que constituyen referentes ineludibles para comprender en su totalidad el devenir del teatro cubano en los últimos cincuenta años del pasado siglo.

Su labor como intelectual y artista ha sido reconocida con la Orden por la Cultura Nacional, la Placa José María Heredia, el Diploma Nicolás Guillén, el Sello de Laureado del sindicato de la cultura, la Medalla Raúl Gómez García y otros importantes lauros que recibía con el júbilo y la modestia de quien cumple con el deber que le impone su tiempo.

Cuántas veces lo vimos aparecer por una calle con su bolso al hombro, inventando un proyecto para inyectar optimismo, con la elocuencia y vehemente ingenuidad con que parecía componerlo todo. Y cuántas otras lo vimos obstinado y testarudo, intentando convencer a algún ser miope sobre la necesidad de emprender algo osado y difícil. Porque así era Ramiro. Un hombre que no desperdiciaba tiempo en calificativos denigrantes o demoleedores hacia los demás, pero arremetía con toda su fuerza de gladiador honesto y desenfadado en defensa del arte y de lo justo. Ese mismo que ofrecía sus conocimientos sin temor a quedarse despojado de ellos, y andaba las calles de la ciudad sin la pretensión de haber hecho historia. El que guardara un grupo de obras suyas jamás publicadas y conservara con celo buena parte de la memoria del teatro santiaguero.

A pesar de ser sorprendido por el cáncer (enemigo caprichoso y galopante que se anunció sin darle tiempo a culminar proyectos) pudo morir *con las botas puestas*, como frecuentemente vaticinaba, para dejar clara su actitud ante la profesión a la que consagró su vida. No podremos retribuir en pocas líneas su entrega a la consolidación y fortalecimiento de la vida cultural y social de la nación, pero sí subvertir el aparente silencio que media desde su deceso hasta estos días, en que podemos recordarlo en toda su dimensión, y honrar su memoria con admiración, cariño y la certeza de que permanecerá por mucho tiempo en el recuerdo de quienes lo conocieron, de sus compañeros y amigos, en su pueblo santiaguero y en la memoria del teatro cubano.

Humberto el flaco, el cubanazo

CARLOS PADRÓN

Nunca fue actor. Pero siempre fue dueño de ese raro poder –reservado a elegidos– de adivinar en una sola ojeada el talento de otros para ese difícil acto de creación que puede resumirse como in-

corporación de caracteres y expresión de los sentimientos. Y tuve la suerte de conocerlo en pleno ejercicio de uno de esos actos adivinatorios, allá en mi natal Santiago, cuando yo era un balbuceante intérprete de pequeños papeles. Había sido invitado por su colega Adolfo Gutkin para que impartiera en el Conjunto Dramático de Oriente un taller de actuación «stanislavsky-stelladleriano», variante del famoso método que dominaba con la soltura de quien lo ha aprendido de primera mano. Aquella mañana de 1967, el teatrista habanero había solicitado enfrentarse a «los muchachos más verdes». Años más tarde supe que no recordaba lo que hablamos después de casi cuatro horas en que nos obligó a dejar el pellejo



y la timidez en el escenario. Ante mi rostro de «no sé si estaré haciéndole perder su tiempo por mis torpezas», el repatriado Arenal, el director y novelista, el severo profesor de actuación, me dijo con su siempre leve sonrisa: «No te aflijas, muchacho. Tu camino va a ser largo, pero si lo enfrentas vas a llegar alto». Lamento hoy no haber llegado todo lo alto que sé él ambicionó para la mayoría de sus alumnos. Pero aquellas pa-

labras fueron decisivas para que yo no abandonara el teatro. Humberto Arenal había ejercido ese día sus dotes de oráculo de la escena.

Estoy hablando del alumno de Stella Adler y José Quintero; del autor de la primera novela de la Revolución; de quien militó en *Lunes* y nunca renunció a su fe revolucionaria; del fundador del Teatro Musical de La Habana, ese mítico *ensemble* donde se codeó con Leo Brouwer, Alfonso Arau, Bebo Valdés, Luis Trápaga y Alberto Alonso y en el que se formaron figuras como *Chucho* Valdés, Paquito D'Rivera, Tony Taño, Mirta Medina y Tomás Morales.

