

tablas

40 cts.
2/89

- . Danza - teatro y postmodernismo
- . Cadiz 88 y Berliner Festtage
- . Reseñas de nuevos espectáculos



Vea pàg 44
Eppure si muove

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
МУЗЫКАЛЬНЫЙ



LENINGRAD STATE

MUSICO

ХАЛЛЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РУКОВОДИТЕЛЬ
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РСФСР
ИЛЛЯ РАХЛИН
ART DIRECTOR
ILYA RAKHLIN
ARTIST OF THE RSFSR

PEOPLES

Revista **Tablas** 2/89 (abril - junio) Portada: **Eppure si muove**, del Ballet Teatro de La Habana, foto: Raúl Acosta. Reverso de portada: Cartel Music - hall de Leningrado. Contraportada: Jorge Cao, actor del Grupo Rita Montaner, foto: Tony López. Reverso de contraportada: Cartel XXI Congreso del ITI, diseño: Silvera.

Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Armando Correa. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Distribución y venta: Oscar de Soto. Secretaria: Pilar Zamorano. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra. y 3ra., Miramar, Playa, Ciudad de La Habana, teléfono 29-3351. Impresa en el Combinado Poligráfico "Oswaldo Sánchez". Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

DANZA-TEATRO Y POSTMODERNISMO

Una disertación del teatrólogo francés Patrice Pavis sobre la escena postmoderna junto al artículo de Norbert Servos acerca del desarrollo de la danza-teatro arrojan luz sobre temas contemporáneos.

DANCE-THEATRE AND POST-MODERN STAGE

A lecture of the French critic and essayist Patrice Pavis about post-modern stage, together with an article by Norbert Servos on the development of dance-theatre, shed light on contemporary themes.



HOY TUVE UN SUEÑO FELIZ

Después de *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea, Abilio Estévez entrega al lector en nuestro libretto No. 22 *Hoy tuve un sueño feliz*. En un solar habanero de la década del 30, una obra "paródica" donde parecen asomar situaciones y personajes de la dramaturgia de transición.

I HAD A HAPPY DREAM TODAY

After *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea, Abilio Estévez gives us our Script No. 22 *Hoy tuve un sueño feliz* (I had a happy dream today). It takes places in a slum in the Havana of the 30's; a parody full of situations and characters from a transitional dramaturgy.

DE LA ESCENA INTERNACIONAL

El III Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, la edición XXXII del Berliner Festtage, el encuentro "La Flor de septiembre" en Ecuador, y la presencia de Lindsay Kemp en Madrid conforman nuestro panorama del teatro internacional.

FROM THE INTERNATIONAL STAGE

The Third Iberoamerican Theatre Festival at Cádiz; the 32nd Berliner Festtage; the meeting "Flower of September" in Ecuador and Lindsay Kemp's presence in Madrid make up our international theatrical panorama.



LA DANZA EN EL TEATRO ¿ENCARNACION DEL ARTE DRAMATICO?

Norbert Servos

2

¿HACIA UNA PUESTA EN ESCENA POSTMODERNA?

Patrice Pavis

10

TEATRO ESTUDIO EN ANGOLA: LA PALABRA VIVA

Andrés Mari

17

TEATRO EN LA MITAD DEL MUNDO

Héctor Quintero

20

JORGE CAO: DISFRAZARME, TRANSFORMARME, CAMBIARME

Gilda Santana

24

BAJO EL SIGNO DE LA NOSTALGIA

Armando Correa

30

Libreto No. 22

HOY TUVE UN SUEÑO FELIZ

Abilio Estévez

CADIZ ¿BRUJULA O TESTIMONIO?

EL MALOGRADO VIAJE DE KEMP A LAS MARAVILLAS

Rosa Ileana Boudet

33

37

SEIS MOMENTOS DEL BERLINER FESTTAGE

Elsa Brugal

39

EPPURE SI MUOVE: DE LA GESTICULACION AL GESTO

Pedro de la Hoz

DANZA ABIERTA: RETO A LA VANGUARDIA

Raquel Mayedo

SIMPATIA POR ANAQUILLE

Rigoberto Espinosa

AL ENCUENTRO DEL GRITO

Lilium Vázquez

EL HIJO: UNA NOTA UNA REFLEXION

Atilio J. Caballero

AL CORAZON DEL MUSIC-HALL

Frank Padrón Nodarse

44

48

52

55

57

59

REVISTAS EN COEDICION

TABLILLAS

62

64

LA DANZA EN EL TEATRO ¿ENCARNACION DEL ARTE DRAMATICO?

Norbert Servos

Una escena. Los danzarines entran por todas partes en el escenario, que es una tumba supradimensional, rodeada de escarpados terraplenes. Con la máxima excitación, con un terror pánico, intentan construir puentecillos con planchas de madera y piedras, como si tuviesen que cruzar un río o un abismo, corren de un lado para otro con gran confusión, chillan, hacen signos. Paulatinamente se apacigua el caos de fin del mundo; en el silencio que sigue se escuchan todavía los ecos del horror.

Otra escena. Una pareja reposa armoniosamente uno junto a otro, como si estuviesen muertos. Entra un hombre y comienza a depositar a ambos, conduce cuidadosamente sus manos para el intercambio de anillos, les da vuelta para el beso de bodas, pero los cuerpos exánimes vuelven a caer, separándose. El hombre sale como si hubiese realizado un ritual cotidiano, completamente normal.

El arte de los rudos contrastes, que confronta lo ruidoso con lo quieto, lo rápido con lo lento, la histeria que estalla repentinamente con momentos de ternura palpable, precavida, fue desde siempre uno de los instrumentos principales de la danza-teatro: el baño alterno de los estados de ánimo como sublime arte de la conturbación. Se le da la vuelta al mundo acostumbrado del espectador, los rituales triviales pierden, traspasados a un ambiente alterado, su sentido, o cobran un significado completamente nuevo: la boda no como

mo punto final —como si la fórmula no fuese «Hasta que la muerte os separe», sino «hasta que la muerte os una». Anticipación de un fin catastrófico, sea cual fuese su naturaleza y, simultáneamente, ojeada sobre una singular ternura, una afabilidad que ya Brecht echó de menos debido a deficientes relaciones entre las personas. La verdadera atracción radica en la ambivalencia: aquí no se ofrece una manifestación unívoca, que puede archivar tranquilamente.

La danza-teatro nada ha perdido de su potencial revolucionario. Pero el arte de la conturbación, que llega al fondo de los sentimientos y desea moverlos en sus profundidades, fue considerado en su día —no lejano por cierto— sólo una importuna perturbación. El hecho de que la danza-teatro anidase en el sistema teatral trisectorial de la República Federal Alemana, pudiendo sobrevivir allí, forma parte de una de las principales conquistas —y fue siempre la mayor contrariedad. Porque de esa manera, el poco amado, como máximo tolerado, apéndice de la ópera, podía atacar desde su interior al culto de la bella apariencia. Al establecerse la danza-teatro —gracias al valor de algunos directores artísticos, especialmente de Arnold Wüstenhöfer— el ballet se convirtió rápidamente en mucho más que el ingenuo hermano, aparentemente muerto, de la ópera.

En una actividad teatral musical que amenazaba con sobrevivirse a sí misma, se trataba de formular el lenguaje coreográfico

para el presente, acogiendo en sí los temas actuales o, al menos, algo más concreto que amor y muerte en conjunto. Del ballet clasicista amanerado, cosmopolita simbólico, surgió una intervención teatral en lo experimentable cotidianamente. La apertura hacia el arte teatral, que hay que agradecer primordialmente a la reanimación de la tradición de la danza trivial del *music-hall*, la revista y el vodevil, permitió escapar del *ghetto* de materias ajenas al mundo y sólo de virtuosismo (técnico) formal.

Pero la unión forzosa de la discoteca criatura y la ópera no satisface a nadie. Y aunque la danza se ha emancipado gracias a la danza-teatro, se la mantiene bajo tutela con su atadura al teatro musical. Todavía no ha concluido por completo la huida hacia la libertad.

HOFFMANN EN BOCHUM ¿SIMBIOSIS ENTRE DANZA E INTERPRETACION?

Al pie de una superficie escénica inclinada, que semeja un tobogán, están esparcidos grandes trozos de hielo, pedazos de papel, basura: testigos de una lucha técnica por la felicidad dejados por los bailarines tras casi tres horas de batallar. Una mujer, de pie sobre un bloque de hielo lo pisotea iracunda, mientras balbucea beatíficamente: «Bailo. Bailo». Los zapatos de tacón alto, con los que antes casi no podía andar, tienen de repente su lado bueno: rompen el hielo que —simbólica y literalmente— impide las relaciones. Del enojo sobre la impotencia para bailar puede surgir

una chispa del deseo y la pasión que una vez, quizás, fueron suprimidos de la danza como algo natural.

Con este cuadro finalizó la producción de despedida en Bremen de Reinhild Hoffmann: *Verreist (De viaje)*, en la que volvió a establecer un balance con numerosas alusiones y citas de trabajos anteriores. Al comienzo de la temporada 86-87 se trasladó con su conjunto al Schauspielhaus de Bochum. Es la primera vez que uno de los más grandes y famosos conjuntos de danza abandona la ópera para unirse a un teatro de arte dramático. ¿Consecuencia lógica de una evolución que —como muchos sustentan— ha alejado a la danza-teatro de la danza, aproximándola al arte teatral? En otras palabras, ¿pertenece la danza-teatro en mayor medida al arte dramático?

El traslado de la jefe del ballet de Bremen significa en primer término un paso personal hacia la libertad. Al fin y al cabo, con ello escapa al compromiso de inauditos bailables operísticos que bloquean tiempo y energías para producciones propias, y no tiene que disputar por más tiempo con la «madre» ópera sobre presupuestos y fechas de representación. Pero con ello no se divisa todavía una solución definitiva de las desavenencias familiares político-culturales. Lo más grave es que la desertión de la danza-teatro al arte teatral significaría sacar un terrible aguijón al ballet. Porque la danza-teatro no sólo tiene mucho menos en común con el denominado «teatro hablado» que con la danza, lo que se evidencia a lo largo de su historia. En su evolución —desde sus inicios en 1968, cuando Johann Kresnik se hizo cargo del ballet de Bremen— ha provocado una estimulante inquietud en la actividad balletística de la RFA, que ha dado lugar a que ciertas cosas se les antojasen cuestionables a diversos neoclásicos entre los coreógrafos. Un ejemplo de ello es el trabajo de William Forsythe en Frankfurt, que trata de revestir de sustancia contemporánea la austeridad de movimientos clásica, exentos de adornos, de un George Balanchine. Por otra parte, Pina Bausch nunca renunció en Wuppertal al concep-



• Reinhild Hoffmann

to de danza, sino que lo ha ampliado partiendo de su sustancia, del aparato del teatro.

«DANZA ES EXPRESION DE PROCESOS ANIMICOS.»

La fórmula era nueva. La danza es «la exteriorización más inmediata directa de procesos anímicos», escribió Mary Wigman. El belicoso credo sobre el sentimiento, que inició la revolución de los bailarines expresivos hacia 1910, estaba dirigido primordialmente contra el ballet clásico. Inspirados en la norteamericana Isadora Duncan, se arrojaron en un rincón las zapatillas de punta y los oprimentes corpiños. Nada debía impedir la libre expresión

de los sentimientos. El ballet clásico era considerado un derrelicto del rococó; sus movimientos, posiciones y figuras reglamentados eran ineptos para plasmar el nuevo sentimiento de la vida. Ello entrañaba también —menos consciente que intuitivamente— una recusa del orden feudal que había coimpulsado la danza clásica, desde que escapó a la tradición cortesana hasta entrado el siglo XX.

El nuevo estilo de danza se sus- trajo de tales deberes de representación, colocando en el centro de interés el más subjetivo mundo de las vivencias internas. En los tiempos más democráticos que comenzaban a despuntar, los «bailarines del alma» se convir-

● William Forsythe



tieron en embajadores de la libertad individual —a pesar de toda dependencia temporal, todavía completamente en el espíritu de los valores humanísticos, «eternamente humanos». Pero se había dado el paso decisivo hacia la emancipación. Los bailarines-coreógrafos se convirtieron, la mayoría de las veces en unión personal, en autores de sus propias obras —preparando con ello el terreno para el posterior «teatro de directores» de la danza-teatro-coreografía.

En lugar de seguir trabajando en la tradición de una técnica preescrita, se concebía la danza como medio de autorrealización. Esto fue —en un principio— una revolución absolutamente burguesa. Porque el Yo que estimulaba a la realización, se complacía todavía en su mundo afectivo privado, que se superó como máximo en dirección a valores atemporales. Pero lo nuevo era el abandono al impulso inte-



● Pina Bausch

rior, a la profundidad del sentimiento, en lo que se aventuraron los movimientos más allá de todas las reglas. Cada movimiento podía convertirse en un movimiento coreográfico. De esta manera, los bailarines expresivos (*Ausdruckstänzer*) sustrajeron la danza del exclusivo círculo de expertos, que sabían interpretar el simbolismo tradicional de determinados pasos y movimientos, haciéndola accesible en principio a un público mucho más amplio. El ballet experimentó su secularización con el consiguiente retraso, oscilando de las regiones de los cuentos a las «depressiones» de la vida cotidiana. La nueva conciencia del movimiento se convirtió en norte de una nueva identidad; si la danza clásica sólo permitía el movimiento de las extremidades en torno a un torso rígido, la danza expresiva (*Ausdruckstanz*) se nutría de ese torso, pero movedizo. El centro flexible proclamaba la nueva libertad de un individuo agitado desde sí mismo.

Los temas se modificaron consecuentemente. En lugar de la bella apariencia, en lugar de alegres y brillantes cuentos de ballet, el escenario de danza fue conquistado por primera vez por el «revés» humano (Rudolf von Laban): *Totentanz, Klage, Schrei*, (*Danza de muerte, Lamentos, Gritos* son sólo unos títulos) y una pertinaz ira contra las ataduras del cuerpo con una técnica calificada de excelente. Se aireó el manto de la reserva general, dejando al descubierto zonas oscuras de la existencia humana. Un proceso sin parangón, nunca visto hasta entonces. La danza expresiva, como posteriormente

la danza-teatro, atacó su público con una violencia emocional desacostumbrada y con temas desconocidos. Y ya entonces oscilaron las obras «del interior al exterior» como formuló una vez Pina Bausch hablando de su trabajo. La emoción interna del bailarín debía grabarse sin obstáculos en el cuerpo del espectador, repercutiendo desde allí. El tema edificante del entretenimiento fue relevado por una verdad: la del sentimiento. Con la apertura de las «zonas oscuras» la danza se abrió por primera vez a la realidad, y se vislumbró que ella, al igual que las otras artes, no es un medio que viva de sí misma. Intervinieron otros factores, como formuló Mary Wigman: «la causa primitiva anímica, de la que procede la gesticulación humana, y el trasfondo intelectual, del que recibió sentido y significado».

