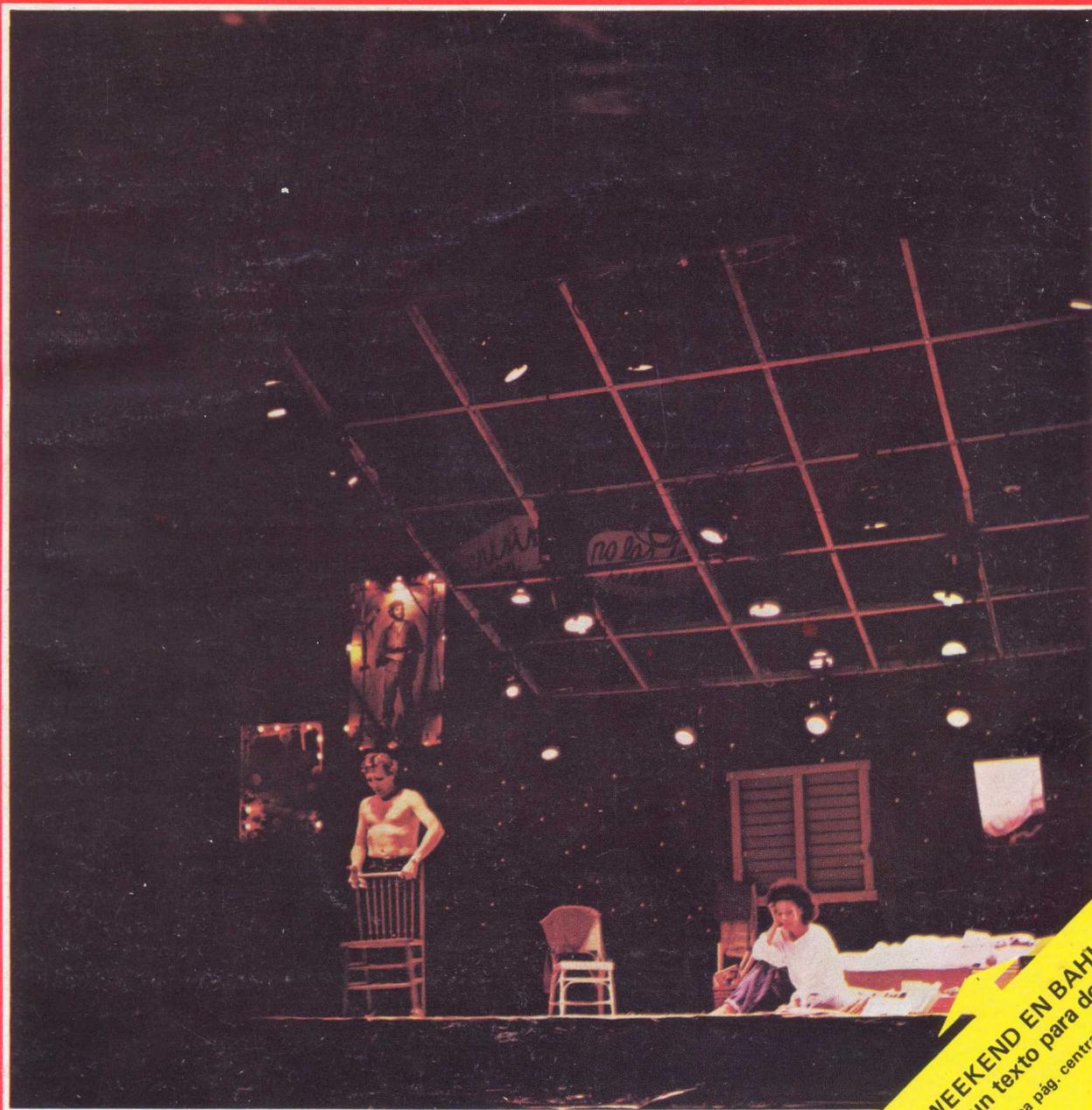




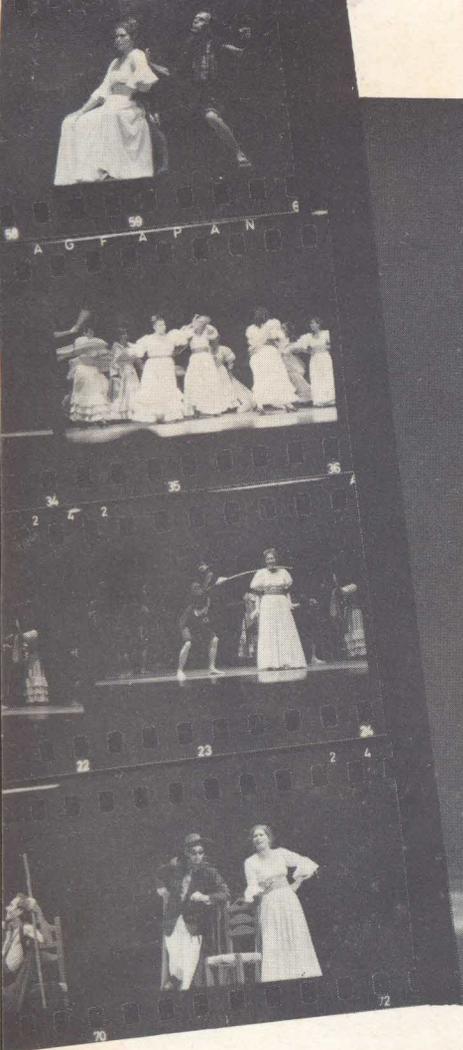
tablas

40cts
2/87

- Aplausos para la prodigiosa zapatera
- Koteba y teatro de relaciones
- Tres clásicos del teatro cubano



WEEKEND EN BAHIA
un texto para dos
vea pág. centrales



Tablas

EL KOTEBA Y EL TEATRO DE RELACIONES/ Racine Moctar Dia/ **UN PALOTE EN CADIZ/ Mayra Navarro/ APLAUSOS PARA LA ZAPATERA/ María Elena Lorenzo/ TRES CLASICOS CUBANOS/ Mario Rodríguez Alemán/ SIEMPRE PELUSIN DEL MONTE/ Enrique Pérez Díaz/ DIARIO DE TORONTO/ Freddy Artiles/ WEEKEND EN BAHIA, DOS MUNDOS INCOMPATIBLES/ Abelardo Estorino/ LIBRETO No. 14: WEEKEND EN BAHIA/ Alberto Pedro/ LIMOGES '86/ Rosa Ileana Boudet/ JOVENES ACTORES POR UNA EXPRESION MAS PLENA/ EL TEATRO POPULAR/ Luis Britto García/ LIBROS/ INVENTARIO DE INEDITOS/ CONCURSO DE TABLAS/ SUSCRIBASE.**

Weekend en Bahía

El encuentro de dos mundos incompatibles a través de la visión personal de un joven autor. El destacado dramaturgo Abelardo Estorino presenta la última obra de Alberto Pedro.

Jóvenes actores por una expresión más plena

Diez actores de promociones recientes debaten, desde sus diversas experiencias, acerca de sus aspiraciones artísticas y su papel en el movimiento teatral cubano.

El Koteba y el teatro de relaciones

Análisis comparativo de dos formas teatrales que expresan rasgos coincidentes de la identidad cultural de dos manifestaciones populares de África y América Latina.

Weekend in Bahía

The meeting of two mutually exclusive worlds through the personal scape of a young author. The outstanding dramatist Abelardo Estorino introduced Alberto Pedro's last play.

Young actors for a more wholesome expression

Ten young actors discuss, from their own different experiences, their artistic goals and their roles in the Cuban theatre.

Koteba and the "teatro de relaciones"

A comparative analysis of two theatrical forms showing similar features in the cultural identity of popular art in Africa and Latin America.

Revista Tablas No. 2 abril-junio de 1987. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet, Editores: Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Diseño: Orlando Silveira. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción Revista Tablas, Lombillo 605 e/ Ermita y Boyeros, Plaza. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: **Weekend en Bahía**, Mirta Ibarra y Ramón Veloz, foto de Argel. Reverso de portada: **La zapatera prodigiosa**, foto de Wildy. Contraportada: Fernando Hechevarría, actor del Teatro Escambray, foto Marquetti y reverso de contraportada; **El becerro de oro**, puesta de Teatro Estudio, foto Marquetti.

EL KOTEBA Y EL TEATRO DE RELACIONES

Tablas publica parte del ensayo Presencia de tres modelos teatrales del Africa Subsahariana en el teatro de raíces afrocubanas que sirvió de tesis de grado al teatrólogo maliense Racine Moctar Día, egresado del Instituto Superior de Arte.

RACINE MOCTAR DIA

Por primera vez se dio a conocer en el mundo occidental la existencia de un verdadero teatro africano cuando Maurice Delafosse, en 1916, publicó un artículo sobre el *Kote Manyaga*. Delafosse había sido informado acerca de esta forma teatral por el intérprete Moussa Travéle. Doce años más tarde, otro etnógrafo francés, Labouret, junto al mismo Moussa Travéle, publican un estudio sobre el teatro mandinga que titulan "*Kote Koma Manyaga*", nombre dado por sus intérpretes a un divertimento público realizado en la plaza de la aldea y que Labouret y Travéle traducen como "burlas de las cosas de la asociación".¹

Para Maurice Delafosse la palabra *kote* remitía a otra: *kore*, la que define como "divertimiento cómico o satírico; especie de farsa o comedia satírica, pantomima; compañía de cómicos o asociación de comediantes o de mimos"² y además relaciona el término con *kore-yuga*, que es un bufo o payaso que distrae al público con sus buenas palabras en una representación cómica.

¹ Travéle. Moussa y Labouret: Citado por Claude Meillassoux, En su: *La farsa aldeana en la ciudad: el "Koteba de Bamako"*. Revista Presence Africaine, París, Abril 1964, p. 34.

² Delafosse, Maurice: *Teatro en los negros*. Colección Anny. Men. 1916. C.E.H.S. p. 354.

Otro significado da D. Kahan a la palabra *kote*. Para él es una variante dialectal de la voz *kore*, juego de habilidad practicado por los niños con una concha de caracol (*kore*) de la cual saca su nombre. Hay otros estudiosos que relacionan el término con un juego o una fiesta bambará en la que se mide la resistencia humana a través de la flagelación. Aquí el *kote* adquiere categoría iniciática cuando los viejos someten a los jóvenes a distintas pruebas por medio del fuego y la flagelación. Bakary Traoré, investigador maliense, tiene dos acepciones para la expresión *Kote Koma Manyaga*. La primera es un divertimento a propósito del casamiento y la segunda se refiere a la sociedad de flagelación.

En fin, para nosotros el *Kote Koma Manyaga* o *Koteba* es una fiesta bambará en la cual se representa un espectáculo folklórico y dramático de carácter fundamentalmente satírico donde los integrantes-actores se proponen criticar los hechos negativos de la sociedad aldeana por medio de la risa y donde los personajes femeninos son interpretados por hombres.

El origen de esta manifestación se ubica en las regiones del Beledugu con Kolokani como centro. El *koteba* existe también en Bamako, capital de Mali; en Segú, cuarta provincia administrativa del país; en el "Yi-



● El Grupo Dramático de Mali durante el Festival de Nancy, 1985.

tuinú" y en el "Wasulu" (país de los mandingas). Se le encuentra también en Sikaso, en el oeste de la república, en las zonas del "Kasho"... Etnicamente pues, el *Koteba* interesa en primer lugar a los bambará y después a los integrantes de las demás etnias: los fulaké, los mandingas, senúfos, los kashokés, etcétera. De esas variaciones en las zonas de manifestación se derivan las diferentes definiciones. Los que no conocen el espectáculo son las etnias del norte y el este de Mali, debido a la fuerte influencia islámica que han recibido a través del permanente contacto con el mundo árabe. Las etnias poco influenciadas por la religión islámica prefirieron conservar su cultura, de ahí quizás que este espectáculo mantenga el carácter de iniciación.

Las etnias bambará, senúfos, mandinga, aunque islamizadas, practican colateralmente el animismo como creencia desplazada pero vigente. En el Beledugu, donde radican los bambará, por ejemplo, existen sociedades cuyos miembros están unidos entre sí por juramento, que serían capaces de manipular, según ellos, fuerzas sobrenaturales que los protegieran contra sus enemigos. Se revela otro aspecto del carácter de iniciación del espectáculo, además de la prueba de resistencia física o de paciencia: la creencia religiosa.

Puede decirse entonces que el *Koteba*, según las fuentes escritas, tiene carácter

pagano en tanto se desarrolla en fiestas populares como simple divertimento; tiene carácter religioso puesto que, en su esencia las sociedades se sirven de él para protegerse de sus enemigos, y tiene carácter social porque sus temas tratan la problemática de la sociedad con el fin de criticarla severamente.

En este estudio se ha escogido como ejemplo representativo del *Koteba* tradicional un grupo que radicó en la capital de Mali dirigido por Zangué Niaré, originario de Guiñón como *Koteba-tigui* o jefe del *Koteba*.

Zangué Niaré llegó a Bamako en 1937 para ingresar en la policía y comenzó a nuclear gentes que sabían danzar el *Koteba*. Así fueron integrándose a su grupo jóvenes oriundos de Kolokani, foco principal del espectáculo. Los primeros tambores los fabricó el propio Niaré con sus medios y los primeros ensayos tuvieron lugar en su casa. La primera representación, celebrada en un campamento de trabajadores, tuvo un éxito rotundo y otros obreros se sumaron al grupo. Esto siguió sucediendo hasta 1946, fecha de la abolición del trabajo forzado en las antiguas colonias francesas que liberó todas las esferas de la vida económica del país del trabajo sin salario. Este acontecimiento político provocó el desmembramiento del grupo de Zangué, cuando la mayoría de sus integrantes, trabajadores sin suelo de la metrópoli, regre-

saron a sus tierras y sólo quedaron los nativos o residentes.

Entre 1950 y 1963 el grupo se mantuvo con un promedio de veinte integrantes, el mayor número lo alcanzó en 1953 con treinta y tres miembros, de los cuales cinco eran mujeres.

Para la integración del colectivo no había prevalecido ningún criterio salvo que era necesario conocer algunos elementos coreográficos o dramáticos. Según los datos que aparecen en el trabajo de Claude Meillassoux "La farsa aldeana en la ciudad: el *Koteba* de Bamako", publicado en la revista *Presence Africaine*, se puede apreciar el origen genuinamente bambará del espectáculo, de acuerdo a la composición étnica del grupo. En 1965 los miembros se dividían en diez bambará, diez mandingas, tres fulaké, dos sarakole, un peul y un suraka. Son evidentes también las raíces populares si se toma en cuenta la ocupación profesional de los integrantes (policías, tejedores-artesanos, barberos, un obrero soldador y un empleado de comercio). Hay que señalar además el carácter urbano de este colectivo pues en los grupos radicados en las aldeas casi todos los miembros son agricultores o ganaderos.

EL PROCESO CREATIVO

La obra dramática se concibe en el seno del grupo, a partir de la idea de un actor que se la comunica al *Koteba-tigui*. Esa idea puede llegar a ser o no la base del espectáculo, que entonces se descompone en dos partes: la danzaria o *Kote-dón* y la dramática compuesta a su vez de varios sainetes.

La primera parte es ejecutada por hombres y mujeres. Los primeros llevan cascabeles amarrados en los jarretes para dar más sonoridad a los pasos y apoyar el ritmo de los tambores. El baile es muy vigoroso; comienza fuera de la aldea y a medida que la procesión avanza va aumentando el público, compuesto de mujeres, hombres y niños. La caravana atraviesa toda la aldea por las calles principales hasta llegar al lugar de la representación. En el caso del grupo de Zangué radicado en Bamako el *Koteba* se presentaba por invitación.

Al comunicar la idea de un actor al jefe del *Koteba*, el espectáculo se elabora en

común, a la manera de la Comedia del Arte italiana. Esta primera etapa se basa fundamentalmente en las observaciones que hacen los actores en los lugares públicos, en el mercado, donde anotan las situaciones cómicas, el comportamiento de las personas, las distintas maneras del habla, en fin, los acontecimientos de la vida diaria que luego incorporan en el desarrollo de la obra o en la construcción de los personajes. En colectivo se crea el argumento, se tejen las intrigas, se pasan las réplicas, se interrelacionan las escenas y van surgiendo los personajes que son, en su mayoría, tipos: el inválido, el ciego, el cojo, el cazador torpe, la mujer adúltera, el marido engañado, el vanidoso...

Cuando al sainete no puede añadirse nada más se hace un ensayo general en el cual se presentan las dos partes del espectáculo. Después de ese ensayo los actores-bailarines no tienen más oportunidades de improvisar, aunque a veces sucede y esto ocasiona nuevas situaciones en el desarrollo habitual del sainete.

El *Koteba* se representa en ocasión de una ceremonia social, generalmente una circuncisión, y tiene lugar en el patio de la casa del jefe de familia que invita o en la calle, frente a la misma casa. El espacio escénico tiene una superficie de quince a veinte metros de costado y será iluminado únicamente por uno o dos faroles colocados encima de un mortero vuelto boca abajo. El material para la confección del vestuario y la utilería es ofrecido por el que invita al grupo y se reduce a elementos muy simples, en la mayoría de los casos son objetos de uso corriente. Por eso el *Koteba* es un teatro convencional por excelencia, a partir de la simplicidad en el uso de los accesorios.

El actor puede servirse de un pilón por un fusil o una simple tablita con un cordel anudado en sus extremos simbolizará una guitarra. En la actuación, igual que en la noción del espacio, existen signos convencionales para revelar al público el significado de ciertos gustos y el cambio del lugar escénico. Acerca de este último Claude Meillassoux observa:

La acción se divide entre el pueblecito y la maleza. Un desplazamiento alrededor o a través de la pista indica un cambio de lugar: de la casa del jefe



● El *Koteba*, manifestación popular del teatro de Mali.

del pueblecito a la del personaje o del pueblecito al campo. Si en el desplazamiento está supuesto cubrir una larga distancia, el personaje lo cumple dando vuelta varias veces alrededor de la pista y contando. El diálogo basta generalmente para indicar donde se sitúa la acción. El espacio disponible se utiliza al máximo para figurar la lejanía: un personaje que se separa es, convencionalmente invisible por los demás actores: ellos van a fingir no verlo hasta el momento en que él se haya, siempre convencionalmente, acercado bastante bien. Si un actor quiere expresar que se esconde de los demás, él se agacha o se mezcla entre los espectadores, dándose dos acciones simultáneas al mismo tiempo en los dos espacios escénicos.³

³ Meillassoux, Claude: La farsa aldeana en la ciudad: *El Koteba* de Bamako. Presence Africaine, París, abril 1964, p. 40.

El canto es uno de los principales resortes dramáticos que emplea el *Koteba* para la identificación del personaje, para cubrir el tiempo de un desplazamiento o para la preparación de un nuevo episodio. De igual modo, puede ser utilizado para subrayar el suspenso en la obra.

En la galería de los personajes se encuentran tres categorías, utilizadas por casi todos los grupos de esta forma teatral: en la primera fila están inválidos, traviosos, brutos e hipócritas que son presentados como personajes cómicos, el ciego astuto o muy fácil de engañar, según el caso, el leproso colérico, el elefantiásico con testículos enormes. Ellos siempre buscan aprovecharse de su invalidez y de la desventaja de los aldeanos. Después vienen los personajes clásicos como el maestro de escuela travieso, la comadre murmuradora, la mujer veleidosa, el cazador vanidoso, el griot cobarde y el esclavo insolente. La tercera categoría interesa las etnias próximas a la bambará, creadora del *Koteba*. Se trata de las etnias Mosi, Bobo y Fula.

Los personajes de ambos sexos son adultos; los tipos que aparecen generalmente son hombres casados u hombres jóvenes solteros y gallardos. Ellos se enfrentan a mujeres casadas relativamente jóvenes, pues no se mencionan las ancianas respetables ni las muchachas vírgenes.

Un resorte utilizado en la temática del *Koteba* es el deseo sexual. Siempre el hombre soltero, el *Kamalé en bam*, está representado como agitador del orden social establecido y cómplice del escándalo: la mujer casada miente a su marido para encontrar su galante, lo esconde, favorece su huída y lo protege. El marido juega el papel de enderezador de las normas sociales cuando al final de la obra aparece para dar una paliza al galante.

Además de los deseos sexuales el *Koteba* aborda también la cobardía, la jactancia, la pereza, la tontería, la avidez, como caracterizaciones principales de sus personajes.

Los temas generalmente tratan los problemas matrimoniales y sociales. Uno de ellos es el abuso de los "morabitos" con los pueblerinos por su ignorancia y su credulidad en la religión musulmana. Otro asunto es el de la mala mujer que maltrata a sus hijos en lugar de educarlos. El *Koteba* se propone la desmitificación y la crítica a partir de la denuncia de la apariencia engañosa de ciertas personas malévolas. Es un teatro satírico y de profundo contenido social. Con un repertorio compuesto de obras de diversas temáticas encuentra en la risa su recurso expresivo por excelencia. Y es sabido que la comedia es el género teatral que más se presta a la sátira social.

La música y el canto, elementos integrantes de la dramaturgia del *Koteba*, intervienen para identificar los personajes, sirven para señalar el comienzo de los sainetes, subrayan los suspensos y anuncian el desenvolvimiento de las acciones.

El *Koteba* carece de decorado escenográfico. El lugar escénico se anuncia en uno de los textos que dice algún personaje en escena. Como puede verse, el *Koteba* es un teatro simple, con recursos dramáticos y escénicos limitados. Su popularidad nace de la relación que logra establecer en-

tre el espectáculo y el público, del hecho teatral mismo.

En la década del cincuenta de nuestro siglo desaparecía en Santiago de Cuba una de las formas más populares del teatro cubano que venía desarrollándose desde la colonia: el Teatro de Relaciones, que José Antonio Portuondo define como:

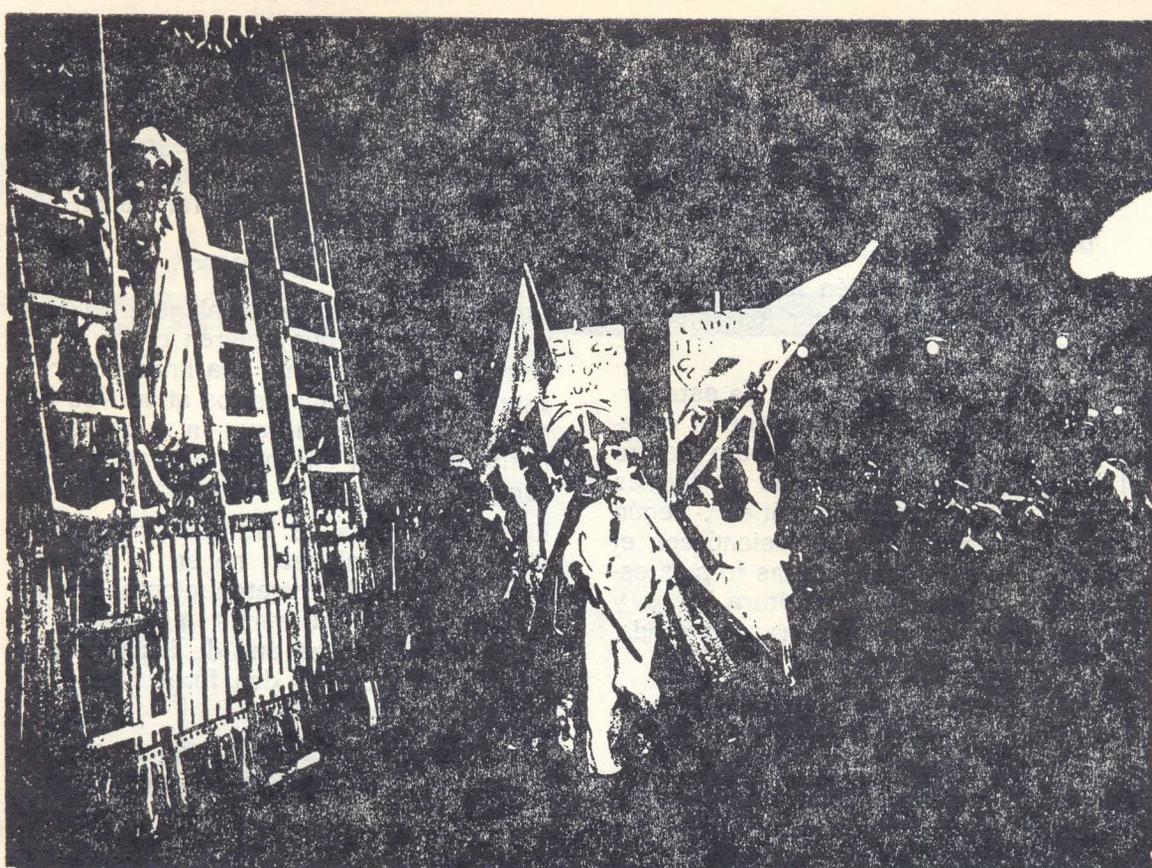
...ciertos dramas y comedias en un acto que suelen representar durante los mamarrachos, es decir, los días 24, 25 y 26 de julio —Santa Cristina, Santiago y Santa Ana respectivamente— en Santiago de Cuba, pequeños grupos de actores improvisados, negros y mulatos, con muy escasa presencia de blancos en los últimos tiempos, próximos ya a la desaparición del género, y en los cuales los papeles femeninos son interpretados por hombres.⁴

Estas fiestas de mamarrachos eran muy populares y en ella, la mejor relación recibía un premio por parte del ayuntamiento de Santiago de Cuba, lo que le daba un respaldo oficial y carácter competitivo a estas obras dramáticas.

Los preparativos comenzaban varios meses antes de los tres días santos de los mamarrachos. La organización del espectáculo incluía un trabajo dramaturgico previo. El texto solía provenir de obras originales adaptadas. Mientras tanto, otros se ocupaban del arreglo de los trajes. El vestuario, adaptado al color local de las fiestas, era abigarrado y atrayente. El decorado, esquemático, estaba revisado de acuerdo a las condiciones de un espectáculo ambulante.

Días antes del comienzo de los mamarrachos, y esto confirma el origen popular de las relaciones, los actores solicitaban permiso a algunas personas conocidas por haberles ayudado en algún servicio doméstico para que fueran sus padrinos. Los padrinos y madrinas regalaban a sus ahijados monedas para prenderse al pecho. El día de Santa Cristina los relacioneros recorrían las calles visitando las casas de los padrinos y de inmediato se improvisaba un escenario en la sala o el patio, o a veces frente a la casa que recibía a los actores.

⁴ Portuondo, José Antonio: Alcance de las relaciones. En su *Astrolabio*, colección Cocuyo, Editorial Arte y Literatura, La Habana 1973, p. 163.



● El Teatro de Relaciones en Santiago de Cuba: De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra.

Un biombo, detrás del cual se cambiaban el vestuario, era el único decorado.

Hasta este punto pueden anotarse dos características idénticas entre el *Koteba* y el Teatro de Relaciones Santiaguero: en cada uno de ellos los personajes femeninos son representados por hombres y ambos son espectáculos callejeros.

Al preguntarnos sobre el origen del Teatro de Relaciones encontramos también varias definiciones. Una de ellas se refiere a su carácter narrativo más que de dramatización: "En el poema dramático, trozo largo que dice un personaje, ya para contar o narrar una cosa, ya con cualquier otro fin. Romance de ciego. Relacionero. El que hace o vende coplas o relaciones"⁵

No obstante, ya a finales del siglo XVII se empleaba el vocablo para denominar "fragmentos de comedias, generalmente monólogos y también diálogos breves, con algún juego escénico capaz de efectuarse en casas y entre simples aficionados"⁶

En las antiguas colonias españolas se le daba el nombre de Relaciones a algunos

bailes populares argentinos y uruguayos en los cuales los participantes emprenden un diálogo breve en verso. En México, el término Relaciones, designa un tipo de representación popular. Según Francisco J. Santamaría: "Comedia indígena tradicional, función de teatro al aire libre, que se acompaña de ordinario con interminables danzas. Los personajes están debidamente caracterizados."⁷

Para José Antonio Portuondo existen coincidencias entre las Relaciones santiagueñas y mexicanas con los reisados brasileños, que son también una forma de teatro popular:

que se representan dentro de las casas o al aire libre durante las fiestas de Navidad. El grupo venía danzando por las calles y paraba en casa de quien desease recibirlo. Los actores se quedaban en el corredor y entraban en la sala sucesivamente. Después de la alabanza inicial del acontecimiento festejado, el coro iba llamando a cada actor que después de cantar y bailar, arrojaba a los espectadores un pañuelo que le era devuelto con una gratificación y se retiraba.

⁵ Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, Decimoséptima Edición 1947.

⁶ Portuondo, José Antonio: Ob. cit. p. 160.

⁷ Portuondo, José Antonio: Ibid. p. 160.

Terminadas las representaciones en una casa y entonadas las despedidas, se marchaba el grupo en busca de otra.⁸

En esos reisados también los muchachos se encargaban de interpretar los roles femeninos.

Otro indicio de la procedencia de esta forma teatral puede ser: "la gangarilla española, el antecedente más remoto dentro del teatro peninsular, de todas las formas ingenuas de expresión dramática". Según Portuondo, la gangarilla se fusionó con el Izibongo, que es la suma de las formas escénicas no rituales de la cultura bantú, y que engendró, de manera transculturada, las Relaciones.

Las obras del Teatro de Relaciones pueden ser escritas en prosa o en verso y en dos géneros dramáticos diferentes: comedia o drama. Se pueden encontrar también espectáculos unipersonales pero lo más frecuente es la representación por grupos.

En cuanto al asunto se distinguen: las Relaciones originales y las adaptadas del teatro español. Aquí aparece una diferencia con el *Koteba*, que no utilizaba adaptaciones de obras extranjeras aunque sí de otro grupo de *Koteba*.

Las Relaciones originales son las más interesantes. Entre ellas existen algunas de asunto puramente imaginario, como *Los polvos de Taita Juan* y *La hija desobediente*, dictadas ambas por un negro de nación; hay otras tomadas de la vida real, como *La esposa virgen y mártir*, que relata un suceso ocurrido en Santiago de Cuba en 1851 recogido por Emilio Bacardí en sus crónicas. En las Relaciones, como en el *Koteba*, los argumentos son muy simples e ingenuos. No se puede esperar una elaboración literaria puesto que el objetivo fundamental es lograr, a través de la sátira, un reflejo simple de las relaciones sociales.

Veamos a continuación dos argumentos del Teatro de Relaciones y el *Koteba*:

Relación *Los polvos de Taita Juan*

Trata los amores contrariados de Jeremías (un catalán, galán de Lola) y Lola (hija de Pánfilo y Manuela) cuyos padres quieren

casarla con el rico francés Serpantí, y el triunfo final del amor, a pesar de la intervención adversa del brujo Taita Juan.

Koteba El barquero perezoso

Un barquero perezoso se niega a ayudar a varias personas que quieren cruzar el río hasta que se presenta una linda mujer. El examina detenidamente los atractivos físicos de la joven y la lleva en su barco a la orilla. Al llegar, ella huye espantada y sin pagarle.

En ambos casos se trata de argumentos simples que enfatizan no en la reflexión sino en el simple entretenimiento. De esta manera, puede afirmarse que lograr divertir al público es una de las funciones primordiales de las dos formas teatrales que nos ocupan.

Otras características comunes o zonas de coincidencia entre ellas son además:

— Las temáticas múltiples. Desde los chistes y anécdotas hasta los cuentos y fábulas de animales. En el caso del Teatro de Relaciones la temática se extiende a la puesta en escena de los clásicos y románticos españoles y a la representación de hechos heroicos de los mambises.

— Multiplicidad y función del espacio escénico. El espacio juega un rol importante en la vida de los grupos. Las obras se ponían y se adaptaban a cualquier espacio escénico: casas, patios, calles, plazas, etc.

— Utilización de la música. La música es un elemento dramático que no puede disociarse de la obra, juega un papel importante en su estructura externa, en las entradas y salidas de los personajes, sirve de base rítmica para los movimientos y las coreografías.

— El decorado. Es muy simple en el caso de las Relaciones puesto que consiste en sólo un biombo o parabán. En el *Koteba* es inexistente.

— El vestuario. Es confeccionado por los propios actores. La utilería es convencional y realizada con el material que se tuviera a mano.

El Teatro de Relaciones tiene sus raíces en las tradiciones folklóricas hispánicas y bantúes, pero también, de acuerdo a muchas características, las Relaciones y el *Koteba* tienen nexos indiscutibles ●

⁸ Portuondo, José Antonio: *Ibid.* p. 161.

UN PAPALOTE EN CADIZ

MAYRA NAVARRO

En 1984, el Grupo de Teatro para Niños y Jóvenes de Matanzas (fundado en 1962) cambió su nombre por Papalote. De entonces acá, ha cogido cordel, remontando alto vuelo con el impulso de buen viento, y ha sumado a su historia importantes reconocimientos nacionales e internacionales por el trabajo artístico.

La participación del Papalote en el XI Festival Internacional de Muñecos de Bielsko-Biala, Polonia (1984), donde fuera seleccionado *El gran festín* entre las doce puestas en escena más destacadas del evento; el haber merecido el Gran Premio Modesto Centeno por *Nokán* y *el maíz* en el IX Festival de Teatro para Niños en Cuba (1985); su reciente presentación con este espectáculo en el I Festival Iberoamericano de Cádiz, España (1986), con gran éxito de público y de la crítica especializada; unido a la cotidiana labor artística que realizan en su sede de Matanzas, son razones suficientes para que me decidiera a entrevistar a René Fernández Santana, director general y artístico del colectivo.

Como conozco a René desde hace algunos años, sé que es un hombre de pocas palabras y mucho trabajo, de esos que prefieren más que teorizar sobre sus ideas, entregarlas transformadas en imágenes artísticas. No obstante, si mis preguntas lograban motivarlo, conseguiría concretar aspectos interesantes para revelar las claves de su creación. De manera que concerté el encuentro, elaboré un cuestionario y aquí está el resultado.

¿Por qué el nombre de Papalote para un grupo de teatro para niños?



● Cartel realizado por el diseñador cubano Carbonell.

El papalote es un juguete que la mayoría de las veces el propio niño construye y se identifica con él por haberlo hecho con sus manos. Para nosotros es, además, símbolo de ascenso; es mirar hacia arriba, hacia un punto alto para alcanzarlo y es también reconocimiento histórico a la puesta en escena de *El papalote que llegó a la luna* en la década del 70 que definió renovaciones técnicas en nuestros espectáculos con títeres en cuanto al volumen, mecánica y articulación de los muñecos, a la utilización del espacio escénico fuera del retablo tradicional, a la relación entre el actor y su muñeco y a la búsqueda de imágenes en la escena.

¿Cómo debe ser, a tu juicio, el teatro para niños?

Siempre se dice que debe divertir y educar a la vez; aunque sea una frase hecha, creo que así debe ser, pero a mi juicio, para que esto se logre, los espectáculos necesitan de una carga fuerte de valores estéticos para llegar al público a través de la imagen, del color, del movimiento, de la poesía —no sólo la de la palabra— sino del ambiente poético que se consiga con las acciones físicas del actor, haciendo uso de su expresividad corporal como uno de los lenguajes de la escena. Pienso que cualquier tema puede llegar al niño si está bien trabajado y que se hace necesario arriesgarnos con temas de la vida actual, de su realidad social, pero tratados como un producto artístico, sin perder de vista la función estética, ayudarnos por la riqueza del trabajo colectivo que propicia el teatro.

Háblame de los objetivos artísticos que rigen el trabajo del grupo.

Lo primero fue lograr una unidad de intereses; necesitábamos encauzar un trabajo profesional y eso sólo es posible con disciplina y rigor en el entrenamiento de los actores, por lo que establecimos clases técnicas de actuación, manipulación, danza, expresión corporal, canto, análisis dramático e historia del teatro, paralelas a los ensayos y representaciones. Lo segundo fue la búsqueda de un sello para el grupo; tratamos de conseguir un actor integral, no sólo en sus capacidades actoriales como individuo, sino una integralidad

para la proyección del colectivo. Cada paso dado, cada definición tomada como grupo es parte de una herencia importante en la formación del actor.

A partir de estos objetivos creo que se perfilan, en principio, los lineamientos artísticos para el trabajo. Si es así, me gustaría profundizar un poco más en esto.

Sí, es el punto de partida. En la medida que el rigor del entrenamiento iba rindiendo frutos, se definían premisas; algunas quedaron, otras no, y de las que tomamos, varias fueron transformándose dialécticamente con el trabajo del equipo de dirección donde participan el asesor y el diseñador. La preocupación por la expresión física que sintetice la gestualidad propia del cubano, caracteriza de manera muy general nuestro trabajo y ello está presente en las tres líneas artísticas que desarrollamos. La primera es el rescate de la cultura popular, muy vinculada al interés de ofrecer a los niños la magia de las leyendas y cuentos tradicionales, hurgando en las raíces de las culturas africanas que conforman nuestra identidad nacional. La segunda, es la puesta en escena de obras del teatro clásico universal para los jóvenes, no como piezas de museo ni en falsas versiones de contemporaneidad, pero sí con una óptica actual y con el criterio de que en ese teatro también está el germen de lo popular. La tercera, representar obras de teatro para el niño de hoy en las que primen sus ideas y conflictos, tanto mediante personajes de la fábula como con personajes humanos que incluyan al niño como protagonista.

En cuanto a la utilización del espacio escénico, ¿qué experiencias te ha aportado el teatro fuera del recinto teatral y cómo es la relación con el público?

El trabajo en la calle nos ha enseñado mucho. Todo el entorno pasa a ser parte del espectáculo; el público es parte del paisaje y especialmente los espectáculos integran también al público. Por ejemplo, en Cádiz los espectadores se movían con los actores para seguir los cambios tras el telón de *Nokán y el maíz*, o sencillamente, observaban todo desde allí detrás y aplaudían por esa parte. En ese medio el actor está obligado a adiestrarse muy especialmente: la gestualidad y la proyección de



● *Nokán y el maíz*, de Dania Rodríguez García, puesta en escena de René Fernández Santana.

la voz son diferentes, así como su enfoque del movimiento espacial; se rigen por un diseño básico pero en la interrelación orgánica con el público improvisan si es necesario. En el teatro esa interrelación siempre está planteada, pero en este trabajo se transforman esquemas iniciales que arrojan resultados más ricos. Si analizas la escena en el momento de la representación uno se sorprende con la impresión de que el espacio escénico se pierde dentro del público, no obstante allí está inmerso, definido apenas a unos cuantos pasos de los espectadores. Esa cercanía hace al actor vincularse más a la reacción de su público y le permite tensar una cuerda imaginaria para atraerlo, obligarlo y hacerlo copartícipe del hecho artístico único de ese momento.

¿Qué papel juega el Papalote en la vida cultural de Matanzas?