Hablo del orfebre que dejó a la posteridad la fabulosa primera puesta en escena de *Aire frío*, para muchos la obra más acabada del ya legendario Virgilio Piñera; del creador que concibió y dirigió los musicales *Teatro loco* e *Irma la dulce*. Del director que enfrentó con parejos buenos resultados el drama, la comedia, la farsa, la zarzuela y la ópera en algo más de cincuenta puestas en escena; que supo dialogar con Brecht y O'Neill, con Ionesco, Mi-

ller, Sartre y Camu; con Mozart, Lecuona y Gonzalo Roig. Del hombre que además de haber escrito para el teatro *Lala y Lila se confiesan*, *El bárbaro del ritmo* y *Como un puñal de sueño*, entre otras, nos regaló la pieza ensayística *Seis dramaturgos ejemplares*.

Aquí tenemos entonces –podría decir alguien que no lo conozca bien– en apretado resumen la nutrida obra de este prolífico teatrista. ¿Y dónde se colocan sus diez novelas, cinco libros de cuentos y un poemario?

¡AH, HUMBERTOARENAL!

Volviendo a mi relato de cuando lo conocí, quiero agregar que con los años, de alumno suyo que fui en otros cursos, pasé a ser su amigo aunque nunca dejé de ser su discípulo. Afinidades éticas, estéticas y profesionales contribuyeron a unirnos: estuve a su lado cuando sufrió el injusto ostracismo de los 70, le brindé atractivas oportunidades de trabajo sin reparar en riesgos, hice la versión y protagonicé para la TV *El día que dijeron no a Mr. Hershey*, que obtuvo varios premios; escribimos juntos un guión para el cine que ha dado mucho quehacer, integramos a partir de 1988 el Ejecutivo Nacional de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, donde compartimos alegrías y sinsabores; nos consultábamos todos los proyectos, tanto, que llegué a conocer los borradores de sus últimas novelas y él buena parte de mis investigaciones sobre teatro. Pero, por encima de todo, aprendí de Humberto el arte de la conversación y de las relaciones humanas. Fue una de las pocas sólidas amistades que he podido cultivar, y tengo entre mis orgullos que él me mantuviera entre sus allegados. Por añadidura, le sobraban dos cualidades que figuran entre las que más aprecio: lucidez y valentía: siempre, en las circunstancias más peligrosas, se comportó como un valiente.

Por ello quiero enviarle hoy este abrazo y exclamar, con justa admiración: ¡Ah, Humberto Arenal, el inefable! Y también por ello escribí, en la madrugada en que aún estaba de cuerpo presente, en su tránsito a la posteridad, estos versos:

acaba de cumplir 89 años
 recibe a la Señora con serenidad e ironía
 vive vive con intensidad
 así de flaco así de seductor latino
 la serenidad en su rostro anoche
 así de incurable emprendedor
 ¿te das cuenta, es decir...?

de caballero charles
la ironía está detrás de esos párpados
intensidad en las buenas y en las malas
su éxito quizás en el cabello
nueva york cine teatro
moreno y decididor

el cabello que parecía acomodarse solo
así de flaco así de cubanazo
¿te das cuenta, es decir...?
la serenidad en su rostro hoy
intensidad en el aire frío
nueva york y su habilidad para el cuento
mirada para las damas así de flaco
parecía que no lo peinaba
emprende todo todo
otra vez el teatro el teatro loco
la habana y santos suárez
en las másimas de los setenta
¿te das cuenta, es decir...?
antes así de flaco en lunes
su éxito en el cabello en la palabra
la música la novela
siempre así aunque acaba de cumplir 89
emprende todo con esa intensidad
vamos seductor latino
flaco una conversada
antes de partir flaco
¿o nos vemos luego?
que no se vale así flaco
¿te das cuenta, es decir...?