KURT JOOSS Y EL NUEVO GESTO SOCIAL.

Sólo Kurt Jooss, alumno de Laban, fue capaz de liberar la «causa primitiva anímica» de las estrecheces del mundo subjetivo experimentado, anclando el «trasfondo intelectual» en la realidad social. Introdujo un «gesto social» en la escena de danza y aportó a sus coreografías una observación exacta de la cotidianidad del individuo: las danzas reflejaban un fragmento de la realidad social, la conducta de una figura delataba las relaciones de que procedía. Así por ejemplo, en *Grobstadt (Met.ópoli)* (1932) los propietarios bailan un vals mientras los burgueses marcan un charleston de moda; en *Pavane*

(1929) cada exteriorización vital personal de la infanta es sofocada formalmente por el ceremonial de la corte. La danza tomaba partido repentinamente (como en el ballet antibélico *Der grüne Tisch*, o *La mesa verde*, de 1932), interviniendo en los asuntos políticos de la época.

Pero los problemas sociales de la nueva generación de coreógrafos seguían sin solucionarse. La danza expresiva se concebía demasiado en oposición al teatro establecido como para ocuparse de sus necesidades. Su revolución tuvo lugar fuera, en los tabladros de las salas de conciertos libres —con el resultado de que no sólo se hallaba en constante peligro la subsistencia de los conjuntos independientes, sino que tampoco ha sobrevivido en cartelera casi ninguna obra de los años veinte. Sólo Kurt Jooss aceptó el reto del teatro, también su necesidad de entretenimiento, y sus obras se mantienen hasta hoy en los repertorios internacionales. Claro que para ello se procuró el correspondiente fundamento, vinculando la técnica clásica con temas modernos y la fuerza expresiva de la nueva danza. Con ello, Jooss, que se manifestó menos como bailarín que como coreógrafo, independizó sus obras de la propia persona, facilitando de esta manera su entrada en el repertorio de otras compañías. Pero los bailarines expresivos tuvieron que dejar para sus nietos y nietas la misión de establecer la danza como género soberano, independiente.

● Kurt Jooss



MODERN DANCE: PIONEROS ENTRE MUSIC HALL Y MITO.

Durante mucho tiempo, la máxima suprema de la cultura norteamericana de la danza fue: adaptación al gusto del público. Este se limitaba casi totalmente, todavía hasta fines de siglo, al entretenimiento trivial: *music hall*, vodevil y la exótica tradición de las denominadas *Extravaganzas*, en las que las *girls* mostraban primordialmente piernas, y escote. Lo que podía verse en el ballet clásico procedía casi en su totalidad de Europa. Cuando los bailarines expresivos se lanzaron a la lucha contra una tradición cristalizada en trescientos años, aferrándose a su oposición, los Modern Dancers tuvieron que demostrar primero a sus conciudadanos que la danza era una forma artística que había que considerar muy seriamente, equivalente al teatro y a la ópera.

Sin perturbar en exceso la sutil imagen de un clasicismo establecido, se adentraron en un terreno coreográfico desconocido con una imparcialidad relativa. Y para los pioneros del Modernismo norteamericano, que siguieron la línea alemana con un retraso de unos quince años, no había casi nada que no pudiese aprovecharse como tema: desde los mitos antiguos, la reserva temática preferida por Martha Graham que avalaba seriedad en cualquier caso, pasando por las severas composiciones de una Doris Humphrey, que se ocupó también de la historia norteamericana, hasta las sensibles impresiones

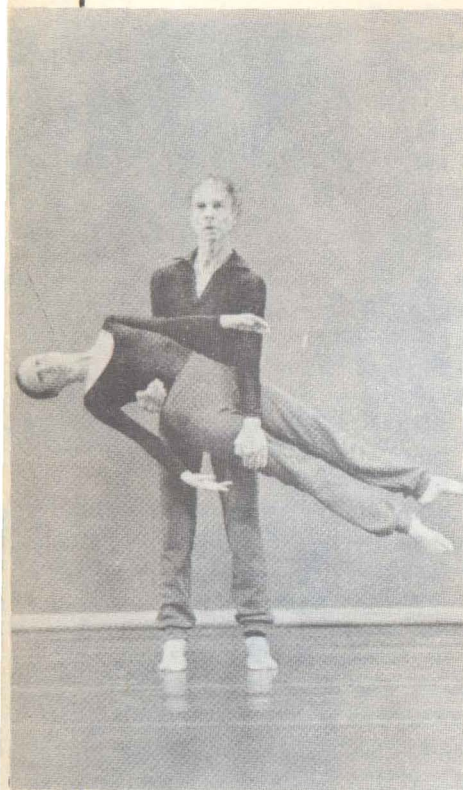


● Martha Graham

coreográficas de una nueva disposición de ánimo de Anna Sokolow. Como con tanta frecuencia, en el Nuevo Mundo se puso manos a la obra de erigir un nuevo concepto de la danza con sentimientos encontrados frente a Europa: por una parte se aprovechaba gustosamente su herencia cultural, pero demostrando simultáneamente conciencia individual.

Sin hacer mucho caso al enemigo nato, el clasicismo, a los Modern Dancers no les fue difícil fundar también técnicamente el nuevo estilo de danza. Mientras que los bailarines expresivos movilizaban principalmente la «fuerza de los sentimientos» contra la técnica clásica, considerada rígida y superficial, renunciando a una técnica propia, los americanos sistematizaban las conquistas que les llegaban de Europa, elaborándolas en un fundamento estilizado de la vanguardia coreográfica.

Contractions and Release de Graham, similar al principio alemán de tensión y relajamiento, y *Fall and Recovery* de Humphrey, que determina el movimiento entre aferramiento y re-



● Merce Cunningham

nuncia del balance, anclaron sólidamente la nueva imagen democrática humana de la danza en el entramado cultural de la nación. Como era factible de enseñar, se había asegurado la existencia de la danza moderna de cara al futuro, más allá de la propia generación. Simultáneamente se habían establecido los fundamentos para el movimiento de la Postmodern Dance, que se concentró principalmente en la técnica. Cuando Merce Cunningham, bai-

larin de Graham, se apartó en los años 40 de la todavía joven tradición del ballet de acción dramática, el Modern Dance se despidió por mucho tiempo de contenidos concretos. Su abstracto mundo de movimientos, que auguraba la libertad en la simple estructura múltiple, se convirtió en los años 50 y 60 en ideal para toda una generación de New Dancers. La idolatrización del virtuosismo técnico, achacada al ballet clásico, celebró una múltiple resurrección en Norteamérica. Nueva York se convirtió en la «capital del mundo de la danza», y su ejemplo hizo escuela casi por doquier en Europa, a excepción de la RFA.

**BAUSCH, HOFFMANN,
KRESNIK: DEL SENTIDO
DE LA SENSUALIDAD**

El «regreso de los sentimientos» a la escena danzaria alemana no fue una rebelión contra lo Moderno, como en los Estados Unidos. La irrupción de la danza-teatro no fue la señal del Post-Moderno, sino una renovación artística del legado. Y el camino conducía entre un realismo intelectual, para el que no es apto la danza, y los mensajes anímicos de los bailarines expresivos. Los claros perfiles de la realidad fueron emborronados conscientemente, para que en las imágenes en movimiento pudiese desencadenarse la rebelión de los afectos. Si el ballet clásico había desterrado al más allá al erotismo por medio de una técnica muy diferenciada y figuraciones enormemente formalizadas, la danza-tea-

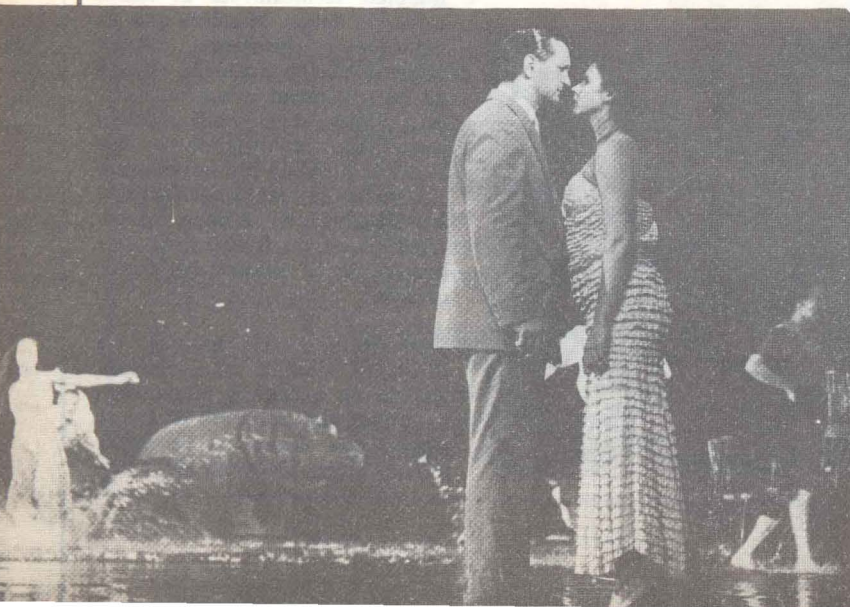
● Pina Bausch

tro reinstauró el sentido de la sensualidad.

Los bailarines Pina Bausch, Reinhild Hoffmann o Johann Kresnik son personas de carne y hueso y —a diferencia de la simulada ingravidez de sus colegas clásicos— tienen cuerpo, que soporta durante toda una obra el peso del mundo. En él se halla escrita la historia que en la tradición cristiana-occidental es también una historia de la explotación corporal, de la separación de cuerpo y alma y de la hostilidad al cuerpo. En el teatro de danza actúan individuos con toda su corporeidad, no Elfos livianos como una pluma. Nos hablan de cómo penetra el mundo real externo en el cuerpo a través de la percepción sensorial y de cómo responden los sentimientos: con resistencia contra la coacción o con un placentero anticipo a la libertad. Tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura son estados físicos que el cuerpo experimenta en el teatro de danza. Y tras las metáforas aparentemente enigmáticas se evidencia siempre lo que los sentimientos generan en el mundo exterior, en las relaciones entre los individuos. Las impresiones tienen un fondo desde el que se mueven.

Adoptadas de los antiguos, la «honradez» (del sentimiento) y la «exactitud» (de la observación) —como formuló Pina Bausch en una entrevista— se convirtieron en puntos cardinales de la nueva danza-teatro. La forma procedía de la revista y la danza-teatro fue la única capaz de descubrir la fuerza primitiva de una, en el fondo, forma anárquica en la revista, el *music hall* y el vodevil.

La contraposición de efectos sensuales, el baño alterno de los sentimientos, se convirtió rápidamente en el instrumento más útil de la danza-teatro, con lo que regresó a sus orígenes como medio sensual, corporal. En el montaje de cadenas de cuadros asociados libremente, lo que en la actualidad es el principio incluso donde se narran historias normales, se hizo visible y palpable la contraposición de deseos y temores que erran por el cuerpo. Lo que en la revista servía todavía sólo para la bella apariencia o el ornamento banal,



podía absorber en sí y divulgar repentinamente la cotidiana guerra fría de sentimientos en la familia, el matrimonio, la profesión. Y con ello la danza teatro no abordó al teatro, sino que antes bien lo devolvió a sus fuentes, creando —en el sentido de Artaud— «poesía en el ambiente», un «lenguaje concreto que está determinado por los sentidos y es independiente de la palabra». «Sonriendo con superioridad, lleva la lógica teatral *ad absurdum*» y abre perspectivas que no pueden vislumbrarse con el lenguaje.

LA DANZA COMO LENGUAJE CONTEMPORÁNEO

De todos los que emprendieron la tarea de convertir la danza en un lenguaje contemporáneo, Pina Bausch ha sido la que más lejos incitó el desmenzamiento de las formas convencionales —convirtiéndose con ello entretanto en un modelo reconocido mundialmente. Tituló sus obras *Tanzoper*, *Ballet*, *Operette* o —como siempre en los últimos tiempos— sólo *Stück*. El aparente caos de las imágenes poéticas tiene método: se asemejan a un rompecabezas que la compañía y la coreógrafa tratan una y otra vez de componer con nuevas iniciativas, a pesar de los fracasos. El extrañamiento de lo usual, mostrando al borde del proscenio los hallazgos, los brillantes lo mismo que los oscuros, se convirtió rápidamente en el principio formal de las expediciones descalzas. En lo trivial se descubrió un fragmento de energía vital incólume, después de haber procedido previamente a asegurar la exigencia de augustas sustancias. Hace tiempo que se interrumpió el flujo bailarín, sinónimo de los cursos del mundo. Se danza sólo en el punto más extremo: cuando la tristeza o la alegría, la ira o la desesperación son inarticulables.

GILMORE, LINKE, NEWPORT...

La inglesa Rosamund Gilmore, con su grupo Laokoon, reciente exponente de la danza-teatro, nada tiene que envidiar en radicalidad al ejemplo de Wuppertal. En su caso, en la jungla de vínculos familiares es en la que se enredan sus figuras principales (femeninas). También aquí se recorta el gran tema para conseguir



● Rosamund Gilmore

un formato cotidiano abarcable: En *Egmont*, Klara es la amiga de un *punk* del que se ha apoderado un culto épico idealista; detrás de Judith, en *Blaubart*, se esconde Dora, la famosa paciente de «histeria» de Freud. El pequeño formato psicológico, sólo aparente, se amplía sin embargo, gracia a grandes imágenes escenificadas, hasta conseguir un total social. En el drama de fin de siglo de una que la doble moral burguesa arrastra a la locura y el suicidio, se entremezclan las patéticas imágenes de la guerra mundial. Rosamund Gilmore ha reducido

la danza a un mínimo, en mayor medida que Pina Bausch: muestra cómo quehaceres cotidianos, procesos acostumbrados, se convierten paulatinamente en cárcel del movimiento. Los gestos se empuñan y se aproximan, estrecha y volublemente, al cuerpo: con la libertad exterior muere la danza.

En contraposición, el mundo dancístico en la danza-teatro de Reinhild Hoffmann y Susanne Linke se antoja todavía relativamente intacto. El flujo de los movimientos puede reducirse siem-

pre de nuevo a la fórmula coreográfica. Donde Pina Bausch impulsa a sus bailarines a la lucha de los sexos o a la batalla por la felicidad perdida con una, por así decirlo, ira física «desamparada», Reinhild Hoffmann conserva el reprimido gesto de la estilización. Símbolos traducen el primer impulso en signos teatrales: fuego (cartas quemadas) y (bloques de) hielo marcan en *Verreist* mucho menos rudo y directo, pero pierde a cambio vitalidad y vivacidad. El vigor escénico de los cuadros no ataca directamente, necesita de su traducción. Casi parece como si aquí discudiese exactamente, entre estilización y «mediatidad» física, la línea divisoria entre los coreógrafos de la danza-teatro.