En ese sentido el trabajo abarca una gama muy amplia de actividades y gran parte de nuestros logros se deben a su proyección social. Un grupo teatral no es sólo para ofrecer representaciones —aunque esto de por sí entraña una función social—; su labor como célula cultural va más allá como generador de cultura en todas sus manifestaciones. Con el teatro

como centro se organizan jornadas anuales durante las cuales estrenamos nuevas obras, reponemos lo más representativo del repertorio y propiciamos concursos literarios o de artes manuales, exposiciones, etc., con la participación activa de las organizaciones políticas y de masas. También programamos confrontaciones con público coordinadas con los CDR, ya sea llevándoles escenas para interesarlos a asistir a la sala-teatro, o presentando un espectáculo para debatirlo al final, o encuestando a los asistentes para tomar sus opiniones, no como espectadores pasivos, sino como actuantes en el proceso de creación, nutriéndonos de sus vivencias en virtud del principio de que la mejor forma de hacer un teatro que llegue al pueblo es estar cerca de él.

¿Cómo ha sido tu formación profesional?

Cursé un año del Seminario Nacional de Dramaturgia que impartiera Osvaldo Dragún en 1962 y participé en varios seminarios y breves cursos que organizaba el Departamento de Teatro Infantil en la década del 60. El resto lo he hecho de forma autodidacta, por intuición al principio, luego siguiendo el camino que me propiciaba alguna información, una noticia, documentándome en lecturas sobre Stanislavski,

Brecht... fui conformando las ideas y criterios que hoy tengo acerca de la importancia del actor integral para la escena.

¿Cómo concibes el montaje de tus espectáculos?

Ante un montaje necesito tener clara la esencia de lo que quiero lograr en imágenes; es un proceso de análisis y creación que comienza con la selección de la obra, el arreglo básico, la definición de objetivos primarios en el equipo de dirección con el diseñador, el músico y el asesor, para adueñarnos de los conceptos, y mediante el método de las acciones físicas voy guiando a los actores hacia lo que nos hemos planteado. Cuando se trata de la puesta de un texto basado en el folclor, todo el colectivo se integra a una investigación para penetrar esa cultura, sus gestos, todo su ambiente, pues no es lo mismo lo arará que lo yoruba o lo congo.

En mis premisas de trabajo la unidad del espectáculo es fundamental. Trabajo mucho en la limpieza de las técnicas hasta en lo más elemental, en el análisis de la trayectoria de los movimientos y desde el primer día de las improvisaciones voy descubriendo verdades que me sirven para resultados finales; me preocupo por la calidad del acabado de la realización y no sólo por las imágenes visuales, sino por las auditivas que sustentan a las primeras. Por ejemplo, ahora estamos haciendo un montaje donde la sonoridad de las cañas bravas es un recurso para lograr determinados efectos. La base de todo esto es el entrenamiento que tienen los actores; sin él no sería posible la unidad expresiva del elenco, donde cada cual da el máximo y responde a todo lo que el director exige. Este entrenamiento también garantiza que el actor conozca sus posibilidades físicas y distribuya sus fuerzas durante la función sin agotarse.

¿Cómo integras en este proceso las técnicas de actuación con muñecos?

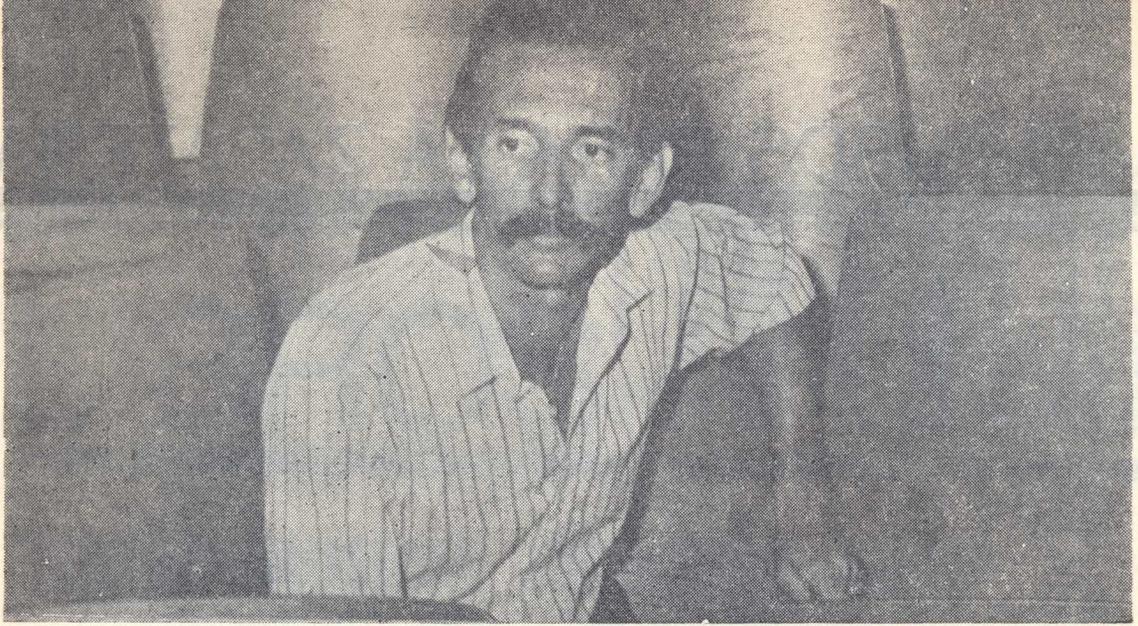
Primero trabajo la proyección del actor y luego está listo para transmitirla al muñeco. También aquí está presente el entrenamiento. Partimos de los ejercicios tradicionales de las técnicas de manipulación, pero la de ejercitación corporal condiciona la posibilidad de recibir y manipular cualquier

elemento que necesariamente no tiene que ser parte de una técnica específica. Tratamos de integrar diversas formas de relación con el muñeco; una de ellas es la ayudantía del propio actor a su personaje donde la veracidad está dada porque se muestra al público la mecánica del teatro desmitificada, sin aforar, sin cubrir, y se consigue una imagen también rica. Si recuerdas la escena de *Nokán y el maíz* donde los animales recogen las mazorcas, te darás cuenta de que la mano libre del actor —que no es parte del muñeco— las arrancaba y las ponía en la boca del personaje a la vista del público, con organicidad, y ese movimiento consigue una imagen que el público acepta como lógica.

¿Qué ha significado para el Papalote la confrontación internacional?

El teatro es un arte de confrontación. El enfrentamiento con el público permite mejorar una puesta en escena, saber qué funciona y qué es necesario transformar. En igual medida, la confrontación con otros grupos posibilita el intercambio de ideas, conocer sus métodos y su aplicación práctica. En Bielsko-Biala, Polonia, el primer enfrentamiento de *El gran festín* con el público nos hizo comprender en un tiempo récord lo que por años no habíamos interiorizado: la necesidad de una verdadera síntesis dramática en el espectáculo. Era algo que creíamos entender, pero en realidad no era así. Allí mismo hicimos tres versiones y la última resultó ser la justa. De manera que los eventos internacionales han significado aprendizaje y reafirmación. Después del Festival Iberoamericano de Cádiz, se produjo una muestra especial en Mérida, capital de Extremadura, en la que participamos junto al Teatro Circular de Montevideo, el Inyäj Teatro de Argentina y el Yuyachkani de Perú. El programa consignaba que éramos las cuatro mejores compañías participantes en el Festival; este reconocimiento, al lado de grupos tan prestigiosos, nos hizo sentir orgullosos de ser la representación de nuestro país ante el público español.

Hemos visto derroche técnico en función del espectáculo, las posibilidades plásticas de los materiales sintéticos y esto nos ha dado una pista. Nuestros grupos de teatro para niños de más desarrollo están al nivel de buenos grupos cuya labor nos ha inte-



MARIA ELENA LORENZO

resado y ese nivel artístico en Cuba se ha alcanzado por una contradicción. En la escena cubana para niños ha habido siempre una libertad formal que ha salvado las necesidades más urgentes; la exigencia al potencial expresivo del actor ha sustituido la tecnología. El temperamento del cubano es acción, movimiento y ese temperamento ha puesto en tensión todas las posibilidades del actor. Cuando en otros países, tal vez, resuelven un efecto con la técnica, moviendo una sencilla palanquita, nuestro camino ha sido más arduo y todo lo hemos puesto en función de conseguir un movimiento de un muñeco orgánicamente, mucho más cerca de los valores de nuestra idiosincracia. Por otra parte, hemos reafirmado que entre nuestras deficiencias más urgentes están la falta de directores artísticos y la necesidad de un joven relevo de actores.

¿Consideras haber alcanzado la meta artística que te trazaste?

En cierta forma sí, pero un artista nunca puede estar completamente complacido con su trabajo pues la inconformidad es la motivación para nuevas búsquedas. Creo que he llegado a un punto que me permite seguir adelante siendo receptivo a todo lo que surja de la interrelación creativa en el trabajo del grupo, contrario al facilismo y a lo esquemático, dando y recibiendo.

¿Cuáles son las perspectivas de tu trabajo futuro?

Lo fundamental es continuar los planes de preparación constante, con un repertorio

que satisfaga las demandas de nuestro público y encontrar vías de renovación humana y técnica para el desarrollo del colectivo y para el teatro para niños cubano en general. Me gustaría contar con la colaboración de otro director artístico para dedicar mayores esfuerzos a ese trabajo, dirigir un sólo espectáculo en el año y tener tiempo suficiente para escribir.

¿Tienes alguna idea concreta acerca de esas vías de desarrollo artístico que planteas?

Siento la necesidad de transmitir todo el conocimiento que he acumulado en estos años y me parece que una variante sería la de poder contribuir a la formación de nuevos actores y directores y al adiestramiento de otros que se interesen por acercarse al teatro para niños.

Hasta aquí todo lo que me propuse indagar. Conversamos tres horas y ni él ni yo estábamos conscientes del tiempo transcurrido. René me confesó que la lista de preguntas lo había sorprendido al punto de sentir que no era tanto lo que tenía que decirme. Por mi parte, estoy satisfecha: no estaba equivocada en mis expectativas y creo que para el lector resultará interesante haber penetrado el universo de trabajo de este infatigable creador. Sólo quisiera añadir algo que me sugiere su última respuesta y es la posibilidad de que otros directores, los de más experiencia en este momento, sientan igual necesidad de comunicarse y enseñar sus experiencias. Podría ser el momento de aunar criterios e iniciar una labor conjunta ●

APLAUSOS PARA LA ZAPATERA

MARIA ELENA LORENZO

Fotos: Gory

"Siempre es de lamentar que aquel que tiene la mejor arma, no dispare más lejos", dijo en una ocasión Juan Marinello y Berta Martínez consciente de que poseía tal arma, disparó lejos y dio en el blanco con su concepción escénica de *La zapatera prodigiosa*. Es, precisamente, *La zapatera...* la puesta en escena que más lauros alcanzó en el Festival de Teatro Camagüey'86.

Satisface llegar a la conclusión de que no hay espectador capaz de sustraerse al fascinante encanto del teatro de Lorca. *La zapatera prodigiosa*, en montaje para Teatro Estudio de una especialista en Lorca como Berta Martínez, nos proporciona esa certeza. Y es que la experimentada directora, ha sabido apresar la verdadera esencia del poeta dramático, y esto le ha permitido devolvérsela con una rigurosa visión contemporánea.

Federico García Lorca (Granada, 1898-1936) es ante todo un poeta dramático. Su teatro es la resultante de su poesía, de ahí que estemos en presencia de un poeta que hace teatro dramático, porque en Lorca poesía y teatro no se riñen, sino se complementan. Con razón se ha estimado que para Lorca lo poético es también lo dramático y que si *poiesis* quiere decir para los griegos creación, el dramaturgo ha asimilado críticamente la experiencia aristotélica, lo que vemos también reflejado en su planteamiento del conflicto.

Ya había publicado *El libro de poemas* (Ed. Maroto, 1930); *El romancero gitano* (Revista de Occidente, 1928) y *Mariana Pineda* (La farsa, 1928), cuando escribe *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que ve la luz conjuntamente con *La zapatera prodigiosa*. Dos obras con las que Lorca demostraba que la farsa era un género que no tenía secretos para él.

Su teatro va a emparentarse con la mejor tradición del teatro español del Siglo de Oro, se le reconocen antecedentes en Valle Inclán, y se considera muy acertadamente que entronca además con otras fuentes, de manera que en Lorca podemos encontrar sin mucho esfuerzo a los clásicos: Shakespeare, la Biblia, entre otros.

En 1930 funda *La Barraca*, grupo teatral del que se convierte en director a su regreso de Estados Unidos y Cuba, cuando el gobierno popular de la instaurada República (1931) hace realidad un sueño suyo: la creación de un teatro estudiantil universitario.

Se trataba de un teatro que afirmaría los elementos nacionales. En Lorca sucede un fenómeno parecido al que acontece en Brecht, la visión del dramaturgo se ensancha gracias al sedimento del poeta y del director de escena. La Barraca fue un teatro ambulante que hoy llamaríamos de extensión cultural, porque se dio a la tarea



de llevar el teatro a las masas y actuar ante un público de tal heterogeneidad, que estaba compuesto por obreros, campesinos, estudiantes.

El contacto directo con el público en su labor como director, su acercamiento a los estratos más olvidados del panorama cultural español, su profunda sensibilidad para la concepción del drama rural, lo llevaron a querer recrear en su teatro la vida y las costumbres de su pueblo, tan rico en tradiciones y tan pobre por el atavismo religioso moral al que se vio sometido durante siglos. Es por eso que lleva a su teatro: "temas y problemas que la gente tiene miedo abordar".¹

Pero si bien poesía y teatro se complementan en su obra toda, fantasía y realidad se contraponen, y así los sentimientos se embridan por el dictado irracional de una falsa concepción del mundo, por prejuicios sociales que reprimen, incluso el sexo, en detrimento hasta de la propia personalidad del individuo.

¹ García Lorca, Federico: *Lorca por Lorca*, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1971.

Se ha hablado de "dos" Lorca: uno volcado al tipicismo, al folclor, a la fascinación populista; otro que regresa de Nueva York "surrealista perdido", deseoso de culturizar su inspiración. Pero se ha comprendido también que en Lorca ocurre otro maravilloso proceso de integración, además del de las artes.

Lo cierto es que Federico con la genialidad que lo caracterizó en vida y lo hizo trascender para la posteridad después de ser vilmente asesinado por el fascismo, asimila tan críticamente la experiencia surrealista, como antes lo había hecho con la aristotélica, y no establece diferenciación entre lo popular y lo culto, que convierte en elementos que no se excluyen sino se suman para integrar un todo. Corroboran este criterio sus escenas herméticas insertas, no obstante, en un desarrollo lógico de la acción que facilitan la comprensión, junto a otros aspectos que se analizan en este trabajo, de por qué su teatro puede ser entendido tanto por los intelectuales como por el pueblo.

En *La zapatera prodigiosa* el Lorca de lo espontáneo se nos muestra en todo su

esplendor. En esta obra, Federico combina admirablemente lo popular con una fuerte carga de costumbrismo. Para el poeta, era muy importante ser entendido por el hombre de pueblo. Recordemos que en cierta ocasión manifestó: "Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean entendidas por éstos, sean visiones del mundo que viven".²

Obras posteriores, de lo que suele llamarse su teatro mayor, nos adentrarán en ésa, su manera única e irreplicable de integrar lo popular con lo culto en su drama poético, sin establecer diferenciaciones.

Berta Martínez ha tenido muy en cuenta todos y cada uno de estos pormenores en relación con el artista y el hombre y, su reflejo en la obra dramática de Lorca. Así lo acreditan su montaje anterior de *Bodas de sangre* y el actual de *La zapatera prodigiosa*.

Lo primero que gana nuestra simpatía cuando asistimos a su representación, es el sentido del espectáculo que la directora despliega en esta puesta y, desde luego, sus ingeniosas soluciones escénicas. Puede afirmarse que son éstos, dos puntos claves de la poética de su puesta en escena que, a todas luces, tiene sus sólidos cimientos en una minuciosa labor dramaturgic que no descuida algo fundamental a la hora de enfrentar un texto clásico: enfocarlo teniendo en cuenta el momento histórico concreto en el cual sube a escena. Berta Martínez y Reinaldo Montero, directora de escena y asesor dramático respectivamente, no perdieron en ningún momento de vista esa perspectiva.

La zapatera prodigiosa permite constatar hasta qué punto se han encontrado un dramaturgo de talla gigantesca, Federico García Lorca, y una directora de escena, Berta Martínez, que se ha apropiado de lo mejor y más representativo de las técnicas teatrales modernas, para no sólo proponerse hacer de *La zapatera*... una puesta en escena en la que se habla nuestro propio lenguaje, sino también alcanzarlo.

Al lograr una perfecta armonía entre contenido y forma, en el sistema de signos del lenguaje escénico que utiliza, una vez encontrada la relación significado-significante

que requiere nuestro contexto, la directora ha podido entregarnos un Lorca, cada vez más cercano a nosotros en su visión del mundo, en su aprehensión estética de la realidad, y en ése, su personalísimo estilo de reflejarla en su obra toda.

Esta armonía descansa en elementos tan poderosos como la escenografía y el vestuario en función de la síntesis y el aprovechamiento del espacio escénico, y atiende a la disponibilidad real de recursos y medios a su alcance, con una verdadera economía y, todo esto, se ha hecho conjugando sencillez y buen gusto, medida y tacto.

Referirse a la acertada selección musical hecha por Marta Valdés para este renacer de *La zapatera prodigiosa* de Lorca, en la escena cubana de estos tiempos, es confrontar las excelencias de su música con lo que la autora se propuso y consiguió, expresado en unas breves frases de las notas al programa, que revelan cómo Marta Valdés puso su inteligencia, sensibilidad artística y humana en función de "desentrañar el pensamiento musical de Lorca (...) para que (...) la poesía no sienta la necesidad de retirarse de la escena, en busca de otros ambientes".³ Fue así como la sensibilidad musical del poeta granadino, persona dotada de un sentido del ritmo extraordinario, encontró eco en las potencialidades creadoras de Marta Valdés y, de ese modo, la guitarra y la flauta, los instrumentos que el autor entendió podían resolver la música de la obra cuando se representase, se hicieron dueños de la escena, conjuntamente con "la imaginada polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado (...) el larán larán de la actriz que no por gusto se precisa en el texto"⁴ y las coplas. Todo parece indicar que Marta Valdés se guió principalmente, a la hora de escoger la música que le permitió recrear la imagen escénica, por la ley de lo sensible y lo sensorial, que tan buenos resultados han proporcionado a otros creadores de música para la escena, como el maestro Leo Brouwer.

Resulta obvio que la escenografía tiene entre sus objetivos primordiales destacar la interrelación de los personajes con lo nacional del teatro de Lorca, pero siempre

³ Notas al programa.

⁴ Idem.

² García Lorca, Federico: Op. cit.



priorizando plasmar lo más genuino de los tipos populares que se dibujan en su escena. Así como revelar la estrecha relación del hombre con su medio, y las interinfluencias, tanto de carácter positivo, como negativo, que conforman finalmente al hombre, el máspreciado elemento del paisaje lorquiano, según su propio juicio.

El aspecto externo lo configuran con rigurosa síntesis elementos como flores, capas, mantones de manila, faroles, velas y rejas. Lo funcional de esta escenografía radica no sólo en su sencillez y economía de recursos, sino también en el desempeño simultáneo de los actores-utileros.

Hablar del vestuario, el maquillaje y la peluquería, es elogiar cómo llegan a reproducirse en el personaje de la zapatera, por sólo citar un ejemplo notable, los encantos naturales de una mocita española de buena planta, (dieciocho años a lo sumo, son los que le atribuye el autor) y ese garbo arrollador, vivo en los mejores rasgos de las mujeres y hombres del teatro de Lorca, que son carne y sangre del pueblo español.

La iluminación combina hábilmente luces, faroles y velas para recrear el clima, el ambiente y la atmósfera que propician el juego escénico de los personajes delineados por Lorca. El diseño de luces, tanto como el maquillaje, el vestuario y hasta la propia escenografía han estado en función de enfatizar el contrapunto que se establece entre los dos colores claves, seleccionados con mucho tino, para esta puesta: el negro y el blanco, por lo que encierra de simbólico y alegórico en torno al artista —en tanto ser humano y ser social— y su obra.

Pero Berta Martínez va aún más allá en su extraordinario sentido del espectáculo y, así vemos, a las chinas pelonas, piedras del fondo del río donde la zapatera va a lavar, convertidas por obra y gracia de su poderosa imaginación, en actrices cubiertas por enaguas que se ríen de la muchacha —como suele decirse, en sus propias narices—. Linda forma de expresar simbólicamente en escena, ese carácter animado del que la fantasía popular dota lo inanimado, que Lorca supo ver y hermohear en su lenguaje poético, rico en metáforas, que

utiliza unas veces como recurso estilístico y otras como antídoto contra el veneno de la censura. Otras bien pensadas soluciones escénicas que encontramos en esta puesta, son el juego de las faldas de las vecinas al finalizar el primer acto y el tabladillo improvisado sobre un mantón de manila de la última escena. Aquí Lorca emplea el recurso de la representación del retablo para mover resortes muy similares a los de Shakespeare, cuando introduce la actuación de los cómicos en *Hamlet* para provocar la *anagnórisis* y la *catarsis*.

La directora de escena ha concedido especial importancia, al piropro o requiebro, del que sacan extraordinario partido el alcalde, Don Mirlo, y el resto de los personajes masculinos de la pieza, incluyendo al zapatero, sobre todo cuando tiene lugar el desdoblamiento titiritero-marido enamorado al final.

En su escenario se agigantan y adquieren fisonomía propia, además, el donaire, el garbo, el salero, el chiste picante, en resumen todas esas características de la idiosincrasia del pueblo español que son savia nutricia de los personajes de Lorca.

Otra carta de triunfo de Berta Martínez en este espectáculo, es incluir el incidente de las navajas que desarrolla en un marcado tono farsesco perfectamente acorde con el género de la obra. Del duelo, sólo que bosquejado en tonos mucho más serios, obtiene la directora muy buenos resultados también en otra puesta suya del repertorio del mismo autor, no menos agradablemente recordada por sus aciertos: *Bodas de sangre*.

Es evidente que la directora de escena ha trabajado con delectación de artista en realzar, a todo lo largo de la puesta, el carácter farsesco de la pieza. Su aguda percepción artística la hizo llevarlo a escena avizorando cómo llegar eficazmente a los espectadores. Por esta vía se granjeó rápidamente a nuestro público que encuentra en el humor que transita por su escena, mucho de lo más genuino de la tradición humorística y picaresca hispanoamericana, heredado por el sentido del choteo del cubano.

Berta Martínez no ha perdido tampoco de vista en esta puesta, dos constantes del teatro de Lorca que asoman de forma incipiente en *La zapatera*... pero no adque-

ren mayoría de edad hasta *Yerma* y otras obras maestras: la maternidad insatisfecha y la resignación ante la realidad que aplasta al ideal. Ana Viña, en su recreación de la zapatera, pone de manifiesto ambas constantes cargando de intenciones y matices textos y subtextos. Detenernos en las actuaciones es destacar el meritorio trabajo de dirección de actores realizado por Berta Martínez y, encomiar a Ana Viña por su apropiación del personaje de la zapatera, con toda su carga de salero, picardía, temple, sentido del humor y del honor de la mujer española de pueblo, de la humilde, de aquella que puede acudir al refranero popular, tan caro a Lorca, para expresar, sin el menor asomo de mojigatería: "Pobre, pero honrada".

Muy espontánea, muy propias de su edad también, resultan las salidas a escena del niño que interpreta la pequeña Orialis Colomino. Para Orialis, conocer el personaje del niño que Lorca traza vigorosamente, y hacerlo suyo, parece haber sido una misma cosa. Verla actuar, es recordar las hermosas palabras de *El pequeño príncipe* de Saint-Exupéry: "Sólo los niños saben lo que buscan (...) Pierden el tiempo por una muñeca de trapo y la convierten en algo muy importante..."

Buen desempeño el de Eugenio Domínguez en su caracterización del alcalde, personaje al que la directora, en su novedosa versión, despoja de su vara rematada de plata y gran capa, para reducirlo a harapos. Berta Martínez parece decirnos con su imagen del personaje del alcalde: Andan tan mal las cosas, en este pueblo español, que la máxima autoridad del mismo está tan empobrecida, como sus vecinos.

Daniel García no menoscabó a Don Mirlo ni una sola faceta de ése, su carácter, simpático, chispeante y mal intencionado, de galanteador español de pura cepa, sin dejar de ironizarlo.

Florencio Escudero, con la profesionalidad que lo caracterizó en vida, tuvo su momento más alto en el desdoblamiento titiritero-marido enamorado que es, a no dudarlo, la mayor posibilidad de lucimiento del personaje del zapatero, en toda la pieza.

Para *La zapatera prodigiosa* de Berta Martínez, tengo algo tan cálido y estimulante como aplausos, aplausos ●

TRES CLASICOS CUBANOS

Tablas publica un fragmento del libro Mural del teatro en Cuba (1980-1982) del destacado crítico Mario Rodríguez Alemán como reconocimiento a su meritoria labor y por considerar que las puestas de estos "clásicos" cubanos revelan una imagen de identidad nacional y caracterizan en parte las búsquedas de los años 80.

MARIO RODRIGUEZ ALEMAN

EL BECERRO DE ORO

Presenta el Teatro Nacional de Cuba en la Sala Covarrubias la comedia de Joaquín Lorenzo Luaces *El becerro de oro*. Esta puesta en escena inicia el ciclo de teatro clásico cubano que a cargo del grupo Teatro Estudio, dirige con esmerado acierto Armando Suárez del Villar.

Esta pieza de Luaces —que el autor jamás vio en la escena, como ninguna otra de su repertorio— es prácticamente la primera comedia escrita en Cuba, cuya acción transcurre en La Habana —por cierto que "en horas veinticuatro", como las de Lope de Vega—, con personajes rellollamente cubanos que además hablan en criollo, aun-



● Miriam Learra y Adolfo Llauradó en *El becerro de oro*.

que con versos rimados a la española y en estrofas bien compuestas.

De "parodia de la vida cubana de una clase y una época, de nuestro siglo pasado", se tilda *El becerro de oro* y, en modo cierto, es así porque Luaces, con chispeante doinaire reproduce cómicas situaciones cotidianas de la vida habanera de su tiempo. Aunque el título se explica por sí solo, el dramaturgo toma como motivo de su enredo el tema de la fortuna, de tan viejo acervo en las comedias griegas y latinas de la antigüedad. Plauto y Terencio escribieron más de una comedia sobre este tema y, mucho antes, Menandro hizo divertidos remedos con las avaricias y sinsabores que el dinero causa.

El becerro de oro cuenta la historia de una madre (Doña Luciana) y su hija (Belén), quienes buscan maridos ricos, pues la hacienda familiar se encuentra en raquítica situación, aunque el linaje les venga —como dice la salpicona señora ya entrada en años— de los Viejos de Susana, de la Reina Beltraneja y de sus abuelas en Orán. Luaces, con vivaz ingenio, desencadena una progresión dramática ascendente, rica en chistes y gracias, donde afloran equívocos y retruécanos, viñetas costumbristas y burlas a la mediocre burguesía cubana de la época.

La fábula tiene como superobjetivo el deslumbramiento de esa clase social por "el brillo de los doblones" (antigua moneda de oro), al entender que "el dinero es Rey del Mundo". Con la destreza de un domador, Luaces pone en boca de la madura doña Luciana un viejo axioma: "¡Tanto vales; cuanto tienes!" Por supuesto, para las pretendientes la ambición se torna amarga, pues se tropiezan con alguno otro de igual calaña que busca en ellas el dinero que no tienen. El tema es propicio, pues, para una chispeante comedia de enredos, como las que se escribieron en los siglos XVI y XVII en el teatro español. De esta pieza, que resiste perfectamente, a pesar de pertenecer a una dramaturgia incipiente, la prueba de una divertida puesta en escena, ha creado Armando Suárez del Villar un espectáculo rico en refinamiento, sutiles invenciones escénicas y otras irónicas filigranas que le conceden una actualidad teatral evidente. El director utilizó lo paródico, como base de su puesta en escena

y así, pues, todo tiene un subrayado crítico muy intencionado. Pone en solfa las leyes convencionales del teatro clásico, como por ejemplo: los actores nunca dan la espalda al público; se mueven en giros diagonales; se detienen cuando tienen que decir algo significativo; avanzan hacia el proscenio para hablar con el público (los "apartes" tienen en la obra una connotación cómica que se matiza con gestos exagerados); se colocan en el escenario en posiciones simétricas.

El valor que tiene, precisamente, la dirección de Suárez del Villar es no haber creado este espectáculo con las concepciones convencionales del teatro, sino haber acelerado el ritmo escénico tradicional y producir rupturas y paralizaciones imprevistas en el curso de la acción. Lo más felizmente logrado es la inserción de una ópera bufa con música de Marta Valdés que tiene la intención de resaltar los motivos de cursilería presentes en el texto de Luaces. La inclusión en el reparto de un músico —elemento que no está en el original— y la parodia operática de algunos pasajes conocidos que actuaban populares cantantes de la época de Luaces como Marietta Gazzaniga Malaspina y Erminia Frezzolini, conceden a *El becerro de oro* una fuerte dosis de ingenio que lo convierte en un espectáculo moderno y entretenido.

Suárez del Villar ha utilizado también con acierto otros elementos en su composición de la puesta en escena como son: un decorado fijo del que forman parte un telón de boca y telones pintados, así como por una concha de apuntador —elemento imprescindible en el teatro del siglo pasado y aún en parte del presente—, iluminado todo el tiempo con una misma luz plana, la de las candilejas; un vestuario lujoso siempre, que no se corresponde con la situación que se representa; y un mobiliario convencional, de similar fastuosidad, que se identifica con los trajes.

El ritmo ágil, la sobreactuación intencionada de los actores, las interpolaciones musicales frecuentes y el remarcado interés en reproducir la escena como las caricaturas de Landaluce y las litografías de la época, hacen que *El becerro...* figure entre los espectáculos que mejor se hayan realizado en el teatro cubano actual, desde hace algún tiempo.



● *El Conde Alarcos*, José Antonio Rodríguez e Isabel Moreno.

La armonía lograda por el equipo de intérpretes es en verdad poco frecuente en los espectáculos dramáticos que se ofrecen en nuestro país. Cada actor, individualmente, y todos, en conjunto, logran sus personajes y aportan, con una espontaneidad que recuerda la improvisación de la Comedia del Arte, matices ingeniosos en el trazado de los tipos y caracteres. La experiencia de Sara Rodríguez Lara —una actriz tan capaz y, sin embargo, tan poco frecuente en nuestros escenarios— logra una doña Luciana jacarandosa, con registros del grotesco y de la comedia bufa. Miriam Learra actúa la picaresca Belén con sutiles encantos personales y con intencionados matices de cursilería, que requiere el personaje. El discreto Narciso de Julio Rodríguez plasma el convencional tipo del galán. El Baltazar de Eduardo Vergara cuaja como una de las mejores interpretaciones de este elenco. El colorido, la picante nota costumbrista cubana, el uso del léxico chabacano y los rasgos de oportunismo y descaro son características que Vergara actúa con gracioso acierto. El Don Liborio de Mario Aguirre —un intencionado personaje genérico—, en su doble condición de criado y señor, consigue su propósito, con oficio y maestría. El Concertino de Jorge García-porrúa aporta una nota simpática y nueva a la representación.

El becerro de oro constituye un éxito artístico de este ciclo.

EL CONDE ALARCOS

La Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba continúa el ciclo de teatro clásico cubano con la puesta en escena de la pieza de José Jacinto Milanés *El conde Alarcos*. Escrita en verso, el autor calificó la obra de "drama caballeresco" y se inspiró en un romance homónimo de autor desconocido. El tema fue utilizado antes por Lope de Vega en *La fuerza lastimosa* y también por Mira de Améscua. El "Fénix de los ingenios" trató el tema liberalmente y le cambió el nombre al protagonista. Milanés, quien dedicó el drama a su "amigo amantísimo" Domingo del Monte, dice: "... Valido del mismo libre albedrío literario, he fijado mi época en el siglo XIII, tiempo fértil en atrocidades de esta naturaleza, por estar entonces el feudalismo en toda su virilidad".

El conde Alarcos es expresión bien conocida del romanticismo teatral cubano. Aunque su acción transcurre en París, evidencia su fuente romancesca por el tema del honor, tan largamente tratado en el teatro clásico español, primero, y luego en las derivaciones románticas de finales del XVIII y principios del XIX. Influido por el

colonialismo cultural hispano, Milanés rindió homenaje en *El conde Alarcos* a las que llamó "lindezas de estilo".

El amor sacrificado en aras del cumplimiento de la ley inexorable del honor (fatum omnipresente en este tipo de drama que equivale al destino de la tragedia griega) no es tema nuevo en los tiempos de Milanés (1814-1838), nuestro poeta loco, nuestro Rimbaud. Que sea, pues, *El conde Alarcos* un drama donde la venganza y la muerte vencen al amor de una joven pareja es lógico en la concepción romántica del autor, pero además se enmarca la acción —y de esto tiene Milanés plena conciencia— en los tiempos de brutalidad y crimen del feudalismo. No hay en el autor ignorancia de lo que ello significa desde el punto de vista ético, aunque haga caso omiso de la significación político-económica que contiene el problema.

Armando Suárez del Villar ha tomado en consideración para su puesta en escena lo siguiente: el carácter autocrático del poder español en tiempos de Milanés, que se describe en la acción del drama; la rebeldía del protagonista, de importante significación en los momentos en que se incubaban conspiraciones contra el régimen político existente en la Isla; la atmósfera de represión y terror existentes; la similitud que tiene el argumento del drama con la situación reinante en la colonia mayor española. Para hacer válidos estos factores que peculiarizan la profundidad de análisis realizada por Suárez del Villar, la puesta en escena descansa sobre un trabajo de síntesis que concilia lo histórico con lo artístico. Así, pues, el director al mismo tiempo que dota su puesta en escena de firmes trazos románticos cuestiona ese movimiento al eliminar la pompa escenográfica de la representación y excluir el melodrama abusivo en favor de una auténtica tragedia. Suárez del Villar concede una importancia vital al empleo de la luz. Pocas veces la escena se cubre con una iluminación total. El director logra concentrar en espacios cerrados —que se definen precisamente por la luz— las distintas situaciones dramáticas, según lo demanda cada caso. De este modo, no en todos los momentos la luz tiene igual intensidad. Esta varía. Por ejemplo; si se compara el momento en que el rey dicta su sentencia con el desenlace fatal de Leonor, vemos cómo Suárez del Villar esclarece sus concepciones es-

cénicas, ya que la atmósfera de la primera situación es sórdida y de contrastes sombríos, mientras que la final purifica con un haz de luz brillante la muerte de la heroína. Sutilidades como estas logran que la puesta en escena de *El conde Alarcos* posea una calidad estética evidente.

El director ha trabajado también sobre el texto. Ha eliminado, por ejemplo, lo que concierne a los hijos de Leonor. Es muy difícil el teatro en verso, tanto más cuando obliga a una semántica teatral distinta a la del drama en prosa. No impide esto para que la puesta en escena avance hacia un clímax oclusivo.

El empleo de los guardias embozados y del verdugo que transita en derredor del castillo de Alarcos es una excelente muestra de la imaginación artística de Suárez del Villar. Del mismo modo es útil a la idea propuesta la concepción del mobiliario, compuesto sólo por sillas alargadas —factor expresionista— que remedan lanzas y escudos.

No ha conseguido Suárez del Villar en *El conde Alarcos* que los actores sostengan un mismo nivel en la interpretación de sus personajes. Debe considerarse en cuanto a esto que Aramis Delgado, Omar Valdés y Mónica Guffanti alcanzan resultados artísticos muy superiores a los del resto del reparto. Aramis Delgado dice muy bien el verso, lo habla como prosa, con profundidad y espontaneidad. Se identifica con las contradicciones del Conde, con su mística amorosa, con su dolor y hace uno solo el "gestus" y el concepto dramático que expresa. La emoción final del actor al hallar muerta a Leonor es impresionante. Mónica Guffanti interpreta una Leonor fresca, poética, encantadora. La transición que produce en el momento en que conoce la sentencia es lo mejor de su actuación. Omar Valdés consigue que el rey represente algo más que una persona, encarna el poder dictatorial, es el símbolo de la fuerza. Se vale de sus convincentes medios expresivos para lograrlo.

Adria Santana tiene a su cargo un personaje muy difícil, el de Blanca. Este personaje repelente y cruel que encarna la mujer-pasión se obtiene por la estampa física de la actriz y por algunos rasgos gestuales, pero no por otros aspectos necesarios también externos, como por ejemplo: la forma de decir el verso, inflexiones fuera de lugar, la conjugación entre el tono y el tim-



● Omar Valdés y Aramis Delgado en *La hija de las flores*.

bre de la voz que no siempre se logra. Requiere el drama una interiorización mayor del personaje, que Adria Santana no alcanza en justa medida. Luis Carlos Pérez actúa un trovador denso, lento, poco simpático. El Verdugo de Oscar Alvarez, con una oportunidad tan brillante, está por debajo de este curioso personaje de Milanés. Le falta pasión, sinceridad, emotividad.

El conde Alarcos ha subido con dignidad escénica al tablado del Covarrubias. Es meritoria la labor de Teatro Estudio de representar a nuestros escasos "clásicos" y mucho más aún que se haya concebido este ciclo, aporte cultural sin duda de gran trascendencia para el desarrollo del movimiento teatral en nuestro país.

LA HIJA DE LAS FLORES

Sería muy atrevido, sin duda, afirmar que *La hija de las flores* o *Todos están locos* (presentada en 1852), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, es teatro surrealista. Una comedia tan sencilla, que recuerda los bríos del género en las mejores ofertas del teatro clásico español, no puede calificarse de tal. Aunque eso de la muchacha del bosque que aparece y desaparece, que es magia, símbolo y mito, ninfa que pertenece a un libro de cuentos de la antigüedad pagana, hace pensar en temas y personajes surrealistas.

Caso aparte de esta riesgosa suposición, *La hija de las flores* figura entre nuestros "clásicos" del teatro cubano. Escrita en versos de arte menor y dedicada al dramaturgo español José Zorrilla, autor de *Don Juan Tenorio*, la comedia de doña Tula oferta un mundo entre bucólico y paradisíaco, donde habita Flora. Personaje etéreo, escapado al parecer de *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, acaba por desmitificarse en el transcurso del argumento y recobrar el sentido idealista de un amor romántico.

Motivaciones dramáticas superficiales, recursos manidos del teatro español clásico, personajes de escaso o casi ausente trazo psicológico, *La hija de las flores* sirve más para una puesta escénica que se plantea como un juego que como un conflicto dramático de serias proporciones.

La proposición dramática que de esta pieza hace el director Armando Suárez del Villar es, como teoría o hipótesis de trabajo, atractiva. Según el guión que el realizador hace para pautar la representación, entran a funcionar los aspectos siguientes:

1. "El mundo de las apariencias anquilosa los valores vitales del hombre y convierte a éste en un mecanismo que destruye sus mejores impulsos y pensamientos". Copio textualmente de las notas al programa. Y

continúo leyendo más adelante: "Cuando la realidad como fuerza se hace presente, al salir el individuo de su medio habitual, origina conductas que se convierten ante los demás en actos demenciales". ¿Quiere esto decir que la Avellaneda plantea el problema de la realidad y la apariencia a lo Hamlet por ejemplo, pero desposeída —entendiendo— de toda complicación filosófica o fenomenológica?