El adiós al maestro

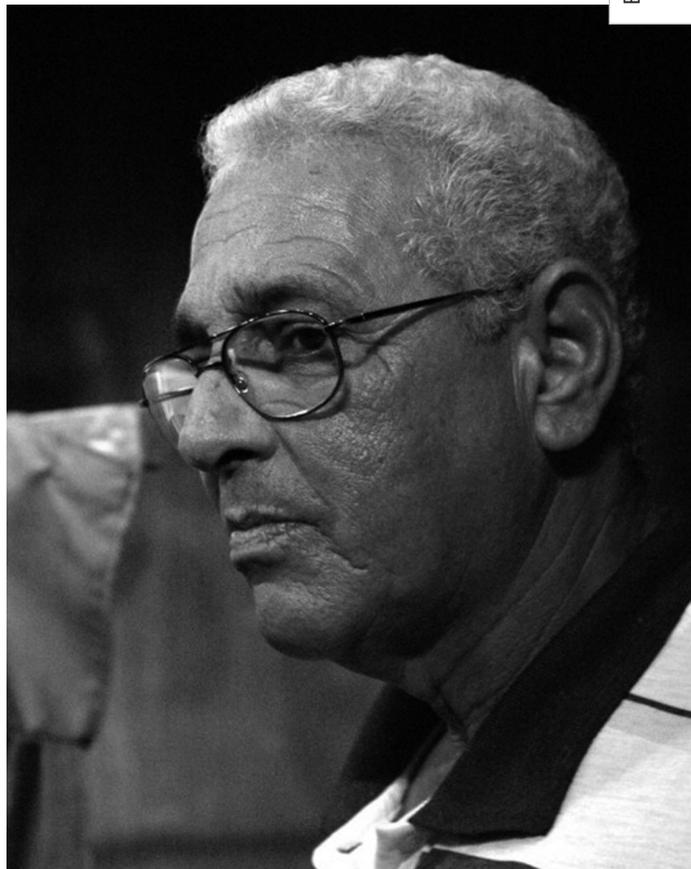
CARMEN SOTOLONGO VALIÑO

Hace muchos años que Iván Jiménez batallaba por su vida. Nos acostumbramos a tenerlo de vuelta después de graves urgencias médicas y esperábamos que ahora también ocurriera así. Poco antes me había dicho: «No me retiro ni me muero hasta que no pase el cincuenta aniversario del grupo», y yo confiaba en su férrea voluntad. Pensaba en él como en el *viejo titiritero* de un cuento de Javier Villafaña, en el cual se inspiró mi hija Maya para su obra *Relato de un pueblo roto*. Él se había reconocido en este personaje, y al finalizar la puesta premió a la joven con un abrazo emocionado.

Cuando recibí por teléfono la noticia de su fallecimiento, ya muy tarde en la noche del 6 de febrero, solo fui capaz

de pasar un escueto mensaje de aviso a los teatristas cuya dirección electrónica poseía. El primero en responder fue Luciano Beirán, del grupo Titirivida, de Pinar del Río: «Acabo de abrir la máquina y recibo esa noticia tan

FOTO: Carolina Vilches



dura [...] Iván fue de las primeras personas que conocí allá en el 1971 en el Festival de Topes de Collantes». Los mensajes seguían entrando en la mañana del día 7, multiplicados por la gestión del grupo Dripy, y, a la manera de un *collage*, dibujaban una gran biografía. Desde el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, España –país que vio el espectáculo *Okán Dennyé* dirigido por él–, Concha de la Casa aseguraba que el legado de Iván no permitiría que fuera olvidado. La compañía de marionetas Hilos Mágicos, que comanda Carlos González, recordaba, bajo la divisa «Que Dios nos acompañe», eras fundacionales: «Fiel defensor de los títeres que, junto a Olguita y Allán, mantuvo activa esta hermosa tradición. Baluarte fundador y maestro a seguir del histórico Guiñol de Santa Clara». Gran conocedora de la historia de este movimiento, Mayra Navarro subrayaba esta dimensión inaugural del artista ya ausente: «desde su provincia, fue de los pioneros en los orígenes y supo hacer aportes sustanciales al teatro de títeres en Cuba», y Teatro Pupalote, hermano de ruta, también insistió: «Este año 2012 cumple el Guiñol de Santa Clara cincuenta años

de vida, y la semilla y el árbol y la noble sombra de Iván Jiménez Hurtado está presente en todos cuando levantan las manos en la inmensidad de nuestros retablos».