En una línea intermedia se mueve Susanne Linke. Para ella no es cuestionable todavía la coreografía como flujo coherente de movimientos. Pero también ha aguzado de manera creciente su repertorio expresivo —como últimamente en el solo maratónico *Schritte verfolgen (Pasos persiguen)*. Está sentada —en la niñez estuvo internada algún tiempo en una clínica psiquiátrica— a una mesa, gira cabeza y piernas en una motórica maniaco-autista, se mece hasta el agotamiento en una coacción dinámica en vacío. La

mesa es el banco de extensión del tormento de la soledad. Aburrimento y vacío, sobre todo en la vida diaria de la mujer, son los temas paródicos en sus obras, los accesorios han de sustituir ocasionalmente al compañero. La mujer, que gira en torno a una bañera antigua en un ataque de limpieza, desahoga su frustración en el querido-odiado objeto. Al final, cae dentro, la bañera se vuelca, y el agua se derrama. Los objetos no son —también una lección de los bailarines expresivos— piezas accesorias, sino compañeros mudos en los que se trabaja o se recobran ánimos. Quien mala cama hace, en ella yace. El interior y el exterior se aúnan: la mesa o la bañera amueblan un espacio interior.

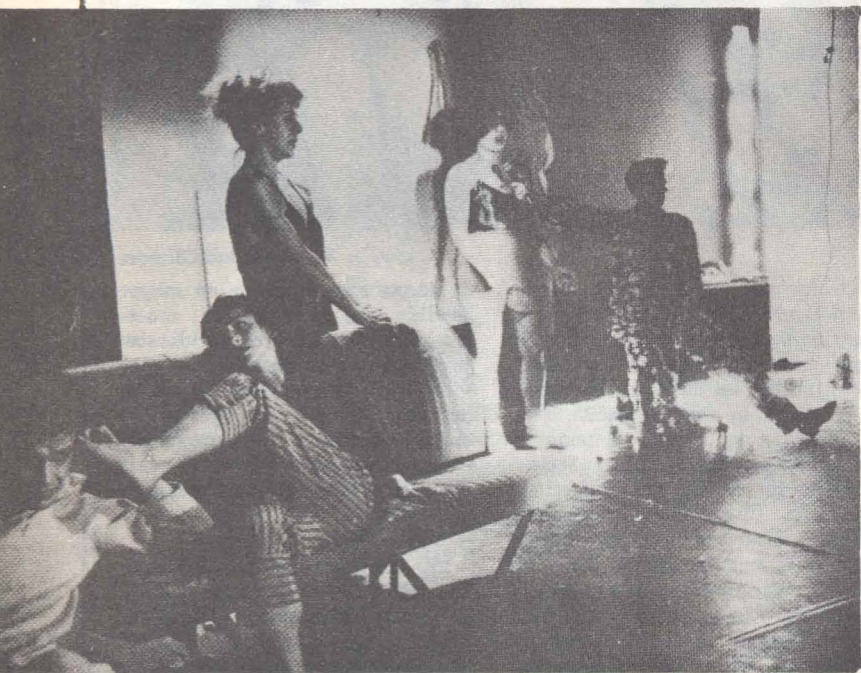
Vivienne Newport describe situaciones muy semejantes con sus cuadros en movimiento de danza-teatro. Como flores de retórica cazadas al paso, charla trivial de reunión, rituales cotidianos absurdos porque han perdido su contenido, se unen formando una ilustración que se adapta exactamente entre sí. Los charlatanes invitados o los estridentes grupos turísticos parecen estar en camino sin llegar a ningún sitio. Se hallan anclados en sus hábitos convencionales y nada temen más que se evidencie el omnipresente

horror vacui, el vacío de su vehemente parloteo.

Cuando uno reúne al grupo en torno a la mesa de conferencias y se remeda al presidente de la junta directiva, se abate sobre la escena una sofocante perplejidad. Ninguno parece creer el papel del otro, pero ninguno puede destapar las cartas sin ponerse a sí mismo en evidencia. Así se parte sin comentarios hacia la próxima escena. Se parlotea infatigablemente superando con ello el profundo desasosiego; las músicas cambian tan rápidamente como los *Happy Few* van de una fiesta a otra. Sólo ocasionalmente deja de fluir el animado parloteo y los actores son víctima de una traumática situación de gravidez. Entonces, la todavía curiosa sociedad de Sightseeing se convierte en un rebaño de ovejas balando estúpidamente, la solitaria mujer se desea a guisa de cuervo. La verdad radica en el sueño, y la realidad de formas de conducta aprendidas es irreal.

Es sorprendente que la danza-teatro de las mujeres haya conseguido imponerse en mayor medida que la de los hombres, a pesar de que algunos de ellos, como Johann Kresnik, declararon la guerra ya anteriormente al ballet tradicional. Es posible que los movimientos feministas y el interés de las posteriores al 68 por «experiencias auténticas», hayan allanado el camino de las nietas de los bailarines expresivos. Y, en efecto, parece como si los coreógrafos masculinos estuviesen menos interesados en la explotación de su propio mundo de vivencias. Kresnik, por ejemplo, ha buscado una y otra vez desde sus comienzos en Bremen la confrontación con la trama, también con una *Story*, para posteriormente, dotado con una desbordante fantasía, diluirla en una multiplicidad de cuadros de presencia corpórea. De esta manera, en su «teatro coreográfico» se producen enrevesados *collages* escénicos que examinan el tema —como Pina Bausch— desde diversas facetas. Tras ello actúa el principio de la forma de la revista, que permite al coreógrafo cada necesaria divagación en series de cuadros sueltos.

● Vivienne Newport





●Susanne Linke

Pero Kresnik se atiende también gustosamente al decurso cronológico —como en las ejemplares biografías de artistas *Sylvia Plath* y *Pasolini*—sin perder el norte político. El calvario individual adquiere proporciones de cuerpo-drama de amplitud social. Aquí no se parte de la experiencia auténtica en la propia carne, sino del conocimiento de la interdependencia política. Pero el sentido no suple la sensualidad. Trabajando «de fuera a dentro», Kresnik colma la fábula ideada previamente de vida escénica y danzaria. Al espectador no se le suministra una huera parábola política sembrada de perogrulladas, que las cosas son como son... El cuerpo ensaya la rebelión en el teatro del movimiento: lleva la señal de Caín, exhibe las heridas que le causa la realidad. Para mostrar esto no se necesita del lenguaje. Los deformados, truncados movimientos tienen la fuerza de convicción del examen directo.

VINCULOS Y CONTRASTES

También en Gerhard Bohner, que se ha retirado a la labor independiente tras decantadoras experiencias con el teatro, domina el interés por temas «abstractos».

Desde que reconstruyó en 1977 el Triadische Ballet, de Oscar Schlemmer y en lo sucesivo se ocupó intensamente de los expertos de la Bauhaus, el tema general de Schlemmer «*Mensch und Raum*» (Individuo y espacio) se ha convertido en tema principal de su actividad coreográfica. El teatro no como lugar donde se dirimen pasiones, sino como campo de experimentación de posibilidades de movimientos, más matemáticos que dramáticos.

El padre de la danza abstracta muestra el cuerpo no como portador de un significado, sino como plástica espacial articulada. Aquí es formulada de manera inversa la cuestión básica de Pina Bausch: el tema no es *lo* que mueve al individuo, sino *cómo* puede moverse. Se esfuma el mundo interior; esfera, cuadrado y cubo giran entre sí desapasionadamente en un espacio desierto. En Bohner, las diferencias con Schlemmer han cristalizado de manera creciente en la obra propia. Cuando en el solo *Schwarzweib zeigen* (Mostrando blanco y negro) opone los movimientos del cuerpo propio vivo a una muñeca vertebrada de madera de tamaño natural, permite una ojeada en el taller coreográfico: se trata de averiguar qué

movimientos son posibles para el hombre.

La matemática abstracta del espacio de Schlemmer ha indicado a la danza moderna, junto a la danza dramática, el segundo camino, en que los norteamericanos se han perfeccionado, a su manera. Hoy casi es imposible de imaginar una mayor diferencia que la existente entre los postmodernos norteamericanos y la danza-teatro alemana. Donde los New Dancers giran con frecuencia beatíficamente, los coreógrafos de la danza-teatro han aguzado su lenguaje en la realidad. Y sin embargo existe una abrazadera común: la minimalización del lenguaje de la danza, la reducción y austeridad de los medios; es la fórmula trasatlántica con la que se trabaja de New York a Wuppertal. En sus resultados, sin embargo, casi no pueden compararse entre sí las curas depuradoras aquí y allí. La «*Terpsicore in Sneakers*» norteamericana llega con suave paso, virtuosa técnicamente y, en caso de duda, fácilmente consumible. Por su parte, la bastarda danza-teatro, descalza o en calzado de calle, sigue provocando —hasta tal punto que más de uno preferirían verla antes en el teatro que en la ópera ●

II ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE
CRITERIOS

El II Encuentro Internacional de Criterios sesionó en La Habana organizado por la UNEAC durante febrero y marzo de este año, con el objetivo de ampliar la información sobre los problemas teóricos y metodológicos que se plantean al estudio del arte y la cultura. Entre las prestigiosas personalidades invitadas figuraron los investigadores teatrales Patrice Pavis (Francia) e Irena Slawinska (Polonia), quienes abordaron temas como la puesta en escena intercultural, la especificidad de la traducción teatral y la antropología del teatro. A continuación Tablas reproduce una versión de la conferencia impartida por Patrice Pavis acerca del teatro postmoderno, así como de algunos temas abordados por él en el debate.

¿HACIA UNA PUESTA

Patrice Pavis

El término postmoderno se emplea bastante poco en Francia en estos momentos, pero no obstante, se utiliza cada vez más. Creo que, entre otras cosas, viene del uso que se le da a ese vocablo en los Estados Unidos. Me resulta muy difícil citar nombres de artistas o escritores postmodernos pero pienso que la problemática que descubre esta teorización es real e importante.

La idea de postmoderno es de algo que viene después de lo moderno y no quiere decir que se le oponga ni que haya una ruptura epistemológica. En la *Teoría del drama moderno*, de 1880 a 1950, P. Szondi muestra como el teatro moderno se ini-

ció en ese periodo, como una reacción contra el teatro clásico que se prolongó durante todo el siglo XIX, contra un tipo de representación y un tipo de dramaturgia cerrada donde la noción de la historia de los personajes y la ilusión teatral no se impugnan.

El postmodernismo es una prolongación del periodo moderno que iría hasta 1950, pero hay otros tipos de teatro, el teatro existencialista y el teatro del absurdo, que no se incluyen en la categoría de postmodernos. Si quisiéramos encontrar un límite temporal verdadero sería bueno fijarlo un poco después de 1950, quizás hacia finales de los años

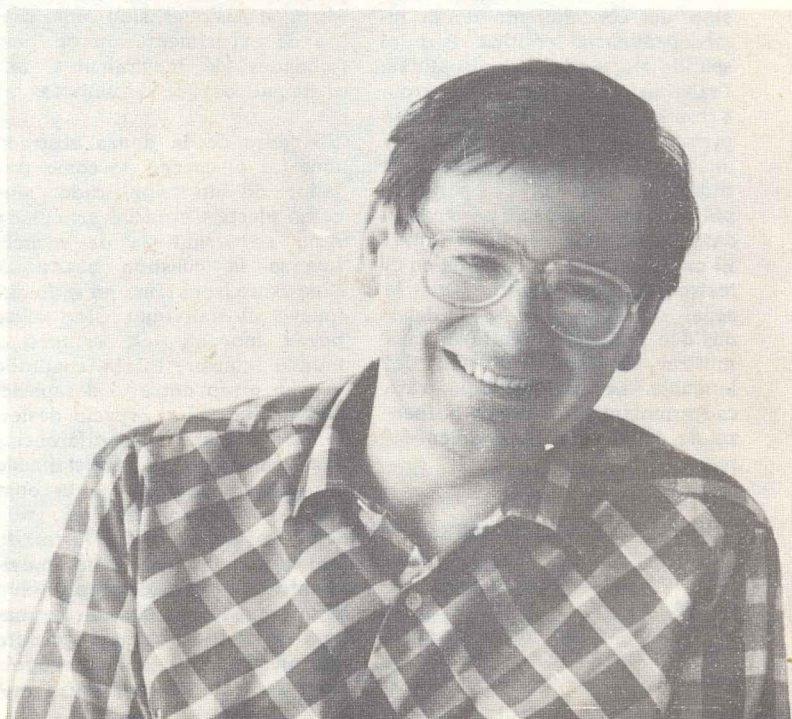


Foto : Hector Delgado Pérez

EN ESCENA POSTMODERNA?

60. Así puede verse la dificultad que encontramos para utilizar históricamente este concepto, que es ante todo filosófico-estético, a pesar del prefijo *post* que indica cierta cronología.

La noción de puesta en escena postmoderna está vinculada con la discusión filosófica del hombre, más que a un cambio estilístico puramente artístico. Un número de filósofos han elaborado teorías acerca de toda esta cuestión del postmodernismo. Por ejemplo, Jean Francois Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (1969), o en *El postmoderno explicado a los niños*, que es una especie de complemento al primero a través de cartas para niños menores de diez años, hijos de sus colegas filósofos; o Jean Baudrillard en *El fin de lo social o América*, que es una especie de diario íntimo de su viaje a los Estados Unidos; o, Jacques Derrida que ha ejercido una influencia en esta teoría, sobre todo a partir de su recepción en los Estados Unidos, en la forma en que fue utilizado su texto en la búsqueda del postmodernismo. Habría que citar también *Les Mots et les Choses* (*Las palabras y las cosas*), de Michel Foucault.

En la mayoría de estos textos se trata de mostrar que la historia no ha evolucionado, que ya no existe un desarrollo dialéctico de la historia, sino que se le sitúa en una especie de posthistoria. Quizás se pueda distinguir entre el fin de la historia y el fin del hombre, ese fin de que hablaba Foucault al final de *Les Mots et les Choses*, cuando decía que quizás hoy el hombre se borre como el límite del mar con la arena. Esta noción de que

se borren los rasgos de la identidad humana, de no poder distinguir rasgos específicos del personaje es algo que encontramos ya en autores como Beckett, Handke y otros. En estos casos puede hablarse de una dramaturgia donde están presentes personajes que imitan a los seres humanos pero que son más bien lo que llamaría portadores de discursos, intercambiadores de discursos.

¿Cuáles son las características textuales de la dramaturgia postmoderna? No es fácil definir las ya que no se trata de criterios estilísticos ni temáticos que pudieran hacer creer que existe la dramaturgia postmoderna, sino que es más bien la forma en que se utiliza el texto, un poco a imagen de lo que decía Antoine Vitez, es decir, que se debe hacer teatro de todo, utilizar materiales que no están descritos específicamente para ser empleados en la escena, como pudieran ser una novela, un artículo periodístico, un tratado filosófico o un anuario telefónico, por lo tanto, lo que cuenta es la forma en que se utiliza ese texto.