2. La pieza se desarrolla en dos vertientes: la poética y la humorística. Los personajes "tocados por el amor" devienen aparentemente locos y "rompen el mundo de las apariencias", mientras que aquellos que parten de la razón, o sea, los que saben sumar y entienden que dos más dos es igual a cuatro, éstos son incapaces de vivir la vida como ilusión o fantasía.

3. El medio escenográfico (el autor es Raúl Oliva) "presenta un jardín que recuerda un grabado descompuesto en fragmentos". Todo debe transformarse (factor gestual, vestuario, conducta social) y expresar —no entiendo esto muy bien— "esa carencia de vida de un mundo aparential". Esto que supongo escribe Suárez del Villar se une al aspecto que sigue.

4. "En lo referente al movimiento y el lenguaje gestual —dice el texto que refiero— la puesta plantea una evolución de la expresión rígida y simétrica a una libertad expresiva basada en la expresión del cuerpo y la improvisación como base del tratamiento de la representación". Tampoco lo entiendo muy bien, parece escabroso el planteamiento porque al ver la puesta escénica de Suárez del Villar no encontré que la gestualidad libre y el supuesto punto de partida de la improvisación aportasen nada nuevo a la pieza de Tula.

5. Como último factor, se plantea el uso de una luz blanca "para el mundo aparential", pero se añade algo que confunde: "color y movimiento para vitalizar la escenografía y transformar el vestuario". No entiendo tampoco, porque según lo que vi, el bosque está presentado como un mundo muerto, en blanco y negro, sin realismo, en una tónica algo surrealista. La luz blanca achata el contexto visual de la escena. ¿Es éste el símbolo de la supuesta locura o de la apariencia que no es la realidad? *La hija de las flores* es un espectáculo que se ha representado muchas veces por Tea-

tro Estudio, que tiene a su favor entusiasmas críticos. Eso me atrajo para verla en esta reposición, pero sinceramente me defraudó. Y, sobre todo, porque le falta un feliz movimiento escénico y la gestualidad —tan trabajada, según se dice— me resultó afectada. Es un espectáculo sin trascendencia, frío, sostenido por bastones escénicos que presentan una realidad falsa y una apariencia que carece de emoción, encanto y fantasía.

Quizás no alcancé a ver detrás de las "claves" sus significados, pero como la piel escénica debe mostrarse estremecida de fuerza artística, de destreza dramática, de sustancia teatral. *La hija de las flores* me pareció una representación escolar de fin de curso, a la que todavía hay que dedicar un mayor esfuerzo profesional para que sea más loable.

Lo verdaderamente sugestivo de la puesta escénica de *La hija...* es la actuación de Omar Valdés tan eficiente en el papel del tío Luis. El actor sabe hacer filigranas con el personaje, dotarlo de encanto y comicidad. También resultó muy agradable la escena de Tomasa y la nodriza Beatriz, rica por su salpicona gracia que recuerda el teatro español de mejor tradición.

Ana Viña llena su Inés de afectaciones y arrítmicas gestualidades. Es burda y lamentable la escena del zapato. No es tal el caso de Isabel Moreno, tan natural y sencilla en su Flora, aunque limitada en la expresión del encanto poético que acompaña al personaje. Aramís Delgado oscila entre escenas de un lirismo bien utilizado y otras que demuestran la falta de una ejercitación más espontánea de la sutilidad romántica y el humorismo. José Raúl Cruz en el papel del padre de Inés representa un viejo que se sabe maquillado, de una manufactura evidentemente teatral.

Al ver *La hija de las flores* encontré de pronto el punto de vista de aquellos que, como Meyerhold, se empeñan en hacer que el público se sienta, ante el escenario abierto, como que está en el teatro, que es teatro lo que se ve. No participo de esta opinión, porque es preferible sentir que el teatro me conquista de modo tal que siento la vida con su realidad y su fantasía delante de mí, artísticamente creada o recreada en la escena ●

SIEMPRE PELUSIN DEL MONTE

ENRIQUE PEREZ DIAZ

“Yo nací en el campo, en un lugar llamado Tres Seibas. Me crió mi abuela María Pirulí; ella me enseñó a querer y a defender mi tierra, a conocer los nombres de las flores y los pajaritos y a cuidar los animales que nos ayudan y nos acompañan. Por eso un perro y un gato, llamados Gruñón y Chilingo, son buenos amigos míos”.

En 1986 se conmemora una hermosa y feliz efemérides del teatro cubano para niños: el popular Pelusín del Monte cumple treinta años. Y su necesario arribo a la mayoría de edad hace recordar otro hecho también sigularmente importante: el inicio de la conocida Dora Alonso en su bien ejercido oficio de fino artífice de nuestra literatura infantil.

Hoy, cuando ya tiene gran reconocimiento por su obra en este difícil predio, Dora no puede dejar de evocar con cierta alegría y nostalgia el lejano año de 1956, cuando Carucha y Pepe Camejo, precursores del Guñol en nuestro país, le incitaron a crear una obrita para su teatro y regalar con ella a los niños con el que se convertiría en el primer títere auténticamente cubano.

—Yo nunca había escrito para niños —recuerda— y mucho menos, ¡títeres! Pero quise complacerlos. Me trajeron un libreto para ver cómo se hacía y entonces pensé que debíamos tener un títere nuestro, campesino —seguía así mi tradicional línea en la literatura— y así surgió Pelusín con sus características: alegre, travieso, muy noble...

Tan pronto llegó a la escena, Pelusín del Monte se adueñó de la atención de los niños. Con *Pelusín* y *los pájaros* Dora sentó pautas en el surgimiento de un teatro de



verdadera raigambre nacional, que se iría consolidando muchos años después.

A la fábula del niño que con su tirapiedras hiere a un ave indefensa y de no mediar su abuela, será duramente castigado por los ofendidos pájaros, seguiría al año siguiente otra obra igualmente exitosa: *El sueño de Pelusín*, en la cual la desbordante imaginación hacía posible que una nube negra persiguiera tenazmente a una luminosa y brillante estrellita.

Esta popular trilogía del teatro infantil cubano, se completó con *Pelusín frutero*, una pieza que refleja la dura sociedad prerre-

volucionaria, con su haz de frustración, desigualdades y desesperanza y que es, según el criterio de Freddy Artilles, "un juguete para títeres, ligero y sazonado por un gracioso diálogo (...) que parece reclamar títeres de guante, un retablo pequeño, mínimos elementos escenográficos y tres o cuatro títeres, justamente las condiciones que existían en el teatro para niños en la época en que fue escrita".

Fue tan rotundo el éxito de Pelusín y sus amigas Florinda y Cintilina que su autora, ya bien ducha en el oficio radial, hubo de llevarlo a la televisión. En ese medio se les vio por espacio de dos años, y allí representaron la increíble y admirable cifra de ¡más de 200 libretos de media hora de duración!

Mas, un buen día, por esas cosas explicables que sin embargo, no se pueden explicar en su momento de modo convincente, desapareció Pelusín de las pantallas en pleno éxito y no volvería a ver la luz hasta hace unos meses, bajo el título de *El teatro de Pelusín*, para subir de nuevo a la escena del Guiñol donde había estado por última vez en 1963.

Dora no está totalmente satisfecha por la forma en que ha retornado su entrañable títere en una puesta que al presentar serios problemas de audio y concepción espacial de la escenografía y el tamaño de los muñecos, silencia los valores del personaje y no permite la comunicación con los muchachos. Mas, por otra parte, no puede menos que expresar su alegría porque al cabo de tantos años, Pelusín se mantenga vigente y tantos niños acudan a conocerlo.

Creo que él puede servir todavía para largo rato. Porque en definitiva siempre trata problemas actuales al tocar el hecho moral, ético e imaginativo de los niños. El Pelusín de hace veinte años sirve hoy porque, salvo algunas excepciones, los problemas fundamentales del niño son los mismos en todas las épocas.

—Creo que por eso siempre Pelusín es actual y estoy satisfecha de él, porque está logrado con gracia y naturalidad. Yo rehuyo mucho el didactismo y la moraleja, pues las creo contrarias a la esencia infantil. Pelusín fue, junto a los libros de textos para segundo y tercer grados que realicé con Adelaida Clemente y René Potts, lo

que me hizo inclinarme definitivamente a escribir para niños. Cuando vi la forma en que ellos recibían mi trabajo, ya me sentí cautivada por esa literatura que hasta hoy me produce una gran alegría.

¿Y QUE VINO DESPUES?

Podría decirse que, aparte del compromiso que sabía haber contraído con los pequeños lectores, Dora sintió, después de hacer la trilogía de Pelusín, una especie de fiebre creativa materializada en los quince títulos que regaló a nuestro repertorio teatral.

Mientras por los años sesenta publicaba *Las aventuras de Guille en busca de la gaviota negra*, una de sus novelas más famosas, incluso en el extranjero, la autora fue creando para los niños nuevas obras. De ellas, varias han sido llevadas a la escena, mientras otras aún duermen un sueño ¿eterno? en sus archivos.

Entre las más favorecidas se encuentran las estrenadas por el Teatro Nacional de Guiñol: *Tin tin pirulero* (1965), *Bombón y Cascabel* (1980) y *Mandamás* (1983), escrita especialmente para el grupo y presentada por este cuando celebraba su XX aniversario.

Hay una anécdota muy hermosa referida al surgimiento de *Espantajo y los pájaros*, otra obra también muy popular en estos últimos años y es que Dora la escribió el mismo día en que los norteamericanos declararon el bloqueo a Cuba. En todo el argumento de esta hermosa pieza palpita el espíritu de quienes muestran su rebeldía ante lo injusto, el derecho de aquellos que luchan por su necesidad de vivir. Cuando se anima un ser que antes era nada y no se pliega a los designios de las aves atacantes, se reafirman aún más el vigor, patriotismo y cubanía de esta obra.

Según el director artístico Eddy Socorro, quien tradujo la pieza al alemán y la presentó exitosamente por varios escenarios de la RDA, donde le concedieron importantes premios, en este texto "Dora consigue belleza y sentimiento, mas, también, lucha, acción, ricos matices, personajes vitales y una estructura ejemplar."

Otra obra suya *Cómo el trompo aprendió a bailar* fue presentada en Chile durante el gobierno de Salvador Allende y próxima-



mente será montada por el propio Eddy Sorcorro. También en el repertorio de varios colectivos provinciales figuran "*Doñita abeja y Doñita bella*", *Saltarin*, *La cigarra y la hormiga* o versiones teatralizadas de los cuentos *El caballito enano* y *El cochero azul*.

Hay piezas menos conocidas como *La muela de Papá Bebo* y *Quico Quirico* (ambas para marionetas) o *El mago Cachucho*, *Arbol de navidad* y *La letrica modorra*, a través de las cuales la autora aborda siempre problemas del niño y sus intereses por el juego, la vida, los animales, la naturaleza, nuestro país.

Esta enumeración no tendría nada de sorprendente si Dora Alonso se hubiera dedicado por completo a la dramaturgia, sin embargo, lo que más puede asombrar es el carácter interdisciplinado de su oficio para niños, la soltura al moverse por los más diversos géneros y ese magnífico sello de bondad y cubanía que lo mismo puede poner en sus poemarios *Palomar*, *La*

flauta de chocolate, *El grillo caminante* o *Los payasos* o en sus libros de prosa como *Agua pasada*, *Ponolani*, *El valle de la Pájara Pinta*.

Por eso, para que nunca fuera a perderse en el olvido esta rica cosecha de obras y poder legarla a las futuras generaciones, el teatro de esta autora merece figurar en un volumen que lo agrupe por completo y le valore justamente.

Ello significaría regalar con un rico repertorio a todos los grupos del país y rendir homenaje a una de las precursoras de nuestra actual dramaturgia para los niños.

Todas estas obras deben ser publicadas, y especialmente la trilogía de Pelusín del Monte, ese simpático pequeño que con la risa franca, el verbo fácil y su espontáneo y dócil corazón, al hacerle trasponer el muchas veces inalcanzable umbral del país de la fantasía —asequible sólo a los niños— domesticó para siempre el alma y el inagotable talento de una de las escritoras más admiradas y queridas ●

DIARIO DE TORONTO

FREDDY ARTILES

A las dos de la madrugada del día 19 de octubre de 1986 tomé un taxi para el aeropuerto internacional José Martí. Viajaba a Canadá para participar en la conferencia "Brecht, 30 años después", organizada por la Universidad de Toronto y el Centro Canadiense del ITI, que se extendería del 22 al 25 con un festival de teatro colateral en el que participarían grupos canadienses y de otros países, entre ellos, el famoso Berliner Ensemble, de la RDA.

El objetivo de la conferencia era indagar sobre la permanencia e influencia de Brecht en el teatro mundial a los treinta años de su desaparición, y presentar diversos montajes de sus obras por grupos de varios países. Mi objetivo personal consistía en dar una charla sobre mi grupo, el Teatro Político Bertolt Brecht, en el marco de la conferencia. Para ello, estaba pertrechado con veinticuatro diapositivas de las puestas más importantes y otros detalles del grupo, y con una breve ponencia sobre la historia de sus trece años de trabajo.

Lunes 20. *Un extraño en Toronto.*

Al día siguiente de mi llegada temprano, fue a buscarme al hotel una bonita muchacha de veintisiete años llamada Cheryl, alumna de teatro de la Universidad.

Con Cheryl llegué a la Universidad de Toronto, un conjunto impresionante de edificios, antiguos y modernos, con numerosas áreas verdes salpicadas de hojas multicolores de arce, árbol nacional cuya hoja de tres puntas ostenta la bandera canadiense. Allí conocí a Pia Kleber y Colin Visser, los

principales organizadores de la conferencia, y recibí un *file* con la documentación del evento.

Esa misma noche fui a ver el primer espectáculo. Se trataba de un grupo escocés, el 7:84, creado en 1971 y llamado así por el hecho de que una estadística publicada en 1966 había mostrado que el 7 % de la población de Gran Bretaña poseía el 84 % del capital. La pieza presentada se titulaba *The Albannach*, que en gaélico, la lengua vernácula de Escocia, quiere decir "el que viene de Alba" (Alba significa Escocia).

La pieza, con muchas partes contadas por un Narrador y los propios actores, expone la historia del joven Murdo, que trata de escapar de la atmósfera sofocante, la estrechez mental y la estricta religiosidad de su aldea natal en los *Highlands*, al noroeste del país, y marcha a la capital; pero su padre muere y tiene que regresar a ocuparse del trabajo en la granja familiar. Sin escape ahora, y tras un período de desesperación, descubre la parte positiva y creativa de la vida allí, los elementos nacionales y populares de la sencilla vida en el campo —entre ellos el gaélico, que poco a poco se extingue— y se fuerza a sí mismo a quedarse y disfrutarlo.

El argumento se basa en la novela de Fionn Mac Colla, un importante escritor escocés, y quizás esta dependencia de la narrativa, no resuelta del todo en términos dramáticos por el director y adaptador John McGrath, reste a la obra fuerza dramática. Sin embargo, la imaginativa sencillez del mon-

taje, la tipicidad de la gaita, la flauta y otros instrumentos escoceses ejecutados "en vivo" y, sobre todo, el orgánico y desenfadado trabajo de los actores, hacen de *The Albannach* un espectáculo agradable y fluido, lleno de humor y de sentimientos, que realmente cautivó al público canadien-

se en la noche de su estreno. Más adelante volveremos a hablar de este grupo.

Martes 21. *¡Cuba, qué linda es Cuba!*

La actividad de este día en la Universidad consistía en registrarse para el evento. Yo dediqué el tiempo a pasear un poco por las inmediaciones de mi hotel, situado a dos

30 YEARS AFTER

BRECHT

30 ANS APRES



International Theatre Festival and Conference

October 20 - 26, 1986

October 22 - 25, 1986

Toronto, Canada

cuadras de la calle Yonge, la arteria comercial de Toronto, y a revisar los programas de las conferencias, mesas redondas y espectáculos para seleccionar los que me interesarán.

Esa noche fui invitado a participar en una reunión de la Asociación de Amistad Cubano-Canadiense, que cuenta con más de doscientos miembros en Toronto. Se proyectó un documental sobre el deporte cubano y al final se produjo un debate.

Me agradó sobremanera escuchar mi idioma y ver paisajes de mi país en la pantalla, y sobre todo constatar el interés de toda esta gente —cuyas edades oscilaban entre los 20 y los 60 años aproximadamente— por Cuba y su Revolución. Muchos se acercaron a mí para conversar sobre Cuba —casi todos la han visitado más de una vez— y para comentar acerca de su próximo viaje a La Habana o a Varadero.

Miércoles 22. *Los ponentes de la Universidad.*

De entre las múltiples opciones de conferencias y mesas redondas que aparecían en el programa, me decidí por la Sesión Académica que se produciría con el concurso de tres investigadores teatrales de diferentes partes del mundo.

La argelina Lamice-El-Amari disertó sobre el desarrollo del teatro brechtiano en el mundo árabe; la norteamericana Judith Bissett habló sobre la influencia de Brecht en el teatro brasileño, y el chileno Fernando de Toro hizo una brillante exposición titulada "Brecht en el teatro latinoamericano: Una aproximación semiótica".

De Toro, que habla el inglés a la misma velocidad que el español, es un importante investigador radicado en Canadá a quien yo no conocía personalmente, pero al terminar su conferencia me acerqué a él, lo felicité y, como sucede con los latinoamericanos, al momento nos tuteábamos, un rato después fuimos a tomar café y terminamos citados para almorzar juntos al día siguiente.

Jueves 23. *La ópera de los cuarenta y cinco dólares.*

Este día me tocaba dar mi charla. Aunque a veces no lo parezca, soy un hombre muy tímido, y hablar en público me pone muy

nervioso; pero hablar en público en un país extraño, ante desconocidos y en un idioma extranjero que es, además, el del auditorio, me ponía doblemente nervioso, tanto... que estaba sedado. Fui presentado por el profesor Ben Shek, gran amigo de Cuba, que había visto en La Habana el trabajo del Teatro Político. El día anterior había observado que todo el mundo daba su conferencia en un tono muy serio y académico. Como para mí eso es peor, ayudado por las diapositivas —algunas de las cuales, por cierto, coloque invertidas en el carrusel— traté de dar a mi exposición un tono ligero y conversacional, a pesar del saco y la corbata.

Así, entre la información leída, las diapositivas proyectadas, algunos comentarios jocosos y muchas explicaciones anexas al texto, en cosa de treinta minutos transcurrió la exposición. El resto del tiempo, hasta completar una hora, lo dediqué a contestar las numerosas preguntas del público que tenía gran interés en conocer algo del teatro cubano. Al final hubo aplausos y felicitaciones, lo cual me reconfortó mucho y me hizo sentirme tranquilo.

Por la noche fui al teatro Royal Alexandra a ver *La ópera de los tres centavos*, a cargo del Berliner Ensemble, que hacía su primera presentación en América. Las entradas, claro, estaban agotadas, pero según me habían dicho en la Universidad, en la taquilla había un boleto a mi nombre. Sin embargo, por alguna razón desconocida —el equivalente canadiense al "desenchuche" cubano, pienso yo— no había entrada alguna para mí.

La única opción consistía en comprar un boleto a alguien que le sobrara, pero esto tenía el inconveniente de que cada butaca costaba 45 dólares, cifra superior a mi estipendio diario. No obstante, y aunque no soy supersticioso, algo me decía que tanta estupidez no podía sucederme, que algo pasaría.

Al poco rato llegó un matrimonio canadiense que había estado en mi charla y me felicitaba por ella. Les conté lo que me sucedía, y mientras conversábamos se acercó un hombre alto, fornido y de bigotes —que más tarde me dijo que era cantante de ópera—, quien se enteró del asunto.

Cinco minutos antes del comienzo de la función, veo venir al cantante, con una am-

plia sonrisa y un boleto en la mano, que me dice:

—Tengo un ticket para usted— y me lo da.

—¿Gratis?— digo yo.

—¡Gratis!—

—Y ¿cómo lo consiguió?

—Bueno, yo estaba comentando el caso suyo, y un hombre que estaba al lado, escuchando, me dijo: “¿Es cubano? Entonces dele este boleto. Yo sólo necesito uno”.

—¿Y quién es ese hombre?— pregunté.

—No sé. No lo conozco. Se ha perdido entre el público. ¡Es increíble!

Y así fue como, por ser cubano, pude ver *La ópera de los tres centavos* en la platea del Royal Alexandra sin pagar la entrada.

La acción comienza con el baladista cantando las hazañas del bandolero Macheath, más conocido como Mackie Navaja, con la expresiva música de Kurt Weill. Lo curioso es que viste como un “punk” de los años 80, y en un momento de su canción se detiene, cae al piso, y descubrimos que tiene un puñal clavado en la espalda. Los demás se asombran, pero el cantante se levanta, se quita la chaqueta y continúa su número.

La nueva versión escénica de esta pieza, uno de los primeros grandes éxitos de Brecht, estrenada en Berlín en 1928, fue realizada por Manfred Wekwerth y Jürgen Kern en 1985, y su diseño y movimiento nos acercan al mundo capitalista de principios de siglo a nuestros días. Sin embargo, el conjunto berlinés se gana al público fundamentalmente por la excelencia de sus actores. Stefan Lisewski, como Macheath, y en general, el elenco completo, mantienen al auditorio —que en su mayoría no habla alemán— atento a las tres horas y media del espectáculo.

La puesta no se aparta demasiado de lo convencional, pero logra una atmósfera de coherencia, de claridad, de profesionalismo y de teatro bien hecho capaz de mantener al público de pie aplaudiendo durante varios minutos y de lograr una calurosa acogida de la crítica.

Viernes 24. *Tambores en la noche*.

“El teatro político en Canadá” fue una de las mesas redondas que escogí este día. Cerca de diez teatrastas canadienses analizaron la situación de este teatro en el país, cuyo objetivo es el de dirigir la atención de la gente hacia los problemas sociales. Se habló de la influencia marxista que permeó al movimiento desde sus inicios, de la importancia del trabajo en la calle, en la creación colectiva y la participación activa del público en los espectáculos, de las dificultades económicas que afronta el movimiento y de que este teatro, que trabaja para las comunidades, fuera de la maquinaria comercial, casi siempre es ignorado por los círculos oficiales.

Al terminar esta mesa redonda comenzó otra sobre “Brecht y el feminismo”. En el panel había cuatro mujeres y un muchacho joven con el pelo rojo, amarillo y verde, vestido con un ancho pulóver de rayas amarillas y negras. La moderadora pidió a cada panelista que se presentase. Cuando le llegó el turno al muchacho, éste dio su nombre y dijo: “Bueno, como ustedes ven, yo represento a los hombres canadienses” Y, extendiendo los brazos, se contorsionó como una bailarina ante las risas del público, mayormente femenino.

Como me pareció que este exhibicionismo poco tenía que ver con la seriedad que había caracterizado a los debates anteriores, después de un rato decidí que sería mejor ir a almorzar.

Por la noche volví a la Universidad, donde los alumnos del curso de Drama ofrecían una puesta en escena de *Tambores en la noche*.

La puesta de *Tambores*... dirigida por Johathan Chadwick, deja mucho que desear; no sólo por la casi ingenua concepción escenográfica y del diseño en general, sino también —y sobre todo por el pobre desempeño de los actores-alumnos, que no logra encontrar la atmósfera de seriedad y creencia que el tema demanda.

Me esperaba otra función en la sala Brigantine, donde el grupo escocés 7:84 estrenaba su segunda pieza del festival, *El bebé y el agua de baño*.

El espectáculo comenzó con un público no demasiado numeroso, pues las once de la noche no es una buena hora para un estreno en ninguna parte del mundo. La pieza,



● Elizabeth Mac Lennan en el montaje de *El bebé y el agua de baño*.

escrita y dirigida por John McGrath, es un monólogo para una actriz y un trovador. El trovador es el chileno Carlos Arredondo, que canta en inglés y en español, y la actriz es Elizabeth, quien, a lo largo de una hora y cuarenta minutos lleva a feliz término una prueba de fuego.

La pieza comienza cuando una tonta muchacha pregunta al público si alguien ha visto a su padre, pues se dispone a acompañarlo a la URSS. Mientras lo espera, narra con temor las atrocidades que le han contado de los comunistas —el “lavado de cerebro” con un hueco abierto en el cráneo y ese tipo de cosas— mientras el público se desternilla de la risa ante su estupidez.

Entra el trovador y luego la MacLennan de nuevo, ahora caracterizada como George Orwell, un escritor inglés que terminó uniéndose a la reacción anticomunista. La pieza va perdiendo el tono humorístico cuando la actriz incorpora a la india guatemalteca Rigoberta Menchú y cuenta cómo su familia fue masacrada por el ejército. Casi al final regresa el tono jocoso, casi grotesco, en la figura de un “marine”

yanqui que expresa sin ambages su filosofía de la superioridad y el exterminio.

Aparte del extraordinario trabajo de la actriz, la obra muestra con un tono generalmente irónico, a veces dramático y otras vibrante cómo la filosofía del anticomunismo ha servido como pretexto a los círculos más reaccionarios para aplastar a los pueblos. Las intervenciones del trovador apuntalan el sentido del texto, con canciones cuyos títulos —“¿Creen ustedes que los rusos quieren una guerra?”, “No somos el traspaso de nadie”— bastan para dar una idea del sentido antimperialista y subversivo de la propuesta.

Quizás para nosotros, bien informados acerca de lo expresado en la pieza, el planteamiento pueda parecer demasiado directo, pero si nos imaginamos esta obra representada en Escocia, o en otros países occidentales donde la desinformación periodística es algo cotidiano, resulta fácil reconocer el coraje y el sentido progresista de esta compañía escocesa que, no en balde, por su calidad y permanencia de quince años de trabajo, se ha ganado un merecido prestigio internacional.

Sábado 25. *La importancia de ser cubano.*

Al día siguiente muy temprano tenía que regresar a La Habana. La conferencia y el festival concluían con éxito, y dediqué el tiempo a hacer algunas compras, a despedirme de los nuevos amigos y a preparar mi equipaje.

Mientras hacía estas cosas reflexionaba, tratando de esbozar una conclusión de mi viaje. Recordaba el incidente del boleto en el Alexandra, la gente que se me acercaba en la Asociación de Amistad Cubano-Canadiense, la treintena de personas a quienes se les iluminaba el rostro al decirme que habían estado en Cuba y que les había encantado y el otro numeroso grupo que expresaba su deseo de venir, y pensé que no se trataba de mi persona, sino del cariño y el interés que despierta en todo el mundo el país que yo representaba. Y que la grandeza de la Revolución y la hospitalidad del pueblo cubano —todos los que han venido, me decían: “lo que más me gustó fue la gente”— han logrado penetrar la inmensa cortina de distorsiones y mentiras levantadas por los enemigos durante más de un cuarto de siglo, y conseguir que hoy día, en cualquier parte del mundo, ser cubano constituya una carta de triunfo●

WEEKEND EN BAHIA DOS MUNDOS INCOMPATIBLES

ABELARDO ESTORINO

Ilustraciones: Ricardo Rodríguez Brey

Cuando a finales de 1986 la UNEAC organizó un Seminario de Dramaturgia se leyeron veintidós obras y la mayor parte de ellas, digamos las dos terceras partes, eran obras de autores jóvenes, algunos de los cuales no habían estrenado nunca. Mi interés mayor estuvo en conocer sus obras, ver qué hacían, saber qué temas les interesaban y qué formas usaban para expresarlos. Recuerdo algunas mañanas en que alguien leía un texto excitante y creaba una larga discusión, un debate interminable sobre los personajes o la estructura y otras tardes de un aburrimiento mortal, oyendo disciplinadamente textos también interminables sin ningún interés y muy poca imaginación. Pero no puedo olvidar la atmósfera de vibración y curiosidad que creó el anuncio de la lectura de una obra de Alberto Pedro. En el programa había un título suyo, pero a última hora decidió cambiarlo y leer otro. Es curioso, pero deben existir unas antenas invisibles que indican por donde anda algo de interés. En los cines, sin una crítica

previa ni propaganda especial, uno puede encontrar una sala atestada cuando la película que exhiben tiene ese interés; o entrar de pronto en una sala como un desierto con tres o cuatro gatos confundidos que hemos llegado allí sin usar las antenas invisibles, enfrentándonos a un soberano "paquete".

Las antenas de los que participaban en el seminario de la UNEAC funcionaron perfectamente aquella mañana y en la terraza, que seguramente da al norte, cerca de "El hurón azul", nos reunimos, casi nos apiñamos y Alberto Pedro empezó a leer *Weekend en Bahía*. Callados, oíamos aquel texto que él leía tan mal (supongo que estaba nervioso) con algunas líneas en inglés (que pronunciaba peor) y a veces nos reíamos, muchas veces nos reíamos, con la gracia de algunas réplicas, lo sorprendente de la situación, murmullos ante ideas atrevidas y un aplauso final espontáneo, cálido, lleno de admiración para un autor joven (treintidós años) que nos ofrecía su última obra.

El debate fue malo: elogio tras elogio, todos celebraban el tema, el dibujo de los personajes, el diálogo, la síntesis. Yo dije dos o tres tonterías para quedar bien. La obra me había impresionado y después me acerqué a él y le dije: me gusta. Me hubiera gustado haberla escrito yo. (Yo nunca hubiera podido escribir *Weekend en Bahía*. El mundo referencial de Alberto Pedro no tiene nada que ver con mis experiencias). Me enseñó sus dientes de conejo en una sonrisa irónica, pensando que yo bromeaba. No se dio cuenta, me pareció, que yo estaba emocionado. Siempre me emocioné cuando descubro que un joven ha escrito una buena obra en la tradición de Luaces, Ramos, Piñera, Ferrer. Allí mismo le prometí a Rosa Ileana que escribiría una nota para la presentación de la obra en *Tablas* y aquí estoy. A ver si sale.

La Editorial Letras Cubanas publicó recientemente un tomo titulado *Teatro juvenil* que contiene cinco obras: una de ellas de Alberto Pedro. Tres de esas obras tratan lo que yo llamaría tema estudiantil. Muchos autores jóvenes cuando tienen que expresar sus experiencias se remiten a las escuelas. He visto muchas piezas de teatro y otras tantas series de televisión en que los protagonistas están siempre con uniforme escolar discutiendo con sus profesores, criticando sus métodos, hablando de exámenes y de disciplina en el aula. Estos autores escogen como personajes a jóvenes que para reafirmarse han situado la autoridad contra la que luchan en la escuela. Si pensamos en Virgilio Piñera o Rolando Ferrer encontramos que el enfrentamiento se da entre padres e hijos. (En *Electra Garrigó* el Pedagogo ya ha cumplido su misión y les ha enseñado la rebeldía). Los autores jóvenes parecen no tener contradicciones con sus padres; luchan contra sus profesores, o contra sus métodos, que les impiden realizarse. Pensándolo bien, me parece lógico: los jóvenes de esa generación han vivido la mayor parte del tiempo en la escuela. Cuando pasan los años y se encuentran, sus recuerdos comunes no se refieren al barrio, al cine a que asistían o a los bailes donde enamoraban a las muchachas, sino a las aulas donde se conocieron, los campos donde recogieron hortalizas, los maestros que les quitaban los pases. El centro de sus vidas se situaba en la escuela y el hogar era un lugar de paso durante el fin de semana y así vivie-

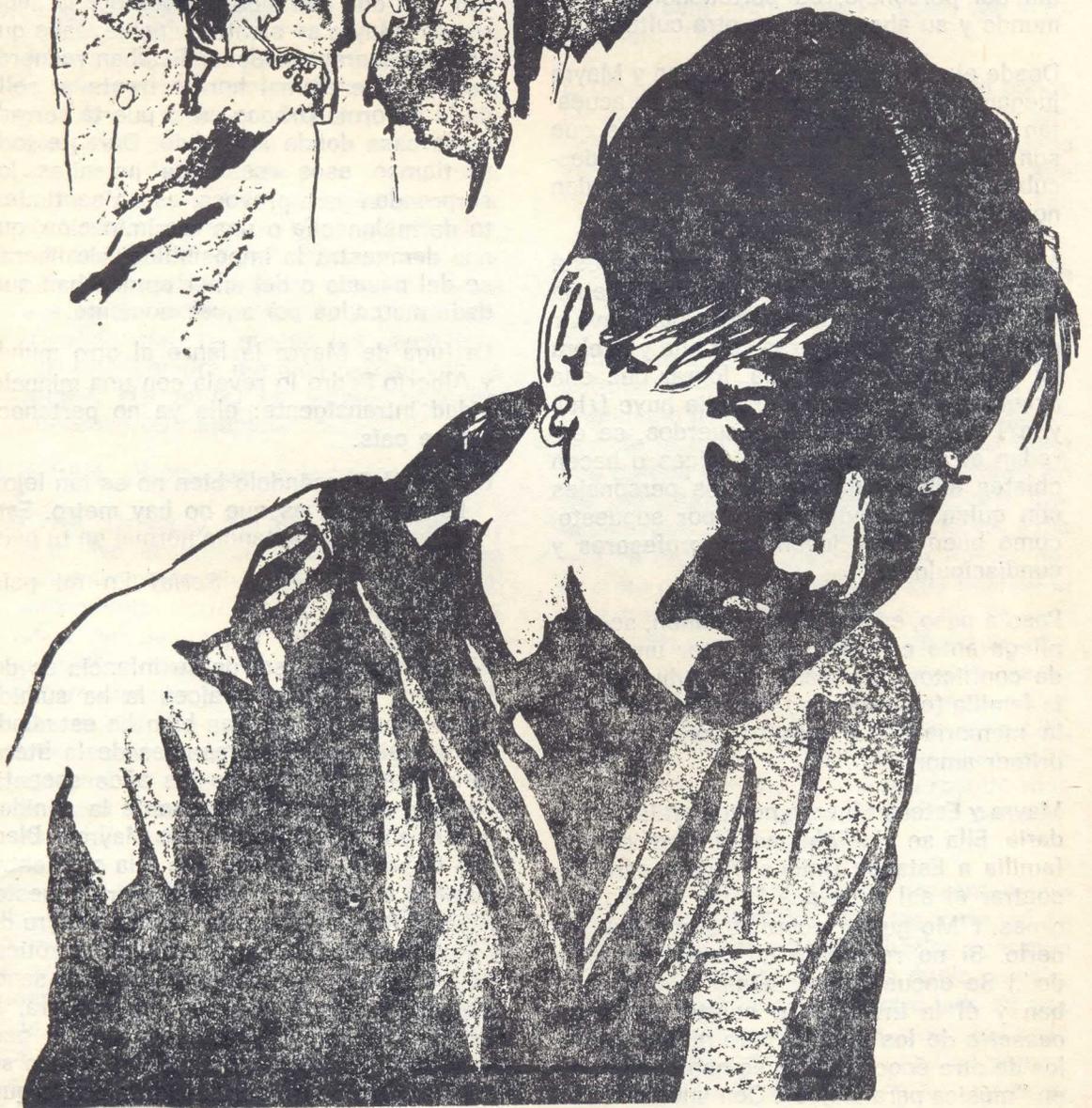
ron toda la adolescencia hasta llegar a la universidad. La influencia del hogar debe estar en otras cosas porque los recuerdos de la convivencia social están ligados a la vida estudiantil.

Alberto Pedro también escribió su obra sobre conflictos estudiantiles: *Tema para Verónica*. Al contrario de otras sobre este tema (celebro la posibilidad de diferentes enfoques) allí Verónica no luchaba contra profesores, sino que su conflicto estaba en el deseo de pertenecer, de ser reconocida como una compañera, de participar en las preocupaciones de sus discípulos. El autor se mueve entre dos ambientes tratados con frecuencia por el teatro cubano de la Revolución: el ambiente estudiantil y el marginalismo. Verónica tiene amistades desviadas socialmente y una madre que le ha dedicado su cariño a otra hija. Ella está luchando por encontrar un lugar en el mundo.

Weekend en Bahía abandona el marginalismo y la estudiantina y la emprende con otro de los temas que ha tentado a cineastas y teatristas: la división de la familia, el exilio, el recuerdo de los que se fueron y regresan. Pienso en *Lejanía* y *Baño de mar*. Aunque, en verdad el autor no olvida definitivamente el mundo de la escuela, la adolescencia inquieta y rebelde, los amores de juventud. Y entrega una obra madura de excelente arquitectura.

La economía de medios es encomiable: una sola escenografía ("una habitación de microbrigada pintada de blanco. En las paredes fotos de los Beatles") y dos personajes: Esteban ("32 años, economista graduado y residente en Cuba") y Mayra ("32 años, periodista graduada y residente en New York"). Esta reducción del espacio escénico y el número de personajes le hace concentrar el conflicto y le confiere a la acción un dinamismo y teatralidad que mantiene durante cuarenta cuartillas el interés del lector (la obra no se ha estrenado en el momento en que escribo; se ensaya).

El comienzo nos sitúa inmediatamente en el tema: es una habilidad que hay que reconocerle. Se oye a Mayra y Esteban en la oscuridad, entran en la habitación y dicen algunas frases sueltas. Cuando se encienden las luces Esteban pregunta: "¿Qué te parece?" Y las primeras palabras de Mayra son: "*It's terrific. ¡Wonderful!*" Entonces



se quita los zapatos, se frota los pies y se queja: "Me duelen, loco. Desde donde para el *bus* hasta aquí es lejos". Esteban sonrío y pregunta (yo imagino que riéndose de ella): "¿*Bus*?"

Ya sabemos quienes son. O creemos que sabemos quienes son, porque en el transcurso de esta noche veremos imágenes diferentes de estos personajes y conoceremos otras de sus facetas. El uso frecuente del inglés nos sitúa en lo que el autor quiere expresar: dos mundos. (No es que use el inglés exclusivamente porque el personaje viene de los Estados Unidos: su empleo lleva una carga expresiva, refleja un estado de ánimo especial, descubre aristas del personaje, su pertenencia a otro mundo y su absorción por otra cultura).

Desde el primer momento Esteban y Mayra juegan al ratón y el gato sobre si se acuestan o no, nos descubren dos mundos que son dos actitudes frente a la vida y se descubren mutuamente mientras recuerdan nostálgicamente su amor juvenil.

Me parece que uno de los encantos está en recurrir a una situación simple: Esteban ha llevado a Mayra a su cuarto para revivir el viejo amor y acostarse con ella y la obra es una lucha por rendirla, lograr que ella acceda a sus deseos: pero ella huye (¿huyen?) por laberintos de recuerdos, se enredan en discusiones ideológicas o hacen chistes sobre sus vidas y los personajes con quienes convivieron (y por supuesto, como buen autor joven, sus profesores y condiscípulos).

Paso a paso, escenas van y vienen, se despliega ante el espectador-lector una serie de conflictos: el machismo, la división de la familia (en este caso la pareja amorosa), la memoria y su engañosa presencia, el primer amor.