Mientras era despedido en el cementerio con una cerrada ovación, La Andariega, bajo la dirección de Bambino, le dedicó su representación de *Caputesco*. El ejecutivo de la UNEAC, reunido, al recibir la noticia hizo una pausa: «nuestro presidente, Carlos Padrón, pidió un aplauso para quien nos acompañó y nos acompañará siempre desde su estrella», nos dicen Jesús del Castillo y Fara Madrigal. Otras instituciones y amigos que trabajan para niños y niñas en la Isla hacían llegar mensajes de cariño y respeto, entre ellos, el departamento de atención a personalidades del CNAE, Adalet y sus títeres, Miriam Muñoz de Icarón, Teatro La Proa, Títeres Cascanueces, Guiñol de Remedios, Esther Suárez Durán, Ulises Rodríguez Febles, Mercedes Fernández (directora del CPAE Matanzas), Yamina Gibert (departamento de relaciones internacionales del CNAE), Vivian Martínez Tabares (dirección de teatro de la Casa de las Américas, y revista *Conjunto*). Numerosos fueron los que suscribieron el reclamo de Norge Espinosa: «Y como santaclareño que tantas veces vio, desde la infancia, sus puestas en escena, la expresión de un doble dolor que solo sanaremos brindando más respeto a todo lo que nos legó». Armando Morales, director del Guiñol Nacional, lo vio: «señalando un camino de luz, guiando desde su fraternal sonrisa la sabia conducción de nuestras manos colmadas de títeres».

Wilfredo Rodríguez, al frente de Dripy, ofrecía testimonio de la inveterada costumbre de Iván de priorizar, por encima de todo, la opinión infantil:

De niño me pedía que me sentara a su lado mientras dirigía sus espectáculos y constantemente me interrogaba sobre lo que sucedía sobre el escenario, así estaba atento a mis reacciones [...] Fui creciendo a su lado y sin advertirlo me convertí en su discípulo.

También Maikel Chávez acudió a sus vivencias personales:

Recuerdo mis primeros acercamientos a la escena y mi llegada a Santa Clara; recuerdo su nobleza, su decir pausado, su entrega a la hora de hablarme del teatro y de enseñarme [...] Es imposible hablar del Guiñol de Santa Clara sin que su mirada acuda a la nuestra.

Un aspecto que todos resaltaron fue su modestia. Pocos conocían su impresionante currículum, que obtuve de él, a duras penas, solo cuando en el año 2006 Rubén Darío Salazar me lo requirió al ofrecerle un homenaje en el Festival Internacional de Títeres de Matanzas. Iván nació el 17 de enero de 1939. Se unió desde los primeros momentos a la labor de Olga Jiménez y Allán Alfonso, iniciadores del movimiento titiritero en Las Villas, al fundar el Guiñol de Santa Clara el 25 de mayo de 1962. Pronto se destacó como actor, y diseñador-constructor de títeres, escenografías y mecanismos. También realizaba trabajos de iluminación teatral, aunque prefería ser operador de sonidos. La vida de grupo repartía tareas y él no soslayó las más humildes: hizo de utilero, tramoyista, taquillero y hasta carpintero y albañil en las muchas ocasiones en que fue necesario. Se desempeñó como director general a partir de 1965, aunque el nombramiento oficial no le llegó hasta cuatro años después, y supo situar tempranamente a su colectivo entre uno de los más destacados del país, distinguido por su alto grado de profesionalismo y su potencia creadora. A la persistencia y arraigo de Iván, Allán y Olga se debe que el Guiñol de Santa Clara sea en Cuba un obligado punto de referencia cuando se habla de teatro de títeres, una importante escuela de animación titiritera cuyas características sobresalientes son el virtuosismo en la animación y construcción de los muñecos, la profesionalidad de la relación actor-títere y el dinamismo desplegado en la conquista del público. Esto, unido a una inquebrantable vocación de servicio a la comunidad, ha hecho que este colectivo sea orgullo de la cultura de nuestro territorio y del país, como lo evidencian las elogiosas alusiones de la crítica especializada y los numerosos y significativos premios obtenidos en importantes confrontaciones nacionales e internacionales.