Si nos situamos en el nivel de la puesta en escena sería necesario dar algunos nombres de directores escénicos que se califican a veces de postmodernos, pienso sobre todo en Bob Wilson, en sus montajes de los últimos veinte años, y en otros directores que trabajan en París. Estudié una puesta en escena de un texto clásico: *Los juegos del amor y del azar*, de Mariveaux, por Alfredo Arias, un argentino que vive en París hace unos veinte años, y escribí un artículo un poco polémico sobre esta puesta, extremadamente brillante, pero

que prohibía, en mi opinión, cualquier lectura en profundidad, cualquier lectura histórica del texto. Pienso que Arias, al que entregué mi trabajo, se sintió muy sorprendido al saber que él era postmoderno y después no me ha hablado más gracias a eso.

Tratemos de ver lo que ocurre en una puesta en escena postmoderna. Quizás primeramente haya que tratar de ver cuál es la relación del texto y la lectura postmoderna en una obra clásica. Creo que lo postmoderno se apoya o se define contra el texto clásico, por lo tanto, trataré de describir este rechazo.

Con frecuencia la puesta en escena postmoderna rechaza un modelo específicamente dramático, un texto escrito expresamente para la escena; también rechaza la noción de obra bien hecha, es decir, de una obra bien articulada donde hay personajes, una intriga o una conclusión muy clara. También se niega a la noción de cambio y de reciprocidad entre personajes. Pero más allá del rechazo a este modelo dramático está sobre todo el rechazo a la lectura crítica, como pudieran practicarla Brecht o sus adeptos. Ya no se trata de historizar el texto, o la época o los personajes; tampoco se trata de hacer un análisis socio-económico de esa historia ni de actualizar las contradicciones ideológicas del texto, de adaptar las ambigüedades del texto a la escena mostrándolo y anulando esas ambigüedades, ni se trata de hacer alusiones a nuestra realidad a través de un texto clásico.

Se impugna la noción de herencia, la nueva escritura de un



• Alfredo Arias: *Los juegos del amor y del azar*, de Mariveaux

texto del pasado, a la vez que la crítica de la asimilación social de los clásicos para nuestra época. En lugar de este análisis dramaturgico, cuyo modelo brechtiano es el mejor ejemplo: tendríamos que hablar de una teoría de práctica significativa. ¿Qué quiere decir esto? Se trata de la posibilidad que se le da al espectador de construir un sistema de sentido en el interior de lo que recibe, es decir, por ejemplo, instaurar una pluralidad de lecturas. En lugar de una puesta en escena que trate de ofrecer contradicciones o una línea evidente se tiene una pluralidad de lecturas, el texto no es sólo contradictorio sino que no se puede decir. Por lo tanto, como afirmaba un director muy interesante: hay que entregarse a variaciones infinitas que tienen un vínculo entre sí; no sólo mostrar un texto de varias formas diferentes sino mostrar en una misma puesta en escena todas esas interpretaciones y sus vínculos.

Existe una coexistencia entre la solución propuesta y la forma de no decir esta solución. Como dice Proust se trata de hacer interpretaciones hasta el infinito o encontrar una forma lo más vaga posible para no dar interpretaciones. Este propósito de abrir el texto a una pluralidad de significación creo que es característico de una voluntad de superar el logocentrismo. Ya el texto no es el sistema tutor primero, ni tampoco es el sistema de referencia para juzgar

todos los signos de la representación sino que se convierte en un sistema entre otros. Se trata de eliminar las jerarquías en la relación texto-escena y de establecer una diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra. No es mostrar lo que no ha sido dicho sino, por el contrario, no mostrar lo que se ha dicho. Hay una total inversión con respecto a la idea de que la puesta en escena consistía en mostrar lo que no se ha dicho.

Esto se explica esencialmente a partir de una nueva concepción del texto y de la comunicación. La idea es que no se puede tratar verdaderamente el texto literario como si fuera una comunicación cotidiana y que hay en cierta medida, como ha dicho Lyotard, una opacidad irremediable dentro del propio lenguaje. Se trata de mostrar que el lenguaje no es reducible a una información que se pueda cuantificar o clasificar. La utilización de la lengua es muy diferente a lo que ocurre en la informática. Lyotard piensa que en el postmoderno la comunicación no es evidente ni elucidable, ni por otra parte indispensable. Hay un cambio de paradigma a nivel del elemento que se va a poner en escena: ya no es el texto como sustrato del sentido, como tutor de la fábula, que es importante; tampoco es la fábula, la narrativa; tampoco es ya el espacio que reemplaza al lenguaje sino otro paradigma que recobra importancia: el paradigma del

tiempo, del ritmo, de algo que pertenece a la esfera de *hablar la lengua*, de ver de qué forma la lengua se inscribe en la temporalidad y cómo el ritmo que se le da a un texto es fundamental para la propia producción de sentido.

Para explicar esta llegada del postmoderno hay que reflexionar sobre la noción de tradición, de herencia. Pudiera hablarse de una crisis de la tradición y de una crisis de la herencia: en suma, ya no se cree demasiado en la noción de tradición, por que muy a menudo se asimila a la noción no ya de tradición sino de las tradiciones, que según Vitez no son sino los procedimientos, los troncos, las manías copiadas y vueltas a copiar unas de otras, de lo que el trabajo teatral debiera desembarazarse. En oposición frente a la tradición, o sea, frente a la historia del teatro, y cito otra vez a Vitez, la continuidad de esos ejercicios de las representaciones de esas obras, de esos comediantes. Pero al propio tiempo sería un error pensar que hay un conflicto abierto entre la tradición teatral y el teatro postmoderno. La relación no es conflictual sino por el contrario de coexistencia pacífica, de tolerancia.

A diferencia del postmodernismo, las vanguardias se caracterizaban por la negación de la tradición, por la negación de lo que venía antes. De cierta forma creían en el progreso, en la relación dialéctica y en la progresión histórica. Se situaban por oposición. Por el contrario el postmoderno no se refiere verdaderamente a lo anterior, a lo que lo precede, sino que instaura más bien una relación de tolerancia, de indiferencia, de recuperación. No se trata de criticar elementos del pasado sino de utilizarlos en un sistema donde ya no tienen valor histórico ni temporal alguno, donde sólo están allí como si fueran un circuito de deconstrucción. Este término, que le pido prestado a un filósofo, Derrida es fundamental para comprender esta relación con la herencia y con la tradición.

El postmodernismo se comporta frente a la tradición histórica, y cito a Derrida de una forma semiótica; con sus prácticas genera al mismo tiempo su propio metadiscurso, abriéndose sobre la infinitud de los signos y volviendo a hacer legibles las con-

diciones de su actividad. Paralelamente a esta crisis de la tradición pudiera comprobarse también un fin de la radicalidad. Ya no es levantarse contra algo u oponerse a algo, sino más bien lo que en francés se llama *J'ne sais pas* (yo no sé), o sea, utilizar las palabras de la otra persona en forma irónica, por supuesto para decir lo contrario de lo que el otro ha dicho, es decir, una utilización irónica de los códigos. Un personaje no está de acuerdo con lo que dice el otro, repite diez veces lo que el otro acaba de decir, como si fuera una máquina. Entonces el otro se da cuenta de que eso no es normal y va a cuestionárselo, ése es el reciclaje. De suerte que no existe ya la contradicción y la voluntad de oponerse sino una utilización irónica de lo mismo.

Ya no se trata de buscar las raíces de la obra de arte sino de quedarnos justamente en la superficie. Todo lo que se muestra en escena es sólo un simulacro, es lo falso y la falsa apariencia. No remite a un signo profundo, no hay subtexto, no hay un discurso centrado con relación al cual yo me opondría. No se profundiza buscando el texto subyacente; se trata de confrontar y mezclar lenguajes diferentes, es decir, que por ejemplo, nos interese en la literalidad del texto, en ese juego de palabras se tratará de no traducir el texto en sus significados; se usa el texto como si fuera música, quedándose en la superficie.

Lo anterior puede verse, igualmente, en la utilización de la escenografía. Muy a menudo aparece el empleo de las materias brillantes, superficiales, donde nada pega, de suerte que pudiéramos llamar a esto el fin de la radicalidad, el fin de la negación, la oposición y la polémica.

En lugar de esa polémica se prefiere citar estilos y lenguajes diferentes. La idea es hacer una suerte de eclecticismo, desincretismo de lenguajes, lo que conduce a una especie de indiferenciación, y un filósofo, Alain Finkielkraut, ha mostrado muy bien en su libro *La derrota del pensamiento* que actualmente la cultura y la tolerancia cultural consisten en utilizar de forma indiferenciada todos los tipos de cultura, todos los niveles de cultura. Quiere decir que todo es válido y todo es lo mismo; para

el postmodernismo ya no existen diferencias entre una obra de Calderón y un canto o una consigna publicitaria porque están tomadas en el mismo plano cultural. Se rechaza utilizar una valoración y un juicio estético sobre las manifestaciones culturales, lo que conduce a una indiferenciación, e incluso, personalmente pudiera decir que a una indiferencia cultural.

Todo es cultural pero nada es cultural. Entonces llegamos a una especie de sincretismo de «trajín» cultural, por así decirlo, donde todo se mezcla y espero que ahí vean la diferencia con la transferencia intercultural, donde había una especie de trabajo con las otras culturas y no había en absoluto una indiferenciación ecléctica.

En el postmoderno se trata de buscar a derecha e izquierda elementos culturales y lo único que cuenta es la forma en que se mezclen. Se trata de dar un cierto número de indicios de esta crisis de la puesta en escena, y quisiera precisar una vez más al hablar de la crisis de la noción estética de puesta en escena y no simplemente de los fenómenos filosóficos y culturales de los que acabo de hablar. La propia noción de puesta en escena está en tela de juicio. En primer lugar, la gente de teatro ya no acepta la idea de una puesta en escena cerrada, controlada por el director y que sería en cierto sentido como un texto cerrado. Impugna la supremacía del director escénico y eso llega, ustedes lo saben muy bien, a esta reivindicación de la creación colectiva.

Este rechazo se traduce también en un elogio del fragmento, de lo inacabado, de lo inconcluso, del comentario, de la deconstrucción. Lo que se ha llamado la tiranía de la puesta en escena que lleva, bien a un reemplazo de la puesta por la creación colectiva o, por otra parte, a la idea de que no se debe dar la impresión de que la puesta funciona como un sistema homogéneo muy preciso. Creo también que la crisis de la puesta se explica tal vez por lo que pudiéramos llamar los complejos repentinamente frente a la explicabilidad del texto dramático o del texto espectacular. Se tiene la impresión de que los ins-

trumentos que las ciencias sociales nos han dado: el marxismo, el psicoanálisis o la sociología no son suficientemente afinados o incluso son hasta insuficientes para dar una explicación satisfactoria, por lo tanto hay a la vez una crisis en las ciencias sociales que tiene repercusiones en la puesta en escena.

Paralelamente a esto se puede ver una especie de elogio de la complejidad. Aquí, como dice Adorno, la puesta ha perdido su carácter de evidencia, es decir, que ahora se ven numerosas puestas y se tiene la impresión de que nada es simple en la forma en que están construidas, por lo tanto se requiere que el espectador ya no esté confrontándose con evidencias. La noción de coherencia o de totalidad se critican muy violentamente, la noción de totalidad de que hablaba Lukacs, por ejemplo. El postmodernismo quiere romper con esta noción de totalidad vinculada a una concepción del realismo. Brecht decía que no hay nada más poco feliz que romper con el hábito de considerar un espectáculo artístico como un todo.

Es cierto que cuando se ve un espectáculo se tiene deseo de entenderlo como una totalidad y no como un fragmento inconcluso, pienso además que el postmoderno preferiría ver un espectáculo como algo inacabado, como una metonimia de algo que es más amplio y en ningún caso como algo total o global. Esto quiere decir que el postmoderno niega la idea de una puesta total, global, cerrada, coherente.

Pienso que hay que establecer el vínculo entre las consideraciones estéticas y las consideraciones filosóficas y políticas, porque eso se explica por lo que Lyotard llamaba el final de las grandes metanarraciones. Las metanarraciones son narraciones que globalmente explican el mundo, por ejemplo la religión, por ejemplo para Lyotard el marxismo, o bien un discurso humanista, o incluso un discurso del estructuralismo lingüístico, una forma de negar la posibilidad de contar, de narrar el mundo como una historia bien coherente, limpia, fácil. Lo que dice Lyotard tal vez explica esta voluntad de no dar una solución de globalidad a una interpretación por la puesta.

También, y vinculado a esto, creo que hay una serie de dudas desde el punto de vista de los postmodernos en relación con la posibilidad estética e ideológica que tendrá el teatro de hablar de la realidad y mucho menos de cambiarla. Se piensa que el arte ha perdido en cierta medida su impacto en la sociedad, que ha perdido toda combatividad, toda efectividad, tal vez porque simplemente el teatro ha sido marginalizado por los medios de comunicación.

En suma, el postmoderno, tal como lo he descrito, es un síntoma de una dificultad de la sociedad occidental de pensar en sí misma, de pensarse a sí misma y de pensar lo que va a ocurrir después y teorizar lo social, y diría que tal vez no es algo que está limitado a la sociedad occidental en Frankfurt o en París, estoy seguro que también ocurre en Praga o en Varsovia.

Para mí la diferencia entre el teatro del absurdo y el teatro postmoderno es radical. En mi opinión, el teatro del absurdo pertenece a las vanguardias y el teatro postmoderno niega a las vanguardias. ¿Por qué el teatro del absurdo pertenece a las vanguardias? Porque en su preten-

sión de mostrar lo absurdo de la existencia o de la sociedad funciona aún sobre la noción de sentido. Aquí veo que Adorno, que describe magníficamente esta problemática en su teoría estética, no habla de postmoderno sino de teatro del absurdo:

Incluso la pretendida literatura absurda tiene en sus propias sustancias más elevadas y forma parte de la dialéctica, está en la dialéctica, debido a que se expresa como coherencia de sentido, teológicamente organizada en sí, conserva por esto mismo en la negación determinada la categoría de sentido, lo que hace posible y exige su interpretación.

Por lo tanto, lejos de pensar que el teatro del absurdo niega el sentido, se puede decir que lo fortalece, que es una parábola sobre el sentido. Por supuesto, con la dificultad de establecer el sentido, pero puede hacerlo. Nos planteamos aquí el debate sentido-no sentido. Por el contrario, en el teatro postmoderno el sentido ya no es el problema, ya no es lo que está en debate, es decir, que se extraen elemen-

tos de diferentes medios artísticos y culturales y se les hace significar no para decir globalmente algo sino para hacer reflexionar sobre la construcción del sentido, es un trabajo de autorreflexividad y no de descripción del mundo. También es más importante comprender la enunciación de la puesta en escena, la reflexión y la reflexividad de la obra que el mundo que sería descrito o mostrado por el arte. Por lo tanto, yo hago una diferencia bien zanjada entre el teatro del absurdo y el teatro postmoderno.