Mayra y Esteban fueron novios en la secundaria. Ella se vio "obligada" a irse con su familia a Estados Unidos. Ahora, para encontrar el sol y su pasión por la isla, regresa. ("Me gusta recordar, tengo que hacerlo. Si no recordara no habría regresado".) Se encuentra casualmente con Esteban y él la invita a su cuarto; traen un *cassette* de los Beatles para oír a sus ídolos de otra época que ya se han convertido en "música para viejos". Con unos cuantos diálogos picados, y las nostálgicas cancio-

nes de los Beatles el autor revive el ambiente juvenil de los años sesenta, la pasión de los adolescentes por la música, critica algunas actitudes dogmáticas hacia los jóvenes en ese período y deja constancia de la necesidad de afirmación que se siente a esa edad. Aquí aparecen elementos de su obra anterior, pero en este caso los conflictos estudiantiles están superados y funcionan como trasfondo caracterológico o descripción del ambiente en que surgió el amor entre los personajes y los marcó, tanto que no pueden olvidar, y cuando se encuentran después de casi veinte años bucean en él, se lanzan a analizarse y a analizar a los otros y tratan de hallar una explicación para los fenómenos que vivieron. Los dos han sido heridos por la separación: Mayra se siente culpable, sabe que podría haberse quedado: Esteban recuerda su dolor de animal herido frente al sello de la Reforma Urbana en la puerta cerrada de la casa donde ella vivió. Durante todo el tiempo esos recuerdos juveniles los sorprenden para provocarles un sentimiento de melancolía o una recriminación, que nos demuestra la imposibilidad de liberarse del pasado o del amor porque han quedado marcados por aquel momento.

La fuga de Mayra la lanzó al otro mundo y Alberto Pedro lo revela con una minuciosidad intransigente: ella ya no pertenece a este país.

ESTEBAN. Pensándolo bien no es tan lejos. Lo que pasa es que no hay metro. Esta debe ser una distancia normal en tu país.

MAYRA. (*Transición. Seria*) En mi país. (*Pausa.*)

Vivir alejada del sol de su infancia es doloroso y la falta de raíces la ha sumido en la alienación que tan bien ha estudiado Filkenstein en los personajes de la literatura norteamericana de los años sesenta. Por eso me parece interesante la afinidad que el autor establece entre Mayra y Blanche Dubois y el enlace que ella crea entre Esteban y Stanley Kowalsky. Por supuesto, Alberto Pedro desarrolla de una manera diferente la relación entre la mujer neurótica, hipersensible y alienada y el hombre sano, más natural, con los pies en la tierra. A los ojos de Mayra, alucinada por el personaje de Tennessee Williams, Esteban se comporta como un gorila. Gorila por lo que tiene de natural, de instintivo, de saluda-

tablas

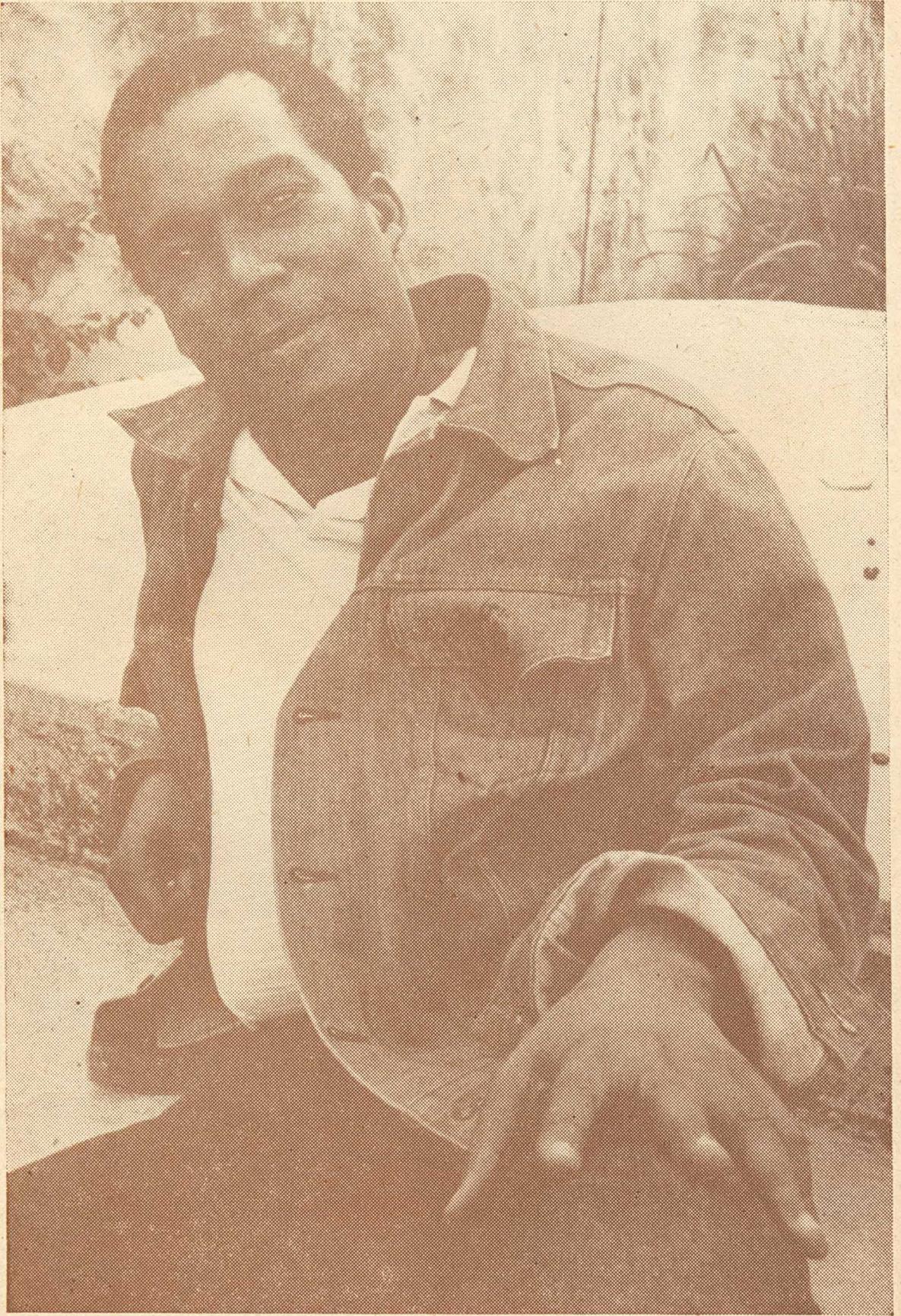
Libreto No. 14



WEEKEND EN BAHIA

Autor: ALBERTO PEDRO

Alberto Pedro (La Habana, 1954). Dramaturgo, poeta y actor. Egresado de la Escuela Nacional de Arte, formó parte del elenco de Cubana de Acero y actualmente trabaja en el Teatro Político Bertolt Brecht, donde ha participado en los montajes de Andoba, El escache, Vaya y La gota de agua. Ha actuado en los seriales de televisión Julián Guerrero y El hombre que vino con la lluvia y en los filmes Baraguá y Tiempo de amar. En 1978 obtuvo mención en el Concurso David por su poemario Del agua y la nostalgia. Para la escena ha escrito Tema para Verónica y Finita Pantalones, ambas estrenadas, Comunicado, espectáculo de teatro-trinchera y El que sube, actualmente en proceso de montaje por el Teatro Político Bertolt Brecht.



OBRA EN UN ACTO

PERSONAJES:

MAYRA.

(32 años, periodista y graduada en New York)

ESTEBAN.

(32 años, economista, residente en Cuba)

Toda la acción se desarrolla en el cuarto de Esteban. Es una habitación de microbrigada pintada de blanco. En las paredes fotos de los Beatles. La cama pegada al suelo. Hay una grabadora, una lámpara en forma de concha colgando del techo, sostenida por una cadena. El cuarto está decorado con buen gusto. Una silla de mimbre. Es acogedor, cálido. Al inicio, el escenario está oscuro. Se oye reír a Mayra estrepitosamente.

MAYRA. *(Riendo)* ¡Loco, loquito! ¡Qué loco eres!

ESTEBAN. ¡No grites!

MAYRA. *(En susurro)* ¡No veo nada Esteban, no veo!

ESTEBAN. ¡Espérate, Mayra!

(Se encienden las luces. Esteban está junto al interruptor de la lámpara. Evidentemente acaba de encenderla.)

ESTEBAN. ¿Qué te parece?

MAYRA. *(Con satisfacción)* It's terrific! *(Se quita los zapatos y los lanza a cualquier parte)* ¡Al fin! *(Se deja caer sobre la silla de mimbre. Se frota los pies)* ¡Vives tan lejos del centro de La Habana...! *(Refiriéndose a sus pies)* ¡Me duelen, loco! Desde donde para el bus hasta aquí, es lejos. ¡Y de pie todo el viaje! ¡Es espantoso!

ESTEBAN. *(Sonriendo)* ¿Bus?

MAYRA. De la guagua. De la parada de la guagua hasta aquí.

ESTEBAN. *(Arrodillándose frente a ella, mientras le acaricia los pies con delicadeza)* ¡Lo siento!

MAYRA. *(Incorporándose)* ¡Me haces cosquillas!

ESTEBAN. *(Con intención)* Me gustan tus pies, siempre me gustaron.

MAYRA. *(Cambiano el tema)* ¿Y cuándo se mudaron para acá?

ESTEBAN. Hace tres meses. Mi padrastro se ganó

el apartamento en la microbrigada. Vivíamos muy estrechos, ¿te acuerdas? Un cuarto nada más.

MAYRA. *(Asiente)* Dormías en el sofá de la salita.

ESTEBAN. *(Se le acerca)* Una vez te invité a la casa.

MAYRA. No, yo te pedí que me repasaras Física.

ESTEBAN. ¡Verdad...! No había nadie, estaban trabajando. *(La toma del talle, la atrae hacia él)* Temblabas y yo también, pero disimulaba para darte seguridad.

MAYRA. Era la primera vez... para mí.

ESTEBAN. Para los dos. Tampoco yo había estado con ninguna muchacha. *(Pausa)*

MAYRA. *(Separándose de él)* ¡Y llegó la vecina a guardar la carne en el refrigerador de tu mamá!

ESTEBAN. *(Sorprendido)* ¿Cómo te acuerdas de eso?

MAYRA. Hay cosas que nunca se olvidan, Esteban.

(Están muy juntos otra vez. El hace ademán de atraerla, pero ella lo evita.)

MAYRA. Después de todo vale la pena venir hasta acá. ¡Qué lugar más tranquilo, qué silencio...! ¡Maravilloso, Esteban, es el paraíso! ¡Arboles, aire puro! Esto en cualquier país cuesta mucha plata, ¿sabes? Son pocos los que pueden vivir en las afueras. Te felicito, a pesar de que salgas afeitado todas las mañanas y regreses barbudo por las horas de viaje, como tú dices. *(Rien)*

ESTEBAN. Pensándolo bien no es tan lejos. Lo que pasa es que no hay metro. Esta debe ser una distancia normal en tu país.

MAYRA. *(Transición. Seria)* En mi país. *(Pausa)*

ESTEBAN. *(Rompiendo el hielo)* ¡Música, música! ¿Trajiste el cassette? *(Ella asiente. Saca un cassette de su cartera y se lo extiende, él lo toma, lo introduce en el equipo. Gradúa el volumen)* Bajito, que la vieja se despierta. *(Se oye a Los*

- Beatles. *Esteban baila, la invita* ¡A ver si te acuerdas!
- (Durante toda la obra se escuchará a *Los Beatles* como música de fondo hasta el momento en que Esteban cambie el *cassette*.)
- MAYRA. (*Bailando*) ¡Eso no se olvida! Además, pepillo, no hace tanto tiempo.
- ESTEBAN. ¡Diecinueve años!
- MAYRA. Es espantoso, nos pusimos viejos. ¿Te acuerdas de aquel día que nos llevaron presos por bañarnos con ropa en la playa? Parece que fue ayer. Nos acusaron de *hippies*...
- ESTEBAN. (*Cortante. Deja de bailar.*) Sí, me acuerdo.
- MAYRA. Ibamos por la calle, llenos de sal y arena gritando *Peace and Love*. (*Hace la uve de la victoria con los dedos*) La gente nos miraba como a dos locos. ¿Te acuerdas, Esteban?
- ESTEBAN. (*Asiente*) Entonces no usabas ajustadores y como estabas empapada se te marcaban los senitos debajo de la blusa. (*La acerca hacia él*)
- MAYRA. (*Volviendo a separarse*) ¿Y si tu madre se despierta y entra?
- ESTEBAN. ¿Aquí? Nunca lo hace.
- MAYRA. ¿Seguro?
- ESTEBAN. (*Asiente*) Son mis reglas de juego. Hay que tocar primero. Ellos me respetan, para algo doy cien pesos a fin de mes, compro jamón, queso, dejo que mi padrastro se tome las cervezas que consigo, como si las trajera para él, casi nunca como en casa... ¡Soy un tesoro! La familia es así. En mi país, Mayra...
- MAYRA. (*Molesta*) ¡En tu país!
- ESTEBAN. Yo vivo aquí. No sé como será en otra parte.
- MAYRA. Me gusta tu cuarto. De veras que sí. Es como un refugio.
- ESTEBAN. Exactamente. Aquí me pongo a salvo de todos los problemas.
- MAYRA. Sin embargo, te negabas a venir, tuve que rogártelo. Querías subir a la habitación y pasarte la noche en el hotel.
- ESTEBAN. Lo prohibido es siempre tentador, mi vida. Y en mi país los hoteles están prohibidos. ¿Quién va a tener dinero para pagar una habitación?
- MAYRA. Allá también, Esteban, no todo el mundo tiene plata, ¿sabes? Fíjate que a muchos ni se les ocurre pensar en eso, ¿Quién va soñar con una *suite* cuando no ha podido llenarse las tripas?
- ESTEBAN. ¿Ven acá, chica, en esa Universidad en que estudiaste también te enseñaron a dar teques?
- MAYRA. ¿Teques?
- ESTEBAN. Sí, mi amor, discursos...
- MAYRA. ¡Esteban! (*Maternal*) Se ve que no has vivido. No has pasado trabajo, lo has tenido todo. Mi amiga la peruana no sale de su asombro, medicinas gratis, educación gratis, el *bus*... la guagua a diez centavos. Ustedes no valoran lo que tienen. Son como niños malcriados.
- ESTEBAN. (*Molesto*) ¡Ah, no chives, Mayra!
- MAYRA. Por Dios que sí, son tontos. Yo también lo era, hasta que aprendí que en la vida hay cosas mucho más importantes.
- ESTEBAN. ¡Coño, pero mira que hay que aguantar cosas! Uno se queda aquí, jodido, mi amorcito, con miles de problemas que tu desconoces. Y ahora te das el lujo de volver de paseo, graduada de periodismo y oliendo a Chanel, a darme...
- MAYRA. Teques.
- ESTEBAN. ¡No jodas, tú!
- MAYRA. ¿Hay teléfono?
- ESTEBAN. No ¿Para qué?
- MAYRA. Necesito un taxi.
- ESTEBAN. (*Irónico*) Sal a la calle y saca la mano como en las películas.
- MAYRA. Me voy. (*Intenta retirarse*)
- ESTEBAN. (*La sujeta*) ¡Estás loca!
- MAYRA. Quiero volver al hotel.
- ESTEBAN. ¿A esta hora? Difícil. Casi imposible, Mayra.
- MAYRA. Déjame.
- ESTEBAN. Muchacha... (*No la suelta*) Este reparto se llama Bahía. Es la una y media de la mañana. ¿Dónde te crees que estás, en Hyaleehah?
- (Pausa. Mayra se deja caer sobre la butaca derrotada.)
- ESTEBAN. Cuando te molestas...
- MAYRA. Me parezco más a la Mayra de antes, ya sé.
- ESTEBAN. ¿Quién te lo dijo?
- MAYRA. Tú en el cabaret. (*Rien*)
- ESTEBAN. Te pusiste brava por una bobería. El capitán trató de ser amable.
- MAYRA. Me molesta que piensen que soy yanki, que me traten como a una extranjera, una turista más. Sí, Esteban. Esa amabilidad me desespera. Por eso rompí la copa, pero fue espantoso. Ese hombre no sé de qué está hecho, no tiene nervios. (*Lo imita*) *Excuse me, lady. ¿What can I do for you? (Contesta ella misma)* ¡Nada mi amigo, rompí una copa. Quise romperla y la rompí! (*Como el camarero*)... ¡Ah, la señorita es española! No se preocupe, en un segundo tendrá su copa nueva. (*Violenta*) ¡Española! Casi sufro un *stress*. (*Esteban sonríe*) ¿De qué ríes? ¿Me parezco otra vez a la Mayra de antes?
- ESTEBAN. (*Mientras la besa y la hace acostarse sobre la cama*) Nunca te olvidé, desde aquella vez. En la escuela al campo. Desapareciste, por poco suspendo la secundaria. Me llevaron al sicólogo, nadie entendía. Pensaron que la culpa era del divorcio de los viejos, la penetración ideológica, qué se yo. (*Ríe*) ¿Y quién iba a saber que eras tú? tú que sin avisar te fuiste.
- MAYRA. (*Incorporándose*) Me llevaron, Esteban, no me fui. (*Pausa breve*) No me fui. (*Pausa. Se oye la música de Los Beatles, Esteban tararea la canción*)
- ESTEBAN. *Something*, la, la, la...
- MAYRA. Yo no quería, pero ¿qué iba a hacer? Mamá se encaprichó. En el fondo siempre estuve enamorada de papá, por eso nos fuimos, por sus malditas cartas.
- ESTEBAN. *Something in her smile*... la, la, la...

MAYRA. Y cuando llegamos no nos hizo caso. Después del aeropuerto lo volví a ver dos veces, creo. Sus negocios volvieron a prosperar, ya no le hacíamos falta.

ESTEBAN. (*Cambiando el tema*) ¿Cómo me reconociste después de tanto tiempo?

MAYRA. (*Transición, animada*) ¡Los ojos!

ESTEBAN. ¿Cómo?

MAYRA. Sigues padeciendo de estrabismo.

ESTEBAN. (*Molesto*) ¡Mayra!

MAYRA. Nunca lo olvidé, te decían el bizco. ¿Quién me iba a decir que volvería a encontrarme así de pronto con el bizco?

ESTEBAN. Fui al optometrista hace mucho tiempo. Era nervioso, totalmente nervioso.

MAYRA. Pues en cuanto me viste te pusiste... nervioso.

ESTEBAN. Sí.

MAYRA. ¿Por qué?

ESTEBAN. No sé, por ti. (*La abraza. Se besan*)

MAYRA. (*Separándose y refiriéndose a las fotos de la pared*) ¿Por qué no se pusieron amarillas? Dijiste que eran las mismas que te regalé antes de irme.

ESTEBAN. Pero son otras.

MAYRA. Jugaste sucio. Me trabajaste el sentimiento, ¿eh? Querías acostarte conmigo y me juraste que aún guardabas las fotos.

ESTEBAN. Aquellas que me diste las rompí. Pensaba que así podría romper con todo. Pero las nuevas son iguales a las tuyas.

MAYRA. (*Leyendo la dedicatoria de una de las fotos*) "A Esteban, con cariño de su Yoko Ono." ¿Y esa dedicatoria?

ESTEBAN. De mi mujer.

MAYRA. No me dijiste que te habías casado.

ESTEBAN. Hace siete años. Pero nos separamos hará menos de un mes, estamos en trámites de divorcio.

MAYRA. ¿Qué les pasó?

ESTEBAN. (*Se encoje de hombros. En broma*) Tu recuerdo, supongo.

MAYRA. Así que casado.

ESTEBAN. Pero no capado.

MAYRA. ¡Con rima y todo! Te has vuelto poeta. (Ríen. Están muy juntos otra vez.)

ESTEBAN. Son las circunstancias. (*Pausa breve*) En serio, me das ganas de escribir un poema.

MAYRA. Escríbelo.

ESTEBAN. (*Con intención*) No sé. Enséñame.

MAYRA. Yo tampoco sé.

ESTEBAN. (*La toma del talle y la atrae hacia él*) Tú sí sabes. Yo lo sé. Enséñame, anda.

MAYRA. (*Soltándose*) ¡Estebita...

ESTEBAN. (*Molesto*) ¿¡Qué, Mayrita!?

MAYRA. Estoy confundida. ¿No te das cuenta? Esto de encontrarnos y venir a acostarnos, no sé.

ESTEBAN. ¿Convencionalismos? ¿Tú también? Yo pensé que solamente las cubanas...

MAYRA. (*Molesta*) Yo también soy cubana.

ESTEBAN. Yo pensé que solamente las de aquí, seguían considerándose a sí mismas, putas, sólo por el hecho de acostarse de pronto con el hombre que les gusta. Porque yo te gusto, ¿no? (*Pausa*)

MAYRA. No sé. (*Pausa breve*) ¿Por qué no me haces un *streap tease*?

ESTEBAN. (*Confundido*) ¿Un qué? ¿Desnudarme?

MAYRA. Sí mi amor, rompamos los convencionalismos. Yo te contemplo y tú te quitas la ropa lentamente. (*Se sienta en la silla. Esteban permanece de pie, confundido*) ¡Vamos, la camisa, quítatela ya!

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. ¡Vamos, Esteban! (*Esteban lo hace*) Ahora el pantalón, pero bien lento.

ESTEBAN. ¡Chica!...

MAYRA. Oye la música, el pantalón. (*Esteban se quita el pantalón*) y ahora los calzoncillos, lento...

ESTEBAN. (*No lo hace*) ¿Qué es esto, Mayra?

MAYRA. Nada, mi amor Te estoy proponiendo algo más moderno que tu filosofía existencialista de vivir el momento, la vida, lo fugaz. Me lo han dicho tanto, que me aburre. Pero no me complaces porque eres un machista. Seguro que esa fue la causa de tu divorcio.

ESTEBAN. (*Sonriendo*) ¡Machista yo! (*Se pone los pantalones*)

MAYRA. Tú mismo. A que no la ayudabas.

ESTEBAN. No digas boberías.

MAYRA. Te voy a hacer un test.

ESTEBAN. ¿Un test?

MAYRA. (*Asiente*) Contesta. Sin pensarlo. ¿Si ella cocinaba?

ESTEBAN. Yo fregaba.

MAYRA. ¿Y si ella iba al mercado?

ESTEBAN. Yo cuidaba a la niña.

MAYRA. (*Sorprendida*) No me habías dicho tampoco que tenías una niña.

ESTEBAN. (*Asiente*) De seis años. (*Pausa*) Vivimos aquí. Bueno, vivíamos, en este mismo cuarto.

MAYRA. ¿Los tres?

ESTEBAN. (*Niega con la cabeza*) La niña dormía con la vieja. Era otra de las cosas con la que yo no estaba de acuerdo. La vieja quería criar la niña a su forma. Todo era un lío, montones de rollos. Y no podíamos irnos a otro lugar. En casa de mi suegra no cabíamos. La vivienda en mi país...

MAYRA. ¿No se llama Mayra?

ESTEBAN. ¿Quién?

MAYRA. Tu niña.

ESTEBAN. (*Pausa*) Me hubiera gustado, pero no. Se llama María Antonieta, por los nombres de las abuelas... por los nombres de las dos abuelas.

MAYRA. Faltaste al juramento. Se llamaría Mayra (*Pausa larga*)

ESTEBAN. No vas a creerme, (*La toma otra vez. La acerca a él*) me hubiera gustado ponerle Mayra.

MAYRA. ¿Por qué no lo hiciste?

ESTEBAN. No pude. Fue una lucha a muerte entre las dos familias. Hasta que al fin mi padastro tuvo la única idea brillante de su gordísima vida. Ponerle el nombre de las dos abuelas. Y mamá por no mortificarme accedió a que el suyo fuera el segundo. (*Ríen, están muy juntos*) ¡Mayra...! (*Intenta besarla*)

MAYRA. (*Se lo impide*) ¿A quién se parece?

ESTEBAN. A su mamá.

MAYRA. ¿La quieres mucho?

ESTEBAN. Es mi hija.

MAYRA. (*Separándose de él*) Lo dices como si fuera una imposición. Un deber, casi un castigo.

ESTEBAN. ¡Pero muchacha...!

MAYRA. Debías sentir placer en tener una hija. Estar orgulloso, Esteban, orgulloso.

ESTEBAN. ¿Y quién te dijo que no lo estoy? No he

dejado de ir a ver un solo día. Si algo me duele de esta situación es ella.

MAYRA. *(Alegre)* ¿Verdad? *(El asiente)* ¡Qué lindo! *(La besa en los labios. El va a sujetarla pero ella lo evita)*

ESTEBAN. ¿Qué pasa, Mayra? ¿No te gusto? *(Pausa)*

MAYRA. Así que una niña de seis años. Ahorita le llega la edad de los bailes, las fiestas, los novios. Estas canciones serán entonces cosas de viejos, ya casi lo son. ¿Te acuerdas, viejo? No sabíamos inglés, imitábamos la fonética. *(Imita la fonética de la canción que se oye)* Tú estabas celoso, ¿eh viejo? porque el profesor me traducía las letras. *(Lo invita a bailar, tomándole de los brazos y haciéndolo incorporarse)* Una vez lo retaste a duelo. Yo me escondí detrás de la mata de almendras. *(Imitando a Esteban en el pasado)* ¡Oiga, profe, quiero hablar con usted! *(Imita al maestro)* ¡Dígame, educando! *(Con cierto deje de guapèria. Como si fuera Esteban)* No sé, vaya, eso de que Mayrita se quede sola con usted en el privado... *(Como el maestro)* Es la monitora, educando. *(Como Esteban)* Pero también es mi jevita. *(Como el profesor)* ¿Cómo dijo, educando? *(Como Esteban)* Mi novia. Está conmigo y no me gusta, vaya, ahí metida sola. *(Como el maestro)* ¿Y por qué no viene usted con ella? *(Como Esteban sorprendido)* ¿Yo, profe? *(Como el maestro)* Sí, educando, le haría mucho bien. Está bastante mal en inglés. *(Ríen. Transición. Se besan. El mete la mano por debajo del pull-over de Mayra. Le acaricia los senos. Ella parece ceder, pero de pronto lo empuja con violencia)*

MAYRA. *(Violenta)* ¡Ya! ¿Qué te crees? ¿Qué tu piensas?

ESTEBAN. Pero Mayra...

MAYRA. ¡Se acabó! *(Grita)* ¡Quiero irme! ¡Quiero irme! ¡Quiero irme! ¡Esteban! ¡Me quiero ir!

ESTEBAN. ¡No grites, la vieja...!

MAYRA. No quiero seguir aquí. No quiero.

ESTEBAN. ¿Por qué?

MAYRA. Porque no. ¡Me quiero ir!

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. No quiero seguir en este lugar.

ESTEBAN. *(Tapándole la boca)* Está bien, te acompaño. *(Se pone la camisa rápidamente)* Pero no lo entiendo. Tú me buscaste. Me querías ver.

MAYRA. *(Amenaza con gritar de nuevo)* ¡Me quiero...!

ESTEBAN. *(Le vuelve a tapar la boca)* ¡Sí, ya! *(Se dirige a la grabadora. La apaga. Después a la lámpara y hace lo mismo. Oscuro)* Vamos... ¡Vamos, Mayra! ¿Qué te pasa? ¡Vamos! *(Se encienden las luces otra vez. Mayra está junto a la lámpara. Evidentemente ha sido ella la que ha vuelto a encenderla)*

MAYRA. Pensándolo bien, no quiero irme. Sí, me quedo.

ESTEBAN. *(Molesto)* ¡Y yo me voy!

MAYRA. Sal y busca un taxi como en las películas.

ESTEBAN. ¿A qué estás jugando?

MAYRA. *(Sin oírlo)* Me siento mal. Bebí demasiado en el cabaret. ¿Y mi cartera? *(Toma su bolso)*

ESTEBAN. ¿Te vas o te quedas? ¿Por fin, qué quieres?

MAYRA. Que me dejes en paz. Quiero sumergirme en mi submarino. *(Saca un cigarrillo)* Sin tensiones. ¿Gustas? *(Le ofrece cigarrillo)*

ESTEBAN. No, ya no fumo.

MAYRA. Yo tampoco lo hacía. Un día aprendí, en los baños de la Universidad. Hoy no quieres, mañana tampoco, pasado... Pero un día pruebas, y al otro día te sientes culpable, hasta que... sin saber por qué vuelves a hacerlo y *(canta)* *Yellow submarine... yellow submarine!*

ESTEBAN. *(Que ha salido de su asombro poco a poco, al darse cuenta de que ella está fumando marihuana)* ¡Dame acá! *(Intenta arrebatárle el cigarrillo. Ella no esquiva. Sigue fumando)* ¡Ahora sí nos vamos!

MAYRA. ¿Por qué?

ESTEBAN. Esta es la casa de mi madre.

MAYRA. Podemos fumar afuera. Bajo la luna, junto a la mata de flamboyán.

ESTEBAN. ¿De dónde sacaste esa porquería?

MAYRA. Traje una carga en el ajustador. Es menos dañino que el alcohol, *babe*.

ESTEBAN. El ron se vende en el mercado, Mayra.

MAYRA. Lo prohibido es siempre tentador, tú lo dijiste. *(Pausa)* ¿Ya no te gusto? *(Sigue fumando)* ¿Ya no te quieres acostar conmigo, Esteban? *(Pone el cigarro en el cenicero)* ¿No te gusto? *(Se le encima con violencia. El se aparta un tanto repugnado)* ¡Quiero que me toques. *(Se toca el sexo)* ¡Tócame!

ESTEBAN. No grites.

MAYRA. *(Más alto)* ¡Que me toques, digo!

ESTEBAN. ¡Por favor, Mayra!

MAYRA. ¡Tócame o grito! *(Grita)* ¡Que me toques, *gay!*

ESTEBAN. ¡Cállate ya!

MAYRA. *(Amenaza con gritar otra vez)* ¡Tócameee! *(El le toca el sexo mecánicamente, para que no grite)* Así... Así, el zipper, bájame el zipper... despacito... despacito... despacito. *(Molesta. Lo aparta)* Despacio Esteban. Lo echaste a perder. ¡Qué barbaridad! Los hombres no aprenden. ¡Déjame a mí sola!

ESTEBAN. *(Perplejo)* ¿¿Cómo?!

MAYRA. *(Se baja el zipper. Se acaricia el sexo sentada en la silla)* Ustedes no aprenden, Estebita. Mira que se editan libros, pero nada. Las mujeres tenemos nuestra zonas... erógenas. Tiene que ser con delicadeza, sutilmente. Comenzar despacio, con un roce tan leve... más allá de las yemas de los dedos... Sin lastimar, sin la más mínima brusquedad, despacio, pero cada vez, más y más y más...

ESTEBAN. ¿Qué haces?

MAYRA. *Playing thomb, babe.*

ESTEBAN. ¿Y yo qué pinto aquí?

MAYRA. ¿Y a mí que me importa? Estoy defendiendo mi derecho.

ESTEBAN. ¿Qué derecho?

MAYRA. Mi derecho al orgasmo. Para algo existe el clítoris. *(Grita)* ¡El clítoris!

ESTEBAN. ¡Cállate!

MAYRA. *(En susurro)* ¿Cuántos hombres conocen la importancia del clítoris? ¿A cuántos les importa? En la Universidad hicimos un *survey*... ¿Conoces el por ciento de mujeres frías?

ESTEBAN. ¡Fumaste en el cabaret! ¿Dónde lo hiciste? ¿En el baño?

MAYRA. *Dumb!* *(El no entiende)* ¡Estúpido!

ESTEBAN. Vamos ya. *(Intenta llevársela)*

MAYRA. *(Se resiste)* ¡Estúpido, estúpido, estúpido! *(Se sienta en la cama)* No eres más que un estúpido, un vulgar estúpido, un grosero estúpido, un infeliz estúpido, un machista estúpido, un ul-

traestúpido. *(Llora)*

ESTEBAN. *(Se le acerca. La acaricia)* Como has cambiado, Mayra. ¿Qué te han hecho? Estás distinta. Tú eras... otra persona.

MAYRA. ¿No me parezco a la Mayra de antes? ¡Estoy molestísima! ¿Ves? Mentiste. Sí, mentiste. No me buscas a mí. Quieres acostarte con otra persona. Sí, Esteban. Porque si no me parezco a aquella la que te gusta en realidad es ésta.

ESTEBAN. No, Mayra. A veces, por momentos, vuelves a ser la misma.

MAYRA. No, no soy la misma, ya lo dijiste. *(Pausa)* Quisiera descansar. ¿Me lo permites?

ESTEBAN. Sí, no tengas pena. Yo duermo en la sala.

MAYRA. ¿Y por qué no podemos acostarnos juntos? A conversar. A hablar de muchas cosas después de tantos años.

ESTEBAN. Sí, también a eso.

MAYRA. Y a lo otro sobre todo. Sólo te interesa fornicar. Me das miedo, pareces un parásito vaginal.

ESTEBAN. *(Sonriendo)* Hasta mañana, Mayra. *(Intenta retirarse)*

MAYRA. *(Lo detiene)* ¡Esteban!

ESTEBAN. ¿Qué? *(Pausa)*

MAYRA. Antes no tenías pelos en el pecho. Hoy, cuando te quitaste la camisa me dio risa. No habías desarrollado completamente cuando tuve que irme. Eras lampiño. El profesor de inglés te daba envidia porque tenía tremendo bigotón. *(Imita a Esteban)* ¡Coño, Mayra, no sé que le encuentras! Es un cabrón oso enano disfrazado de maestro. *(Pausa. Rien)* ¡No te vayas!

ESTEBAN. ¿Qué quieres hacer?

MAYRA. ¡Jugar a la botella! En la secundaria jugábamos, ¿te acuerdas? ¡Vamos a jugar!

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. En este cuarto tiene que haber una botella. *(La busca, la ve y la toma de un rincón. La pone en el suelo)* ¡A ver, siéntate!

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. *(Alza el tono)* ¡Siéntate o... grito! *(Se sienta. Hace girar la botella. Juegan)* Te toca a ti. Pongo el castigo.

ESTEBAN. *(Sin entusiasmo)* ¿Qué tengo que quitarme, los pantalones?

MAYRA. No, es mucho más complejo. Una pregunta.

ESTEBAN. ¿Cuál?

MAYRA. ¿Por qué no eres feliz?

ESTEBAN. *(Sorprendido)* ¿Yo? *(Pausa breve)* No sé.

MAYRA. ¿Por tu divorcio? ¿Por tu hija? ¿Por la casa? ¿Por tu trabajo?

(Esteban asiente)

MAYRA. No entiendo. ¿No te gusta?

ESTEBAN. Ese es otro castigo. *(Hace girar la botella. Esta vez le toca a ella)* ¿Y tú, por qué no quieres acostarte conmigo?

MAYRA. No tengo ganas. Ahora me toca a mí. *(Hace girar la botella, pero le vuelve a tocar a ella)*

ESTEBAN. ¿Por qué no tienes ganas?

MAYRA. No soy una máquina. *(Hace girar otra vez la botella. Le vuelve a tocar a ella)*

ESTEBAN. Dame un beso en la boca. *(Ella lo hace y se aparta enseguida)* De quince minutos.

MAYRA. Ese es otro castigo. *(Hace girar la botella. Le toca otra vez a él)* ¿Por qué no eres feliz en tu trabajo? Siempre te gustó la economía *(Pausa. Alzando el tono)* ¡Contesta!

ESTEBAN. Nada, no grites... Se trabaja mal.

MAYRA. ¿Por qué?

ESTEBAN. Porque sí. Y no puedo buscarme problemas *(Casi de carretilla)* y no puedo buscármelos porque necesito una casa. Mayra. Para acabar de salir de aquí. Y no la puedo conseguir si me busco problemas con mi jefe. Tengo que caerle bien al director y al subdirector económico, y al jefe del departamento técnico y a la jefa de despacho, porque de lo contrario me tengo que ir. Me hacen la vida imposible. Ya tuve que irme una vez de otra empresa. Me puse en contra de lo mal hecho y me tuve que ir. Por eso traigo a mi jefe aquí, le compro esa botella, me la tomo con él, le digo a la vieja que le haga un almuerzo, aguanto las malcriadeces de sus hijos. *(Amargo)* Hay que ser inteligente, como dice mi mujer. Uno se cansa de luchar por gusto. ¿Complacida? *(Ella le hace señas para que haga girar la botella. Esteban realiza la acción. Le toca a Mayra)*

MAYRA. Mi castigo. *(Pausa)*

ESTEBAN. ¿Por qué no quieres acostarte conmigo?

MAYRA. ¿Y quién dijo que no? *(El se lanza sobre ella. Giran en la cama uno sobre el otro. Mayra se incorpora)* ¿Quién lo iba a decir, Esteban? ¡Hoy es sábado!

ESTEBAN. *(Sorprendido)* ¿Y qué, chica?

MAYRA. Siempre hacíamos fiestas los sábados. Era religioso. ¿Y la rubia?

ESTEBAN. ¿Qué rubia, Mayra? ¿Qué rubia?

MAYRA. Aquella del pelo largo que caminaba así. *(La imita)* Por ella nos peleamos aquel sábado. Te enamoraste. ¿De quién eran los quince, Esteban?

ESTEBAN. ¿Y eso que tiene que ver ahora?

MAYRA. Me gusta recordar, tengo que hacerlo. Si no recordara no habría regresado. *(Pausa)*

ESTEBAN. *(Acariciándola)* Se extraña a Cuba, ¿verdad?

MAYRA. *(Separándose bruscamente)* Puedes cambiar de autos todos los años... comprar jeans, asistir a un concierto con *The Rolling Stones*... *(Pausa breve)* ¿Por qué no te arreglas con tu mujer? Un hijo es un hijo.

ESTEBAN. ¿Se extraña mucho? *(Pausa)*

MAYRA. En la secundaria escribías versos. ¿Seguiste cultivándote?

ESTEBAN. No. Después estuve en un taller literario pero lo dejé.

MAYRA. ¿Por qué?

ESTEBAN. *(Se encoge de hombros)* Porque no estabas tú, supongo.

MAYRA. Que mentiroso eres. Seguro que enseguida me olvidaste. Sí, así mismo fue.

ESTEBAN. No Mayra, no fue así. Todas las mañanas antes de ir a clases, me paraba ante la puerta de tu casa, frente al sello de la Reforma Urbana. No sé ni que tiempo, como un bobo. No quería creerlo. De pronto no estabas más. Era como un portazo en las narices. ¡Se acabó de golpe, con un sello...!

(Mayra se ha acercado a él. Lo acaricia. Lo besa.)

MAYRA. Mi amiga debe estar preocupada.

ESTEBAN. ¿La peruana? ¿Por qué? ¿No la llamaste a la habitación?

MAYRA. Sí, pero seguro que no se duerme hasta que yo no regrese al hotel. Es la costumbre, Esteban. Allí no es como acá. Allí...

ESTEBAN. Asaltan, roban... Lo leí en los periódicos. *(La acaricia y trata de llevarla a la cama)* Pero estás aquí.

MAYRA. *(Evitándolo)* ¡Estoy aquí! ¡Me parece mentira!

ESTEBAN. *(Vuelve al ataque)* Pero es verdad.

MAYRA. *(Lo esquiva)* ¿No estaré soñando?

ESTEBAN. *(Idem)* ¿Quieres que te pellizque?

MAYRA. *(Un tanto molesta)* ¡Por favor, Esteban!