Sus primeros montajes fueron en codirección con Olguita y Allán, y ya desde 1967 su labor como director artístico se independiza con el estreno de *Las calabazas de Tai-Pei* (1967); luego dirigió *Un día de cuentos* (1971), *Pedro y el lobo*, *Caperucita Roja*, *Colorín* (todas en 1973), *Perico el inconforme* (1976), y otros. Más de quince montajes del Guiñol se deben a su autoría –los más recientes fueron *Historias de perros y otros personajes* (2003) y *Ensalada Mixta* (2005)– además de numerosas versiones y adaptaciones de clásicos y autores nacionales. Dirigió artísticamente espectáculos que giraron por toda Cuba y por Polonia, Nicaragua y España, siempre con mucho éxito de crítica y público; entre ellos se encuentran importantes puestas en escena como *El ciclón de Güinía* (1985), original de Rogelio Castillo; *La*

bicicleta azul (1987), de Ramón Silverio; y *Okán Deniyé* (1990), de Yulki Cary –quien participó en el festival Titi-rimundi, de Segovia–. También se destacó como director general y artístico en espectáculos gigantes en espacios abiertos, como el realizado por el 302 aniversario de la fundación de la ciudad de Santa Clara, semanas de la cultura, tribunas abiertas y actividades infantiles callejeras, o en parques y plazas, por la inauguración o cierre de temporadas veraniegas, etcétera.

Iván se empeñó siempre en que su grupo alcanzara no solo metas artísticas sino también de servicio a la comunidad, llevando su arte a los barrios más apartados de nuestra ciudad, a las casas de niños sin amparo filial, al Hospital Infantil, a los municipios y poblados más alejados, y a las zonas rurales intrincadas, incluyendo las de montaña. Fue profesor de la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijó, perteneció a la comisión nacional para la evaluación de actores; fungió varias veces de jurado en importantes certámenes de teatro a nivel provincial y nacional. Ostentaba la membresía de la UNEAC y la Distinción por la Cultura Nacional.

A Iván Jiménez le fueron otorgadas más de treinta y siete condecoraciones como artista y como ciudadano: entre ellas la Medalla de la Alfabetización y el Sello de Oro por más de cincuenta donaciones de sangre; el diploma La Rosa Blanca, el Zarapico y el Premio Provincial de Teatro y Danza; fue Vanguardia Nacional más de una década, y bajo su dirección el Guiñol fue distinguido con el Premio Provincial de Cultura Comunitaria en el año 2002 y la Placa Avellaneda en el 2000, por sus destacados aportes al teatro cubano. En el orden individual, esta Placa le fue conferida en el marco del Festival Nacional de Camagüey, en octubre de 2006, donde se le reconoció como destacada personalidad del teatro de títeres en Cuba. En el XIX Encuentro Nacional de Investigación y Crítica de la Literatura Infantil (Sancti-Spiritus, mayo de 2008) le fue entregada la distinción Romance de la Niña Mala por su obra como dramaturgo. Recientemente se le confirió la condición de Miembro de Honor de la UNIMA, que su secretario en Cuba, Rubén Darío Salazar vino a traerle hasta nuestra ciudad. En su hermoso mensaje Rubén recuerda cómo la recibió, entusiasmado, junto a Olga Jiménez y Allán Alfonso, con los cuales conforma «el trío de oro» de la manipulación de títeres en Cuba, frase que acuñó Armando Morales y que Rubén nunca se ha cansado de repetir.

Él, como el Viejo Titiritero, jamás llegó tarde a hacer un espectáculo; entonces ¿cómo creer que esta vez no es-

tará con nosotros cuando, el 25 de mayo, el Guiñol que ayudó a fundar y a crecer cumpla cincuenta años? Si salió de gira, como dice Fidel Galbán, ¿por qué dejó sus títeres digitales, la enorme lechuza, el Güije del Sueño...?. ¿por qué nos miran azoradas, desde el muñequero de la planta alta, las princesas y las madrastras, y el hada perversa se inclina al tabloncillo con tanto desamparo? Él confió sus criaturas al cuidado de la tropa que dirigió por casi medio siglo y se marchó por un sendero colmado de teatrinos ambulantes bajo el telón de cielo. Quizás llevaba solo al Lobo Feroz y a la Caperucita de sus primeros éxitos, pero seguramente iba feliz, montado en la carreta de Villafañe con Maese Trotamundos y Maese Pedro por los caminos de Don Quijote. Ahora nos toca preservar y continuar con respeto, con inmensa admiración, su legado excepcional; porque se nos fue el Maestro, con su humilde grandeza, con su morral de títeres al hombro, a plantar su retablo en una estrella.