Hay que precisar que en Europa, por lo menos en Francia, el teatro del absurdo ya no se escenifica del todo porque ya no nos interesamos en él, ya se ha convertido en una especie de movimiento histórico. Creo que lo que se puede ver aquí es justamente esa ruptura epistemológica de que el postmoderno hace la hipótesis.

Cierto número de descubrimientos de la vanguardia han sido retomados por el postmoderno, pero es él mismo el que hace distinciones entre las vanguardias y el propio movimien-

CREACION COLECTIVA Y POSTMODERNO



• Bob Wilson

Hay una diferencia radical entre la creación colectiva y el postmodernismo. La creación colectiva describe la forma en que se trabaja, la presencia o ausencia de un director escénico, la relación entre diferentes personas que trabajan en la puesta en escena: el actor, el escenógrafo, los luminotécnicos, etc. Por otra parte, el postmoderno no plantea tanto la cuestión de saber cómo se ha preparado el espectáculo.

En la mayoría de las puestas en escena llamadas postmodernas, en mi opinión, no existe una creación colectiva sino que, por el contrario, hay un retroceso muy marcado hacia el control de la puesta en escena por una persona. El mejor ejemplo de ello es Bob Wilson. El no hace creación colectiva, utiliza a los actores un poco como máquinas y los integra a un discurso que le pertenece y que pertenece al mundo externo también y que por lo tanto es postmoderno.

to. Es muy difícil trazar las fronteras. A veces el postmodernismo utiliza el ropaje de las vanguardias pretendiendo ser algo nuevo, por esa razón la propia noción es muy ambigua y yo tengo algunas dudas metodológicas para emplearla. En rigor, se sabe que se puede describir la puesta en escena pero tal vez no la dramaturgia. Es verdad que cierto número de criterios, tal y como Peterburger ha descrito, son propios también de las vanguardias. Hay una especie de reduccionismo del postmodernismo a partir de elementos de la vanguardia y por otra parte, esto es exactamente lo mismo que dice Lyotard en sus consideraciones, en su libro *El postmoderno explicado a los niños*, donde se burla un poco de las pretensiones de los postmodernistas. En el *Magacin literario*, de marzo de 1987, dice:

Esta idea de cronología literaria es perfectamente moderna y no postmoderna, pertenece a la vez al cristianismo, al jacobinismo. Puesto que inauguramos algo completamente nuevo debemos volver a poner las agujas del reloj en cero. La propia idea de modernidad está estrechamente correlacionada con el principio que es posible y necesario de romper con la tradición y de instaurar una forma de vivir y de pensar absolutamente nuevas. Sospechamos actualmente que esta ruptura es más bien una forma de olvidar y de reprimir el pasado, es decir, repetirlo, en vez de una forma de trascenderlo.

En la cita, como se ve, es crítico con respecto a esta noción de postmodernismo, que sería algo nuevo en cierto sentido y, al propio tiempo, la ambigüedad de Lyotard se empata un poco a la naturaleza de esta noción de postmodernismo. Lo hizo en su primera obra, *La condición postmoderna*, aplicándola sobre todo a la filosofía y a la situación del hombre en la historia, y después los estetas se han apoderado de esa noción, en cierto sentido la calcaron o la proyectaron a sus propias descripciones de las vanguardias.

Finalmente podríamos preguntarnos ¿tenemos realmente necesidad del postmodernismo? Me parece que no •



¿ARIANE MNOUCHKINE POSTMODERNISTA?

Para analizar el ejemplo de Ariane Mnouchkine y el Teatro del Sol sería bueno diferenciar momentos históricos de su trayectoria. Desde inicios de los años 70 hasta el espectáculo *1789* había una creación colectiva o por lo menos eso decía el programa. Pero en su trabajo actual ya no se trata de creación colectiva en modo alguno, primero porque los principales actores ya han abandonado el grupo y Ariane Mnouchkine prácticamente se ha quedado sola y trabaja con actores mucho más jóvenes y menos formados, y sobre todo porque tiene la necesidad de controlar por sí misma la puesta en escena y de trabajar a partir de textos escritos por adelantado, textos clásicos en adaptaciones o textos que pide a determinado autor contemporáneo. Por lo tanto ya no se trata de una decisión tomada en común y esto se evidencia en la puesta en escena. Hay una gran coherencia de los signos.

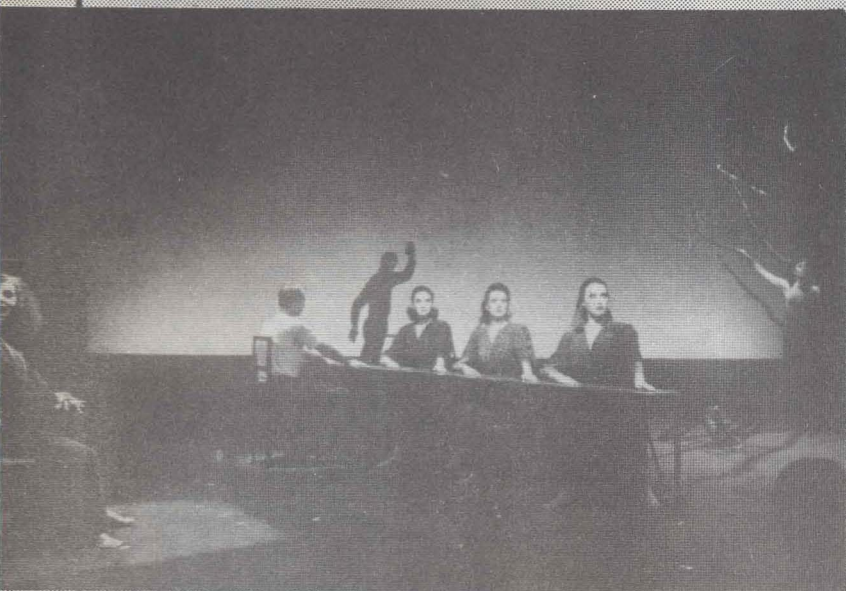
Al mismo tiempo creo que lo que hace ahora Ariane Mnouchkine es casi postmoderno, pues su forma de escenificar *La indiada* corresponde verdaderamente, desde muchos puntos de vista, a

un trabajo postmoderno y debe ser que ya ahí no se trata de criticar o hacer un discurso político sobre esa época de la India, sobre la partición territorial; tampoco se trata de interpelar al público acerca de la situación ideológica actual, sino de tomar elementos culturales a derecha e izquierda y con esos elementos algo dispersos mantener un discurso, pudiera decirse humanista o algo ingenuo, sobre el alma humana y sus tormentos.

También es postmoderno en su trabajo la referencia a Shakespeare. El autor hace una especie de *collage*, de imitación más bien, una reescritura a la forma de Shakespeare; utiliza al autor inglés porque no encuentra una dramaturgia que le permita dar cuenta del mundo actual y abdica un poco. Dice: «no se puede hacer nada mejor que Shakespeare, por lo tanto regresemos a él y a su modo de *chronical plays*». Evidentemente esto produce un espectáculo que funciona a las mil maravillas, pero cuando se indaga en su dimensión ideológica y cuando se ha conocido a la Mnouchkine de hace quince años, con algo de nostalgia nos sentimos decepcionados por la forma en que ella está trabajando en estos momentos.

• El Teatro del Sol

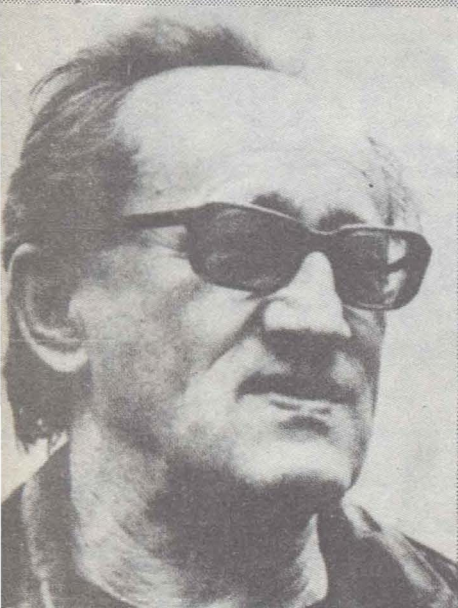




• *La máquina Hamlet*

LA MAQUINA MULLER

A Heiner Müller se le preguntó una vez si era un dramaturgo postmoderno y respondió: «¿Postmoderno? Bueno, no sé qué quiere usted decir con eso. El único postmoderno que conozco debe ser ese señor que trabaja en un *post*» (correo).



• Heiner Müller

La vida y la trayectoria de Heiner Müller es bastante característica de esa esquizofrenia postmoderna de la que he hablado, es decir, que vive a la vez en Oriente y en Occidente. Por otra parte, Heiner Müller se sitúa en una continuación de Brecht y del radicalismo brechtiano, pero de otro lado también deconstruye completamente la idea de que el teatro es algo que tendrá una acción sobre el mundo y sobre la cultura. Y en este sentido es totalmente postmoderno.

Si se analizan sus obras, ya sea *La máquina Hamlet* u otra, puede verse como incesantemente él pasa de una esfera a la otra. Personalmente yo lo veo como un autor postmoderno en la medida en que reúne en su persona categorías y tradiciones contradictorias y produce otro discurso. El hecho de que proporcione guiones a Bob Wilson es característico, me parece que es un reencuentro del hombre de Texas y el hombre de Sajonia, del que ellos evidentemente se ríen bastante. Proviene de mundos completamente distintos y el hecho de que no tengan nada en común permite la producción de espectáculos que en cierta forma son postmodernos porque funcionan perfectamente para públicos distintos y nunca son reducibles a un sentido preciso.

LAS VANGUARDIAS POLACAS

Quiero hacer una distinción radical entre Grotowski y Kantor. Para mí Grotowski no pertenece al postmoderno, en tanto Kantor tal vez sí. Grotowski pertenece cada día a la idea de una radicalidad del pensamiento filosófico y psicológico, se sitúa en cierta forma como continuación de Artaud, tal vez sin haberlo leído, sin referirse expresamente a él. La idea de volver a encontrar en el hombre la fuente de la teatralidad hace que haya una búsqueda de una identidad cultural y en ese sentido lo coloco como un continuador de las vanguardias.

Kantor, por el contrario, utiliza esos elementos aquí y allá, toma de tradiciones muy diversas desde Brecht pasando por teorías sobre el teatro simbolista, hasta un trabajo sobre el *performance*. Sobre los títeres ha realizado un trabajo mucho más ecléctico, mucho menos dogmático y más abierto que el de Grotowski, y en ese sentido se pudiera calificar de postmoderno.



• Kantor

TEATRO ESTUDIO EN ANGOLA: LA PALABRA VIVA

Andrés Mari

En 1976 concebí la puesta en escena de *El oso*, de Antón Chejov, como el «juguete cómico» con que él mismo la clasificó. Mi visión de director le conformó un montaje ágil, risueño, alborozado, ingenuo y pleno de vitalidad, donde exploré la conducta de los personajes bajo un delicado tamiz clasista. Diseñé una escenografía que potenciara con gracia las imágenes del argumento. Todo estaba signado por la precisión conceptual que emanaba del superobjetivo de la pieza, y el gusto por la perfección formal de la imagen escénica que también ofrecía el texto chejoviano.

Dada la singularidad del Grupo Teatro Estudio, con el que realizaba el espectáculo, pude elaborar una comedia con su medida, su limpieza y su acabado totalmente ajenos al grotesco, la chabacanería y el facilismo comunicativo, aun cuando había afinado durante el proceso creador presupuestos estéticos un poco arriesgados: cierta liberalidad del lenguaje hablado, propia del juego teatral contemporáneo y del sustrato bufo que siempre acecha en nuestras producciones humorísticas.

Los años sumaron cuatro elencos para la pequeña obra, y con ellos, sin que el montaje sufriera algún cambio, la personalidad de los actores, las cientos de representaciones ante un público muy amplio, y la constante vigilancia de aquella liberalidad, fueron fortaleciendo la correcta apertura de la palabra. Fueron doce años de trabajo intenso, y aunque siempre nuestra presentación mantuvo

su dignidad artística, hoy día, al regreso de una gira por las unidades militares cubanas en la República Popular de Angola, puedo ver la etapa anterior como una magnífica labor de ensayo, búsqueda y entrenamiento de la imagen poética del habla teatral que justamente en aquellas lejanas tierras abandonó nuestras prejuiciadas ataduras y alcanzó su estreno, su hallazgo y su definitiva dimensión histriónica.

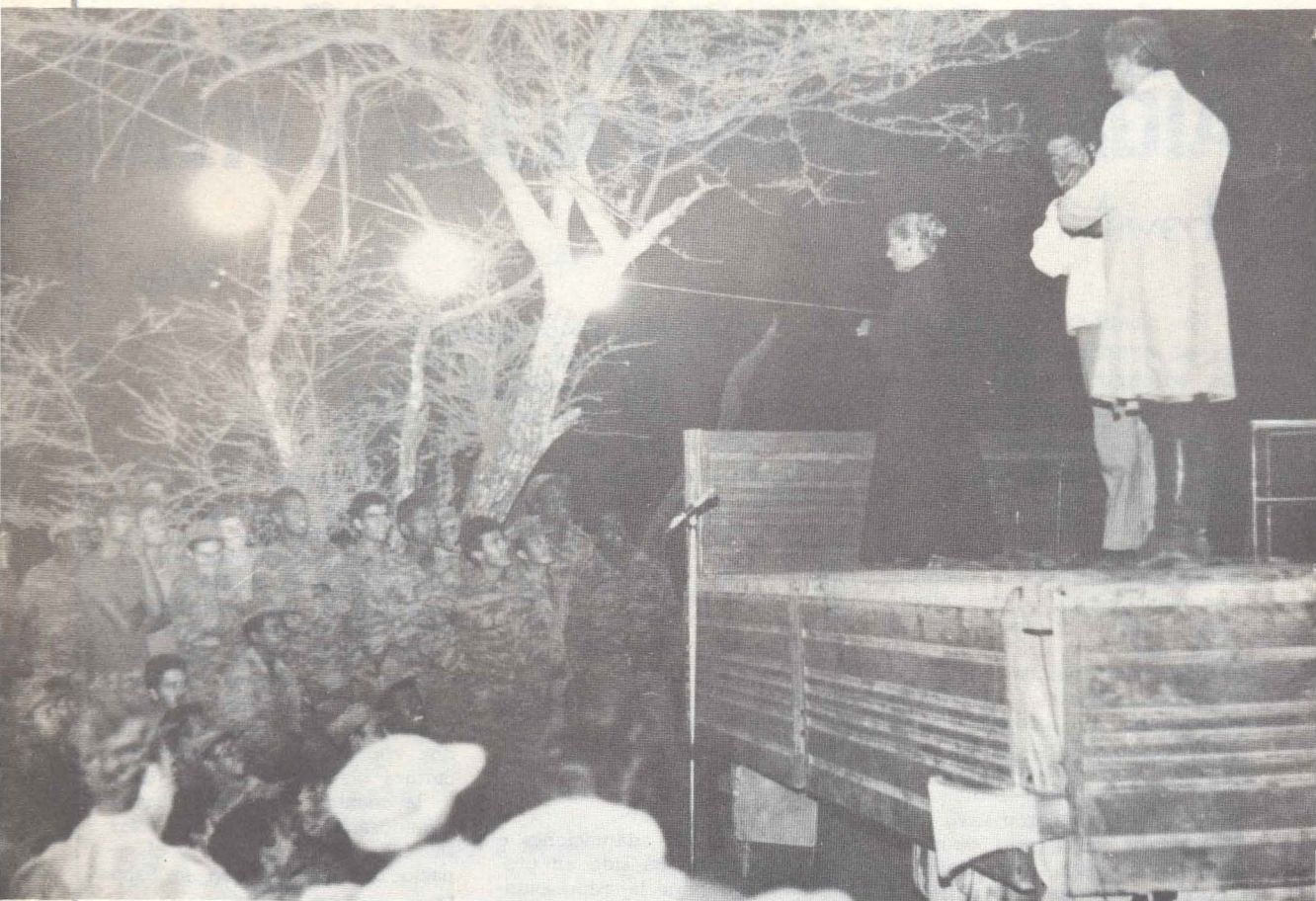
El asunto de las adaptaciones o traducciones no ha sido un problema fácil para la representación de los clásicos universales en nuestro país. A menudo nos topamos con intentos absolutamente museables, donde diversos giros, términos, interjecciones y hasta fonemas, desdeñando la gracia de nuestro lenguaje, se instalan sobre la escena como un «otro idioma» que no nos pertenece, y que convierten a talentosos actores en intérpretes engolados, vacíos, y hasta ridículos, cuando lo pronuncian según una enjundiosa interiorización de añejas intenciones que casi nadie comprende. Otras veces, en supuestas luchas contra el maltrato del llamado «idioma nuestro», que el habla cotidiana continuamente enriquece y vitaliza con singulares variaciones lingüísticas, acentuada entre nosotros por la conmoción social que en todos los aspectos ha significado la Revolución, en la escena cubana podemos encontrar un lenguaje que dista mucho de aquel que vibra en la hondura de nuestra nacionalidad; el único mecanismo de comunión que puede propiciarnos un verdade-