ESTEBAN. *(Molesto)* ¿Te gusto o no? *(Pausa)*

MAYRA. No me disgustas. *(Pausa breve)* Tampoco eres el mismo, ¿sabes? Pero no me disgusta porque a veces te pareces al de antes.

ESTEBAN. ¡A veces!

MAYRA. Ahora mismo.

ESTEBAN. ¿Entonces?

MAYRA. ¿Qué tú crees *(Pausa breve)*

ESTEBAN. *(Se lo explica de pronto a sí mismo)* ¡La menstruación!

MAYRA. *(Molesta)* No, no estoy menstruando. No estoy menstruando, Esteban.

ESTEBAN. ¿Entonces, Mayra? ¿Entonces?

MAYRA. Entonces... no quiero. No tiene ningún sentido.

ESTEBAN. ¿Y para qué viniste hasta aquí? *(Pausa, ella se encoje de hombros)* Bueno... *(Inicia el mutis)*

MAYRA. ¿A dónde vas?

ESTEBAN. Al sofá de la sala. Total, no va a ser la primera vez. Si me necesitas allí estoy. Que sueñes con los angelitos. *(Intenta retirarse)*

MAYRA. ¡Esteban!

ESTEBAN. *(Se detiene)* ¿Qué?

MAYRA. ¿Por qué no podemos estar aquí, nada más que aquí?

ESTEBAN. Está bien, Mayra. *(Se acuesta en el suelo)* Préstame una almohada. *(Toma la almohada)*. El colchón es tuyo. *(Se acomoda en el piso)*

MAYRA. ¡Esteban!

ESTEBAN. *(Desde el suelo)* ¿Qué?

MAYRA. No, nada, nada... ¡Oye!

ESTEBAN. ¡Dime!

MAYRA. Nada. *(Pausa. Comienza a cantar en voz alta)* "Cuba, que linda es Cuba, quien la defiende la quiere más. Lindo es tu cielo, lindo es tu mar y hoy eres faro de libertad. ¡Que linda es Cuba!"

ESTEBAN. ¡Cállate! *(Se incorpora)* Vas a despertar a mamá.

MAYRA. *(Más alto)* "¡Cuba, que linda es Cuba...!"

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. *(Casi a toda voz)* "¡Un Fidel que vibra en la montaña...!"

ESTEBAN. *(Se lanza sobre ella)* ¡Cállate!

MAYRA. *(Deja de cantar)* ¿No te gusta esa canción? *(Pausa breve)* Allí en la Universidad, anduve con un chileno. Era del Partido Comunista. ¡Qué loco! Decía que las canciones de cuna le daban seguridad a los niños. Yo le cantaba ésta y empezaba a roncar. *(Ríe y canta)* "¡Que linda es Cuba!"

ESTEBAN. ¡Cállate, Mayra! ¡Por favor... o canta bajito! *(Pausa)*

MAYRA. Podríamos dormir juntos como dos hermanitos.

ESTEBAN. Deja, aquí estoy bien.

MAYRA. Es una tortura, Esteban. Me remuerde la conciencia. Te estoy condenando a la cama de piedra. *(Canta)* "De piedra ha de ser la cama". *(Esteban salta a la cama rápidamente)*

ESTEBAN. ¡Ya estoy aquí, mi ángel! *(Ríen)*

MAYRA. ¿Te asusté? Qué miedo le tienes a tu mamá. Si se despierta... *(Imita a la madre de Esteban, supuestamente)* ¿Que te has creído, Estebita, que esto es un burdel? Tu mujer tendrá defectos, pero es la madre de tu hija. *(Transición rápida)* Me gustas mucho, de verdad... ¡Ay, Dios! Te quiero. ¡Es espantoso!

ESTEBAN. ¿Por qué?

MAYRA. ¿Te acuerdas cuando tuve la menstruación en la secundaria? Era la primera vez. Yo estaba como loca. No quería irme, discutía con mamá y por descuido se me manchó la saya. ¿Te acuerdas? *(El hace un gesto de no acordarse)* Yo estaba muerta de pena y tú me cubriste con tu carpeta, muchacho, no se me olvida. Me abrazaste y le dijiste al profesor de inglés. *(Lo imita)* Profe, nos vamos, Mayra está indispuesta. ¿No te acuerdas?

ESTEBAN. Bueno, no sé...

MAYRA. Yo sí, como si fuera hoy. *(Sonríe)* Desde entonces siempre me acuerdo de ti cada vez que me duelen los ovarios. *(Transición)* Quiero fumar. *(Intenta coger el resto del cigarro del cenicero)*

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. *(Malcriada)* No recuerdas nada. No te quiero, no te quiero, no te... *(Esteban la besa en los labios. Ella se separa)* También yo tengo problemas. *(Enciende el cigarro)* Oído la revista para la que trabajo. ¿Sabes qué me obligan a escribir? ¡Qué vas a saber! Tres columnas de consejos para viejas solteras. Y odio a Mrs. Loly. Es hipócrita, histérica. Quisiera asesinarla. Yo estudié para hacer periodismo en serio. Mrs. Loly es mi jefa. Para eso estudié pero a ella no le importa. La muy perversa. *(Confidencial)* Le gustan las jovencitas, ¿sabes? Siempre me dice con su voz de trueno. *(La imita)* Lo siento, señorita, búsquese otro empleo.

ESTEBAN. ¿Y por qué no lo haces?

MAYRA. *(Irónica)* No sé, porque es muy fácil. No abandono a Mrs. Loly porque soy muy masoquista, muchacho. Amo el sufrimiento, *Darling, you know?* Que los años me pasen por encima hecha una periodista mediocre, en una revista mediocre, con una jefa histérica y mediocre. Con lo sencillo que es conseguir un contrato en el *Times* o el *Daily News*, que está mucho más cerca de mi casa. ¿Sabes una cosa? A veces haces preguntas estupidísimas, amor.

ESTEBAN. Hasta mañana *(Intenta retirarse)*

MAYRA. ¿Vas a dormir?

ESTEBAN. ¡Qué remedio!

MAYRA. ¿Por qué? Yo sí quiero. Por Dios que sí, Esteban. ¡Quiero! *(Alzando el tono)* ¡Quiero!

ESTEBAN. Bueno... *(Va hacia ella rápidamente)*

MAYRA. *(Cortándolo)* Pero no.

ESTEBAN. Mayra, vete al carajo. *(Trata de irse otra vez)*

MAYRA. *(Sujetándolo)* ¡No te vayas, por Dios, no te vayas!

ESTEBAN. ¿Qué te pasa? *(Pausa)* ¿Me lo vas a decir, eh? ¿Verdad que sí? ¿Qué te pasa? *(Pausa)*

MAYRA. ¿Lo vas a entender?

ESTEBAN. ¿Qué cosa?

MAYRA. Lo que sea. ¿Vas a entenderlo, Esteban?

ESTEBAN. Bueno... Sí.

MAYRA. Júralo.

ESTEBAN. No creo en Dios.

MAYRA. No importa. ¡Júralo!

ESTEBAN. Está bien. Lo juro. Voy a entender lo que sea, por Dios que lo voy a entender.

MAYRA. *I've got the AIDS.*

ESTEBAN. ¿Cómo?

MAYRA. Tengo el SIDA. Hace unos años tuve una relación... *(Baja la cabeza avergonzada)* Me daba pena decírtelo, pero no quiero hacerte daño. *(Pausa. Esteban no sabe que hacer. Intenta retirarse)* ¡Oye! *(Conteniendo la risa)* Es mentira. No tengo nada. Por Dios te lo juro. Era una broma. Por Dios, Esteban.

ESTEBAN. De muy mal gusto. Una broma de mal gusto, Mayra.

MAYRA. Eso depende. Hay diferentes tipos de bromas. *(Pedante)* A mí me apasiona el humor negro.

ESTEBAN. Mayra, tú no eres una mujer normal.

MAYRA. *(Transición violenta)* ¡Sí lo soy! *(Pausa breve)* Soy una mujer perfectamente normal, Esteban, normal.

ESTEBAN. Pues lo disimulas bastante. Esa es otra forma de anormalidad.

MAYRA. *(Definitiva)* Buenas noches.

ESTEBAN. *(Va a apagar la luz)* Hasta mañana. *(Intenta retirarse. Se detiene)* ¿Vas a dormir con ropa? *(Ella asiente)* Bueno... Esteban apaga la lámpara. Oscuro. Se oye una puerta que se abre y se cierra. Esteban ha salido hacia la sala. Se escucha música de los Beatles unos instantes. De súbito, Mayra da un grito

MAYRA. *(En lo oscuro)* ¡Ahhhh...!

(Se oye gran tropelaje. Algún objeto cae al suelo. Golpes en las paredes.)

MAYRA. *(En lo oscuro, dando zapatazos)* ¡Ahhh...!

ESTEBAN. ¿Qué pasa ahora?

MAYRA. *(Idem)* ¡Ahhh...!

ESTEBAN. ¿Qué pasa, Mayra?

MAYRA. ¡Una cucaracha!

ESTEBAN. ¿Dónde? *(Se ha encendido la luz otra vez, Esteban está de pie junto a la lámpara. Descalzo y sin camisa. Mayra está arrodillada sobre la cama con un zapato en la mano)*

ESTEBAN. ¿Dónde está?

MAYRA. No sé. La sentí. *(Esteban revisa la habitación)*

ESTEBAN. *(Buscando)* No hay nada. Ideas tuyas. Nada.

MAYRA. Sí, la sentí. Es decir, más bien la presentí. Debe estar en el armario, agazapada, en un lugar insospechado, entre tus medias, o tus camisetas.

ESTEBAN. No uso camisetas.

MAYRA. Pues entonces debajo de un pañuelo, burlándose de mí.

ESTEBAN. ¡Estás loca!

MAYRA. No, Esteban, no estoy loca. Ustedes los hombres no han desarrollado ese sentido, pero nosotras sí.

ESTEBAN. ¿Qué sentido, Mayra, el de las cucarachas?

MAYRA. Sí. *(Pausa breve)* ¿Sabes que eres bastante insensible? *(Esteban bosteza)* El miedo agranda las cosas, Esteban. Para muchas mujeres, una cucaracha es como un dinosaurio. Y el hombre se vuelve un héroe cuando la mata. Un ca-

ballero que libera a una princesa.

ESTEBAN. Tengo sueño.

MAYRA. Hasta mañana.

ESTEBAN. *(Agotado)* Hasta mañana, amor. *(Intenta apagar de nuevo la lámpara)*

MAYRA. *(Se lo impide)* ¡No la apagues! ¡Déjala así! *(Se queda arrodillada sobre la cama con el zapato en alto)*

ESTEBAN. *(Conteniendo la risa)* Pero muchacha, ¿vas a pasarte la noche en esa posición?

MAYRA. *It's my problem, get out!*

ESTEBAN. Acuéstate, Mayra. Quitate la ropa... Descansa, tranquilízate. En este cuarto no hay cucarachas. Fumigaron hace una semana. *(Intenta acostarla)* ¡Vamos!

MAYRA. ¡Déjame!

ESTEBAN. Te lo juro. Por Dios, no hay cucarachas.

MAYRA. Tú no crees en Dios. Déjame te digo.

ESTEBAN. *(Contando hasta diez por quinta vez)* Como tú quieras, Mayra. *(Intenta retirarse)*

MAYRA. Pensándolo bien tu mujer tenía razón. *(Grita)* ¿Oíste?

ESTEBAN. *(Recordándole con un gesto que no grite)* ¡Sí, te oí!

MAYRA. Tenía toda la razón. Por eso se fue. *(Pausa breve)* ¿Sabes por qué? *(El no contesta, ella alza otra vez el tono)* ¿Lo sabes?

ESTEBAN. *(Se le acerca rápidamente)* No, no lo sé.

MAYRA. ¿Y no quieres saberlo? ¿No quieres saber por qué yo lo sé? ¿No lo quieres saber, Esteban?

ESTEBAN. *(Por temor a que grite)* Sí, Mayra, sí lo quiero saber. Estoy desesperado por saberlo.

MAYRA. ¿De verdad? *(Esteban asiente. Ella adopta una actitud de adivinadora)* Es muy sencillo.

ESTEBAN. *(Siguiéndole la corriente)* ¿Qué cosa?

MAYRA. ¿Cuál es tu signo? *(Grita)* ¡Yo no estoy loca, Esteban!

ESTEBAN. Yo no he dicho eso, mi amor. Soy Sagitario. Ese es mi signo. Lo juro por Dios, Mayra. Sagitario. *(Pausa breve)* ¿Mi mujer se fue por eso?

MAYRA. Tal vez, no te adelantes. Tal vez... *(Transición súbita)* ¡Esteban!

ESTEBAN. *(Nervioso)* ¡Dime!

MAYRA. ¿Tampoco crees en los signos? *(Esteban niega con la cabeza)* Eres indeciso y vulgar. Insensible y totalmente inútil. Tú no eres Sagitario. Por eso se fue tu mujer. Sí Esteban. Así mismo. Sólo piensas en satisfacer tus deseos más elementales. Te importa muy poco el ser humano, y no puede importarte, Esteban, porque para ti las mujeres no son seres humanos, sino objetos sexuales. ¡Es espantoso! Ni siquiera sirves para matar una cucaracha.

ESTEBAN. *(Molesto)* Para matar un fantasma de cucaracha, dirás tú. Y por favor, Mayra, por favor... ¡Déjame dormir! *(Intenta irse)*

MAYRA. *(Suplicante)* ¡Esteban!

ESTEBAN. *(Sin quererla oír)* No, no, no, no...

MAYRA. *(Sujetándolo)* No me dejes sola. *(Se arrodilla en el suelo y se abraza a una pierna de Esteban)* Tengo miedo. *(Realmente deprimida)* ¡Tengo miedo, Esteban!

ESTEBAN. *(Violento)* ¿Miedo a qué? *(Transición más suave)* ¿A qué, Mayra?

MAYRA. *(Sincera)* Miedo a los fantasmas de cucarachas. *(Pausa)*

ESTEBAN. Está bien Mayra. Nos quedamos aquí. Yo te vigilo el sueño y espanto los fantasmas de cucarachas.

MAYRA. ¡Estebita! *(Se le acerca y lo besa en los labios. Se acarician. Mayra se aparta de él con delicadeza)*. De todas formas acá dentro es peor. Una amiga no duerme en estas condiciones con su amigo, generalmente.

ESTEBAN. Mamá no va a entrar. Mientras no salgamos, no hay ningún problema.

MAYRA. ¿Y hasta cuando vamos a estar aquí encerrados? *(Consulta su reloj)* Ahorita amanece.

ESTEBAN. Mamá se va temprano. Estáte quieta. Se va a Güira, a visitar a unos parientes con mi padrastró.

MAYRA. *(Definitiva)* Entonces... ¿cómo te gusta más, con la luz apagada o encendida? *(Con erotismo se quita el pantalón)* I can't smell the sea air... *(Apaga la lámpara. Habla en lo oscuro)* ¿Estás seguro?

ESTEBAN. ¿Seguro de qué?

MAYRA. ¿No hay cucarachas?

ESTEBAN. No.

MAYRA. *(Erótica en lo oscuro)* I'm going to die on the sea! You know what I shall of eating...? *(Comienza el juego amoroso en lo oscuro. Se oyen gemidos, ruidos de besos, jadeos cada vez más intensos, Mayra grita)* No, no, Esteban, no.

ESTEBAN. ¿Qué tienes?

MAYRA. ¡No! *(Se enciende la luz bruscamente. Ella está semidesnuda junto a la lámpara cubriéndose los senos con el pull-over)*

ESTEBAN. *(Sentado en la cama aún con pantalones puestos, sin salir del asombro)* ¿Qué tienes? ¿¡Mayra, por favor, qué tienes!?

MAYRA. *(Trágica)* Blanche Dubois.

ESTEBAN. *(Confundido por completo)* ¿!El qué!?

MAYRA. ¡A streetcar named desire! *(El hace un gesto de no entender)* "Un tranvía llamado deseo". Desde que interpreté ese personaje en la Universidad, me pasa lo mismo. La escena en que Blanche es violada por Stanley me marcó para siempre, Esteban. Tuve que dejar el grupo de aficionados. Nunca serví para otro personaje. Blanche arruinó mi carrera. Sí, Esteban. La personalidad de Blanche Dubois, desde entonces, se apodera de mí siempre que hago el amor. ¡Es espantoso! *(Transición violenta)* ¡Pégame, Esteban, no hay otra forma! Tiene que ser así. ¿Quieres que me excite? ¡Pues pégame, por Dios!

ESTEBAN. *(Desconcertado)* No puedo... Mayra... no... yo...

MAYRA. Te lo suplico. ¡Pégame, coño! *(Grita)* ¡Que me pegues!

ESTEBAN. *(Salta de la cama y la sacude)* ¡Está bueno ya!

MAYRA. *(Lo disfruta)* ¡Más fuerte!

ESTEBAN. ¿No me oíste? ¡Está bueno!

MAYRA. ¡Más, más!

ESTEBAN. Está bueno, Mayra.

MAYRA. *(Satisfecha)* Así, así... así.

ESTEBAN. *(La sigue sacudiendo)* ¡Estás loca! ¡Loca de remate! ¿O te haces la loca? ¿!Qué te pasa!?

MAYRA. *(Lo besa)* ¡Stanley!

ESTEBAN. *(La suelta. Transición. Derrotado)* ¿Por qué no vas a un médico? Aquí es gratuito. Aprovechas un psiquiatra y no hay que pagar.

MAYRA. *(Transición, molesta)* Ya fui allá *(Pausa breve)* Pero no te asustes, no soy una loca peligrosa.

ESTEBAN. No te ofendas, no he dicho que estés loca.

MAYRA. Te lo veo en los ojos, piensas que lo estoy.

ESTEBAN. No, Mayra, por favor...

MAYRA. *(Alza el tono)* ¡Sí, lo piensas, Esteban!

ESTEBAN. ¡No, Mayra, sólo estás alterada! *(Pausa)*

MAYRA. ¿Qué tiene de extraño que Blanche me haya marcado? Le ha sucedido a muchas actrices, profesionales incluso. ¿Y están locas por eso? *(Pausa breve)* ¿Sabes por qué no puedo acostarme contigo? Porque eres demasiado superficial, demasiado insensible, Esteban. No eres capaz de ver más allá de tus ojos. ¡Te odio! Es espantoso. *(Esteban va a retirarse)* Ahora comprendo a tu mujer *(Esteban se detiene)* ¡Gorila! No eres más que eso, un triste gorila libidinoso.

ESTEBAN. *(Se vuelve y la toma violentamente por los brazos)* ¡Oyeme bien, no sé lo que te traes, pero si te hace falta te lo voy a decir! *(La toma de los brazos bruscamente)* No soy ningún gorila, ¿oíste? Fue ella la que pidió el divorcio. No pude hacer nada.

MAYRA. ¡Sí pudiste, gorila, sí pudiste!

ESTEBAN. No me digas más gorila.

MAYRA. ¡Gorila! Estoy segura de que la culpa es tuya.

ESTEBAN. No, Mayra. Tenía otro. *(Pausa)*

MAYRA. ¡Ah...! Es lógico. Perfectamente lógico.

ESTEBAN. ¿Por qué?

MAYRA. A la mujeres nos gustan los versos, las flores, los hombres delicados. Y tú dejaste de ser delicado, no escribiste más, Esteban, ¿Ves? Seguro que se encontró a un poeta.

ESTEBAN. *(Irónico)* ¡Un poeta!

MAYRA. Sí, Estebita, un poeta... ¡Un poeta! Alguien que cierta mañana tropezó con ella en la puerta del bus camino del trabajo. Y le celebró esos ojos que ya tú no celebrabas y le dijo que era bello el peinado nuevo que no advertiste el día del aniversario de bodas y le miró los pies, los pies, sí, y le dijo: "Me gustan tus pies". *(Pausa breve)* Un poeta. Esteban. Encontró un poeta y decidió romper con la monotonía, la cotidianidad y el formalismo de su matrimonio. ¡Del matrimonio!

ESTEBAN. Sí, eso pasa a veces.

MAYRA. Casi siempre. En todos los lugares es igual, en todos los países. *(Pausa)* El ser humano es bastante aburrido, ¿sabes? Sólo se diferencian unos de otros en que una parte come manzanas y la otra mangos. ¡Es espantoso!

ESTEBAN. *(Yéndose)* Después de todo eres simpática.

MAYRA. ¡Esteban! *(El se detiene)* ¿Vas a dormir?

ESTEBAN. No, se me quitó el sueño. Me duele la cabeza.

MAYRA. A mí también. *(Hace una parada en tres puntos)*

ESTEBAN. *(Sorprendido)* ¿Y eso?

MAYRA. Yoga. Renueva la sangre. ¡Es maravilloso! ¿Por qué no pruebas? Te quita el dolor. *(Con disfrute)* ¡Ahhh...!

(Los siguientes parlamentos serán dichos al unísono. Ella en la misma posición, de cabeza. El de pie)

MAYRA. I can smell the sea air. The rest of my time. I'm going to die on the sea. You know what I shall die of? I shall die of eating, an unwas hed grape one day out on the ocean. I will die, with my hand in the of some one, nice looking.

A very young one, with a small bland mustache and big siben watch. "Poor lady". And I'll be buried at sea sewn up in a clean white sack and clopped overboard —at noon— in the plaze of summer — and into an ocean as blue, as my first lover's eyes!

ESTEBAN. ¡Yoga! Ven acá, ya no te basta con eso (*Se refiere al cigarro de marihuana*) además te tienes que parar de cabeza. No, mi amor, yo prefiero ver el mundo como es. ¿Sabes una cosa? Mi mujer decía que yo no tenía los pies sobre la tierra, pero creo que sí. Claró, cada cual pone los pies sobre la tierra a su manera. Yo seguía soñando y ella no quería poemas, Mayra, porque ya no estábamos para eso. Teníamos una hija y había que resolver. Resolver, resolver, resolver, tú no puedes entender el significado de esa palabrita ¡Resolver! Es la palabra mágica de este momento. En casa de mi suegra no podíamos resolver, pero mi mujer quería que resolviera, y mi madre que resolviera, y mi padrastro que resolviera... Resuelve, resuelve, resuelve... Hasta el llanto de mi hija me sonaba a resolver. Yo estaba entre dos fuegos, entre tres, y te aseguro que así no se puede hacer poesía y yo no nací para resolver. Soy un desastre, pero con vergüenza. Sí, mi amor, soy un fracasado, no lo niego, pero tengo una dignidad y una tranquilidad cuando me acuesto, que no la tienen muchos de los que "resuelven" y son felices. Bueno chica, si son felices, así yo no puedo. ¡Qué se metan por el culo su felicidad!

MAYRA. (*Que abandonó la posición Yoga*) Perdóname, Estebita. (*Lo acaricia*) No eres un gorila. (*Transición. Lo valora*) Sí, no eres un gorila. ¡Por Dios, Esteban, no eres un gorila!

ESTEBAN. (*En broma*) ¿Ah, no? (*Se da golpes en el pecho*) Ahora tú verás. (*Abraza a Mayra fuertemente*) ¿Soy un gorila o no?

MAYRA. Sí, sí, sí...

ESTEBAN. (*La suelta*) ¡Ah bueno...!

MAYRA. Un gorila con sensibilidad.

ESTEBAN. (*En broma*) ¡No me digas! Un gorila gay. (*Camina por la habitación simulando ser un gay. Están muy juntos otra vez. Esteban la besa en los labios*)

MAYRA. (*Acariciándolo*) ¡Qué egoístas somos, Estebita! Sólo pensamos en nuestros líos y la vida demuestra que los otros también tienen líos. (*Transición. Sinceramente trágica*) En el fondo eres víctima, Esteban, tú también (*Pausa*) No somos más que eso, un par de víctimas. Un triste par de víctimas. Esteban. Yo con mis problemas, tú con los tuyos, pero los dos somos problemáticos. (*Lo acaricia maternalmente. Transición. Recuerda algo*) ¡Problemáticos! ¿Te acuerdas de cuando nos acusaban de problemáticos? A tí por el pelo largo y a mí por la minifalda. (*Lo acaricia*) ¡Estebita! (*Lo arrulla en su regazo. Canta. Nothing is real...!*) Nada Esteban. Me gusta tocarte. Duerme. No hay nada más importante en el mundo que dormir. Duerme, por Dios... No pienses. Tú no quieres pensar...! ¡Duerme!

ESTEBAN. (*Irónico*) ¿Me vas a hipnotizar?

MAYRA. Si quieres, sí, Y te convendría, pero tienes que poner de tu parte.

ESTEBAN. ¿De mi parte? ¿Cómo?

MAYRA. Mira un punto fijo. (*El lo hace*) ¡Relájate, Esteban!

ESTEBAN. (*Incorporándose*) ¡Ay Mayra!

MAYRA. No tienes concentración. ¡Es espantoso!

ESTEBAN. (*Molesto*) No soy ninguna víctima, Mayra. Además no me gusta que me cojan lástima, ni cogérsela yo a los demás, ni disfrutar la lástima colectivamente. ¡Oodio el masoquismo!

MAYRA. Lo que no quieres es entender.

ESTEBAN. ¿Entender qué?

MAYRA. El mundo. (*Pausa breve*) Sí, Estebita, el mundo, la realidad. No quieres entender la realidad. Yo era como tú, así mismo. Y por mucho que luché no pude. ¡Por Dios que no pude! ¿Qué vas a hacer, meterte a terrorista?

ESTEBAN. Estás confundida. Debe ser la costumbre. Despierta mi amor, estás en Cuba.

MAYRA. (*Molesta*) Ya lo sé. ¡Cuba! ¡Estoy en Cuba, en tu Cuba, no me lo recuerdes más, honey! (*Pausa breve*) De todas formas no me arrepiento de haber venido. Ahora sé que te llevo ventaja, gorila. ¡Llevo ventaja!

ESTEBAN. (*Riendo*) ¿Qué ventaja?

MAYRA. La ventaja de haber vivido en las dos partes, Estebita. Y puedo asegurarte que es lo mismo en cualquiera de las dos. La misma porquería, queridito.

ESTEBAN. ¡No digas disparates!

MAYRA. Sí lo es. Yo le sonrío a Mrs. Loly y en el fondo la odio, pero tiene el poder y sonrío. Tú bebes con tu jefe pero también lo odias. ¿Qué diferencia hay, *little poor socker*?

ESTEBAN. ¡Mayra...!

MAYRA. Ninguna diferencia. Los dos somos víctimas de poderes distintos, pero víctimas.

ESTEBAN. ¡Blanche Dubois! Tienes razón, no puedes desprenderte del personaje. Vives interpretándolo. Todo lo que haces parece que está escrito de antemano, no sé, por el destino... Sabe Dios. (*Le acarica el cabello*) Así es mucho más fácil, mucho más, Blanche Dubois. Convencerse uno mismo de que todo está escrito. No se puede hacer nada. ¡Ni siquiera un borrón! ¿Qué facilito, eh? Blanche Dubois... ¡No me jodas!

MAYRA. Al menos encontré un refugio, mi refugio. ¿Dónde está el tuyo, dime? (*Pausa breve*) Puedo mirarme a mi misma como quien disfruta una función, *you know*? Ser la espectadora de mi propia tragedia personal. Incluso aplaudo algunas veces. Pido que levanten otra vez el telón, y ovaciono mis propias frustraciones. Tú no puedes.

ESTEBAN. Ni me interesa.

MAYRA. Porque careces de imaginación. Tus limitaciones te mantienen parado ante tu propio espejo, totalmente indefenso, querido. Obligándote a ver como tú mismo te destruyes. No puedes aplaudir, *darling*, no puedes. (*Pausa breve*) ¿Sabes, muchacho, es preferible asistir al estreno de la muerte de otro que a la de uno mismo, no te parece? (*Pausa breve*) ¿No? ¡Que te va a parecer! Es espantoso. (*Despectivo*) *It's awful!*

ESTEBAN. (*Dando palmadas leves*) ¡Bravo! ¿Por qué no te dedicas por fin al teatro? No soy especialista, pero siento... Te aseguro que tienes... ¿Cómo se dice? ¡*Temperamento!* (Sonríe) ¡Blanche Dubois!

MAYRA. Búrlate, no importa, eso es impotencia. Tú también claudicaste.

ESTEBAN. (*Sorprendido*) ¿Claudi-qué?! ¿Yo?

MAYRA. Tú mismo.

ESTEBAN. No, seguro que no. Yo no claudiqué.

- MAYRA. ¿Y el almuerzo en honor de tu jefe? ¿Y esta botella? ¿Y las malcriadeces que le sopor-
tas a sus hijos? Tú mismo lo confesaste. *(Pausa breve)* ¿Ves? Somos iguales. El mismo perro, Estebita, con distinto collar. También tú dejaste de luchar. Tuviste que hacerlo y claudicaste. *(Pausa. Esteban sonríe. Se dirige a una pequeña mesita. Saca un papel de la gaveta. Se lo extiende a Mayra)* ¿Qué es? *(Sorprendida toma el papel con recelo. Lee)* Cambio de puesto de trabajo con su correspondiente rebaja salarial. *(Deja de leer)* ¿Qué significa?
- ESTEBAN. Nada. Un castigo. *(Irónico)* Más bien una medida educativa, como dice mi jefe.
- MAYRA. *(No entiende)* ¿What?
- ESTEBAN. Es verdad, le hice caso a mi mujer, pero no pude más. En realidad no sirvo para quedarme callado. Ni yo mismo sé por qué. Cuando algo está mal o no estoy de acuerdo, lo digo y ya, no sé hacerme el de la vista gorda, no está en mí. Por eso siempre estoy metido en problemas, no avanzo como dice mi mujer, no sirvo para oportunista. *(Pausa breve)* Esa botella me la tomé solo.
- MAYRA. Para evadirte.
- ESTEBAN. Tal vez.
- MAYRA. *(Satisfecha)* Aquí o allá es lo mismo. Lo mismo, Esteban. Vivimos en un mundo enajenado.
- ESTEBAN. Puede ser. Pero entre las dos enajenaciones prefiero ésta, Mayra, es mucho más sana.
- MAYRA. *(Sin oírlo)* Quisiste evadirte, no lo niegues. El que se bebe una botella solo es porque quiere romper con la realidad. Lo demás es cuento. Quisiste evadirte por impotencia. ¿Qué ibas a hacer? ¡Nada! No se puede hacer nada.
- ESTEBAN. Sí, Mayra. Se puede apelar. No estoy de acuerdo con esa sanción. El lunes mismo busco un abogado y me van a oír, seguro que sí. Ellos son los que están trabajando mal, robando, inflando globos. Me van a oír. *(Pausa)*
- MAYRA. Eres lindo, Esteban, por Dios que lo eres. Envidio tu espíritu. *(Sincera)* Hasta a mí se me quita el pesimismo. *(Pausa breve)* Tienes razón, Cuba es otra cosa. *(Sincera)* Aquí la gente tiene esperanza. ¡Es un paraíso!
- ESTEBAN. Bueno, no tanto, tampoco es tan fácil. Puedo apelar, ganar el pleito en los tribunales, o perderlo. Pero en cualquiera de los dos casos puede que a mi jefe no le pase nada.
- MAYRA. *(No entiende)* ¿Cómo?
- ESTEBAN. Sería complicado poder explicártelo. Ellos tienen sus mecanismos, incluso de chantaje. Es como una mafia laboral.
- MAYRA. Pues ganarle a la mafia es casi imposible. *(Pausa)* ¡Es espantoso! ¿Ves? en todas partes es igual. *(Pausa breve)* ¿Por qué no te vas conmigo?
- ESTEBAN. *(Sorprendido)* ¿Quién yo? ¿Contigo?
- MAYRA. *(Asiente)* Conmigo. Iniciamos los trámites. Tengo alguna plata. Allá no estoy mal. Y si no alcanza Mrs. Loly me hace un préstamo, estoy segura. Se muere porque yo le deba algo. ¿Te embullas?
- ESTEBAN. ¡Ay, Mayra! ¿Qué voy a hacer allá?
- MAYRA. Buscar un empleo. No todo el mundo se muere de hambre.
- ESTEBAN. No, no me voy, no puedo, no me cabe en la cabeza. Este es mi país, aquí está lo mío. ¿No te das cuenta? Sería como estar obligado a nacer otra vez a los treinta y tres años. Aprender a caminar, a hablar, a comer, entrar en un mundo ajeno...
- MAYRA. No lo creas. Miami está invadido por los cubanos. Incluso muchas calles se llaman como las de aquí. Las tiendas... las gentes, parece Cuba. Cuba antes de la Revolución, dicen los viejos. *(Pausa breve)* Yo vivo en New York, pero por tí me mudaría a Miami. ¿Qué te parece?
- ESTEBAN. Estás loca.
- MAYRA. ¿Por qué? Allá por lo menos hay menos control. Uno es libre de joderse solo, enfermarse solo y morirse solo de lo que le dé la gana.
- ESTEBAN. *(Sonriendo)* Joderse solo, enfermarse solo, morirse solo. ¿Me estás convenciendo?
- MAYRA. Estebita. Si tú vinieras sería distinto. No es lo mismo una soledad que dos soledades juntas, *you know?*
- ESTEBAN. No, Mayra. Tengo una hija. *(Va al cenicero y recoge el cigarrillo que Mayra había dejado allí)* No quisiera que cayera en esto. ¡No, Mayra, no! *(Pausa)*
- MAYRA. *(Violenta)* ¡Te doy asco, ¿eh?
- ESTEBAN. ¡Mayra...!
- MAYRA. Sí, te doy asco, te lo veo en los ojos. Pero óyeme bien, Estebita, uno no es siempre en la vida lo que quiere, ¿oíste? Está bien, me fui, le hice caso a mi madre, pude haberme quedado con mi abuela y me fui. Pero ella estaba enferma. ¿Y si se moría dos semanas después como ocurrió? Me quedaba sola. Sí, Estebita, sola. Tú no sabes lo que es la soledad.
- ESTEBAN. *(La acaricia)* Sí lo sé, Mayra, lo sé. La soledad es irse a buscar compañía y quedarse más solo todavía. *(Intenta besarla en la frente. Ella se lo impide)*
- MAYRA. *(Fuera de sí)* Pude haberme quedado, pero no me apoyaron, ¿oíste? ¿Qué hicieron con nosotros? Nos persiguieron, Esteban, nos acusaron de *hippies*, sólo por bañarnos en la playa con ropa, por pintarnos flores en la mejilla, por no abrocharnos el último botón de la camisa. ¿Se te olvidó? Prohibieron esta música, Esteban. Te pelaron al rape, te sacaron del Pre y te llevaron al servicio militar. Tú me lo escribiste, allá guardo tus cartas. Estabas desquiciado.
- ESTEBAN. Te estás defendiendo, te estás justificando, fue una etapa dura. Después cambiaron las cosas pero tú no estabas.
- MAYRA. *(Sin oírlo)* Tanto nos protegieron del diversionismo que el mismo diversionismo se convirtió de pronto en la primera tentación. *(Pausa breve)* Defendiéndonos convirtieron el norte en la esperanza. *(Pausa)* La sobreprotección siempre es dañina, siempre. *(Pausa breve)* Recuérdalo, Estebita, todo está en que le digas a tu hija "No hagas esto", para que lo haga. Así son los hijos. "No te vayas con ése", —le dices— y con ése que dices, se van.
- ESTEBAN. Ya estás hablando mierda otra vez *(Intenta retirarse)*
- MAYRA. *(Lo sujeta)* Esteban tú no eres feliz.
- ESTEBAN. No, pero tampoco soy infeliz.
- MAYRA. ¿Cuál es la diferencia?
- ESTEBAN. No sé. Para entenderlo tendrías que haberte quedado aquí.
- MAYRA. *(Molesta)* ¿Qué te has creído? ¿que eres un héroe sólo por el hecho de no haberte ido?
- ESTEBAN. *(Asiente)* Hasta cierto punto. Hasta cierto punto.
- MAYRA. ¿Hasta qué punto?

ESTEBAN. Hasta el punto de seguir jodido, pero luchando, Mayra. Es mucho más fácil destruir un sistema, y si no se puede, metersa a hippie. Pero construir, eso sí es jodido. ¡Construir un sistema que nadie sabe bien como va a ser, eso sí es difícil. ¡Del carajo! (Ella se ha arrodillado ante él en el suelo) ¿Qué estás haciendo?

MAYRA. Oírte. Estás hecho todo un predicador: Marxista, supongo...

ESTEBAN. ¡Levántate, anda!

MAYRA. (Se le abraza a las piernas) ¡Perdóname, por Lenin! Absuélveme, Esteban.

ESTEBAN. ¡Mayra, por favor!

MAYRA. No me excomulgues. (Trata de bajarle el zipper del pitusa) ¡No, Stanley, no!

ESTEBAN. ¿Qué estás haciendo? ¡Suelta!

MAYRA. (Sorprendida) ¿No quieres?

ESTEBAN. (La aparta bruscamente) No, ya no.

MAYRA. Te has pasado la noche...

ESTEBAN. (Cortante) Pero ya no quiero.

MAYRA. (Molesta) ¿Quién te entiende? Es espantoso. ¡Eres un histérico!

ESTEBAN. Como tú quieras, Mayra...

MAYRA. (Cortándolo) Hace unos momentos necesitabas reafirmarte.

ESTEBAN. Y lo hice, Mayra. Me reafirmé. Pero no en el sexo. Y tú me ayudaste.

MAYRA. (Sorprendida) ¿Yo?

ESTEBAN. Sí, Mayra. Tú me reafirmaste.

MAYRA. (Riendo) Pues no me di cuenta, ni lo sentí. (Pausa breve) Ven, no tengas pena. Yo sé que después de una separación, si es a ustedes a quienes los dejan, siempre necesitan eso... reafirmarse. Es un comportamiento sexual muy normal. (Se desnuda totalmente) ¿Sabes? Siempre me han dicho que tengo un cuerpo bello, y es verdad, ¿tú no lo crees? Tengo mucho sexy. (Lo abraza y lo acaricia eróticamente. Transición rápida. Sorprendida) ¿Qué hubo? ¿No serás gay? Eso está de moda. Sería espantoso. (Le toca el sexo. Transición. Complacida) ¡Menos mal! My god, that's okey!

ESTEBAN. (Apartándose) Pero no quiero.

MAYRA. Estebita... (Va hacia él) Ven, no me como a nadie.

ESTEBAN. (La aparta) No.

MAYRA. (Transición. Molesta) Tú no eres normal. Sí, no lo eres. Tú conducta sexual es espantosa. *You are not gay... Are You?*

ESTEBAN. Tú eres menos normal que yo, Mayra.

MAYRA. ¿Qué quieres decir?

ESTEBAN. Nada, mi amor. Lo mismo que tú.

MAYRA. (Explosiva) ¡Eres un puerco, Esteban, un puerco! (Toma una almohada y la emprende a golpes contra él) Puerco, puerco, puerco. (Sigue golpeando) Puerco, igual que los otros, Puerco. (Esteban trata de contenerla. Pero es inútil. Al fin logra arrebatarle la almohada. Ella se abalanza sobre él con las uñas en ristre. Dispuesta a arañarle la cara. El le sujeta las manos)

ESTEBAN. ¡Está bueno ya! ¡Está bueno, Mayra!