Adolfo Casas en nuestra memoria

El pasado 18 de marzo, como consecuencia de un accidente cerebrovascular, falleció en La Habana el tenor Adolfo Casas, director general del Teatro Lírico Nacional de Cuba. Natural de Pinar del Río, Adolfo había debutado en el canto con solo dieciséis años. Culminó sus estudios en el Conservatorio Estatal de Bulgaria, bajo la tutoría de la profesora Sima Ivanova e inauguró su itinerario artístico por plazas operísticas europeas en 1976, con *La Bohème*, de Puccini, en el Teatro de la Ópera Estatal de Plovdiv, Bulgaria.

Laureado en distintos concursos, aclamado en festivales nacionales e internacionales, Casas integraba desde 1979 el elenco de la compañía del Teatro Lírico Nacional, en la cual desplegó una intensa vida artística por más de treinta años, además de asumir desde hace una década su dirección general.

Con la misma sonrisa de mi primer recuerdo

OMAR VALIÑO

No sé si fue el día en que lo conocí, pero la primera imagen que guardo de Miguel Santiesteban es en el aula de la entonces Facultad de Artes Escénicas, que está frente al antiguo Decanato. Allí llegó, una mañana de finales de los 90, a enfrentarse al tribunal de ingreso de Teatología, convocado para abrir un curso por encuentros o para trabajadores. Nos llamó la atención su sensibilidad, pero no lo aprobamos, según creo recordar, porque si bien su pasión era clarísima, apenas poseía una trayectoria que no fuera el deseo.

Con pasión y deseo se contestó a sí mismo, y de paso a nosotros, que el teatro era la meta de su vida, hasta morir el pasado 21 de marzo, justo en el Día Internacional de la Marioneta. Fue tanto el empeño, que poco tiempo después estaba al frente del Guiñol de Holguín, y con ese colectivo labró el teatro para niños de la provincia en lo que va de este siglo. Teatro abierto al disfrute de un público que rebasaba a los infantes.

Sacó los títeres a las plazas y las calles, desde su pequeño cuartel en una esquina del parque Calixto García, y con ese perfil conquistó una nueva vida y un rostro propio para la agrupación, diferenciándose de tanta escena titiritera que, entre nosotros, repite hasta la saciedad los mismos códigos. Junto a *El ogrito*, de Suzanne Lebau, polémico en un Festival de Camagüey

porque se alejaba del universo que habitualmente le proponemos a la infancia; levantó un repertorio coherente que paseó por Matanzas, Colombia, La Habana, México y Santiago de Cuba.

Entre sus espectáculos destacan *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre; *Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, de Esther Suarez Durán; *Galápagos*, de Salvador Lemis, y la «incombustible» *Cucarachita Martina* que lo mismo he disfrutado en la plazoleta frente a la iglesia de Baracoa que en los barrios de Holguín.

Escritos o no para espacios abiertos, los realizó para ser vistos por grandes conglomerados de público. Ese fue el destino que quiso para su obra, salpicada siempre de música, humor, belleza y cromatismo además de picaresca cubana, a pesar de lo serio que él era. Bajo ese sino estético, mandó al Guiñol a las montañas de Guantánamo en las ediciones de la Cruzada Teatral, a los muchos parques de su ciudad, así como a municipios y poblados de la provincia. Fundó y lideró la Fiesta de los Títeres, de la UNEAC provincial, como un evento de objetivos comunitarios. Insufló su espíritu a un grupo muy trabajador que ahora tiene el desafío enorme de continuar su obra y estrenar la hermosa puesta en escena de *Ruandi*, de Gerardo Fullea León, que Miguelito dejó prácticamente lista pero inconclusa.

Intercambiábamos siempre con franqueza. Me exigía mi opinión más franca sobre su labor y me daba la suya, a veces muy dura, sobre la mía en *Tablas-Alarcos*, abandonado siempre de que el teatro de todo el país se reflejara con igualdad en la revista y el resto del quehacer editorial. Jamás nos molestamos en lo personal. Sabía que la crítica es un terreno de trabajo atravesado por la subjetividad de las personas. Miguel fue, además, tan delicado, tan respetuoso, que yo tenía la sensación de que cada vez se presentaba ante sus colegas, o ante mí, como si fuera la primera vez.

No le conocí otra ambición, otro horizonte que el teatro. Estuve al tanto de los agónicos últimos meses de su enfermedad, en medio de las atenciones dispensadas por su familia, sus amigos y colegas del Guiñol, las instituciones holguíneas y sus amigas Tatiana, Luisa y Rachel. Luchó hasta el final sabiendo la realidad del mal que lo minaba, pero batallando, esperanzado con su hermosa sonrisa, la misma que recuerdo de aquel primer día en el Instituto Superior de Arte.