ro teatro popular, vivo y poético.

Los mismos actores poseen un habla con mayores acepciones, matices y sonoridades que sus personajes, y en múltiples oportunidades se ven amarrados a textos que, olvidando nuestra colorida idiosincrasia, pretenden elevarse a peldaños supuestamente internacionales sin subir la escalera contextual donde todos vivimos y expresamos una cultura plena, que siempre llega a la máxima grandeza cuando ingeniosamente logra proyectar la vibración del tiempo y el espacio del hombre que la habita.

Siempre me ha llamado la atención en las historias del teatro conocidas, la marcada referencia a la eminente popularidad del público que acudía al anfiteatro de Esquilo, a los corrales de Lope de Vega o al escenario isabelino de Shakespeare, adonde iban a comunicarse con también popularísimos actores, a compartir la más candente actualidad con la misma clasificación parlante.

No pretendo entrar en paralelismos históricos o análisis epocales; para los que no me siento capacitado. Sólo quiero ofrecer un testimonio razonado sobre tres categorías que cité antes: lo vivo, lo popular y lo poético en nuestro teatro, circunscrito a lo realizado durante dos meses por los actores Francisco García, Maité Abreu y por mí mismo en nuestras actuaciones en la obra *El oso* para los internacionalistas cubanos en Angola. El montaje básico no se alteró, ni la escenografía, ni el vestuario, ni ningún 17



otro componente de la puesta sufrieron cambios; el buen trabajo interpretativo de los actores y la atención del público, tampoco fue el signo distintivo de esta experiencia; pero algo diferente sucedió para que todos exclamáramos: «es el mejor público que hemos tenido».

Aquello que para mí se convirtió en lo más atrayente de ésta, la más apasionante de mis incursiones artísticas, fue el trabajo espontáneo de los actores en la utilización del lenguaje como fermento dramático, que puso en movimiento los intereses más cercanos del espectador. Muchas palabras de la versión española que teníamos fueron sustituidas por otras que les íbamos arrancando a los caminos de polvo, a los dormitorios debajo de la superficie del desierto, donde nuestras gargantas se iban hermanando con el habla diaria de los internaciona-

listas. Palabras de origen portugués y de las lenguas nativas iniciaron su vida artística: *apaña, aruña, Donguena, primo, guacha, candonga, quimbo, Xangongo, raya, Kwanza, Mucope, coporoto, Calueque, cañome*, y otras, se fueron incorporando al texto original sin artificios o extremos concesionales, sino como legítimas voces del sur angolano integradas en el concierto lexical de nuestro idioma. Poco a poco, sin largos análisis ni estudios preliminares, porque el tiempo teatral es como la cuerda de un equilibrista, pero con la intuición sedimentada por los años anteriores y una guardia permanente de reflejos, fuimos captando la palabra justa, aquella que todavía contenía el palpitar, el cosquilleo, la sugerencia entre líneas; el presente inmediato, que aún con los vuelos de la ambigüedad teatral, no escapaba de la línea de pen-

samiento del «aquí y el ahora» donde todos estábamos inmersos. Era la palabra viva en su más aguerrida independencia, pues por sí misma asociaba los diferentes contextos sin perturbar el hilo de la fábula concreta donde estaba colocada.

Así, cuando la Popova, ya casi en brazos de Smirnov, y convencido el público de que detrás de ese acercamiento amoroso estaba el peligro de la deuda que ella intentaba eludir, el parlamento del terrateniente: «La amo. ¿Por qué me habré enamorado de usted? Mañana tengo que pagar los intereses», unido a la frase del actor: «Sigue, pero, cuidado, que hay una mina», entrelazaban, con la más hilarante de las reacciones, la doble situación contradictoria con que Chejov enfrentó a sus personajes a partir del amor y del di-

nero, y la similitud antagónica que bullía entre los espectadores con respecto a la aceptación del amor y el riesgo de la guerra. De esta manera, sin llegar a la vulgarización, o sin temerle —porque ello no tiene ningún límite extraño a las pasiones humanas, ni hace brotar ninguna degradación estética— podemos deducir que la vivacidad de la palabra emitida en la escena, estará en dependencia de que en las sagaces aproximaciones en la historia vivida por el actor, pueda haber la existencia que lleva consigo el público.

Yo les había marcado a los actores, desde 1976, que la escena en que los protagonistas discuten las cualidades del hombre y la mujer debía convertirse, para ambos, en una tribuna, y ellos entonces lograron el discurso, pero ahora lograban el diálogo, el primigenio, aquel que indiscutiblemente todos formulamos para que produzca el hecho teatral: «un actor frente a un espectador: ese es el teatro»; el que cabalmente expresa desde tiempos inmemoriales la infinita salud de nuestro arte; el que obliga a ir a él porque no se puede encerrar en un libro, en una anécdota o en una grabación: el disfrute de lo efímero y lo irrepetible, el goce instantáneo del imprevisto de la creación.

Al llegar a la escena del duelo, ya yo me sabía el nombre del jefe de la unidad militar donde trabajábamos; entonces en vez de decir: «voy a buscar ayuda del cocinero y del cochero», como escribe Chejov, decía: «Martínez» o «Coronel Arias», o «Mascatuerca, ven a solucionar esto», y allí se interrumpía la obra por largo tiempo para dar paso a la urgente necesidad teatral del público de demostrar su existencia dentro de un código artístico que también exigía de él una participación creadora, convirtiéndose el corte de la acción en una transparencia de la comedia antigua donde podía volverse a oír a Platón decir: «No vivimos en una democracia, sino en una teocracia verdadera».

No se trata de decir los subtextos o «morcillar» los textos; se trata de no despojarle a la palabra los contextos que es capaz de asumir, ni al actor su eterna condición conflictiva, ni al público teatral su insaciable derecho a la cooperación. Y esa palabra abierta, ese actor en ebullición y ese público candente, son a los que les corresponde, y lo que implacablemente demanda, *un Teatro Vivo*.

Cuando Smirnov acepta sobre su pecho el revólver que sostiene la Popova, diciéndole: «¡Dispare usted! ¡No es capaz de imaginar la felicidad que supondría para mí morir bajo la mirada de esos ojos maravillosos!», y seguidamente el actor se encogía con estas palabras: «¡No, qué lindo me quedó!», entonces el auditorio lo aplaudía en la plenitud de la risa, como a cualquier otro fanfarrón de sus cuentos nocturnos y entablaba un fluido debate sobre las mejores formas de conquista amorosa, de las palabras más bellas para tal ocasión, y se las sugería al actor creando mágicamente una atmósfera hogareña. Teníamos que esperar para continuar la función, como también esperamos otra vez en que un espectador llamó a sus colegas y le explicó a Smirnov lo que debía hacer de acuerdo al seguimiento de la trama que ya él se había apropiado. En ninguno de los casos había pérdida de la noción del lugar que cada uno ocupaba, sino que en todos se revelaba la condición contestataria del espectador teatral. Con ello me daba cuenta maravillado que sólo un público que responda categóricamente a la teatralidad que se le ofrece, y cuando a esta reacción seamos capaces, no sólo de esperar, sino de accionar, y producir entre las dos partes la legítima interrelación sobre lo que sucede arriba y abajo, entre el que habla y el que oye, y donde el esquema acción-reacción-acción constituya la esencia del fenómeno teatral, hasta en su grado más íntimo, donde los ojos puedan hablar y ser oídos; cuando esa comunión se establezca totalmente, el *Teatro Popular* de nuestros tiempos será un hecho consumado.

No se trata de pronunciar más palabras de las necesarias, se trata de que las necesarias sean encontradas. Tampoco hay que crear un texto tan flexible que pueda ser interceptado constantemente, sino de toparnos, lo mismo actores que espectadores, con el texto que aglutine las imprescindibles palabras que abran la clásica tribuna donde el actor y el espectador alcancen la libertad del diálogo que el *impromptu* del ámbito dramático supone para un teatro verdaderamente popular.

Cuando Popova y Smirnov dan fin a su historia, aceptando el amor y anulando la deuda, hasta la palabra más coyuntural que podía provocar una risa aplastante, como «candongueo» o trueque entre amor y dinero, que probé en algunas funciones con esta escena, pude percibir el rechazo o la indiferencia total del público a reírse o burlarse en un momento donde había sido envuelto por la sagrada condición de la poesía, el respeto a la dignidad del sentimiento; el arrobamiento con la belleza de la cual no quería ser excluido; la silenciosa palabra del corazón y el inteligente proceso del raciocinio con que cada uno de ellos había sido tocado individualmente. Y otra vez vuelvo a reiterar que no se trata, porque el teatro no puede ser un «tratado», de identificaciones stanislavskianas, ni extrañamientos brechtianos, ni catarsis artaudianas, ni intercambios antropológicos barbianos, sin que ello signifique una apreciación peyorativa de las enseñanzas de estos grandes maestros, sino que con emocionada memoria, intento transmitirles al apretado encuentro que, con la Poética Teatral, sostuve en aquellas tierras hermanas, donde la inmensa necesidad de dar y recibir el afecto, la ternura y la bondad, constituye, a mi juicio, la mayor fuente contemporánea para el teatro nuestro que desee expresar la poesía de la vida, sin que esto conlleve tomar de estas fuentes sus circunstancias extremas o sus situaciones límites, sino el saber ponderar la mítica existencia, todavía en nuestros días y abundante entre nosotros, de la entrañable pureza del hombre. ●

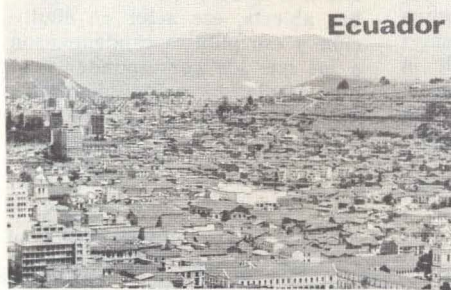
TEATRO EN LA MITAD DEL MUNDO

Héctor Quintero

Desde 1966 la subsecretaría de Cultura del Ecuador y el Colegio Nacional «Olmedo» de la ciudad de Portoviejo, provincia de Manabí, auspician cada año el festival internacional «La flor de septiembre» que tiene entre sus principales objetivos hacer de este centro docente, un saludable foco de atención cultural en donde se dan cita todos los estudiantes de nivel secundario y preuniversitario de la provincia, profesores, creadores, invitados extranjeros y público en general.

En esta oportunidad, entre certámenes estudiantiles de danza, música, poesía, pintura y oratoria, los organizadores decidieron dedicar la vigésimocuarta edición al Teatro y, por tal motivo, la Universidad Laica «Eloy Alfaro» y la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, organizaron un Seminario de Teatro e Investigación Social con representantes de América Latina y Europa, así como una muestra de puestas en escena ecuatorianas en la vecina ciudad de Manta.

Si consideramos la difícil situación de los «teatros» ecuatorianos para el desarrollo de sus talentos, toda vez que el país no cuenta con una estructura orgánica que aliente de manera sostenida y organizada las expresiones culturales, resulta inevitable destacar la quijotesca gestión de Horacio Hidrovo Peñaherrera, escritor y profesor universitario manabita, a quien se debe no sólo la iniciativa sino también el mantenimiento por



casi un cuarto de siglo de un evento cultural como el que en esta oportunidad nos condujo, en calidad de invitados, a «la mitad del mundo», mientras al joven actor Nixon García, director del grupo La trinchera, de Manta, debemos agradecer la muestra del teatro nacional que se celebró en esa ciudad entre el 3 y el 7 de octubre de 1988, justo a continuación del encuentro cultural de Portoviejo.

A falta de adecuadas instalaciones teatrales, se da en el Ecuador un amplio movimiento de «teatro callejero» que lo mismo en el patio de una escuela que en la explanada mercaderil de un suburbio, provoca en el espectador más virgen un interés nuevo por esa vieja pero eterna manifestación artística que es el teatro. Por lo demás, en todo el país no existen grupos con subvención estatal, excepto una compañía de ópera que muy recientemente se ha constituido en la capital. Así, pues, los grupos teatrales se sostienen con los ingresos de taquilla, el «pase del cepillo» al final de una representación callejera o escolar, o, en el menor número de casos, con modestos presupuestos de la Gerencia de difusión cultural del Banco Central, el Banco del Pacífico, o alguna que otra institución privada. No obstante esta insegura base económica, se hace teatro en el Ecuador y resulta justo, además de necesario, entrar a analizar sus resultados solamente a partir de este contexto de abandono oficial a pesar del cual existen actores, directores

y hasta un incipiente público de teatro.