MAYRA. (Forcejea) ¡Puerco!, ¡puerco! (Grita) ¡Puerco!

ESTEBAN. ¡Está bueno, coño! (Le da una bofetada en el rostro. Pausa. Ella se pasa la mano por la mejilla. Sale del ataque) ¡Está bueno, Mayra! ¡Basta ya! (Pausa)

MAYRA. (Haciendo pucheros) ¿Qué hora es?

ESTEBAN. (Consulta su reloj) Las y media. (Pausa breve) Pasó la confronta, mejor regresamos. (Saca el cassette de Los Beatles y se lo entrega. Ella lo toma y lo echa en su bolso. El le alcanza la ropa! Ella se viste lentamente. Esteban toma uno de sus cassettes que está sobre la mesita y lo coloca en la grabadora)

MAYRA. ¡Esteban!

ESTEBAN. ¿Qué?

MAYRA. No me casé, Esteban, nunca me casé. Te busqué en la bebida, en la yerba, en el aliento de otras gentes, Estebita, pero no te encontré. Un día me di cuenta que buscándote buscaba a mi país y tuve un hijo. Tengo un hijo. Tú no entiendes, no puedes entender. Se llama Esteban. Por dios que sí, se llama Esteban. (Pausa larga). Tú no entiendes, no puedes entender. (Se oyen toques a la puerta, transición. Sobresaltada)

MAYRA. ¡Ay, tu mamá!

ESTEBAN. No te asustes. (Alza el tono) Ya vieja, estoy despierto. No te preocupes, busco la leche. Chau. (A Mayra) Ya se van. ¡No llores más!

MAYRA. Quiero quedarme en Cuba, Esteban.

ESTEBAN. ¿Y cuándo no puedas cambiar de auto, ni asistir a un concierto de los Rolling Stones?

MAYRA. (Sin oírlo) Domino el inglés. De profesora en cualquier escuela puedo ser útil, ¿tú no crees?

ESTEBAN. No sé, puede ser. De todas maneras allá también se es útil, puedes ayudar a que muchos comprendan. A mí me has ayudado.

MAYRA. (Sorprendida) ¿A tí?

ESTEBAN. (Asiente) Mucho, Mayra. Más de lo que puedas imaginar.

MAYRA. Quiero ver el sol. En otros lugares no se ve como aquí. (Abre la ventana) el smog, la contaminación...

(Rien, Mayra se apura en terminar de vestirse rápidamente. Va a salir)

MAYRA. Bueno...

ESTEBAN. Vamos.

MAYRA. No, me ponen triste las despedidas.

ESTEBAN. ¿Entonces? (Ella dice adiós con un gesto. Pausa. Ambos al unísono, sin poder contenerse, corren uno hacia el otro a la vez. Se abrazan y se besan)

MAYRA. (Separándose) Quiero recordarte así, como en una foto. ¿Me vas a olvidar?

ESTEBAN. Tú sabes que no, Mayra. Tú sabes...

MAYRA. (Cortándolo) Yo vuelvo, por dios que sí, vuelvo. No sé cuando, pero pronto. ¡Estebita, Estebita! (Transición. Serena) Sí, voy a volver, Esteban. Seguro que voy a volver. (Pausa breve) Ahora hay que despedirse tranquilamente, como dos adultos.

ESTEBAN. ¡Mayra!

MAYRA. Ya no tenemos la edad de Romeo y Julieta, ¿no? Bye, bye (sale lentamente). Esteban enciende la grabadora. Se oye un bolero de Benny Moré. Esteban comienza a desvestirse. De pronto, recuerda algo.

ESTEBAN. ¡Coño, la leche...! (Vuelve a ponerse la camisa y sale de escena).

**Próximo Libreto: TREN HACIA
LA DICHA, de Amado del Pino**

ble: y ella se revela como una Blanche golpeada por los recuerdos, evadiéndose en la marihuana y con una incapacidad para las relaciones sexuales que la convierten en un personaje traumático y doloroso.

Y al fin llega la confrontación definitiva: a partir de algunas dificultades de Esteban en el trabajo que él le ha contado en parte, Mayra critica su conformismo y lo invita a irse con ella. Durante toda la noche, en el acecho sexual, ambos personajes se desenmascaran uno al otro en las pequeñas discusiones, en la forma de analizar los recuerdos y al hablar de sus respectivos trabajos se sueltan amarras, develan deseos y temores, por lo que ya Esteban conoce perfectamente lo que a ella le ha tocado vivir en el otro mundo.

MAYRA. También yo tengo problemas. (*Enciende un cigarro*) Odio la revista para la que trabajo. ¿Sabes qué me obligan a escribir? ¡Qué vas a saber! Tres columnas de consejos para viejas solteras. Y odio a Mrs. Loly. Es hipócrita, histérica. Quisiera asesinarla. Yo estudié para hacer periodismo en serio. Mrs. Loly es mi jefa. Para eso estudié, pero a ella no le importa. La muy pervertida. (*Confidencial*) Le gustan las jovencitas, ¿sabes? Siempre me dice con su voz de trueno. (*La imita*) Lo siento, señorita, búsquese otro empleo.

ESTEBAN. ¿Y por qué no lo haces?

MAYRA. (*Irónica*) No sé, porque es muy fácil. No abandono a Mrs. Loly porque soy muy masoquista, muchacho. Amo el sufrimiento, *darling*. *You know?* Que los años me pasen por encima hecha una periodista mediocre, en una revista mediocre con una jefa histérica y mediocre. Con lo sencillo que es conseguir un contrato en el *Times* o el *Daily News*, que está mucho más cerca de mi casa. ¿Sabes una cosa? A veces haces preguntas estupidísimas, amor.

Ella es lo suficientemente franca para dar esa triste imagen de lo que le ofrece su mundo: una vida sin horizontes y una falta de seguridad ideológica que la lleva a considerar la existencia como una tierra perdida y establecer una comparación entre dos mundos donde la única diferencia está en que "unos comen mangos y otros comen manzanas" y "todo es la misma por-

quería". Ante el pesimismo de Mayra, Esteban se crece y dice una frase que define su manera de enfrentarse a los conflictos: "Construir, eso sí es jodido".

MAYRA. (*Molesta*) Ven acá, chico, ¿qué te has creído? ¿Que eres un héroe sólo por el hecho de no haberte ido?

ESTEBAN. (*Asiente*) Hasta cierto punto. Hasta cierto punto.

MAYRA. ¿Hasta qué punto?

ESTEBAN. Hasta el punto de seguir jodido, pero luchando, Mayra. Es mucho más fácil destruir un sistema o si no se puede, meterse a *hippie*. Pero construir, eso sí es jodido. Construir un sistema que nadie sabe bien como va a ser, eso sí es difícil. ¡Del carajo!

Esteban sabe que vive en un mundo donde se construye y rechaza la invitación, porque a pesar de sí misma, ella le ha dado su visión del otro, del mundo donde ella vive y lo único que puede ofrecerle son "dos soledades juntas".

Uno de los rasgos que más me sorprende de esta obra es la compasión. El autor, y tal vez Esteban, ven a Mayra con una lúcida compasión. Y por eso creo que tratar este tema sin el peligro de caer en el maniqueísmo ha sido un acierto. Desde la óptica de la Revolución, Alberto Pedro tiene una mirada abarcadora de los conflictos de los personajes y traza su trayectoria dramática con la mano segura de quien sabe qué se propone y para qué los utiliza, por lo tanto cada uno de ellos es una expresión viva y dinámica de su mundo, sin convertirse nunca en un símbolo abstracto, esquemático y frío, sino al contrario, seres humanos llenos de contradicciones, sueños y deseos de alcanzar la felicidad, y en ella, más herida tal vez, alcanzar sólo un poco de paz, por lo tanto la mirada resulta más compasiva y la imagen de ambos personajes cargada de veracidad.

Así estas criaturas se nos presentan con el peso de la humanidad y una variedad de matices que nos parece haberlas conocido y convierte el diálogo en un duelo con finitas bien dirigidas de uno y otro lado en que las réplicas responden a las ideas que cada cual arrastra, por lo tanto resultan acertadas dentro de la sicología de sus personajes y resuenan plenas de autenticidad.

Weekend

Weekend

en Bahía!



Porque la ausencia de maniqueísmo conlleva la autenticidad y todo adquiere un tono veraz: los personajes, el diálogo, las situaciones. Y cuando hablo de autenticidad no me refiero sólo a la realidad sino a la teatralidad, a una verdad artística: los personajes hablan de La Habana o New York, de amor o sexo, política o neurosis y esos temas son creíbles en el escenario como verdades referidas al conflicto principal y a la psicología de los personajes y la obra adquiere esa franqueza imprescindible en el teatro contemporáneo que aborda temas actuales.

Otro elemento que me ha parecido de gran riqueza es el humor. La distancia a que el autor se sitúa le permite ver las situaciones dramáticas desde distintos ángulos y su mirada irónica evita el sentimentalismo, rompiendo con salidas inesperadas momentos propensos al patetismo y el melodrama.

Alberto Pedro es muy cuidadoso con el uso del lenguaje. No hay frases inútiles ni regodeo en el naturalismo cotidiano o la búsqueda de modismos para caracterizar o copiar el lenguaje coloquial. El diálogo va directo a lo que quiere decir y aunque se siente cargado de intenciones es de una simplicidad y funcionalidad que hará la dicha de los actores que encarnen esos personajes. Pero esa simplicidad no implica nunca simplismo y recuerdo un momento ejemplar: Mayra ha caminado mucho para llegar al cuarto de Esteban y ahora lo observa todo.

MAYRA. Después de todo vale la pena venir hasta acá. Qué lugar tan tranquilo, qué silencio... Maravilloso, Esteban, es el paraíso. ¡Arboles, aire puro!

¿Habla realmente del cuarto de Esteban o habla de Cuba? En muchos momentos el lenguaje tiene esa riqueza, ese poder de sugerencias que saca la obra de la significación más inmediata para darnos la hondura de un problema que afecta a los personajes de manera lacerante.

Quiero repetir un momento al que ya he hecho referencia:

ESTEBAN. Pensándolo bien no es tan lejos. Lo que pasa es que no hay metro. Esta debe ser una distancia normal en tu país.

MAYRA. (*Transición*) En mi país. (*Pausa*)

Y ese silencio que hay en la pausa también resulta elocuente.

Ahora quiero volver un momento al uso del inglés que me parece un hallazgo y está utilizado de manera que no es necesario conocer el significado de las palabras para que resulte expresivo. Una muestra evidente es la escena del doble monólogo en los dos idiomas en que ella dice un texto de Tennessee Williams de *Un tranvía llamado deseo*. Escoger ese texto y ese personaje y Mayra repitiéndolo en una posición yoga me parece un acierto. Refleja la alienación de Mayra (que no oye a Esteban contando el fracaso de su matrimonio), su neurosis y su única salida a los conflictos: la evasión. En este caso el arte como evasión porque ella utiliza su identificación con el personaje del *Tranvía...* para justificar su actitud. Pero además, el hecho de que los dos personajes hablen idiomas distintos revela por medios artísticos la incompatibilidad de los mundos en que viven, como resulta también revelador que el acto sexual, un acto de amor no se haya consumado. Esteban estuvo toda la noche tratando de lograrlo y ahora, cuando ella se le ofrece, definitivamente dispuesta a acceder, la rechaza. Este rechazo implica la comprensión de que la mujer que se le ofrece ya no representa su imagen del amor juvenil, porque la novia de la secundaria está hecha ceniza en el cenicero donde Mayra aplastó el cigarro de marihuana y ella pertenece al mundo donde él no quiere que su hija crezca.

Con este acto Esteban alcanza la lucidez de Alberto Pedro y su compasión. Abraza a la mujer herida que se despide con el deseo de volver, pero los dos saben que la música de los Beatles ya no les sonará igual.

Las últimas palabras de Mayra son revelaciones. "Ya no tenemos la edad de Romeo y Julieta, no?" Y se despide en inglés. "Bye, bye". Una forma eficaz de dar la pérdida de la juventud y la pertenencia a otro mundo. Esteban se queda en *su país* y lo afirma con la música que suena en la grabadora mientras el sol ilumina la habitación ●

LIMOGES '86

ROSA ILEANA BOUDET

El viaje en tren hacia Limoges extendió, de manera informal, la reunión del comité ejecutivo del ITI, invitado al III Festival de la Francofonía. Tres horas separan París del sitio del encuentro en la ruta de Toulouse. Al arribo, unas entusiastas muchachas esperaban al COMEX, ese diminutivo amable y un chofer muy serio se llevó en auto al secretario general Andrés-Louis Perinetti y su colaboradora Anne Marie.

Limoges, conocida mundialmente por sus famosas porcelanas, nos atraía ahora por un festival cuyo objetivo esencial es "el intercambio de experiencias y culturas". Al otro día, en el comedor improvisado en el Buró 8, Place des Carmes, supe que detrás de todo ello estaba la mano de Monique Blin, directora del evento y Jean Marie Grassin, que desde la Universidad organizaba las investigaciones, encuentros y coloquios. Seguramente, ocultos bajo el telón había muchos más entusiastas, amantes del teatro de otras culturas, conocedores y amigos que tal vez nunca supieron que la barrera de la lengua dificultó mi entendimiento del lenguaje verbal de los espectáculos pero no mi acercamiento a este fenómeno plural, esta bellísima iniciativa que me permitió en tres días viajar de Costa de Marfil a Burkina Faso, de Islas Mauricio a Martinica.

"La lengua francesa es utilizada como vehículo de comunicación por un diálogo norte-sur en lo que respecta a las identidades y a una larga confrontación", dice Blin en su introducción al programa en el cual intervinieron grupos de Burkina Faso, Came-

rún, Bélgica, Congo, Costa de Marfil, Francia, Guadalupe, Islas Mauricio, Martinica, Québec, Senegal y Viet Nam y que no sólo pudieron actuar sino encontrarse en diferentes momentos del festival. La muestra abarcó desde la expresión unipersonal hasta espectáculos de mayor complejidad (Congo o Martinica) y una muestra musical variada y múltiple como las culturas aquí representadas.





Wole Soyinka, Premio Nobel de literatura 1986.

La odisea del pequeño grupo de mis amigos del comité fue únicamente la de orientarnos por la apacible ciudad provinciana y hallar la ruta hacia las representaciones, casi todas en espacios no teatrales como la cripta de los Jesuítas, centros deportivos y salas polivalentes, en medio de un ambiente que parecía no preocuparse mucho de esta vida escénica paralela a la que estaba siendo sometida Limoges y que por otra parte, nos impidió ver sus templos y joyas arquitectónicas. Sólo las porcelanas nos asaltaban en el camino hacia el teatro. Así la bienvenida oficial en la cámara de comercio fue una mesa redonda animada por Daniel Maximim sobre los "Veinticinco años de Wole Soyinka" en la cual participaron también Alain Ricard, de la Universidad de Burdeos, Etienne Galle y Elizabeth Janvier, traductores de Wole. Lo más sorprendente para mí fue el concepto del "animador" en estas mesas, mucho más flexible y conocedor del tema que en muchos de nuestros habituales conversatorios. Este encuentro cobró especial relevancia. La tarde anterior se había dado a conocer en París, el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Wole Soyinka, dramaturgo, poeta y novelista de 52 años, actual presidente del ITI y activa figura teatral. Desde París

había declarado a la prensa: "Es un reconocimiento a nuestras culturas y tradiciones africanas."

Los organizadores en Limoges lo esperaban pero el "tigre negro premiado" partió hacia Nigeria a encontrarse con los suyos lo que no impidió que el panel evocara su figura y obra. Ellos se refirieron a su niñez en Abeokuta, país yoruba al oeste de Nigeria, etapa que revivirá en su libro *Aké, los años de infancia* y que convertirá al poblado de Aké como Macondo en otro mito de la literatura. También hablaron de sus estudios en Leeds, Inglaterra, su experiencia en el Royal Court Theatre y el regreso a su país después de la independencia. Su formación yoruba e inglesa, destacan los oradores, hace que en su teatro los mitos y tradiciones sean vistos a través de La Biblia y Shakespeare. En Inglaterra representa su primera pieza *El inventor*, seguida de *Gente del pantano* (sobre la vida de los pueblos en pilotes en el delta del Níger). Para la celebración de la independencia escribe *La danza de la selva*, la historia de unos aldeanos que le piden a los dioses el retorno de sus ancestros en una mezcla de realismo satírico, gusto por los mitos y lenguaje refinado.

Etienne Galle, profesor de literatura inglesa en la Facultad de Niamey, ha traducido *Aké...* y *Este hombre está muerto* al francés. Ha dicho: "La atribución del Nobel a Soyinka va a tener un efecto decisivo en toda su obra, y más aún, será un punto de partida para toda la literatura africana. Esto no es un favor que le hace el jurado sueco al continente, sino el reconocimiento a un gran escritor, famoso en el Africa entera y cuyas piezas son representadas en todo el mundo... Esta premiación es una prueba suplementaria de la insensatez absoluta del apartheid. Soyinka es un dramaturgo y novelista de primera línea, así como un gran poeta y el premio incitará a dar a conocer su obra como se merece."

Después de la mesa redonda volvimos a la billetería, privilegiado lugar del festival para conocerse y donde se mezclan los imponentes atuendos africanos con la fina artesanía de Mali en un ambiente familiar y amistoso, donde se disfruta de una ración barata y un buen vino. No me desprendía del recuerdo de Soyinka al que conocimos en el congreso de Berlín también en ¡otra mesa redonda! y quien a pesar de haber viajado a Cuba invitado por Casa de las Américas era una figura bastante desconocida en mi país y en el mundo de habla hispana (recién la aditorial Arte y Literatura prepara un tomo con su teatro). Ahora su imagen recorría Limoges, en las librerías que propagandizaban el premio y en su casa prefabricada de Ifé, donde contestó a un periodista que indagaba "¿Por qué escribe?": "El masoquista que hay en mí, sumpongo".

UNA PALABRA INSULAR

Esa noche, después de caminar mucho, con pérdidas y reencuentros, llegamos a la cripta a presenciar algo que aquí se hubiese llamado recital y no sería clasificado como "espectáculo". Pero lo mejor que puede pasarle al crítico venido de tan lejos es aproximarse a la proposición y tratar de entender su contexto. Eduard Bau-nick, de Islas Mauricio, residente en París, recitó *La palabra insular* con un acento radiofónico y estilo enfáticos que me sonaron viejos, pero no carentes de una contenida emoción bien recibida por el cálido público que trataba de compartir una experiencia y no sólo de juzgar. La lectura del poeta no era comparable, por ejemplo, con

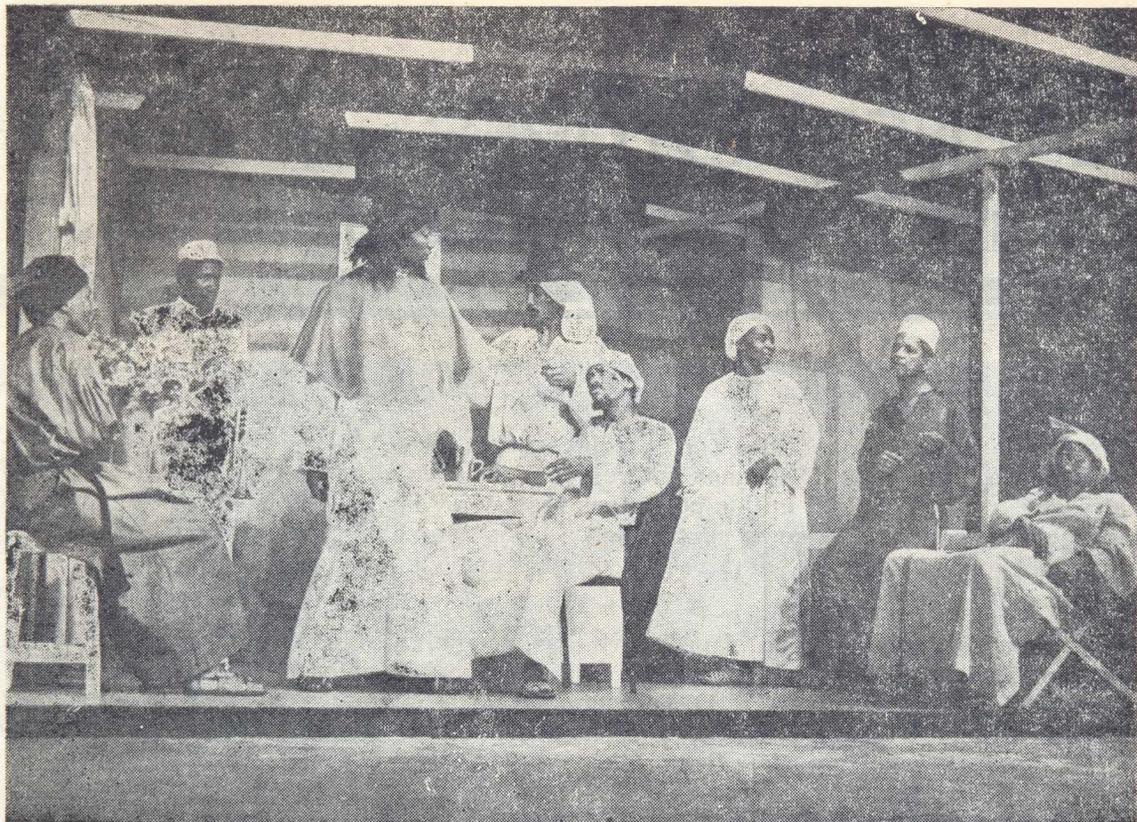
la presentación del actor de Burkina Faso, Sotigui Kouyaté, quien es un legítimo *griot*, heredero de una memoria colectiva y hacedor del variado oficio de contador de historias y juglar que me recordaron los trabajos de Fernando Ortiz. Muchos días después, durante la Biental de La Habana, en la actitud del pintor Malangatana, de Mozambique, vi algo de esta síntesis de oficios e instrumentos que poseía el privilegiado actor.

Cada una de las tres ediciones del Festival ha sido dedicada a un autor contemporáneo. En esta ocasión Sonny Labou Tansi, del Congo, ha sido el escogido. Nacido en 1947, escritor y director de escena (*La vida y media*, *La antigente* y *Las siete soledades de Lorsa López*) entre otros, cuando conoció que era cubana, mencionó su recuerdo de Miguel Barnet, quien alguna vez le cantó melodías congas muy familiares. En Limoges se representó su pieza *Antonio me ha vendido su destino*. Emocionado por el premio de Soyinka, el congolés dijo: "Su premio va a ser una doble puerta para la literatura africana y para nuestra lucha contra la censura".

El espectáculo narra la historia de un complot: un golpe de estado falso que desmascara a los verdaderos complotistas. Antonio sufre prisión, flagelamientos y se replantea su destino como jefe de estado. Las notas al programa la definían como "la tragedia de una generación que busca sus rebeldías, esperanzas y cambios" y su forma me recordó los espectáculos de Roberto Blanco por el uso del espacio y el color. Un trono es, a través de las distintas épocas, el escenario de las rencillas, odios tribales y turbulencia. Una perspectiva trágica contempla la historia como un camino sin salida y esperanza.

Mientras que en la creación de Labou Tansi la lengua era decisiva no lo era así en el montaje de Costa de Marfil, el *Koteba* de Souleymane Koly: *A Toukassé*, un reflejo costumbrista de la aldea tradicional y la actual. En la primera hay una cierta unidad ancestral y por el contrario en la segunda se reúnen horizontes, idiomas y religiones diferentes. La pieza refleja los hábitos y formas de comportamiento de una villa del Africa rural.

El papel preponderante de la música inicial, con su contagiosa fuerza, preparaba al es-



● Teatro de la Soift Novelle de Martinica: *La metamorfosis del hermano Jero*, de Soylnka durante el Festival de la Francofonía.

pectador para la percepción del *koteba*, escenas de la vida cotidiana que dan la impresión de estar como bocetadas y el "libreto", como el primitivo *zilbadone* de la comedia del arte, se hace mediante improvisaciones, gestualidad, color, ritmo y danzas, no muy depuradas, pero sí integradas al trazado del ambiente y al propósito costumbrista de sus creadores. En ocasiones, se parecía a las manifestaciones callejeras del cabildo santiaguero, o a las escenas de vecindario de muchas obras cubanas. No alcancé a captar más allá la profundidad de una representación que provocaba una delirante acogida.

De Martinica, el Teatro de la Nueva Sed (Soift Novelle) se presentaba con el espectáculo más esperado, escrito y dirigido por Wole Soyinka: *La metamorfosis del hermano Jero*, que a la inversa de *Las tribulaciones del hermano Jero* es una sátira a la falsa piedad, las motivaciones corruptas de los regímenes militares en Africa.

Se trata de una compañía profesional (en su repertorio figuran Shakespeare, Cocteau, Genet, Fugard) y que intenta un teatro de expresión contemporánea a partir de una larga tradición de oralidad. La pieza transcurre en un balneario de reputación

en Nigeria, que deviene lugar de ejecución de condenados del régimen militar que al querer eliminar la criminalidad, convierten las ejecuciones en un show como una forma de enriquecerse. El régimen decide sacar de la playa a sus ocupantes ilegales, entre ellos Jero, expulsado también, pero quien recibe una ayuda del Buen Dios.

El profesionalismo y la seguridad técnica del grupo contrastaban con el primitivismo y la espontaneidad de las otras propuestas, pero confieso que me fue difícil seguir el curso de la acción pues todo su desarrollo dependía del discurso verbal.

Al día siguiente hicimos las maletas y tomamos el tren que nos devolvió a París. En la estación nos despedimos para puntos muy lejanos: Delhi, Damasco, Madrid o La Habana. La figura de Soyinka seguía acaparando las primeras planas de los diarios. La tranquilidad de Limoges quedaba atrás. Aunque breve y sorprendente, el Festival francófono fue una experiencia más, que ahora intento trasladar a estas cuartillas. Conozco de antemano que será imposible comunicar la alegría del *griot* de antigua estirpe o la familiaridad festiva del *koteba* ●

JOVENES ACTORES

por una expresión más plena

A finales de diciembre de 1986, con la colaboración de la Asociación Hermanos Saíz. Tablas convocó a un grupo de jóvenes actores para conocer el grado de satisfacción con el teatro que hacen, su papel en los colectivos teatrales y las posibilidades de expresión de sus inquietudes artísticas, como continuidad a otros acercamientos anteriores a la problemática del joven intérprete, esta vez de primera mano, con la opinión directa de sus protagonistas.

De diecinueve figuras de todo el país invitadas, acudieron a nuestra cita: Leonardo Luce-ro (Grupo Papalote), Armando Toledo (El Mirón Cubano), Orestes Pérez y Vivian Agramon-te (Buendía), Ana Rojas (Ismaelillo), Fernando Hechevarría (Teatro Escambray), Jorge Félix Alí (Teatro Musical de La Habana), Luisa María Jiménez (Teatro Político Bertolt Brecht) y Nelson González y Máximo Carr (Irrumpe).

Al calor de la discusión, a lo largo de casi cuatro horas, se analizaron los temas propuestos y aparecieron otros de igual trascendencia, sobre los cuales cada uno aportó su punto de vista y algunas vías de solución a las dificultades.

En esta edición Tablas da a conocer una síntesis del debate.

¿SATISFACCION O INSATISFACCION?

Armando Toledo: En mi grupo, el Mirón Cu-bano, de Matanzas, el repertorio se elige por decisión unánime del consejo artístico, que está integrado por nosotros mismos. Las obras se discuten y todos saben qué se va a montar pero el trabajo es bastante inestable, lleva meses ponerse de acuerdo y en ocasiones, al mes de comenzado el montaje, hay dos o tres que no están de acuerdo. Hasta hace poco no hemos tenido director artístico y en el grupo ha faltado una línea de trabajo, una estabilidad en el repertorio. En los últimos años entre noso-tros mismos montábamos las obras. Recientemente llegó Albio Paz, que es un di-rector experimentado, con el objetivo de montar una obra y ahora él se ha encargado de la dirección general del grupo. Y ese es otro problema, la falta de director general, que es la vía de conexión con el sectorial de cultura y un eslabón muy importante para la producción de un espectáculo.

Ana Rojas: Con respecto al desarrollo de los jóvenes no existe una política en los grupos de teatro. En el caso de nosotros,

Leonardo y yo, nos graduamos y nos envia-ron a trabajar en grupos de teatro para ni-ños, sin haber dado nunca esa especiali-dad en la escuela y sin saber manejar tí-teres; hubo que dedicar un período a aprender a trabajar. Por otra parte, las es-tructuras de vinculación obligan a asimilar obras que a uno no le interesan porque piensa que no tienen calidad artística y sin embargo el grupo entiende que la tiene, pero el joven es impotente ante esa rea-lidad.

Orestes Pérez: En mi grupo, Buendía, el colectivo completo selecciona las obras. El método mismo de creación exige que cada uno aporte conceptual y formalmente a la obra, la participación es superdirecta. El director elige de las propuestas de los actores lo más interesante, incluso, en co-munión con ellos. Creo que el proceso que seguimos lleva implícito un compromiso del actor con el método, con las ideas, con los conceptos, con las formas. Yo soy afor-tunado en ese sentido, tengo veinticuatro años y estoy dirigiendo una obra. Mi gru-po es nuevo y como la única directora ar-

tística es Flora Lauten ella ha ido decantando también en el proceso de trabajo la posibilidad de formar directores y en este momento somos tres trabajando en el grupo.

Vivian Agramonte: Yo me siento muy satisfecha con mi experiencia personal pero cuando oigo a Toledo y a Ana me siento muy insatisfecha. Ellos decían algo muy importante, que en el caso nuestro no tuvimos una ruptura entre la formación en el ISA y la vida profesional y eso nos ha ayudado mucho porque contribuyó a que todo el tiempo estuviéramos buscando una línea de trabajo y una metodología. Pienso que el problema fundamental es que los grupos no tienen una línea definida y los actores a veces tienen que hacer un teatro que no les interesa y que no responde a sus inquietudes como artistas. Nuestro logro principal es que Flora ha ido creando un espacio donde todos nos podemos manifestar de una manera muy abierta. Eso nos ha condicionado disciplina de trabajo y rigor, por eso trabajamos dieciséis horas



● Toledo: "Otro problema que nos afecta es que los recién graduados no quieren ir a las provincias".



● Fernando: "Me siento plenamente identificado con lo que estoy haciendo".

diarias, sin que sea una obligación. El taller de las seis de la mañana es opcional y estamos hasta las once y treinta, sin condiciones óptimas, pero se ha creado un ambiente de trabajo que es una cosa bellísima. Y en cuanto a la superación estamos dando clases de actuación, de danza, de acrobacia, de análisis teatral.

Leonardo Lucero: Todo lo que se ha dicho evidencia una ruptura increíble. La problemática que plantean unos y otros parece de dos mundos distintos. No hay criterios unificados en los planos de dirección a ningún nivel. Un recién graduado lo que más anhela es trabajar inmediatamente y si no se encauza como es debido cae en un estado de pesimismo y eso tiene secuelas espantosas. Yo me gradué de la ENA y hasta tres días antes de la graduación no tenía la menor idea de donde podía ser ubicado.

Me enviaron al Grupo Papalote de Matanzas y no puedo dejar de reconocer que ha

sido una experiencia valiosísima, pero no he podido ejercitarme todavía en el dominio de las técnicas de manipulación porque el director también está desarmado, de pronto no sabe qué hacer con nosotros en medio de la vorágine de trabajo, tiene que emplearnos fríamente, de acuerdo a lo que nosotros podemos brindarle. El recién graduado generalmente es absorbido por las necesidades y de acuerdo con ellas trata de guiar sus derroteros. No siempre tiene la posibilidad de dar todo de sí en lo que le interesa, a veces tiene que imponerse a sus propios objetivos.

Por otra parte existe un aislamiento tremendo entre lo que hacen los grupos de provincias y los de La Habana. Creo que si realmente interesa saber qué pasa con los egresados hay que atender sus preocupaciones, sus intereses y tratar de instrumentar de alguna manera que se reúnan, que intercambien experiencias, que discutan. Se da un proceso antidialéctico porque al haber falta de contacto, información, su-



● Alí: "Yo conozco muchos graduados que no tienen trabajo, ¿eso no es parte de la economía también?"

peración real, el actor se queda con el perrecho que adquirió en sus experiencias escolares y hay ocasiones en que se dan procesos involutivos de gente que pierde dominio físico, vocal y eso redundando en insatisfacción. Uno puede ganar un premio en un festival pero cómo yo me voy a sentir satisfecho si vengo aquí y converso con otros que tienen problemas. La satisfacción individual es un error, porque cierra, nuclea individualidades en entidades y se crean las famosas "instituciones". Si esas preocupaciones se encauzan el mayor beneficiado es el movimiento teatral cubano.

Fernando Hechevarría: En mi caso hay una perfecta comunión entre los intereses colectivos de mi grupo, el Escambray, y mis intereses individuales como creador. Como artista me siento plenamente identificado con lo que estoy haciendo pero eso no quiere decir que no haya insatisfacciones. Creo que es vital la definición de una línea de trabajo en un colectivo, que la gente cuando va al teatro sepa qué va a ver, entonces tú tienes una determinada cantidad de opciones pero te defines por una y decides conscientemente. El mal inicial en nuestro caso como graduados está en que nos forman empíricamente, no se sabe para qué ni para quién. Creo que de entrada hay que hacer un análisis profundo de la información amplia, honesta y desprejuiciada sobre todas las posibilidades de trabajo, sobre todo lo que se está haciendo en el país, para dársela a los estudiantes en la escuela.

EVOLUCION-INVOLUCION

Yo hablaba ahorita de insatisfacciones y quizás sea un poco inmodesto decir que yo soy un privilegiado entre los graduados de la ENA, he estado dentro de un grupo que ha tenido sólidas posibilidades de trabajo y creo que es innegable que me he desarrollado, estoy en un estadio superior al momento en que me gradué. Pero creo que por una deficiencia de la dramaturgia nacional actual no ha habido más desarrollo. Como lo más importante es lo que se quiere decir, se ha dejado un poco el material fundamental del trabajo del actor: la construcción del personaje. En la mayoría de los casos es muy endeble y esa es la base que da al actor la posibilidad de crear, luchar y desarrollar el papel. Por ejemplo, cuando se analiza el Andrés de *La embos-*



- **Vivian:** "Estoy satisfecha con mi experiencia, pero cuando oigo los problemas de los demás me siento muy insatisfecha".

cada y se compara con el viejo de *Los enamorados*, la diferencia es abismal, cada uno tiene sus valores pero el segundo tiene mayores exigencias. Creo que hay un momento en que uno necesita sacar cosas que tiene por dentro y que conoce porque utilizó en la escuela pero que se han quedado ahí dormidas.

Armando Toledo: Nosotros salimos de la escuela y fuimos todos para Matanzas, allí nos enfrentamos a la vida laboral desde el punto de vista legal, administrativo, pero desde el punto de vista profesional del actor no hubo cambio alguno, yo diría que ha habido retroceso. Es una opinión muy personal y puede haber compañeros que no estén de acuerdo, pero no hemos tenido un rigor en el trabajo con el actor, hemos arrastrado vicios estudiantiles, se han ido haciendo concesiones y la esencia de la actuación se ha ido perdiendo. Aparte del problema de la dramaturgia que Fernando explicó muy bien, aunque aparezca una buena obra no tenemos un director artístico de experiencia (tenemos un director

graduado en el Instituto de Teatro y Cine de Leningrado pero es recién graduado también y aún no ha cuajado), el trabajo lo hemos ido asumiendo nosotros mismos y por eso yo diría que ha habido un proceso involutivo.

Luisa María Jiménez: Estoy de acuerdo con él porque si contamos los buenos directores que hay en Cuba no pasan de cuatro. El país adolece de directores artísticos y no hay un método científico para formar actores. Hay muy buenos actores que imparten clases en el ISA pero lo hacen intuitivamente. Hay muy buenos directores, que son los que dije, que sí son capaces de formar actores pero no cubren toda la eclosión de jóvenes que estudia actuación. Cuando terminan el ISA salen con deficiencias y tienen menos posibilidades porque cuando tú llegas al teatro debes llegar con los conocimientos, debes dar de tí todo lo que tienes, si no te encuentras con un buen director que sepa sacarte lo que tienes dentro estás muy mal. A veces uno saca esas cosas intuitivamente. Yo no dudo que entre la masa de graduados los hay muy buenos, pero un actor no puede trabajar solo en el escenario, eso lo logran José Antonio, Vicente, pero un joven no, está desorientado.

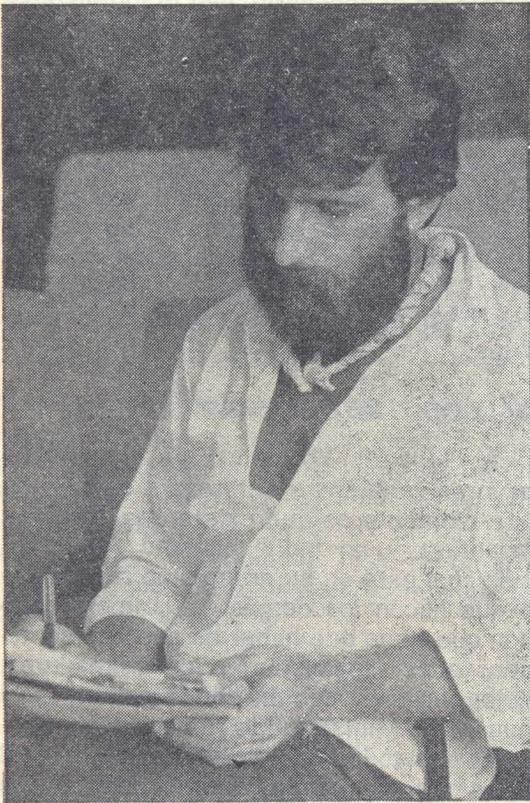
Yo tengo veintinueve años y no he podido medirme todo lo que quisiera, la vida profesional no conmina de verdad a probar energías. He tenido la suerte de hacer protagónicos, pero en puestas que no me dan un verdadero acicate para decir: yo soy actriz. Y yo soy actriz de la cabeza a los pies pero no tengo posibilidades de medirme.

DIALOGO E INTERCAMBIO

Jorge Félix Ali: Yo pienso que uno de los mayores problemas del teatro cubano en este momento es que existe una desunión espantosa y un individualismo tremendo, cada cual está en su grupo y no le interesa lo que hacen los demás. La primera solución que tiene que haber es que nos sentemos todos: teatristas jóvenes, maduros, viejos, en una reunión donde esté todo el mundo: el Ministro, los funcionarios y canalicemos todos los problemas. Porque el ISA sigue graduando jóvenes actores que yo me pregunto qué va a hacer con ellos, ¿los van a mandar a Santiago de Cuba para que regresen a La Habana?. Porque en San-

tiago no van a encontrar las vías de desarrollo necesarias. . . Esa gente se va a graduar y va a tener más problemas que nosotros, porque nosotros de una forma o de otra, hemos tenido la posibilidad de hacer cosas antes de graduarnos con algún grupo de teatro, con el cine, con la televisión. Hay que analizar todos los problemas de una vez y por todas, no sé si en el marco de este proceso de rectificación del que yo no creo que nos vamos a quedar al margen. Porque aunque pueda parecer quijotesco, en la medida en que los triunfos del Buendía sean mayores yo tengo que sentirme feliz aunque yo no forme parte de ese grupo, y los problemas que tenga Buendía tienen que ser mis problemas y me tienen que afectar. Y si eso es utópico ¿dónde estamos?