DESDE EL TÁNDEM

Actividades de la Casa Editorial

TRISTES NOTICIAS NOS LLEGABAN MIENTRAS CONCLUÍA EL 2011 y comenzaba el 2012, lamentables pérdidas para la escena cubana: Dardo, Ramiro Herrero, Vicente Revuelta, Humberto Arenal, Iván Jiménez, Adolfo Casas y Miguel Santiesteban. Nombres imprescindibles, amigos que no estarán más en las tablas de la Isla, pero cuyos nombres resonarán aún por mucho tiempo en la memoria de sus amigos, seguidores y estudiosos.

El pasado 21 de enero, a las 7 de la noche, en la sala Villena de la UNEAC quedó inaugurada la exposición «30 años de *tablas*», acción que abre las celebraciones por las tres décadas de la publicación de las artes escénicas cubanas y con la que arrancamos el 2012. Curada por el propio equipo de

la Casa Editorial Tablas-Alarcos y diseñada por Mauricio Vega, la exposición recorre, mediante una selección de cubiertas de las tres épocas de la revista, la imagen de *tablas* y varios hitos de la escena nacional reflejados en sus portadas. Posteriormente esta exposición quedaría inaugurada en Bauta y daría así inicio a una gira nacional.

Asimismo, se dieron a conocer esa noche las convocatorias del premio de dramaturgia Virgilio Piñera 2012, en su sexta edición y en el año del centenario virgiliano, y la del premio de teatrología Rine Leal 2012. En homenaje a Vicente Revuelta, fallecido este 10 de enero y figura cenital del teatro cubano, se puso a la venta como primicia, antes de su presentación en la inminente Feria del Libro, *Vicente Revuelta. Monólogo*, de Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño.

Poco antes, en la sala Hubert de Blanck, a continuación de la función especial de Teatro de las Estaciones con su espectáculo *Canción para estar contigo*, la sección de Crítica e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, la filial cubana de la AICT y la propia revista *tablas* entregaron los Premios Villanueva correspondientes a los mejores espectáculos del año 2011. Allí dimos a conocer el fallo del jurado del premio de dramaturgia para niños y de títeres Dora Alonso 2012, integrado por el actor y director Carlos Pérez Peña, Premio Nacional de Teatro y presidente del mismo, el poeta, autor y crítico Norge Espinosa Mendoza y la teatróloga Yudd Favier, jurado que determinó dejar desierto el premio.

En acto que agradecemos, el 27 de enero la compañía Danza Contemporánea de Cuba dedicó su función en el Gran Teatro de La Habana a estas tres primeras décadas de *tablas*.

Del 10 al 18 de febrero el Centro Cultural Bertolt Brecht fue la sede de nuestra Casa Editorial durante la Feria del Libro. El lobby, siempre a las cinco de la tarde, fue el espacio para las presentaciones de libros, entre los que se contaron novedades como *El trabajo del actor sobre sí mismo*, de Konstantin Stanislavski; *Vicente Revuelta. Monólogo*, de Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño; *Museo*, de Lilianne Lugo, y *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* de Rogelio Orizondo, ambos títulos ganadores del premio de dramaturgia Virgilio Piñera 2010; *Teatro completo*, de Miguel de Cervantes, volúmenes I y II; *Dramaturgia de la Revolución*, volumen II, de varios autores, y otros títulos como *La dramaturgia del espacio*, de Ramón Griffiero, dramaturgo y director chileno, *Al otro lado del mar*, de Jorgelina Cerritos, título ganador del premio Casa de las Américas 2010, y *Tríptico. Monólogos*, de Rubén Sicilia (Editorial Letras Cubanas). Por último, presentábamos digitalmente nuestro *Anuario 2011* como primicia a su inminente salida en papel.

También en el Brecht, y como parte de nuestro programa de la Feria, desde el lunes 13 y hasta el sábado 18 de febrero, a las 3 de la tarde, tendría lugar en la sala-estudio el espacio Lecturas Compartidas, con el ciclo de lecturas de teatro cubano contemporáneo 2012 «Aquí. Allá. Ahora». La inauguración fue realizada con las palabras de Pedro Monge, dramaturgo y director de la revista *Ollantay*, de Nueva York; y Yohayna Hernández, teatróloga y jefa de redacción de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, ambos coordinadores del ciclo.