Durante el desarrollo del seminario internacional, representantes de la República Federal Alemana, Argentina, Brasil y Cuba tuvimos la oportunidad de intercambiar experiencias interesantes, conocernos mutuamente y hacer un poco la historia teatral de cada uno de nuestros países a partir de exposiciones públicas, encuentros, talleres y muestra de videos. En mi opinión, lo menos interesante resultó la discusión de temas manidos tales como el «concepto de teatro popular» (a mi juicio algo tan simple como todo aquel que independientemente de su forma logre la comunicación con el gran público), la necesidad de que la gente que hace el teatro —sobre todo en países de una tradición no precisamente culta— piensen también en el público a la hora de escoger títulos y no se limiten a enojarse o deprimirse cuando vencida la función del estreno (esa a la que asisten la familia, los amigos, los críticos y la gente de teatro) la sala permanezca vacía porque la oferta no ha resultado del interés o la comprensión de la mayoría. Se habló también de lo canalla que ha sido la televisión en eso de robarle público al teatro (excepto cuando en el teatro sucede algo interesante, las localidades se agotan y entonces ya nadie ve a la pequeña pantalla como al lobo feroz) y, en fin, todos esos tópicos que se discuten siempre que la gente de teatro se reúne en cualquier parte y se les da la posibilidad de teorizar.

Nuestro primer contacto con una puesta en escena ecuatoriana nos condujo directamente al descubrimiento de una actriz de llamativas facultades histriónicas: Tamara Navas, a quien tuvimos la ocasión de disfrutar en una teatralización del texto kafkiano *Informe para una academia*, luego de haberlo exhibido ya en distintos escenarios de América bajo la dirección de su compañero, Christoph Baumann, de la República Federal Alemana, país en donde la Navas adquiriera lo fundamental de su formación académica integral.

Informe para una academia nos introduce en la historia de una mona que debe aprender a comportarse en sociedad como una persona para concluir transmitiéndonos conceptos y presupuestos de la antinomia sociedad-hombre-animal con esa particular visión del grotesco y el absurdo que caracterizan la obra toda del célebre autor checo. A partir de este texto y a lo largo de casi una hora de representación, Tamara Navas desarrolla un espléndido ejercicio técnico de actriz en donde muestra años de formación, estudio y rigor interpretativo, además de un talento y sensibilidad manifiestos.

Tamara y Christoph crearon en agosto de 1987 el grupo Teatro de la Carpa, en la ciudad de Quito, y de sus manos llegó también la primera muestra del evento de Manta: la teatralización de otra obra literaria, en este caso el cuento de García Márquez *En este pueblo no hay ladrones*, con el que acababan de presentarse en el VII Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia.

Lamentablemente, y ya con el concurso de otros actores (el propio Baumann, José Morán y Wolframio Benavides), no quedó en nosotros, los espectadores, la misma sensación de complacencia que dejara el monólogo de Kafka representado en la Municipalidad de Portoviejo durante la sesión de clausura del festival septembrino.

Dirigido también por Baumann, el cuento del Premio Nóbel colombiano fue teatralizado a partir una estructura cinematográfi-

ca caracterizada por las escenas breves y los constantes cambios de locación, que no supo hallar en el mecanismo de su puesta en escena una correspondencia feliz con la dinámica dramáticamente escogida. Esta se deslizó torpemente, con constantes y desusados apagones y un ritmo fragmentado que sumado a un deficiente trabajo de conjunto actoral en donde se descubrían no sólo grandes desvíos sino también una débil exigencia por parte de la dirección para las reales posibilidades interpretativas de su elenco, condujeron a los espectadores hacia una atmósfera de sopor e impaciencia ajena a los propósitos y buenas intenciones del equipo realizador.

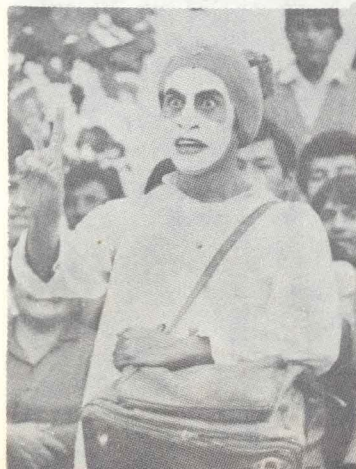
Un monólogo de autor nacional no contemplado originalmente en el programa del evento en sustitución de una representación de *Contigo pan y cebolla* a cargo del grupo El Juglar, de Guayaquil, que no pudo presentarse por problemas relacionados con la escenografía, subió a la escena del teatro Chushig en la segunda noche para provocar, quizás, uno de los debates más tempestuosos de la corta temporada. Para algunos el teatro posee tan sólo la limitadísima condición de ser «tribuna para la denuncia», «elemento concientizador», «agitación y mensaje», «catarsis emocional a lo griego» y otros tremendismos similares.

Los que así piensan, tal vez desconozcan el precepto brechtiano acerca de la necesidad de que a la clase obrera no se le desposea también de los placeres estéticos, y al parecer olvidan la genuina revolución que se agitó en nuestras conciencias la tarde en que descubrimos a Vivaldi o en que contemplamos la primera reproducción de «La ronda nocturna», de Rembrandt. Olvidan que el

teatro no logra hacer pensar si no entretiene y no cumple función social alguna si la propuesta no consigue interesar a los espectadores.

Y esto fue lo que nos ocurrió supongo que a todos ante el monólogo en cuestión que, al decir de su intérprete y director, había sido representado más de 500 veces sobre todo en zonas campesinas. Yo me atreví a sugerirle que no lo siguiera haciendo ya que con lo dura que es la vida y el trabajo en el campo, los campesinos no deben recibir del teatro sólo la faz del melodrama más deplorable y lacrimoso. Con esto provoqué, sin proponérmelo, una apasionada defensa del actor, por parte de la investigadora teatral argentina Beatriz Seibel (persona a mi parecer de ostensible inteligencia, claridad y rigor en su oficio) ya que, según ella, «no se podía ser tan duro con los que hacían el teatro de acuerdo a sus posibilidades, a pesar de todo, y sin guía ni orientación por ninguna parte», con todo lo cual puede que tuviera razón, pero en ese momento, precisamente, se daba la oportunidad de «dar orientaciones sin paternalismos» y eso era lo que sin ironías, honestamente, yo trataba de hacer, ya que me declaraba enemigo no del melodrama, pero sí de los excesos; no descubría valor alguno ni en el texto ni en la interpretación del actor y no me mostraba de acuerdo con eso de que a los campesinos se les llevara el teatro sólo para estrujarles el corazón ya que, a partir de ejemplos como ese, iban a poseer una idea muy parcial de lo que verdaderamente era el teatro.

El caso fue que esta polémica Seibel-Quintero dividió al público presente en el debate en dos bandos, ni más ni menos que si estuviesen en un estadio de fútbol para presenciar un juego entre Cuba y Argentina y hubo hasta fuertes aplausos para el uno y la otra y una crasa evidencia de que el melodrama sigue formando parte de la idiosincrasia latinoamericana incluso en los debates teatrales, tal vez gracias al peor cine, a los malos tangos y a la invasión contemporánea de las telenovelas.



•Teatro de calle:
Carlos Michelena

A lo largo de mi asistencia a diferentes espectáculos teatrales del Ecuador, pude observar que la pobreza de recursos de este movimiento lleva a sus realizadores, en la mayoría de los casos, a abandonar un aspecto de vital importancia en la escena de todos los tiempos y es el referido al diseño de escenografía, vestuario y luces, cuando sabemos todos que la escasez de medios puede ser sustituida por el ingenio creador (ejemplos hay muchos de sabia utilización de recursos desechables o pobres), en tanto prescindir de esta exigencia o concederle poca importancia significa desperdiciar un determinante medio expresivo del hecho teatral. Y esto parece que sí es tomado en cuenta por María Escudero, actriz, directora y dramaturga argentina radicada en Ecuador desde hace casi tres lustros, a quien se debió la puesta en escena de *Bandais* (síntesis de los vocablos «banda» y «país»), creación colectiva presentada por el grupo La trinchera y vinculada a la vida y la muerte del prócer ecuatoriano General Don Eloy Alfaro y Delgado quien en enero de 1912 y luego de toda una vida dedicada a la lucha para implantar en el país un régimen de libertad y justicia, fue arrastrado por las calles de Quito como prisionero de guerra y, finalmente, lanzado a las llamas.

No sólo hubo aquí, como apuntáramos más arriba, un merecido lugar para el concepto de escenografía, vestuario y luces a partir de recursos fácilmente alcanzables e inteligente y creadoramente utilizados, sino también un vital trabajo de puesta

en escena caracterizado por una absoluta entrega por parte de todos y cada uno de sus intérpretes y una sagaz utilización del espacio escénico en donde el cuidado en las composiciones, por ejemplo, no resultaba sinónimo de moldes académicos sino, a nuestro entender, elemento de búsqueda para la ruptura de convenciones escénicas en favor de un trabajo de definidos propósitos experimentales. Lástima que el texto resulte sobre todo en su primera parte un tanto oscuro para la mejor comprensión del proyecto y esto, pensamos, devenga franca contradicción con el propósito de establecer una debida comunicación con el gran público para la nueva lectura de un hecho histórico. No obstante, *Bandais*, con las actuaciones de Raymundo Zambrano, Nixon García, Carlos Valencia, Joselo Pinoargote, Rocio y Freddy Reyes, logró distinguirse en el marco de esta muestra como el título de mayores logros. Y de la misma María Escudero nos llegó otra puesta en escena. Se trata de esta vez de *Doña Rosita la soltera*, de Lorca, interpretada por el grupo Malayerba, de Quito, en donde una vez más la Escudero se nos presentaba como el más renovador y talentoso cerebro directriz de la escena ecuatoriana actual, de acuerdo al saldo que quedó en nosotros luego de presenciar no sólo la muestra de Manta sino otras representaciones en diferentes ciudades del país.

Exhibida el pasado año en los festivales de Caracas y Bogotá, esta puesta nos ofrecía una nueva y muy particular visión



● Christoph Baumann

de la obra. Sin embargo, al novedoso concepto de puesta en escena de la Escudero no respondieron los resultados del conjunto de actores en donde había intérpretes no sólo del Ecuador sino también de España, Argentina y Venezuela, y de esto debe responsabilizarse a Aristides Vargas, quien constaba en el programa de mano como ejecutor de la «dirección de actores». A excepción de los que tuvieron a su cargo la interpretación del Ama y el Primo (argentina y venezolano respectivamente), los demás, en su conjunto, —incluido el propio Vargas en el papel del Tío— no dieron muestras de notables valores escénicos sino que mejor ocultaron el brillo lírico, a ratos saltarín, siempre apasionado y profundo del verso lorquiano, para un discurso caracterizado por la frialdad, el mecanicismo, la ausencia de matices y de torrente interior bien ajenos a la pasión que para este autor exige cualquier código de puesta en escena.

Sin embargo, sí hubo mucha vehemencia y frenesí en la mayoría de los actores de Malayerba cuando al responder a las preguntas del público durante el debate posterior a la representación supieron que la misma, en contra de sus propósitos, no había logrado interesar a la mayoría.

Considero que el modo airado y ofendido con que los actores de Malayerba se enfrentaron al público durante el foro que esa noche me tocó dirigir, tiene que ver también con la «abandona-

● *Bandais*



da» situación del teatro ecuatoriano según el decir de sus propios hacedores, dé quienes escuchamos al respecto opiniones como «aquí no existe la crítica», «no estamos acostumbrados a la confrontación», «cuando aparece algún artículo en la prensa es porque lo redactamos nosotros mismos y se lo entregamos a algún amigo para que lo publique en tal periódico», etc., con todo lo cual se constata una vez más la justa necesidad de la crítica no sólo para el desarrollo de cualquier manifestación artística sino también para el de la individual modestia imprescindible en todo artista que pretenda ir más allá de las crueles barreras de la mediocridad.

Otro monólogo titulado *El barrero*, escrito por Horacio Hidrovo Peñaherrera e interpretado por Raymundo Zambrano, cerró sin destacables logros la muestra de Manta, como parte de un espectáculo mixto, en donde hubo trova, poesía, pantomima y hasta discursos.

Y como coincidió que al concluir este evento pasé a cumplimentar invitaciones de la Universidad de Guayaquil y otras organizaciones culturales para un ciclo de charlas y encuentros en esa ciudad, pues tuve la oportunidad de asistir a una de las representaciones de mi comedia *Contigo pan y cebolla* a cargo del grupo El Juglar.

Resultó para mí altamente comprometido y penoso reciprocarse tanto afecto, tanta camaradería y tanto cariño como recibí por parte de los miembros del grupo con un encuentro, al final de la representación, en donde debí decirles, en síntesis, que el hecho teatral no puede ser enfrentado de un modo tan superficial como el adoptado por ellos para la representación de esta pieza.

Motivados por la necesidad de atraer público para garantizar la subsistencia económica del grupo y de la sala-sede que mantienen, (y sin saber a la hora de seleccionar el título que el autor iba a visitar esas tierras) han convertido la comedia en una caricatura farsesca que alienta el único propósito de hacer reír, al punto de que han cortado por completo el cuadro final de la obra en donde no hay lugar para la sonrisa sino mejor para la reflexión acerca de la realidad social y económica de la Cuba de los 50, que no era otra que la de la mayoría de los pueblos de la América Latina en la actualidad.

Para bien de todos, los integrantes de El Juglar tuvieron una actitud receptiva y modesta ante el enjuiciamiento crítico y esto cerró de manera verdaderamente positiva nuestro encuentro.

Luego de un mes de constante actividad en donde pude observar, además, varias representaciones de teatro de calle y escolar, así como dialogar con cientos de estudiantes, decenas de educadores y miembros del movimiento teatral ecuatoriano, pude arribar a la conclusión de que en Ecuador, como en cualquier parte, hay gentes con el necesario talento como para el establecimiento de un fuerte quehacer escénico con características propias e inherentes al continente que lo produce, pero que la cultura avanza sólo con pasos muy lentos cuando no es asimilada y apoyada en la justa medida de su exacto valor. A este andar a solas, pienso, se deben una buena parte de las limitaciones que hoy ostenta el teatro «en la mitad del mundo» ●



Definitivamente fue el azar quien hizo recalar en Caibarién a un viejo cómico arruinado para que se ganara la vida como armador de barcos. Fue el mismo azar que un día dejó abiertas las puertas del teatro para que el niño que huía de un "bandido" encontrara refugio. De no haber sido por estas coincidencias, Jorge Cao no habría llegado al teatro tan temprano. Su camino tendría que haber sido otro. Lo único seguro es que, de cualquier manera, iba a llegar.