En la medida en que cada cual diga "mi grupo y yo" se convierte en un gran individualista que no cabe en este proceso. Creo que esos son problemas concretos que hay que solucionar.



● Orestes: "En mi grupo, Buendía, todos seleccionamos las obras".

MECANISMO ECONOMICOS VS. DESARROLLO

Y la solución es que nos reunamos para acabar de definir por qué Irrumpe está a tiempo mientras otros estamos a no sé qué, por qué el Buscón está a tiempo y puede experimentar. . . Porque de lo que sí estoy seguro es que con esa norma que tenemos ahora es muy difícil experimentar y es muy difícil buscar el desarrollo del teatro. Porque existen miles y miles de normas y conceptos que están en contra del arte: cantidad de espectadores en la sala, cantidad de espectadores fuera de la sala, funciones dentro de la sala, funciones fuera. Eso se agrava en los grupos que no tienen sede que andan de un lado a otro y a veces hacen una función para cuatro personas porque hay que hacerla.

Una vez se nos dijo que se iba a probar una norma seis meses y de eso hace seis años y medio. En las reuniones sindicales de los grupos no se habla de otra cosa, de los problemas salariales de los compañeros y de los problemas artísticos prácticamente ya no se puede hablar. Y aunque eso no afecta a los jóvenes nos afecta terriblemente.

Ana Rojas: Los actores jóvenes estamos contratados y el resto no lo está y eso es también una presión: si tú opinas o tú hablas, tú eres contratado y sabes que con diez días te pueden rescindir el contrato. Hay personas que ya no dan pero ocupan un lugar en la plantilla y están frenando el desarrollo del grupo y de los jóvenes. Ahí influyen cosas que yo no entendía, yo decía: cuando yo me gradúe no puedo trabajar en una obra que no me interese artísticamente por no dejar de ganar dinero. Eso para mí es horrible. Pero en ese caso si yo no trabajo afecto a otro compañero porque entonces la obra no se puede poner, es un problema tan grande la vinculación de actores que lleva muchas veces a hacer un teatro populista. Existe además un plan de espectadores, algo que yo jamás podré entender, eso no tiene nada que ver con el arte. Es como si se dijera: no se murieron tantas personas, no se cumplió el plan técnico-económico. Entonces si a esta obra nada más van a asistir cuatro o cinco personas no vamos a montarla, vamos a montar esta otra que no es buena, no es nada, pero se llena la sala, porque se analiza el plan de espectadores.



● Ana: "Falta una política de desarrollo de los jóvenes en los grupos de teatro".

Vivian Agramonte: A mí me da un poco de pena hablar del Buendía porque tenemos una experiencia muy corta y estamos trabajando en unas condiciones un poco románticas, que son ideales, porque no estamos vinculados ni tenemos la presión de las normas, entonces estamos creando realmente, debería seguir siendo así. Pero cuando pasen dos años y terminemos el servicio social y empecemos con la vinculación hay que ver qué va a pasar después.

Fernando Hechevarría: Yo no sabía que existían planes de espectadores; para nosotros el problema es que va demasiada gente. Creo que eso no puede dirigir el trabajo artístico. Hay que saber ganar un público pero no debe decidirse así el repertorio porque eso es funesto para la creación.

LA CRITICA NECESARIA Y OBJETIVA

Ana Rojas: Otro aspecto que quería abordar es la crítica, que es fundamental para el desarrollo de los jóvenes actores y un poco está localizada en lo que se hace en La Habana, no se ocupa de lo que se hace en otros lugares. Hay jóvenes que están trabajando y no tienen relación con los pe-

riodistas —porque incluso hay mecanismos de invitación del director cuando quiere que vaya un crítico— entonces no se le va a ver, no tiene una orientación. Hay casos de jóvenes que se unen por intereses creativos comunes, corren el riesgo sin contar con un director experimentado y luego ese trabajo no recibe una valoración.

Fernando Hechevarría: Desgraciadamente hay muchos ineptos ejerciendo la crítica, muchos de los compañeros que están criticando en los periódicos no conocen ni lo que es arte. A veces he leído barbaridades, hablan de un *grand jeté* en el ballet cuando fue un *pirouette*, o hablan de sobreactuación cuando no hay nada de eso. Y me pregunto: ¿qué estamos esperando con esa gente? Porque hablan por los medios masivos que todo el mundo lee y que influyen en gran parte del público. Y si *Granma* o *Juventud Rebelde* publican que el estreno del *Escambray* es malo, pongo un ejemplo, o el del *Musical*, o el de *Irrumpe*, y eso no se sustenta en ningún sentido, a eso no se le da ningún tipo de argumentación sólida a través de la cual el espectador conozca por qué, el público no va a verlo, porque es lógico que crea lo que dice el órgano del Partido o de la Juventud. Es válido y constructivo expresar el desacuerdo con una puesta en escena, pero a veces se hace sin ningún basamento sólido e irrespetuosamente, que creo que es lo más grave. Y que lo haga un inepto es doloroso —el público no sabe que lo es pero uno sí— porque cualquiera puede cometer un desliz pero los que normalmente critican en nuestro país no son los más competentes. Hay gente además, sencillamente parcializada, que califica de genial, de exquisita cualquier porquería que haga una vaca sagrada. Con esa gente hay que tener mucho cuidado.

Para eso hay una solución inmediata: tenemos una gran cantidad de graduados de teatrología en el ISA, que conocen la materia, se han especializado y tienen conocimientos para decir: esto es bueno, regular o malo con un basamento técnico. Hay que darle cabida a esa gente en la prensa porque está bueno ya de aguantar barbaridades, que son las que tiene el público como elemento comparativo y orientador.

SERVICIO SOCIAL Y NECESIDAD DE ATENCION

Jorge Félix Ali: ¿Cuántos teatrólogos se gradúan este año en el ISA? ¿Cuántos se

graduaron el año que viene? Yo conozco muchos graduados que no tienen trabajo. ¿Eso no es economía también? A mí me parece que la gente olvida qué es la dialéctica y eso es el fundamento de la vida. ¿De qué sirve que el Socialismo me haya formado durante diez, quince años, que me haya graduado y haya cumplido el servicio social, si eso no se revierte en ningún beneficio? Además, ¿qué servicio social cumplí yo trabajando en el Escambray con buenos directores, viajando? Yo no creo que haya pasado trabajo aunque trabajé como un mulo, pero ¿ése es el pago mío a la Revolución? Eso es algo elemental, que tengo que hacer porque se cae de la mata. Yo quisiera que un día algún economista calculara cuánto invirtió la Revolución en mí y qué le doy yo, hoy por hoy, a la Revolución. ¿Y qué le van a dar los que se gradúan ahora? ¿Qué van a hacer todas esas gentes en grupos de teatro establecidos?

Armando Toledo: La mayoría de los actores de mi grupo nos graduamos en 1981 y ya en 1986 ha habido una gran emigración de



● Luisa María: "Soy actriz de la cabeza a los pies y no he tenido posibilidades de medirme".

la gente talentosa que se ha ido a buscar otras vías. Nosotros teníamos plazas para actores recién graduados, teníamos incluso los nombres de los asignados pero por motivos justificados o injustificados no fueron. Ese es otro problema que nos afecta, que los recién egresados no quieren ir a las provincias.

Fernando Hechevarría: Me preocupa enormemente el mecanismo para buscar nuevos valores. No es que subestime a los que ya están pero también hay gente con nuevas posibilidades que hay que explotar. No sé si es que los directores de cine, radio y televisión deben ver más teatro, despejar un poco su vista y buscar nuevos valores. Eso en La Habana sería muy fácil pero en el interior nunca se hace y eso provoca que la gente emigre hacia La Habana. Y si en La Habana es importante que los jóvenes trabajen en el teatro más importante es en el interior, donde hay generalmente sólo un grupo por provincia. Si a esos grupos se les va la sangre nueva, el impulso nuevo, el desarrollo es nulo. No puede cuestionársele a un joven el interés en hacer cine o televisión porque eso es importante para adquirir experiencias en la formación, para evolucionar, entonces si en el interior eso no se da de ninguna manera es inevitable el éxodo y eso es catastrófico para los grupos.

Armando Toledo: En el interior estamos desinformados, pasa el tiempo y no recibimos información nueva. No siempre podemos ver los grupos que llegan del exterior y a los directores de La Habana generalmente no les interesa, no sé por qué motivo, ir a dirigir a Matanzas, a pesar de que tenemos las posibilidades y las condiciones para recibirlos.

Ana Rojas: Eso no sólo pasa en las provincias, nosotros hemos invitado a algunos que nos han dicho: ¡Pero a Boyeros, es muy lejos! Por otra parte, no existe un control de lo que están haciendo los jóvenes en cada grupo. Creo que debe existir un representante que vele por esto. Existe un representante de la Asociación Hermanos Saíz que atiende artes escénicas pero hasta ahora yo no he visto el trabajo de la Brigada con respecto a esto y creo que es otro tipo de cosa. Debe existir un representante de los egresados o una comisión que atienda sistemáticamente a los jóvenes y su situación específica en los grupos de teatro, las vías de desarrollo, la superación.



● Leonardo: "Existe un aislamiento tremendo entre los grupos de La Habana y el interior".

Luisa María Jiménez: Deben organizarse eventos para que los jóvenes confronten sus experiencias, que conversen con artistas destacados que nos visitan, que se organicen cursos cortos como ocurre en otras especialidades, que viajen a otros países y participen en encuentros.

Leonardo Lucero: Es fabuloso el trabajo que se hace en la Unión Soviética, en Polonia, en otros países socialistas en el campo teatral. Hay que explotar las posibilidades de intercambio.

Orestes Pérez: Es interesante estudiar el fenómeno de la información, hay funcionarios que tienen acceso a ella y no la divulgan, a veces por miedo a que sea asumida por otro colectivo, razón que no es revolucionaria ni inteligente porque la información, venga de quien venga, será asumida por cada colectivo de manera distinta. Es importante que llegue a toda la gente si estamos tratando de consolidar un movimiento teatral.

VIEJAS ESTRUCTURAS Y NUEVAS SOLUCIONES

Jorge Félix Ali: Cuando un joven pierde interés por el trabajo de su grupo hay una traba, que es la dificultad que existe para el movimiento hacia otro grupo. Los movimientos tienen que ser orgánicos porque si no, estás atado a seguir trabajando en algo que no te interesa.

Nelson González: El artista es un ser un poco... nómada, puede decirse, por eso es fundamental que uno pueda trasladarse, cambiar. Y yo creo que los mejores grupos artísticos son los que se crean por un interés colectivo. Entonces tiene que haber una posibilidad, en un lugar como la Casa del Joven Creador, por ejemplo, para crear proyectos independientes, con elencos mixtos, con algún apoyo económico. Con el nuevo giro que está tomando la Asociación Hermanos Saíz creo que es una de las soluciones para ir haciéndonos más fuertes. Tenemos que ser inteligentes al manejar términos de los nuevos y los viejos, que no sea un rompimiento con la generación que nos puede ayudar. Estorino decía hace poco que hay nuevos dramaturgos y que hacen falta nuevos directores para que se ocupen de esas obras. Es una realidad que hay un brote extraordinario de actores jóvenes, dramaturgos, teatrólogos, y en un grupo que está establecido hay que buscar nuevas vías.

Jorge Félix Ali: Hay que crear nuevos grupos y hay que confiar en la juventud. Y decirle: Orestes, métele mano a esa obra. A lo mejor es un fracaso pero la segunda puede ser mejor y dentro de veinte años él es mejor que Vicente Revuelta, que Roberto Blanco... porque ellos cuando empezaron, parece que ya nadie se acuerda, se escachaban también. Ahí viene gente cada vez más joven y no pueden esperar a los treinta y cinco años para hacer su primer papel. En el ánimo de todos nosotros está batallar para que todo se resuelva. Los jóvenes que estamos haciendo teatro queremos hacer cosas bien hechas, vivimos en nuestro país y nos interesan sus problemas, queremos más que nunca que esos problemas sean los que estén verdaderamente presentes en nuestra creación. Y otra solución es este diálogo, plantear los problemas y discutir ●

EL TEATRO POPULAR

LUIS BRITTO GARCIA

En la comunidad integrada, no escindida en grupos antagónicos, todo es del pueblo, y el arte —y por ende el teatro— es popular.

Cuando una sociedad se escinde en dominadores y dominados, en élite y masa, los opresores expropian para sí un determinado conjunto de valores y símbolos, que usan como señales de identidad, y así delimitan esa parcialidad llamada cultura “de élite”, “superior”, “high brow”, y tramosamente, a secas “cultura” como si el resto de las potencialidades creativas del pueblo no lo fueran.

Cuando la élite decide transmitir sus valores y su concepción del mundo a los dominados, emplea a los creadores —a quienes domina y mediatiza a través del salario— y los medios de comunicación —que posee como propiedad privada—, para difundir masivamente una subcultura artificial, cuyo denominador común es la degradación estética, la vaciedad conceptual, el carácter manipulativo, y el escapismo alienante. Esta es la cultura llamada “de masas” —tramosamente, pues no proviene de las masas ni expresa sus valores— y también “inferior”, “low-brow”, o “crasa”. Más propio sería llamarla cultura “para las masas”, y mejor aún “de aparato”, pues no es más que un producto mercantil y mercenario de los aparatos ideológicos que reproducen los valores de la clase dominante. Esta cultura también expropia y

asimila los valores creativos del pueblo, pero falsificándolos, extrayéndolos brutalmente de su contexto, e invirtiendo su significado.

Como un derivado de la cultura de aparato “para las masas”, se encuentra el seudofolklore, que es la repetición estilizada, adulterada, y fuera de contexto de las manifestaciones creativas del pueblo a través de los medios de difusión masiva. El seudofolklore es la única imagen de lo popular que la élite y el aparato de comunicación masiva admiten y promueven, con más entusiasmo cuanto más remoto en el tiempo y en el espacio se sitúe el supuesto origen. Dentro de esta adoración excluyente de una manifestación “popular” adulterada, y cuya forma definitiva se estima fijada de manera inmutable en épocas y comarcas distantes, se encuentra la implícita negación de un poder popular creativo presente y cercano.

Todos los restantes resultados del potencial creativo del pueblo, todo lo no apropiado como cultura “de élite” o degradado como cultura de aparato “para las masas”, es cultura popular. Reconozcamos, de entrada, que su carácter popular no garantiza de por sí, ni la sublimidad estética ni la claridad ideológica, pero tampoco la excluye. Su marginalidad con respecto a los vehículos sacralizados de la cultura “de élite” o los canales omnipresentes de la cultura de aparato “para las masas” no niega su enorme potencial creativo.

A pesar de las escisiones sociales que las producen, las tres culturas no están brutalmente incomunicadas, ni sus límites son precisos. En efecto, la cultura de élite apropia sistemáticamente las que fueron expresiones de la cultura popular, tales como la epopeya homérica, el teatro griego, el isabelino y el del Siglo de Oro; la cultura "para las masas" degrada sistemáticamente a través de sus aparatos las mejores obras de la cultura de élite, y a la vez, un autor puede expresar legítimamente lo popular a través de un medio que la élite reserva para sí.

Ni la cultura popular, ni la de élite, ni la de aparato "para las masas" se dan químicamente puras. En cada una de las tres pueden figurar los creadores, los medios, las formas y los motivos de las otras; pero esta situación es excepcional, porque la escisión social que mantiene clases separadas y antagónicas también mantiene parcialidades culturales inconciliadas.

TEATRO POPULAR Y CULTURA POPULAR

El teatro popular es una parte de la cultura popular, y por ello, comparte las características, debilidades y potencialidades de ésta.

— La cultura popular es tachada de marginal.

— La cultura popular surge de una interacción directa y orgánica entre comunidad social y creador.

— La cultura popular se difunde por lo regular de manera directa, a través de medios elementales y primarios que suponen con gran frecuencia un contacto personal y continuo entre creador y comunidad.

— La cultura popular requiere un elevado grado de invención para superar los obstáculos que le plantea su casi general exclusión de los medios de comunicación masivos, y de las ayudas y subsidios reservados a la cultura de élite.

— Pero ello, a su vez, produce un mayor grado de participación del público, intervención que, casi por principio, esta excluida en la cultura de élite y la cultura de aparato "para las masas", las cuales propician la pasividad del espectador, y una relativa inhibición del propio creador.

— En virtud de estas circunstancias, la cultura popular tiende a expresar de manera legítima e inmediata la manera de ser de una sociedad, y, de manera implícita o explícita, a denunciar la escisión con dicha forma de ser que con frecuencia suponen la cultura de élite y la cultura de aparato "para las masas"; por lo cual la cultura popular es en definitiva política, y tiende a ser revolucionaria.

Para comprender el teatro popular, debemos determinar cómo se manifiestan en él las mencionadas características.

El teatro popular es marginado

Con respecto a una cultura de élite que se define a sí misma como centro y como rectora de los criterios estéticos, y a una cultura de aparato "para las masas" que domina la mayoría de los medios de comunicación, el teatro popular es considerado marginal. No comparte los valores, las destrezas profesionales especializadas, ni las salas de la cultura de élites o la de aparato. Esta calificación de "marginalidad" es ya de por sí tendenciosa.

Marginal, en el sentido propio de la palabra, es aquella cultura que se limita a servir de vínculo grupal a la minoría de los privilegiados, o la que vuelve las espaldas a la sociedad para manipularla mediante los *mass-media*.

La mal llamada cultura marginal —cultura popular, no de élite ni de aparato— es la cuna de la mayor parte de las innovaciones culturales: la cultura dominante, o de élite, a la vez que la margina, la saquea. En efecto, la nueva estética plástica proviene de las máscaras africanas; la nueva música sincopada, de las estridencias de las ceremonias rituales o las fiestas sociales de los pueblos colonizados.

La falta de inserción del teatro popular dentro de los criterios estéticos de la cultura de élite o los patrones mercantiles de la cultura de aparato, es justamente lo que garantiza su flexibilidad, su especificidad, y su vigor innovativo. Porque el teatro mismo, nace de la cultura popular, como derivación de la representación mágica del chamán, del ditirambo dionisiaco que expresa la oposición entre pastores y agricultores, y de la fiesta báquica. Cada vez que una civilización cae, arrastrando consigo una cultura de élite, corresponde al

juglar, al actor de la Comedia del Arte, reinventar el teatro desde los cimientos mismos sociales y culturales de lo popular.

Por ello, lo propio es decir que el teatro popular, en Occidente, más que marginal, es marginado. No es por casualidad que también se lo conoce como "teatro de barrio" o "teatro campesino". En todo caso, sus cultores y su público pertenecen a sectores con graves deficiencias de participación en los circuitos de consumo, en los mecanismos productivos, en el goce de los servicios públicos, en el aparato jurídico y político establecido y en los valores culturales institucionales de la sociedad donde viven.

En Venezuela, donde operan cerca de un centenar de grupos de teatro popular, la mayoría de ellos trabajan en los barrios pobres de las ciudades o en zonas rurales deprimidas. Uno de sus eventos iniciales se llamó, justamente "Primer Encuentro de Teatro de los Barrios" (1972). Estos grupos adoptan nombres que, como el del "Teatro para Obreros" T-POS, fundado en 1974, o el "Teatro Negro de Barlovento", expresan su afiliación hacia sectores sociales definidos por específicas marginaciones. El teatro popular es, esencialmente, un teatro clasista.

El teatro popular surge de una interacción directa y orgánica entre creador y colectividad.

Rara vez el profesional de la escena, frecuentemente trabajador de la zona o activista político integrado a ella, el creador del teatro popular siente la presencia directa de la sociedad ante la cual se presenta.

Cuando su subsistencia depende de la actividad escénica, debe tener una viva conciencia de los intereses, manera de ser y códigos culturales de su público. Pero una igual conciencia se impone al trabajador de la región que superpone su labor teatral a otro oficio; o al activista político.

En cualquiera de estas tres hipótesis, el objetivo inmediato del creador del teatro popular es su inserción dentro de la colectividad, y no su enajenación frente a ella. El acto teatral quiere ser una vivencia de participación y no de alienación. Esta inserción y participación se logran por la

propia experiencia vivencial del artista, cuando éste es un trabajador de la zona, o por los medios más complejos de la investigación de campo y documental en el dramaturgo profesional o en el activista político.

En las comunas de China hemos visto un teatro popular creado directamente por el trabajador a partir de sus experiencias en el campo. El Teatro del Escambray, en Cuba, deriva su fuerza de la convivencia en la zona, y de la minuciosa investigación sobre los problemas de ésta. En Venezuela, el teatro popular ha intentado experiencias dentro de las "instituciones totales" de las cárceles, en algunas de las cuales Yorlando Conde, el director del T-POS, ha utilizado textos creados por los propios reclusos sobre sus problemas específicos. También, el teatro popular ha abordado la expresión de la identidad cultural de las zonas afroamericanas. En la región de Barlovento, existen cerca de una docena de agrupaciones de teatro popular, entre las cuales descuellan el Teatro Negro de Barlovento, el Teatro del Taller Libre de Arte de Río Chico y el Taller de Teatro de Tapipa. Sus montajes por lo general recogen los valores, los problemas y las aspiraciones de la etnia de la zona, y se acercan de manera legítima a su folklore. En todos los casos citados, se trata de sectores que el teatro de élite o la cultura de aparato han dejado de lado o tratado en forma desnaturalizada, y que a través del teatro popular encuentran una forma de proclamar su existencia.

El teatro popular se transmite de manera directa y elemental, a través de medios de la mayor sencillez.

El teatro popular, como hemos visto, es casi siempre excluido de los escenarios reservados a la cultura de élite y de los medios de comunicación de la cultura de aparato. Raramente es ayudado por las instituciones culturales públicas o por las fundaciones de las empresas privadas; los medios de información descuidan o bloquean las noticias referentes a él; los críticos oficiales lo ignoran o lo desprecian.

Por ello, el teatro popular debe recurrir con frecuencia a medios o locales improvisados o adaptados para la acción teatral: el carromato o el local de la vivienda, de la escuela o del sindicato, la calle o el aire



● Teatro Ornitorrinco de Brasil: el teatro popular supone una poderosa fuerza innovadora y creativa.

libre. El sitio de trabajo o el hospital, el asilo o la institución penitenciaria, son con frecuencia los escenarios del teatro popular.

De este desvalimiento, de este perenne desalojo del teatro popular nace una de sus inesperadas fuerzas. En efecto, al ser invadido tan frecuentemente por los ámbitos y la estrechez de la vida real, el teatro popular termina invadiéndola, contaminando lo cotidiano con lo teatral y enriqueciendo lo teatral con lo cotidiano.

No es por casualidad que los creadores más consagrados —un Peter Brook, un Grotowsky, un Barba— huyen sistemáticamente de los espacios convencionales y buscan como escenarios las ruinas, las instalaciones hospitalarias y las playas públicas ya inauguradas por el teatro popular. También el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, aún disponiendo de los recintos escénicos convencionales más nobles del país, tales como el Aula Magna y la sala de conciertos, ha invadido sindicatos, cárceles, escuelas, barrios marginales, liceos y parques, afirmando así que el teatro es un hecho humano antes que una estructura arquitectónica. Pero la elementalidad de los medios a que debe recurrir el teatro popular, no se

limita a la elección de escenarios no convencionales.

La ausencia de maquinarias escénicas complejas, iluminación sofisticada, decoración elaborada y de vestuarios fastuosos que la precariedad de sus medios impone al teatro popular, estimula su inventiva, forzándolo a depender de lo parcialmente teatral, del gesto, de la sugerencia, de la fuerza expresiva, del poder de provocación, y de su capacidad de tocar los intereses más vitales del espectador. No es casual que los creadores consagrados, aún disponiendo de recursos, hayan elegido para sí esta pobreza —en el más noble sentido de la palabra— de espacio escénico que casi siempre acompaña al teatro popular. La ley estética conforme a la cual la acumulación de recursos antes debilita que refuerza el efecto, opera de manera simultánea a favor de los cultores del *Teatro pobre* y de los del teatro popular.

El teatro popular no sólo se enfrenta a la precariedad del espacio escénico y del apoyo de los medios de comunicación. Con frecuencia, el actor del teatro popular no es profesional, o tiene una formación empírica o autodidacta. Ello le impide alcanzar las sutilezas de la caracterización del actor del teatro de élite, pero también lo prote-

ge contra los estereotipos y los divismos que aprisionan a este último. Así, en Venezuela, los actores del teatro popular se reclutan mayoritariamente entre obreros y estudiantes, lo que les impone la necesidad de manejar dos y hasta tres oficios simultáneamente. Por ello, el teatro popular es frecuentemente un teatro de situaciones, donde lo que le ocurre al personaje y su reacción frente a ello importan más que el proceso interno que lleva a esta reacción.

El teatro popular tiende hacia el objetivismo y la sencillez expresiva, los cuales deben necesariamente acentuarse a medida que se hace más rigurosa la precariedad de los medios escénicos. No es el mismo discurso que se puede transmitir en un teatro, en la sala de un sindicato, en una esquina, o dentro de un transporte colectivo. Cada uno de dichos medios, al reducir progresivamente la comodidad, el grado de atención y la permanencia de los espectadores, impone enérgicas medidas de simplificación, potenciación y acortamiento del mensaje.

La precariedad de medios del teatro popular, por otra parte, facilita paradójicamente la multiplicidad de sus experiencias. El teatro de élite y el de aparato requieren vastos recursos administrativos y financieros cuya obtención no siempre es fácil. El teatro popular depende esencialmente del entusiasmo de los participantes. Ya hemos indicado que, aún en un medio tan duro para el teatro como lo es el venezolano, en la última década se han podido localizar un centenar de grupos dedicados esencialmente al teatro popular. Varios de ellos tuvieron una primera confrontación en el Congreso Cultural de Cabimas en 1970, y luego encontraron una forma de coordinarse a través de la Federación de Grupos de Teatros de Venezuela, creada en 1976, de la Unión de Teatro Popular, formada en 1978, y de la todavía más reciente Asociación de Teatro Popular, creada en 1980.

Estos grupos son a menudo efímeros; pero a la desaparición de unos sigue rápidamente la formación de otros. El teatro popular es una realidad dinámica, que parece continuamente porque también continuamente se renueva.

El teatro popular supone una poderosa fuerza innovadora y creativa.

Entiéndase que la elementalidad de medios no implica chatura de soluciones. El teatro

popular no supone —ni debe suponer en ningún caso— la degradación del mensaje, la pobreza imaginativa, la literalidad manipuladora, la compungida seriedad, ni la redundancia estereotipada propias de la cultura de aparato o del sermón catequizador.

El teatro popular apropia para sí las técnicas del *reclame* del circo, del vendedor ambulante y del acróbata de feria. Así lo practican el Teatro Taller de Colombia, el Teatro Libre de Argentina, el Cuatrotablas del Perú. También, de una manera brillante, la Sociedad Dramática de Aficionados, de Maracaibo, en su montaje *Traje de etiqueta*, de César Chirinos.

El teatro popular recurre al verso y a la danza, al absurdo, a la apoteosis orgiástica y a la paradoja metafísica con igual soltura y fecundidad. Son formas de teatro popular, o recursos abiertos para el mismo, el contrapunteo de los decimistas y payadores, el arrebató de los bacantes, la monumentalidad disparada de los *fallas*, la comparsa carnavalesca y el intrincado mundo alegórico del *everyman*. Difícilmente lo son, esos desnutridos calcos del teatro de élite de hace cien años, donde la convencionalidad narrativa y la rigidez esquemática sabotean el mensaje popular o liberador que se quiere transmitir.

El teatro popular no sólo ocupa espacios escénicos no convencionales, sino que los anima con una lógica propia, aplicando las técnicas del folklore legítimo, pero también las del saltimbanqui, del charlatán de feria y de la parodia de la cultura de aparato. El teatro popular recurre a los títulos, como el *Theatre du Soleil*, de París, o a la técnica de las sombras, como el *Van-gos*, de Grecia, o a la prestidigitación, como el *Teatro dell'Abero*, de Italia. Pero también puede transmitir la crispación del mundo del inmigrante alienado con una saturnal de ruptura de vidrios, como lo hizo el taller "Exodo" de Rubio (Venezuela) en su farsa *El estado de cosas de los Vandervogel*; o describir una tragedia étnica mediante personajes que interactúan en escena a pesar de pertenecer a siglos diferentes, como lo hacen los de *El sol derrite la tierra*, pieza escrita por Omar Quiaragua y montada por el Teatro Negro de Tapipa bajo la dirección del mismo autor. El teatro popular continuamente fuerza y trasciende los límites de lo teatral para convertirse en acción directa, panfleto y evento social. Los *hip-*



● Diablada de Oruro de Bolivia: el teatro popular depende esencialmente del entusiasmo de los participantes.

pies que quemaron dólares en la Bolsa de Nueva York e hicieron campaña electoral a favor de un cerdo, hacían teatro popular, pero al mismo tiempo se situaban más allá del teatro y del sistema cuyos valores atacaban. El mismo sentido tienen las provocaciones de Augusto Boal, que aprovechan los supermercados, la salida del fútbol y otros entornos convencionales, para desestabilizar la realidad poniendo en evidencia sus contradicciones.

El teatro popular estimula la participación.

Por lo mismo que el teatro popular está precedido de un esfuerzo de inserción en la zona en la cual se presenta y transmite su mensaje a través de medios elementales de invasión de espacios no definidos convencionalmente como teatrales, el mismo no produce el alejamiento sacralizado entre creador y espectador que es propio del teatro de élite y de la cultura "para las masas".

Mientras estos últimos paralizan al espectador en su palco o en su sillón de televidente, el teatro popular estimula la respuesta, la participación y el intercambio.

Así, por ejemplo, El teatro Escambray constituye a los espectadores en tribunal que debe juzgar al bandido de *El juicio*, Els Comediants invita al público a improvisar dis-

frases de moros y cristianos para combatir por una ciudad sitiada. El Odin Teatret intercambia sus danzas con la de los pueblos con los cuales convive antes de presentar su espectáculo en la calle. El Bread & Puppet comparte la siembra de árboles y el pan con los espectadores de sus ceremonias al aire libre. El Centro Internacional de creación teatral, de Peter Brook involucra a sus espectadores en deliciosas improvisaciones al aire libre. El Humo y Tabaco de Venezuela provoca la agresión del público confrontándolo con la inercia de unos actores que se niegan a hacer otra cosa en escena que ver televisión.

Mientras el teatro culto agoniza ante la acometida de formas de la cultura de aparato que —como el cine o la televisión— le garantizan al espectador una pasividad más refinada, el teatro popular propone la interacción, la confrontación y en definitiva la vida.

El incremento de la participación se da asimismo dentro del propio grupo. En efecto, la frecuente ausencia de profesionalismo en el teatro popular asimismo impide la cristalización de una estructura rígidamente jerarquizada y especializada en el grupo. Esta ausencia de especialización facilita el aporte colectivo en todas las etapas

del proceso escénico, desde la formación del texto dramático hasta su montaje.

Esto no excluye, en absoluto el uso de aportes individuales. Los textos del Teatro del Escambray son redactados por autores específicos, como Albio Paz, Gilda Hernández, e incluso Onelio Jorge Cardoso; el T-POS (Grupo de Teatro para Obreros) venezolano utiliza textos de Gorki, de Neruda, y anécdotas ya configuradas, como la del 1º de Mayo de 1886. También son individualizables en la mayoría de los casos, la dirección y otros roles; pero el grado de involucración, de cohesión y de aporte del grupo en su conjunto es, en líneas generales, mayor que en el teatro convencional.

De allí la frecuencia con que las búsquedas del teatro popular han llevado a configurar al grupo como una nueva forma de vida, una experiencia comunitaria más o menos total, pero en todo caso más amplia y más rica que la del profesional asalariado del teatro de élite o del de aparato.

Esta experiencia comunal —de inspiración política o meramente social— constituye para algunos grupos del teatro popular un elemento definitorio tan esencial, y una proposición humana tan válida en sí misma y con independencia de sus resultados estéticos, que ha dado lugar a la nucleación del movimiento denominado Teatro de Grupos o Tercer Teatro.

El teatro popular es político.

El hecho de que el pueblo adquiera conciencia de su identidad, valores e intereses, e invente formas de expresarlos creativamente, es en sí mismo político.

En el caso del teatro popular, este quehacer político tiende a ser revolucionario.

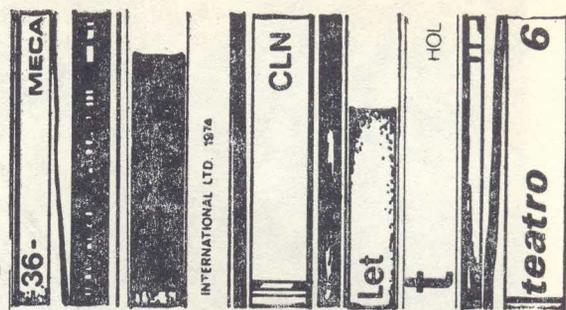
Damos por descontado el caso del teatro popular hecho por activistas políticos o por intelectuales progresistas, en donde tal tendencia es obvia y explicable. Pero, además, la misma tiende a darse en el caso del actor profesional y del trabajador que añade a su oficio normal la actividad dramática. Por lo mismo que el teatro popular surge de manera directa y orgánica del pueblo y tiende a expresarlo, dicho teatro conoce y resiente el proceso mediante el cual la élite intenta apropiarse para un disfrute exclusivo, entre otros bienes de la

vida social, del fenómeno escénico; y reserva las facilidades, los locales y los circuitos de difusión para su teatro de élite. El creador del teatro popular, sea profesional, trabajador de la zona o activista político, resiente asimismo las dificultades, bloqueos y limitaciones que encuentra su actividad; por lo que inevitablemente estos tropiezos desembocan en una aguda conciencia de que las infraestructuras elementales para la actividad creativa están reservadas para la cultura de élite o de aparato; y que aquí, como en los restantes campos de la actividad social, hay una desigual distribución de recursos que no siempre corresponden a la calidad estética ni a la utilidad social. Estas agudas marginaciones impuestas por la lógica del aparato cultural de la élite, repercuten además en la propia existencia del creador del teatro popular. La conciencia de que existe una cultura "central" y un sistema que lo discrimina, lo lleva a buscar en la colectividad que constituye un público, o en el grupo con el cual trabaja, la inserción plena que la cultura convencional le niega.

Más aún, el contacto directo del teatro popular con su público; su explícito deseo de participación; la interacción que suscita, y el propósito de expresar y defender los valores e intereses de este público, propician una conciencia que, dadas las condiciones favorables, es esencialmente revolucionaria. Y ello es así, porque el teatro popular tiende en definitiva a la recuperación de la plenitud comunitaria que se dan en la fiesta social y en los ritos colectivos, y que la superespecialización del trabajo y la cultura de aparato han fragmentado en soledades pasivas e incomunicadas.

Este carácter esencialmente político del teatro popular, no supone que sus cultores sean o deban ser en su mayor parte activistas o militantes del partido; en la experiencia venezolana, hemos podido verificar que, si bien la inmensa mayoría de dichos grupos muestran una conciencia y una preocupación políticas muy acentuadas, sólo una minoría están formados por cuadros, o constituidos como extensiones de organizaciones políticas. Ello sugiere que, en este caso, el deseo popular de expresar sus valores y sus vindicaciones rebasa la mecánica y las posibilidades inmediatas de las maquinarias políticas tal como existen en nuestro medio ●

LIBROS



TEATRO MUSICAL ¿SEGUNDO AIRE?

MAIDA ROYERO

Ilustraciones: Roberto Fabelo

Este artículo trata sobre el libro *Comedias musicales*¹ pero no en el aspecto literario específicamente, como es habitual. Preguntándome día y noche de qué modo enfocan los respectivos textos de obras que se estrenaron hace dos décadas, imbuida del espíritu cuestionador y ansioso, me sentía más tentada a la indagación que al frío enjuiciamiento. (Hay que reconocer que el libro es incitante, no sé si por los recuerdos que trae de la vida teatral durante los primeros años de la Revolución o por su calidad de único). Por fin decidí ir directo hacia los creadores.

Antes había pensado en la posibilidad de comparar la presente publicación con las antiguas escenificaciones, pero tampoco esta variante me convencía del todo. Y de nuevo, como un *ritornello*, volvían a mi mente los nombres de Jesús Gregorio, Alberto Alonso, Lisandro Otero, Abelardo Estorino, Maité Vera... ¿Qué pensarán ahora de lo que escribieron hace veinte años? Si tuvieran

que hacerla otra vez, ¿renegarían de ellas?, ¿las asumirían tal cual están?

Mas, me dije, ¿por qué pensar tanto en ellos en vez de ir a su encuentro? ¿Por qué tratarlos como folios de archivo si los tengo a la mano, más precisos y dispuestos que cualquier amarillento programa, más elocuentes que cualquier añeja crítica? Y entonces, bueno, ¿por qué no fusionar ambos factores: testimonio vivo junto con investigación documental? No, traspasaría los límites del periodismo, ya eso sería material para un libro.

Por otra parte, podía haber basado mi escrito en la polémica editorial. Decir, por ejemplo, que *Comedias musicales* es el primer título que se publica en Cuba sobre el género y aparece nada menos que con veinte años de atraso. Alarma para unos, buen augurio para otros, según se mire. Para los primeros, falta de perspectiva a tiempo. Para los segundos, comienzo de una línea necesaria y útil. O argumentar que las obras musicales debe-

rían imprimirse con la música pues ésta forma parte intrínseca de su contenido, y editarlas sin las correspondientes partituras es ofrecerlas amputadas.

Pero ya se ha hablado tanto de la demora de nuestras ediciones, de que si los libros salen a la luz a los ocho o diez años —¡y hasta veinte, prueba al canto!— de haberlos escrito el autor, de que si las inviabilidades fabriles, la realidad que nos golpea, los esfuerzos inauditos y otros lugares comunes, que redundar sobre lo mismo no sería más que llover sobre mojado.

Y he aquí lo que iba a ser en su origen un artículo periodístico, convertido ahora casi en una amenaza de libro-testimonio de pequeño formato. Pequeño por su extensión, grande por las personalidades que lo integran.

A Jesús Gregorio se le extraviaron los papeles y después, como para resarcirse o recompensarme, escribió el doble de lo que he publicado. Lisandro Otero estaba en Moscú. Allá se le envió el

¹ *Comedias musicales*, Ed. Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 1985.



cuestionario, pero en eso salía para Madrid. Al fin lo capturé en la UNEAC donde entusiasmado me habló, entre otras cosas, de *Labana*. Abelardo Estorino unas veces estaba en la cola de la cebolla y otras dirigiendo en Teatro Estudio, pero cuando logramos ponernos de acuerdo fue puntual como el cañonazo de las nueve, mejor dicho, certero como un fusil cazador. Alberto Alonso prefirió conversar mientras yo tomaba notas y té, exquisitamente servido por Sonia Calero, alternando la contemplación del álbum de fotos con miradas al jardín, donde brillaban las orquídeas. Maité Vera me regaló una preciosa vista al mar desde su pequeño y acogedor apartamento, decorado y carpintereado por ella misma, al tiempo que hablábamos de la permuta de su hermano (sí, el musicalizador de *Las Yaguas* y junto con Piloto, de *Las vacas gordas*, y autor de tantas canciones), que a la sazón vivía rodeado de un vecindario amante de música para sordos.