El primer texto a leer fue *La fiesta* de José Triana, bajo la dirección de Alessandra Santiesteban, cuya presentación corrió a cargo de Cynthia de la C. Garit Ruiz. Le seguiría *El súper* de Iván Acosta bajo la dirección de Amarilis Pérez Vera, presentado por Omar Valiño. El miércoles Karina Pino Gallardo introduciría *Sanguivin en Union City* de Manuel Martín Jr., lectura dirigida por Sahily Moreda. El jueves dos obras, *Exilio* de Matías Montes Huidobro y *Vida y mentira de Lila Ruiz* de José Corrales, tomarían vida bajo la dirección de William Ruiz Morales; mientras Dianelis Diéguez La O introduciría el viernes *La belleza del padre* de Nilo Cruz, bajo la dirección de Rogelio Orizondo. Por último, para cerrar el ciclo, Carolina Caballero –académica de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, invitada al ciclo– presentaría *Se ruega puntualidad* de Pedro R. Monge Rafuls bajo la dirección de Rayder García Parajón. Un debate sobre el ciclo, su impacto e importancia, daría clausura a una semana de presentaciones, lecturas, libros y teatro en el Bertolt Brecht.

Si bien, y no sin lamentarlo, no pudimos hacer llegar con nuestra participación estas experiencias a las ferias de Matanzas, Camagüey, Las Tunas y Holguín, asistimos no con menos entusiasmo, compromiso e interés. Sin embargo, la red nacional de distribuciones de libros no llevó a tiempo a estas provincias algunas de nuestras propuestas editoriales. Otras beneficencias, principalmente protagonizadas por los anfitriones, fueron las que animaron estos recorridos.

Este ciclo de lecturas tuvo su continuidad cuando el viernes 16 de marzo nuestro director Omar Valiño y el editor Ernesto Fundora participaron en el ciclo de lecturas dramatizadas «Aquí. Allá. Ahora» en Nueva York. En Cuba se leyó un grupo de obras escritas por autores cubanos del exilio y en Estados Unidos se leerán varias obras contemporáneas escritas por autores cubanos residentes en el país. No solo se trata de dar a conocer a un nuevo público textos de aquí, allá, ahora; sino de saldar ese abismo –que de otras muchas maneras se ha mantenido transitable– entre los cubanos de «adentro» y de «afuera». Como aquí, esperamos que allá las lecturas inciten el deseo de que esas obras se vean en escena; ya algunas de ellas están publicadas en *Dramatur-*

gia de la revolución, volumen II, de la colección «Antologías» del sello Alarcos.

Además participamos en «Tan cerca. Tan lejos», una exposición que reunió, en la sala Villena de la UNEAC, a varios volúmenes de distintos sellos editoriales en los que aparecían publicados autores de la diáspora cubana.

El 2011, que transcurrió con nuestras contribuciones al panorama escénico y la actualización y puesta al día de todas las entregas de *tablas*, queda atrás entre los ya transcurridos primeros meses de 2012 con la celebración de los treinta años de *tablas*, las jornadas Villanueva, el Año Virgiliano, la Feria Internacional del Libro y la más importante transformación estructural desde el año 2000: el Complejo Cultural Raquel Revuelta.

Este número, en el cual un nuevo diseño acompaña el cambio de algunas secciones y un aumento en el número de páginas de nuestra publicación, constituye una confirmación de nuestras iniciativas y proyectos, augurio de un nuevo espacio físico, que se corporizará próximamente en el Complejo Cultural Raquel Revuelta, El tándem, un ingenio de producción teatral. De ahí que nuestra sección, antiguamente titulada «Desde San Ignacio 166», dirección de nuestro espacio físico en el corazón de La Habana Vieja, cambie ahora a «Desde el Tándem», en concordancia con la nueva era que se abre a *tablas* justo en el momento en que se conmemora el treinta aniversario de su fundación y cuando arribaremos, con el último número del presente año, a nuestro volumen cien. Cábalas, cambios, nuevos títulos. *tablas* continúa y se renueva.





El trompo metálico

EI TROMPO, ARGENTINA



*XIV Festival
de Teatro de La Habana
2011*