Seis preguntas a los autores de las obras que conforman *Comedias musicales*, las cuales son: "El apartamento", de Jesús Gregorio; "Mi solar", de Lisandro Otero sobre una idea original de Alberto Alonso; "Las vacas gordas", de Abelardo Estorino, y "Las Yaguas", de Maité Vera, dan la oportunidad a quienes las hicieron de opinar sobre ellas y sobre el teatro musical.

1 — ¿Cómo ve su obra a veinte años del estreno?

JESUS GREGORIO: Exactamente como el esfuerzo de un joven autor a quien le interesaba —y le interesa— mostrar las relaciones amorosas de la juventud dentro de la nueva sociedad que nos proponemos construir. *El apartamento* fue escrita en 1965 y estrenada en 1968. Pretendía trasladar aquel mundo de la comedia musical que conocía a través del cine norteamericano al de la escena cubana, ubicando la acción en el contexto de la sociedad socialista. Es mi primera pieza grande. Antes había escrito un drama muy influido por Brecht, además de una comedia musical infantil y un drama contemporáneo muy al día en aquellos momentos (principios del 61) que planteaban el conflicto de una mujer que no puede entender la Revolución y se marcha del país.

Todo eso me sirvió de ejercicio y experiencia para emprender un tema actual en forma de comedia musical. *El apartamento* es para mí, vista ahora, sólo un intento de llevar amablemente la realidad al mundo del teatro musical. Creo que su valor está en el realismo que utiliza como método.

ALBERTO ALONSO: Mi inquietud fundamental, desde mis inicios en Pro-Arte Musical, ha sido la de crear un movimiento danzario netamente cubano en el que se relacionen las diferentes artes escénicas. Tenía en mente hacer una síntesis de ballet clásico con bailes populares. Creo que se logró, y una prueba de ello es *Mi solar*, que fue una respuesta a la película *Un día en el solar*, con la cual, aunque yo fui el coreógrafo, nunca estuve de acuerdo. Tenía aspectos muy buenos, pero otros muy malos. Por eso siempre que hablo de la comedia musical la llamo *Mi solar*. Hoy como hace veinte años, la veo con cariño, porque es una obra que para mí siempre ha tenido un gran valor. En ella se resume, en términos generalizadores, una vivencia urbana de la época en que se desarrolla la acción (segunda mitad de la década del '50).

LISANDRO OTERO: Creo que *Mi solar* constituye aún un testimonio de una época muy alborozada y pujante de nuestro más reciente pasado. Algunos conflictos que se plantean, el conocimiento de una nueva realidad revolucionaria, la familiarización con los problemas que planteaba la defensa nacional, ya no son los mismos. Sin embargo, subsisten en las relaciones humanas entrecruzamientos y contradicciones, descripciones de idiosincrasia, ambientes y vínculos que son enteramente actuales. Estimo que *Mi solar* puede verse como un ánfora griega o un hacha petaloide, o sea, como una pieza arqueológica que al ayudarnos a entender mejor el pasado nos aclara el presente.

ABELARDO ESTORINO: He vuelto a leer *Las vacas gordas* en su reciente primera edición ocurrida después de más de veinte años de su estreno y me ha parecido divertida. Me divierten mis propios chistes. Creo que si se le hacen cortes tiene la posibilidad de convertirse en un buen espectáculo musical, siempre que se encuentre ese animal tan raro capaz de mover todos los tornillos

(apretar digitales en lenguaje actual) para que una comedia musical resulte un éxito en sí misma, quiero decir, que alcance su perfección; deslizarse sin esfuerzo aparente.

MAITE VERA: Considero que *Las Yaguas* es un intento válido de querer apresar una realidad en la que estábamos inmersos y que nos golpeaba por su ritmo vertiginoso y sus cambios sustanciales, los cuales a la vez que construían nuevas formas de relaciones, destruían las viejas. Responde a un momento importantísimo de nuestra existencia revolucionaria y trata de apresar una de las muchas cosas que sucedían.

2 — ¿La haría hoy igual?

JESUS GREGORIO: Nunca nada se hace igual, mucho menos veinte años después. La intención sería la misma, no así los resultados. Indudablemente, tendría que ajustar algunos elementos cada vez que se pusiera. La música habría que reelaborarla, y así se ha hecho en sus diferentes representaciones. Se estrenó en 1968, se repuso en 1969 —cuando estaban de moda el go-go y el ye-ye— y se volvió a reponer en 1980 cuando ya los ritmos y las sonoridades exigidos por la juventud eran otros. Se han hecho cambios a la música para actualizarla de acuerdo con el gusto de los jóvenes en cada momento.

ALBERTO ALONSO: Tengo una proposición de Héctor Quintero para reponer *Mi solar*. Pienso que debería hacerse tal como se presentó en su estreno, sin modificar nada. Lo consulté con Héctor y él es de la misma opinión. Modificarla sería pretender una obra nueva, y para eso... , hago otra. Aquí de lo que se trata es de revivir un espectáculo que marcó éxito, que hizo época, como se dice. Es bueno que los colectivos teatrales tengan en su repertorio obras así como *Mi solar*, *Las vacas gordas* y otras que conformarían el basamento de una tradición de nuestro teatro musical (las llamaría "nuestros clásicos del género" si no fuera demasiado ampuloso), que haya obras que sean como los peldaños para formar la tradición, tan necesaria en todo.

LISANDRO OTERO: Desde luego que no. Nadie se baña dos veces en el mismo río, al decir de He-

rácilito, y ninguno escribe de la misma manera sobre el mismo problema. Hoy enfocaría el género de la comedia musical, en tratamiento del tema y en estructura, de una manera diferente.

ABELARDO ESTORINO: No. En lo absoluto. Aunque estoy de acuerdo con casi todo lo que se dice en el texto sobre la época, las mujeres, el amor, el machismo y el dinero, sé que la haría de otra forma. En estos veinte años he conocido estructuras más dinámicas, el escenario se me ha revelado como un espacio mucho más dúctil y el lenguaje tiene para mí el asombro que provoca resolver el cubo de Rubik.

MAITE VERA: No creo que de proponerme hoy el mismo tema lo haría de la misma forma. Considero, sin embargo, que el género escogido sirvió de marco apropiado para lo que queríamos decir. Al pasar el tiempo uno puede apartarse lo suficiente de su obra como para admitirla o rechazarla, y debo confesar que por toda una serie de valores —entre ellos la música— *Las Yaguas* sigue siendo para mí una obra muy querida.

3 — ¿Ya no le interesa el mismo tema?

JESUS GREGORIO: Siempre me interesan los temas de nuestro presente revolucionario, que es tan rico en asuntos para llevar a la escena. Nunca he dirigido *El apartamento*, pero lo haría con gusto, entre otras razones, por el tema y por enfocarlo como una comedia musical, género difícil no sólo para los intérpretes (incluyendo al director, que es el primero de ellos), sino también para el autor. Prácticamente en el teatro musical cubano —sobre todo con temas actuales— todo está por hacer. Nuestro repertorio espera por los autores que se interesen en esta modalidad (prefiero llamarlo así, ya que dentro del teatro musical caben orgánicamente la comedia, la farsa, el melodrama y hasta la tragedia) y por músicos que entiendan la diferencia que existe entre componer una canción aislada y la música de una comedia musical, de qué manera ésta forma parte del desarrollo dramático y no es un simple adorno. A esto se une la necesidad de orquestas que desarrollen la célula rítmica cubana tradicional, ya que gene-

ralmente el teatro musical lo que tiene es un jazz-band.

ALBERTO ALONSO: El tema del solar tiene enormes posibilidades en muchas direcciones. Los solares se encuentran en el mundo entero y todos, en su fondo se engarzan unos con otros, su esencia es la misma. Lo que los diferencia es el territorio y la idiosincrasia del pueblo, que les da color, matices, formas distintas de manifestarse, pero las características son más o menos las mismas, llámense en unos lugares favelas y en otros casas de vecindad o de cualquier otro modo. En un solar, donde viven hacinadas muchas personas, cada una de las cuales tiene sus problemas, se concentra un cúmulo de sentimientos, frustraciones, deseos, satisfacciones, etc., que ofrecen multitud de dramas específicos. Ahora bien, en *Mi solar* el personaje principal es el solar porque lo que me interesa es el drama de la interrelación entre las distintas personas que lo habitan, ya que independientemente de la voluntad de esas personas, el solar crea una serie de situaciones que influyen y en algunos casos determinan el comportamiento humano. Y ahí radica la universalidad del tema que me interesa tanto siempre.

LISANDRO OTERO: Todos los asuntos me interesan. Lo que no me interesaría es tratar el tema de la misma manera, ya lo dije antes.

ABELARDO ESTORINO: Siempre me interesa el mismo tema. Si no fuera decir majaderías insistiría en que no se escribe más que sobre un solo tema.

MAITE VERA: La forma en que se concibió *Las Yaguas* fue quizás lo más importante, pues nos basamos en investigaciones en el lugar y después trabajamos con el equipo musical desde el principio. Se discutían los textos y el tipo de música a utilizar para crear esa unidad literario-musical imprescindible en este género. De tratar hoy el mismo tema habría que seguirlo en su desarrollo histórico y, de todas maneras, desembocaríamos en otros temas diferentes.

4 — ¿Cree que puesta en escena hoy mantendría el mismo interés, la vigencia y el impacto que tuvo en su momento?

JESUS GREGORIO: *El apartamento* es la primera obra cubana que plantea la relación de una pareja joven, inexperta, inmersa en el proceso revolucionario, que va al matrimonio sin tener la menor idea de lo que esto implica. A ello se suma el problema de la vivienda. Ambas cosas aún constituyen problemas no superados. Creo que esto la hace vigente.

ALBERTO ALONSO: Siempre que se ha puesto *Mi solar* ha sido un éxito. La estrené a mediados de los años '50 con el grupo que estaba en Radiocentro (hoy cine Yara, antes era teatro-cine). Eran estampas de una forma de comportamiento, en la que buscaba desarrollar artísticamente a través del baile lo que el pueblo había creado. Se usaron muchos mambos, chachachás y otros ritmos populares, sin texto hablado. Luego pasó al cabaret Montmatre. En aquel entonces me interesaba más el aspecto costumbrista que el dramático. Después de la película y de mi incomformidad con ella, hablo con Lisandro Otero para que escriba los textos. Ahora pienso llevarla a escena de nuevo. No puedo asegurar lo que sucederá. Veremos.

LISANDRO OTERO: Espero que sí. En el momento de su estreno —no creo que sea inmodestia decirlo— *Mi solar* constituyó un extraordinario éxito popular. Las colas frente a la taquilla se mantuvieron durante semanas. La coreografía de Alberto Alonso y la música vivaz de Tony Taño fueron en buena medida responsables de aquel deslumbramiento del público. En el ápice de su aclamación la obra fue retirada de escena porque el plan de trabajo exigía que otra la sustituyese (esos absurdos de nuestra maquinaria cultural). No se ha re- puesto desde entonces. El público aquel se reconoció en la escena y por ello se interesó. El público que la verá ahora ya no es el mismo, temo por ello. Incluso han cambiado hasta ciertos modismos del habla popular utilizados en el libreto. No obstante, los impulsos humanos básicos permanecen: los celos, el honor, la búsqueda del placer, la concepción lúbrica de la vida, el patriotismo, la necesidad de mejoramiento material, etc. Quizás ello ayude a preservarla.

ABELARDO ESTORINO: Todo depende de la concepción de la



Fabelo

puesta en escena. Si el animal de que hablo encuentra un buen arreglista capaz de sonar las melodías del '60 apropiadas para un oído del '80 (y sin perder cierto melancólico aroma Coty); si el escenógrafo crea un mecanismo dinámico donde los cambios se disfruten como parte del juego escénico, y si los actores (comediantes) saben actuar, cantar y bailar, por supuesto que *Las vacas gordas* tendrá impacto y vigencia. Eso no dependerá de mi texto ni de la música de Piloto y Vera, sino de la magia que logre ese animal.

MAITE VERA: Pienso que sí. Armando del Rosario, del Teatro Universitario, la montó el año pasado y ganó un primer lugar en el Festival de Aficionados. Tuvo gran aceptación por parte del público, sobre todo de la juventud.

5 — *¿Piensa incursionar de nuevo en el teatro musical?*

JESUS GREGORIO: Nunca dejo de hacer teatro musical. Ahí están *Vida y muerte Severina*, *El andarin Carvajal*, *La verdadera historia de Pedro Navaja*, *Chocolate campeón*, *Ganga Zumba* y otras más, todas dirigidas por mí y algunas, como *El andarin...* y *Chocolate...* de mi creación personal.

ALBERTO ALONSO: Estoy preparando una comedia musical para Teatro Estudio. Es una versión de *Lisistrata*, de Aristófanes, en la cual tengo la colaboración de Gustavo Eguren en el libreto, David Chericián en la letra de las canciones, Calixto Alvarez en la música y Carlos Repilado en el diseño de la escenografía y las luces. Todos los grupos debieran tener en su repertorio algunas comedias musicales.

LISANDRO OTERO: Si tuviera el tiempo no tendría ningún reparo en incursionar nuevamente en el teatro musical.

ABELARDO ESTORINO: Siempre pienso en el teatro musical. Me atrae por las dificultades que implica trabajarlo, pero también por la euforia que es capaz de expresar. Me gustaría dirigirlo, me gustaría ser ese animal y estar rodeado de esos otros animales tan difíciles de cazar: los comediantes musicales.

MAITE VERA: Actualmente el grupo Teatro Político Bertolt Brecht

mantiene en su repertorio mi comedia musical *De mutuo acuerdo* y tengo otra sin estrenar de un tema muy actual: la ciencia-ficción, que se titula *Una mujer de otra galaxia*.

6 — *¿Cómo ve el teatro musical en la actualidad, en desarrollo y con amplias perspectivas o atrapado y sin salida?*

JESUS GREGORIO: Creo que está en desarrollo, lleno de contradicciones, de algunos aciertos y muchas equivocaciones, pero de ninguna manera puede decirse que está en un callejón sin salida. Al contrario, es un campo prácticamente sin explotar que se ofrece con enorme riqueza ante los autores. La mayor dificultad que se presenta a quienes deseen emprender este camino, o continuarlo, estriba en la orfandad absoluta de equipamiento técnico, incluso el más elemental: teatros inadecuados donde el sonido es muy pobre y hay que recurrir a los micrófonos de mano, escenarios sin escotillones ni giratorios ni siquiera hombres suficientes para cambiar a menudo la escenografía, como requiere esta modalidad. En Ciudad de La Habana hay un teatro que parece ideal para el género: el Campoamor, que debe terminarse y volver a utilizarse para estos espectáculos. En Cuba tenemos todas las posibilidades a nuestro favor, a partir de nuestro sistema socialista, para desarrollar la comedia musical cubana y latinoamericana, pero es hora ya de apoyar su creación abriendo una cátedra de esta especialidad en el Instituto Superior de Arte, donde los compañeros que poseen experiencias concretas en este trabajo puedan entregar sus conocimientos a las nuevas generaciones, las cuales, a partir de lo ya existente, podrán crear nuevas formas de teatro musical. También es necesario que se busquen los resortes para conseguir una crítica especializada, bien informada y que tenga claros sus objetivos.

ALBERTO ALONSO: Si lo dejan existir ampliamente y proliferar con más frecuencia y diversidad, sin encasillamiento de estilo ni de colectivos, el teatro musical tiene grandísimas posibilidades, porque es un género que está muy cerca de nosotros. Somos un pueblo eminentemente musi-

cal. La emulación estimularía su desarrollo. Después que exista en todo el país, que se extienda su movimiento, pudiera dedicarse un teatro nacional a esta actividad.

LISANDRO OTERO: Creo que el teatro musical tiene infinitas posibilidades que nosotros apenas hemos comenzado a desarrollar. La variante que prevalece es la de Florence Ziegfeld: pedrería y plumas de avestruz, pero no hemos cultivado la de Brecht-Weill: el cabaret político: el teatro musical que ayuda a pensar. Me gustaría trabajar en ese sentido. Ya intenté algo similar con el espectáculo *Labana*, que se estrenó y mantuvo en cartelera en el cabaret Capri en la década del sesenta.

ABELARDO ESTORINO: Si no recuerdo mal, *Las vacas gordas* fue la primera comedia musical que se estrenó después del triunfo de la Revolución. Teníamos antecedentes en el bufo, en el llamado vernáculo, en las zarzuelas españolas y en todo el teatro de Lecuona, Prats y otros, que contaba con un público apasionado y entusiasta. Pero todo necesitaba una renovación. Durante años hemos trabajado para lograr un espectáculo más contemporáneo, capaz de interesar a un público nuevo. Hay ejemplos de ese trabajo en algunas puestas en escena del Teatro Musical de La Habana y lo que ha hecho el Carlos Marx. Pero si de verdad nos interesa ese género hay que buscar un local teatral apropiado; tener una escuela especializada y una rigurosa selección de sus alumnos. Lo ideal sería una escuela donde se unieran todos los elementos que componen ese género tan complejo: libretistas, músicos, coreógrafos, actores. De otra manera siempre estaremos rezagados y sin posibilidad de coger el fusil, apuntar y cazar ese raro y valioso animal: el teatro musical. Voy a contradecirme: no se usan fusiles para cazar vacas que daban leche hace veinte años.

MAITE VERA: Creo que en este momento el teatro musical está tomando un segundo aire, quizás apoyándonos un poco en obras extranjeras y en las revistas, pero se vislumbran nuevos intereses. Confío en que lleguemos a consolidar de nuevo este género tan gustado y lleno de tradición en nuestro país ●

PARA LOS AMANTES DE LA OPERA

PEDRO GARCIA ALBELA

La composición operística en Cuba, de Jorge Antonio González, que ha visto finalmente la luz después de una larga espera, es un libro importante y necesario.

Siendo Cuba un país de tan ricas tradiciones y de tan variada e intensa vida en el orden de la creación musical, no son muchas las obras que se editan sobre este tema, aunque seguramente no faltan autores capaces de escribirlas ni tampoco lectores dispuestos a leerlas.

Pero tratándose, específicamente, de la creación en el terreno de la ópera, ya no cabría hablar sólo de una relativa escasez bibliográfica, sino de una verdadera desnudez, de manera que este libro viene muy oportunamente a cubrir ese vacío.

Olvidémonos, pues, por ahora, de carencias y tardanzas, y saludemos este valioso aporte de la Editorial Letras Cubanas a nuestra bibliografía musical, y al mejor conocimiento del género operístico por el público cubano.

DOS SIGLOS ANTES, DOS SIGLOS DESPUES

Casi dos siglos separan el origen de la ópera del momento en que puede comenzar a hablarse de la composición de obras de este género en Cuba. Mucho antes ya se habían representado óperas en el antiguo teatro Coliseo (llamado después Principal), cons-truido bajo la capitánía general

del marqués de La Torre que fue-
ra el primero de los teatros de
nuestro país.

Pero en lo que respecta a la
creación de óperas —objeto es-
pecífico del libro que nos ocu-
pa— la fecha más temprana es el
año 1807, cuando se produce el
"primer intento de obra lírica de
que se tiene noticia", un drama
lírico-heroico titulado *América*
y *Apolo*, escrito por don Manuel
de Zequeira y Arango, capitán
del regimiento de infantería de
La Habana, y cuyo estreno se lle-
vó a cabo en el teatro Principal
el 8 de septiembre de aquel año.

De esta primera ópera cubana no
ha llegado hasta nosotros la par-
titura, pero Jorge Antonio Gonzá-
lez, al preguntarse por el posible
autor de la música, supone que
pudo haber sido Juan de la Peña,
violinista y director de orquesta
del teatro Principal, o bien que
aquella probablemente fue toma-
da de los compositores de moda
en aquel tiempo y adaptada al li-
breto de Zequeira y Arango, algo
que solía hacerse a menudo en
casos semejantes.

Ya desde antes de esta referen-
cia a la gestación de *América* y
Apolo se nos ha advertido que
es preciso considerar la compo-
sición operística en un doble as-
pecto: el de las obras producidas
por extranjeros radicados aquí
durante un tiempo más o menos
prolongado, y el de aquellas es-
critas por cubanos, obras que en
varias ocasiones, sin embargo,

fueron producidas en el extran-
jero. Naturalmente, por muchos
años predominó la primera de
estas dos vertientes, es decir, la
producción de compositores ex-
tranjeros —españoles e italia-
nos—, aunque ya hacia 1840 es-
cribe sus obras Cristóbal Martí-
nez Corrés, "primer compositor
de ópera cubano de quien se tien-
en noticias ciertas".

Sentada esta premisa, el acucio-
so investigador nos conduce de
inmediato a través de las dos eta-
pas que él llama "de tránsito":
una entre 1815 y 1832 y otra de
1834 hasta 1892. En la primera mi-
tad de esta última, la creación de
óperas corre totalmente a cargo
de los compositores españoles e
italianos, hasta que en 1867 Gas-
par Villate hace su primer intento
Angelo, tirano de Padua, que se-
gún sus biógrafos destruyó inme-
diatamente después de escrita.
El resto del período va a quedar
marcado por los nombres del pro-
pio Villate, el santiaguero Laureano
(Lauro) Fuentes, el holandés-
cubano Hubert de Blanck e Igna-
cio Cervantes.

En el capítulo dedicado a la com-
posición operística durante la re-
pública, resalta la importante
producción de Eduardo Sánchez
de Fuentes —el más prolífico de
este período—, pero también la
trascendencia de José Mauri y
de su única ópera, *La esclava*,
genuinamente cubana tanto por
su tema como por su música.
Asimismo, el autor destaca la
obra de Bernardo Moncada, en

especial su *Teresa* o *El grito de Yara*, lamentablemente perdida, y relata la larga gestación de *Manita en el suelo*, de Caturla, con libreto de Alejo Carpentier, que espera aún por su estreno después de casi medio siglo de creada.

Las últimas páginas de libro reseñan las etapas comprendida entre el triunfo de la Revolución y los comienzos de la década actual, en la que producen obras los compositores Natalio Galán, Hilario González, Héctor Angulo, Sergio Fernández Barroso, Roberto Sánchez Ferrer, José Loyola, María Alvarez Ríos y Jorge Berroa, en la casi totalidad de los casos autores de una sola ópera, e igualmente muy poco favorecidos con el estreno de ellas.

ERUDICION, PERO TAMBIEN PROFUNDIDAD

Al comienzo decía que *La composición operística en Cuba* es un libro importante y necesario, y apuntaba en apoyo de este aserto la relativa escasez de información sobre el tema. Ahora diré, además, que se trata de un libro con muchas virtudes, fruto de un paciente trabajo de largos años, y obra no sólo de la madurez plena del autor, sino de su gran erudición en la materia.

De exhaustivo, riguroso y pro-

fundo puede calificarse el trabajo de investigación llevado a cabo por Jorge Antonio González. Se puede asegurar que no hay ni un solo cabo suelto en ninguna de sus pesquisas. Como todo buen hurgador, sabe seguirle la pista a cada dato sobre al autor o la obra que le interesan, y va hasta el final sin perderse en detalles no esenciales ni dejarse llevar por la especulación. Así, cuando tiene una duda lo dice con toda franqueza, y uno puede confiar en que, si hace una afirmación rotunda, es porque ha dado con la verdad.

Otra de sus virtudes radica en la visión integral que nos brinda sobre el fenómeno, que él trata como un complejo de valores musicales, literarios y escénicos. Nos ofrece, en todos los casos, una sinopsis del argumento de cada ópera, así como un análisis crítico del guión y de la partitura. Además, siempre que la obra haya sido estrenada y, por ello, objeto de atención de la crítica especializada, aporta las citas textuales correspondientes, acompañándolas invariablemente de su propio punto de vista valorativo.

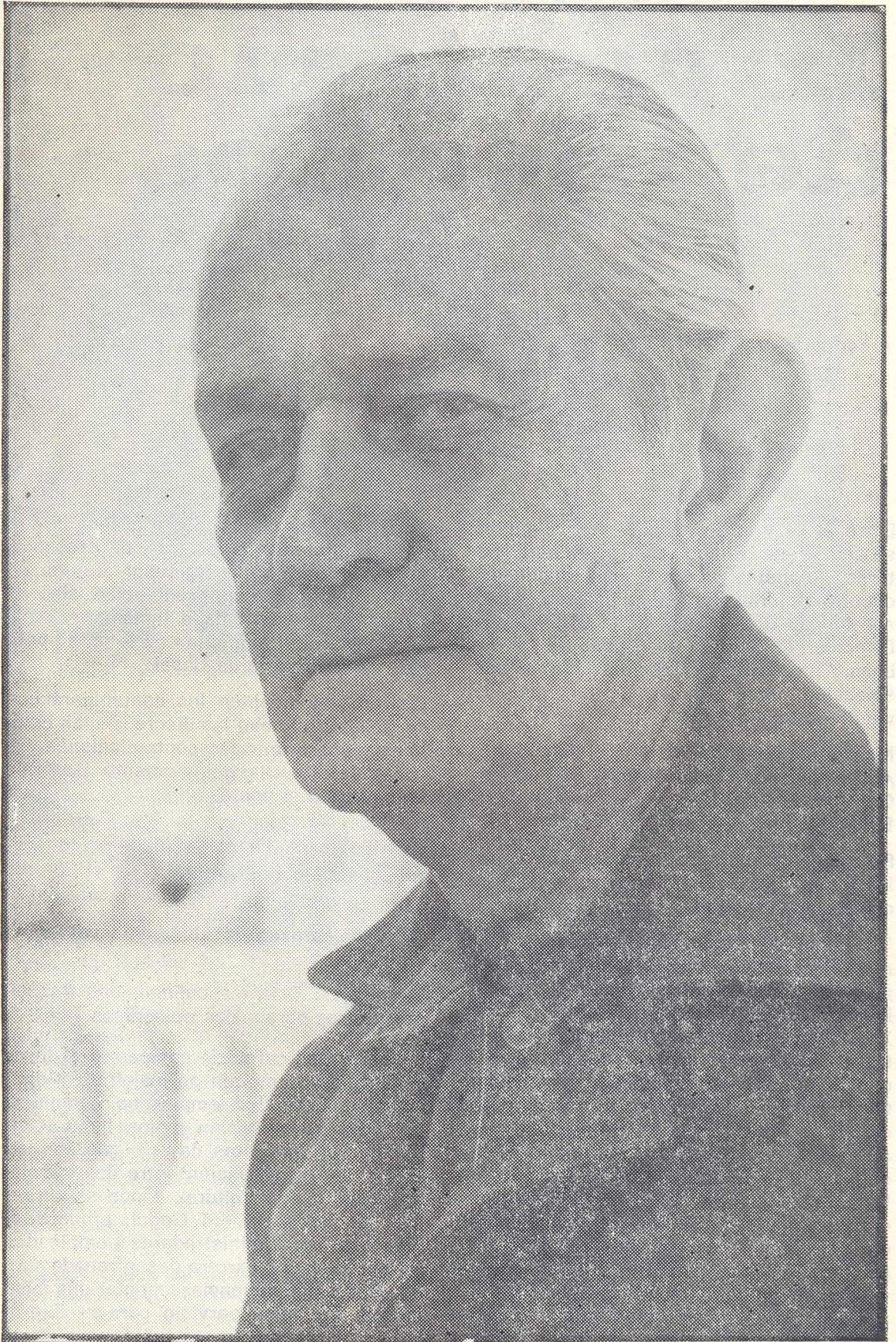
Algo más que importante, decisivo, para que un libro pueda cumplir el objetivo que su autor se propuso son los aspectos refe-

ridos al lenguaje, la forma, el estilo. Y en esto también el de Jorge Antonio González ha de triunfar, puesto que se trata de una obra de muy amena lectura, rica en anécdotas y, no obstante su alto nivel de especialización, al alcance de todos sus probables lectores, con independencia de si son expertos, estudiosos o simples aficionados a la ópera que buscan saber un poco más sobre un asunto que les interesa.

Pero quizás la virtud más alta de *La composición operística en Cuba* estriba en el enfoque metodológico rigurosamente marxista que el autor ha sabido aplicar a su investigación. Los lectores atentos podrán constatar cómo, desde el primero hasta el último capítulo, hay una voluntad de entender y explicar los fenómenos de la composición operística en el contexto socio-económico y político del país, una permanente ligazón entre los hechos específicos de su investigación —las óperas y sus autores y las condiciones histórico-concretas en que se manifestaron.

En resumen, que al final de mi agradable trabajo de lector y reseñista no puedo hacer otra cosa sino recomendar a los lectores que no dejen de buscar, y de leer, esta obra ●

Nacido en La Habana el 24 de agosto de 1912, Jorge Antonio González Bermúdez ha dedicado muchísimos años a la investigación de las artes escénicas, especialmente la ópera y el ballet. Su formación es básicamente autodidacta. Ha colaborado en numerosas publicaciones periódicas, entre las que se destacan **Bohemia**, **Cuba en el Ballet**, **Boletín de Música** de la Casa de las Américas y **El Caimán Barbudo**. También ha realizado investigaciones para la emisora CMBF, Radio Musical Nacional. Ha recibido, entre otras, las distinciones Por la Cultura Nacional y Raúl Gómez García. Actualmente forma parte del grupo de Investigaciones Escénicas de la Dirección de Teatro y Danza, del Ministerio de Cultura, y prepara el nuevo libro **Enciclopedia del ballet en Cuba**.



Inventario de inéditos

A cargo de AMADO del PINO

Entre el 24 y el 30 de noviembre de 1986 se celebró en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el Segundo encuentro de dramaturgos organizado por la sección de Dramaturgia de la UNEAC y la Dirección de Cultura de Ciudad de La Habana. "Inventario de Inéditos" ofrece una selección representativa de un total de veintidós textos leídos.

Mascarada Casal.

Autor: Salvador Lemis

Obra en diez cuadros.

Duración aproximada: Dos horas

Personajes: Cuatro personajes fundamentales y más de cincuenta en los que se desdoblán las máscaras.

Un grupo de máscaras —al parecer las eternas máscaras del teatro— crean el juego escénico en el que rinden un peculiar homenaje al poeta cubano del siglo XIX Julián del Casal. Conminan a un espectador para que represente a Casal en medio de una atmósfera mágica y solemne. Con temor el joven vuelve a la vida, pero esta vez como personaje. Se produce una despedida que nunca sucedió en la realidad, debido a la súbita muerte del poeta. Durante un prólogo (El sueño), diez cuadros perfectamente simétricos y un epílogo (El despertar) va pasando el personaje por los diferentes estadios de su memoria y deja testimonio de sus ideas y aspiraciones artísticas. Los sufrimientos que lo ase-

diaron en vida son traídos a escena de forma voluntariamente caótica y desordenada, donde lo que parece interesar al autor no es respetar un orden cronológico, sino un "orden emocional", dado fundamentalmente a través de fragmentos de la obra poética y de las prosas de Casal.

Cobran vida también los contemporáneos de Casal y retoman las discrepancias estéticas y sobre todo las contradicciones éticas e ideológicas del momento histórico en que vivió el poeta.

El inspector.

Autor: Lázaro Rodríguez

Obra en dos actos.

Duración aproximada: Una hora y veinte minutos.

Personajes: Seis masculinos, dos femeninos y otros personajes episódicos.

Un bar y una cafetería comparten el lugar de acción y compiten en mal trato y deficiencias. Entre los empleados de ambas unidades intercambian malos hábitos de trabajo "en sus ratos de ocio que son los más". Una conversación entre dos trabajadores del sector cultural, donde sale a relucir **El inspector**, de Gogol, provoca el equívoco. Los administradores y empleados se lanzan en una carrera desenfrenada para encubrir sus deficiencias; montar una falsa imagen del buen servicio para recibir al

falso inspector, que suponen tartamudo o "gago" al mal interpretar la referencia a Gogol. Cuando entra un usuario con dificultades de pronunciación se desata la farsa; los empleados se esmeran e intercambian soluciones de urgencia. Al retirarse el sorprendido cliente, la administración y los empleados de la cafetería-bar saltan de alegría y, al sentirse fuera de peligro regresan a sus negligencias habituales y así son sorprendidos por la verdadera inspección.

En cuerpo y alma.

Autor: Alejandro Iglesias

Obra en dos actos.

Tiempo de duración: Una hora y cuarenta minutos.

Personajes: Ocho masculinos y cinco femeninos.

Aurora, profesora de unos cuarenta años —realizada socialmente pero un tanto des centrada en lo afectivo— llega con sus hijos, su madre y un joven amante a una casa en la playa. Su hija partirá a estudiar a un país socialista y Aurora ha decidido celebrar una fiesta con varios invitados entre los que se encuentra el padre de la muchacha.

Durante los preparativos y en la propia fiesta se teje un contrapunteo de pretensiones amorosas e intercambio generacional. Aurora consulta a la madre sus dudas sobre el amor y la búsqueda de la pareja, la anciana le responde con sorprendente lucidez. El joven amante de la protagonista siente celos del antiguo esposo y este va de la sutileza a la confesión abierta de sus planes de reconquistarla. Aurora se ve en la disyuntiva de elegir entre los dos y decide finalmente iniciar sola un nuevo camino.

Bodas de Oro.

Autora: Maité Vera

Obra en cinco cuadros.

Duración aproximada: Una hora y treinta minutos.

Personajes: Uno masculino y otro femenino (que se convierten en tres de cada sexo al representar las distintas etapas).

Una pareja cumple sus cincuenta años de matrimonio y se dispone a recapitular su vida en común. Mientras los ancianos se convierten en público —participante a ra-

tos—, sobre el escenario aparece la pareja 1, que representa a Beba y Nacho recién casados; asistimos a la boda, la simpática primera noche de amor, el primer hijo y las dificultades de una época amar ga.

La pareja 2 se muestra de forma similar, pero con más contradicciones porque las inconsecuencias de Nacho en su madurez ponen en peligro el matrimonio y tienen que apelar a la calma y la perseverancia para conservarlo.

El siguiente salto en el tiempo nos sitúa a principios de la Revolución cuando Beba decide incorporarse al trabajo y ser útil a la sociedad. Nacho acepta después de pasar un gran susto por un equívoco que desata sus tardíos celos.

La crisis de la llegada a la vejez es enfrentada por la pareja 3 que logra finalmente encontrar la forma de ser útiles en esta nueva etapa. La obra cierra con el danzón **Bodas de oro**, que bailan "las tres parejas".

Mientras duermo.

Autor: David Camps

Obra en catorce cuadros

Duración aproximada: Una hora y quince minutos.

Personajes: Once masculinos y dos femeninos.

Ramón —un veterano trabajador— vuelve una y otra vez junto a su mujer y desde allí reflexiona sobre las visiones o sueños de su lucha cotidiana en el taller. Al principio de la historia se siente subestimado y rechaza la proposición que le han hecho de pasar a enseñar su oficio de carpintero y abandonar el taller.

En pequeños cuadros y a un ritmo frenético van desfilando las contradicciones de Ramón con la administración y con algunos representantes del sindicato. El motivo fundamental de choque es su criterio sobre las normas que existen y las que cree que se deben aplicar.

Cuando las discrepancias de Ramón y los demás llegan a su punto culminante, desembocan en una asamblea donde los que antes lo negaron se ven obligados a reconocer la importancia de Ramón en el taller. Este regresa junto a su mujer y confiesa que está dispuesto a tomar en cuenta la proposición de pasar a la enseñanza.

Concurso de **tablas**

Crítica:

1. El concurso tendrá dos niveles de participación: el primero destinado a los críticos teatrales, teatrólogos, profesores, especialistas y periodistas del sector cultural: el segundo se dirige a los nuevos valores de la crítica (estudiantes de teatrología, aficionados al arte teatral y público en general).

2. En ambos niveles se premiará a la mejor crítica sobre un espectáculo o conjunto de puestas en escena participantes en el Festival o cualquier valoración de aspectos totales o parciales del evento, en trabajos cuya extensión esté comprendida entre las 5 y las 15 cuartillas en papel 8 y medio x 13 a dos espacios (30 líneas) en original y tres copias, acompañados de una breve ficha del autor.

3. Los trabajos deben ser inéditos, no haber sido premiados ni mencionados en otro concurso, ni estar comprometidos para su publicación. La revista se reserva el derecho a la primera publicación en el caso de los trabajos premiados.

4. Los premios consistirán en la publicación de las obras, diploma y \$200 en metálico para la mejor crítica en el primer nivel, así como \$100 al mejor trabajo del segundo nivel.

5. El jurado, integrado por: Abelardo Estorino, Magaly Muñerquia y Rosa Ileana Boudet emitirá un fallo inapelable.

A propósito de la celebración del Festival de Teatro de La Habana 1987 y en saludo al XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro, la revista de artes escénicas Tablas convoca a su tercer concurso, en esta ocasión de crítica y fotografía teatral, con las siguientes bases:

Fotografía:

1. Pueden participar todos los fotógrafos en dos modalidades: imagen de las puestas en escena de obras participantes en el Festival y retratos de figuras y personalidades del teatro presentes en la cita.

En cada género se otorgará un premio.

2. Podrán presentarse hasta tres fotos individuales, una de las cuales puede ser un conjunto de hasta seis imágenes que guarden una coherencia gráfica entre sí. Las fotos deberán presentarse en blanco y negro en formato de 18 x 24 cms. hasta 24 x 30 cms., o diapositivas a color acompañadas de las siguientes especificaciones: título de la obra, si concursara individualmente o en conjunto, nombre, edad, dirección y breve ficha del autor.

3. Las fotos deben ser inéditas y no haber sido premiadas ni mencionadas en otros concursos. La revista se reserva el derecho a la primera publicación de las obras premiadas.

4. Los premios consistirán en la publicación de la obra, diploma y \$200 a la mejor obra en cada modalidad.

5. El jurado, integrado por: Tito Alvarez, Rogelio López Marín (Gory) y Orlando Silvera emitirá un fallo inapelable.

En ambos géneros las obras concursantes deben entregarse personalmente o por correo en la sede de la revista Tablas, Lombillo No. 605 e/ Ermita y Boyeros, Ciudad de La Habana, antes del lro. de enero de 1988.

Los premios se darán a conocer el 27 de marzo de 1988, Día Internacional del Teatro, ocasión en la que se inaugurará un salón de fotografía teatral con los premios, menciones y una selección de las obras participantes.

SUSCRIBASE A TABLAS.

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 12.00) Europa Occidental (\$ 13.00). El resto del mundo (\$ 14.00).

SUBSCRIPTION TO TABLAS.

From every part of the world you can receive the magazine of cuban teatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 12.00) Europe (\$ 13.00), other partes of the world (\$ 14.00).

SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA

tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name)

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province):

PAIS: _____
(Country): Lètra de Molde por favor (Block Letter, please)



Ediciones Cubanas

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES

Publicidad y Promoción

Obispo No. 461 — Apartado 605

Ciudad de La Habana. CUBA





LOS JOVENES ACTORES POLEMIZAN

vea pag. 44