JORGE CAO: DISFRAZARME, TRANSFORMARME, CAMBIARME

Gilda Santana

Confieso que, aunque conocía a Jorge Cao, jamás había cambiado una palabra con él. *El día que me quieras*, donde interpreta el personaje de Gardel, lo trajo a mi grupo. El trabajo con la dramaturgia nos acercó. Cao es inteligente y analítico, su visión del teatro es muy integral y abarcadora, tanto, que a veces puede resultar irritante su costumbre de discutirlo todo, de analizar hasta la minuciosidad, de cuestionarse hasta lo más elemental. Preocupado por cada detalle de la puesta, atento a su trabajo y al de los demás, polemista, insatisfecho siempre, obsesivo en busca de la perfección, defensor de sus criterios a capa y espada, incapaz de permanecer indiferente, lo cierto es que su presencia no pasa nunca inadvertida. No sé si se debe a mi vocación discutidora, pero, si he de ser honesta, reconozco públicamente que Jorge Cao es del tipo de actores con quienes prefiero trabajar.

Hacer esta entrevista fue fácil. Lo Cao-tico fue transcribirla después. Jorge no hace pausas. Apasionado y seguro, parece que no necesitara siquiera respirar y la impresión que deja es la de alguien a quien no le es ajeno nada de lo que ocurre en el teatro, que ya se ha cuestionado todo y que por eso le resulta tan

cómodo responder. Si alguna vez lo gré tomarlo por sorpresa, sólo pude notarlo en que se repetía la pregunta muy bajo para luego, de un golpe, contestar.

— *Una pregunta convencional ¿cómo llegaste al teatro?*

— Yo no estoy muy seguro de si yo fui al teatro, si el teatro vino a mí, o si yo era teatro y no tenía conciencia de ello. A los ocho años entré corriendo a un teatro perseguido por un «bandido». Lo que ocurría en escena se parecía mucho a mis juegos, las luces se robaron mi atención. Cambié la pistola y el caballo de palo por el escenario y desde aquella noche asistí a los ensayos. Como no había papel para mí, lo único que hice en el espectáculo fue sacar las fichas de la rifa. Dos meses más tarde ya tenía un personaje que lo único que decía en toda la obra era: «esta carta y este paquete los manda el señor Pepe Rendijillas». Con ese bocadillo y con una canción que canté, me convertí en un actor «profesional» a los ocho años: me pagaban cincuenta centavos por función.

Jorge recuerda con mucho amor sus temporadas teatrales de 1953 al 56, su debut en el cine con la película *Y si ella volviera* de la productora

CUB-MEX, su trabajo en las emisoras de radio de Caibarién, Encrucijada y Santa Clara, la animación del programa radial «Club del Rock and Roll» y su escuela, donde empezó a cantar. Cantar fue realmente su primera vocación artística y el amor por el canto lo ha mantenido y cultivado hasta hoy. El triunfo de la Revolución le llega mientras trabaja y estudia en el Instituto, de donde es dirigente estudiantil. Con su familia participó en la lucha clandestina, de la que recuerda con especial orgullo el día en que le dieron la misión de llevar plasma para el Ejército Rebelde que combatía en Yaguajay. Allí lo recibió un «hombre alto, delgado y barbudo». Luego supo que se llamaba Camilo Cienfuegos.

— ¿Y qué haces después del triunfo de la Revolución?

— Yo había dejado de hacer teatro porque mi familia estaba muy «marcada». Matriculé en la Escuela de Comercio. Cuando la Reforma Agraria volví al teatro con mi vieja compañía, pero ahora trabajábamos sin cobrar para recaudar fondos. Después seguí actuando con el grupo de aficionados de la escuela: hicimos *Cañaveras*, *El robo del cochino*. . . Un día decidí venir para La Habana a estudiar actuación a pesar de la negativa de mi familia.

Los tropiezos de esos años casi no pueden resumirse: lo orientaron hacia un lugar que resultó ser el Seminario de Dramaturgia. Pero él quería ser actor. Fue al Conjunto Dramático y lo remitieron a la Academia Municipal. Pero era el último día de clases y la escuela cerraba durante unos meses. Fue a ver la ópera y el *Fausto* lo decidió a ser cantante. Hizo y aprobó los exámenes en el Conservatorio Amadeo Roldán. Pero no podía dar la dirección de su casa para que le avisaran. Se enteró de que había sido aceptado después de comenzar el curso. Son dos años de infinidad de intentos y de viajes entre La Habana y Caibarién. Hace las pruebas para la ENA.

Pero la escuela todavía está pendiente de creación. Al fin, llegó la suerte con una convocatoria en los periódicos para la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Con decisión y quince pesos vino definitivamente, pasó los exámenes para elegir veinte alumnos entre trescientos aspirantes y, al fin, entró en la escuela en 1962.

—Cuéntame cómo fue esa época.

—Mi familia me mantenía. Desde el 62 al 64 lo único que hice fue estudiar. Esa era una escuela maravillosa. Ha sido muy criticada, muy vapuleada, pero jamás ha sido superada. Tal vez sea cierto que no se impartiera a Stanislavski de la manera más correcta, pero estoy seguro de que esa escuela nos daba una formación más sólida que la que se da ahora a nivel universitario. Teníamos un claustro de profesores excelente: Modesto Centeno, Garriga, Ramonín Valenzuela, Rodríguez Alemán, Zoa Fernández, Elvira Cervera. . . todos eran locos por el teatro, te preñaban del amor a la profesión, te convertían en un teatrero capaz de hacer cualquier cosa, escenografía, dramaturgia, dirección, luces, maquillaje. . . Todo el que pasó por esa escuela quedó marcado por una ética, un respeto, una disciplina. Y eso se lo debemos a ellos. Yo siento una gran pasión por mis primeros maestros y les estaré agradecido mientras viva.

En 1964 va a Teatro Estudio para su familiarización. A los pocos días lo trasladan para el Musical por ser el único alumno de su grupo que puede cantar. Allí se incorpora a un seminario de superación donde toma clases de canto, ballet, pantomima. . . El grupo lo evalúa y lo contrata. Una ley que impide contratar a los estudiantes, lo hace perder escuela y trabajo. De nuevo está en la calle sin saber qué hacer.

—¿Y qué hiciste entonces?

—Hice de todo. Canté en el Karachi con el combo de Peruchín. Hice



cabaret, carpa-teatro... Luego se olvidaron de la sanción y el Musical me contrató otra vez, me contrató el Conjunto Dramático... Tuve varios trabajos eventuales hasta que llegué a Arlequín. Aunque no volví nunca más a la escuela, no dejé de estudiar ni un momento: tomé un curso de actuación con Adela Escartín, otro con Vicente Revuelta, uno de Apreciación de las artes con Graziella Pogolotti; tomé clases de danza, ballet, expresión corporal, gimnasia, acrobacia, pantomima. Tomé clases de canto con Marcelino del Llano, a quien le debo mi voz. Fueron años de mucha pujanza, de mucho estudio y entrenamiento. A la larga pienso que lo que soy ahora es el resultado de la experiencia acumulada durante ese tiempo. A esto se unen los más de tres años que pasé en Arlequín que fue una etapa importantísima en mi carrera. La ética, el amor al teatro, el respeto a mis compañeros, se los debo, sobre todo, a mi trabajo en Arlequín.

Me habla agradecido de Rubén Vigón y de María de los Angeles Santana «que es como mi madre en el teatro, alguien a quien le debo mucho, un ser excepcional que con su ejemplo me enseñó muchas cosas». Me habla de su primera obra importante: *Ejercicios para cinco dedos*; de *La Mamma*, de la que hizo más de doscientas sesenta funciones; de *Genousie*, que provocó un teatro-debate en el que Alejo Carpentier lo comparó con Gerard Philipe. Al mismo tiempo comienza a hacer televisión, a la que renuncia cuando se ve en el camino del facilismo porque «la televisión y cantar rock me hubieran hecho famosos y tal vez me hubieran situado a nivel nacional en popularidad, pero nada más».

— ¿Y después de Arlequín?

— Me fui de Arlequín en 1966, Modesto Centeno me contrató en el Martí para protagonizar *Tambores* de Carlos Felipe. Al Martí fue a buscarlo a Pepe Santos para hacer el protagonista de *Una novia para el rey*. Con esa obra hice involuntariamente el primer desnudo del teatro cubano: en el estreno, entre los bailes y los saltos, se me rompe total-

mente el short. Como el personaje no salía de escena en toda la función, la única solución era cubrirme con el coro para ir hasta una pata a cambiarme. Me quito todo y me cambio pensando que nadie me veía. Me vió todo el teatro. Después de esa obra fui para Teatro Estudio donde hice *La ronda*. Para mí era muy importante Teatro Estudio en ese momento, era mi aspiración, mi meta. Allí había gente de la que yo podía aprender muchas cosas. Pero tuve contradicciones y me fui. Volví al Musical donde permanecí desde el 67 hasta el 69 en que fui a cumplir el Servicio Militar.

De esta época recuerda especialmente a los profesores que en el Musical lo ayudaron a entrenar su cuerpo y su voz, y el trabajo de experimentación teatral junto a los actores más aventajados del grupo. Con la comedia musical *Los fantásticos* se demostró a sí mismo que podía asumir el protagónico de un musical y cantar y bailar y mimar en un escenario, por lo que había valido la pena el sacrificio y la dedicación. Dos días después de la última función estaba en el Servicio Militar. En el ejército primero, y con la Columna Juvenil del Centenario después, se hace instructor, dirige por primera vez, amplía su visión como actor, descubre que el teatro puede hacer milagros como el de alfabetizar, obtiene numerosos premios. Al salir del ejército realiza varios trabajos hasta su reincorporación a la escena profesional. También hace teatro callejero y continúa vinculado al movimiento de aficionados, actividad a la que todavía le gusta dedicarse cada cierto tiempo.

El regreso al teatro profesional ocurre en el Teatro Nacional de Guiníol «un mundo con el que no tenía ningún vínculo» y que le plantea nuevos retos. Aprende las técnicas; se enamora de «Garabato rato del buen teatro», un personaje que cuenta entre sus favoritos; hace el Leonardo Gamboa de *Cecilia Valdés* y el Quijote en *El retablo de Maese Pedro*, que lo obliga a cantar la partitura de la ópera de Falla; estudia el mundo del folklore, sus cantos y



sus bailes, para interpretar *Shangó de Imá* y *Chicherekú*. De nuevo fueron años de estudios intensos porque «el público infantil es el más difícil, si los niños no creen en tí, no entran en tu juego y no puedes hacer tu trabajo». Del Guíñol sale en 1976 para hacer con el Rita Montaner *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Luego son los *Cuentos de Onelio*, con los que obtiene una de las más grandes satisfacciones de su carrera: actuar en una patana en medio del océano para los pescadores.

Historia de amor en Irkust es su encuentro con María Elena Ortega «que ha sido definitorio en mi carrera. Ella me ha dirigido muchas veces, pero, sobre todo, me hizo poner en dudas, revisar, todos mis conocimientos técnicos, mi modo de encarar el texto y la puesta, la interacción y las perspectivas del personaje...». Con la creación en 1978 del nuevo Teatro Musical, vuelve a este grupo, pero su necesidad de hacer teatro dramático lo hace regresar al Rita Montaner donde ha permanecido hasta hoy «y donde he tenido oportunidad de hacer muchísimas obras».

—Pero también has hecho muchas cosas que no te interesan.

—Por supuesto. Pero también hay obras fundamentales en mi carrera: *Melodía varsovia*, *Orleó descendente*, el encuentro con Atahualpa del Cioppo en *Esta noche se improvisa la comedia*, *El burgués gentil hombre*, *Ha llegado un inspector*, *A tigre, zorra y bulldog* de Luaces...

—Aunque en general con el teatro cubano no has tenido mucha suerte.

—Hice mucho teatro cubano y eso es importante. Si bien la mayoría de las obras tienen deficiencias dramáticas y no aportaban nada a mi desarrollo individual, yo siempre digo sí a una obra cubana aunque no sea buena. El teatro cubano me ha aportado dos cosas. Primero hacer cubanos actuales. Eso es importante para un actor. Yo no quería actuar a la manera de Broadway o de Moscú. Yo necesitaba traducir el método a Cuba. Hacer un hombre de

ahora, subirlo al escenario y que la gente crea en tí, es uno de los mejores entrenamientos para un actor. El otro aporte es en el orden colectivo: esas obras hicieron que el público se viera reflejado y acudiera al teatro. Nos hicimos de un público, nuestro público, y El Sótano no ha estado vacío nunca más. Ese mismo público que se acercó por las obras cubanas, luego siguió yendo, y vieron *Esta noche se improvisa la comedia* y *Ha llegado un inspector*, y también me llenaron el teatro en *Ejercicio para un actor*.

—Ejercicio... ¿vino a llenar carencias en tu carrera o fue una especie de balance de todo lo que podías hacer?

—Llenó carencias de comunicación. Había cosas que yo necesitaba decir como ser humano, fueron uniéndose en mí y me di cuenta de que las tenía que decir. Por otra parte fue un poco de mi «asamblea de balance», un resumen de las cosas por las que mi vida artística me había hecho transitar: mi entrenamiento físico y vocal, el *music-hall*, el teatro de figuras y muñecos, la pantomima... Fue un reto conmigo mismo y me sirvió para saber dónde estaba y para dónde iba. Yo estoy satisfecho con *Ejercicio para un actor*: como ser humano dije lo que necesitaba decir y sentí que el público lo recibía. Cada vez que lo pongo la gente va al teatro. No ha sido vanidad ni alarde técnico, es un reflejo de mi vida teatral

Este *Ejercicio*... tuvo su germen cuando Jorge decidió evaluarse como comediante musical, renunció a la posibilidad de hacerlo por *currículum* y preparó un espectáculo «para probar si realmente tenía los recursos técnicos». Hizo su audición y le otorgaron la A. (Más tarde recibiría la misma calificación como actor dramático). Ya el espectáculo era algo palpable, él comenzó a incorporarle textos y canciones, inició un guión que le llevó tres años de trabajo. La gira a Argentina catalizó el proceso y frente a un público avisado y exigente, acostumbrado a recibir espectáculos unipersonales de



sus mejores actores, estrenó. Ante el asombro del propio actor, el público aceptó y la prensa no escatimó elogios. Al regreso a Cuba, nutrido de esas experiencias, tiene la suerte de que Alicia Bustamante se interese en el trabajo y asuma la dirección. Juntos estudian y se replantean el proyecto. Al fin queda definitivamente conformado el «ejercicio» favorito de este actor.

— *¿En qué etapa estás ahora? ¿Crees que los «tumbos» que has dado te han ayudado a explotar tu capacidad como actor?*

— Ahora es que empiezo a ser actor. Todavía hay lagunas. Mi carrera ha sido a saltos, ha sido interferida por muchos obstáculos que he tenido que salvar como he podido. Nunca he hecho una tragedia. Nunca he hecho —creo que ni siquiera está escrito— un personaje cubano que sea tan importante como los más importantes del teatro universal. Hay muchos personajes que quisiera hacer. Para algunos ya pasó la edad. Yarini fue un sueño de mi juventud que estuve tres veces a punto de realizar y se frustró. Ya renuncié a él. (A menos que me lo propongan urgente para el cine o la TV). También me faltan Ibsen, Chejov... Me gustaría hacer *La muerte de un viajante*. He pasado por muchas etapas y todo lo he hecho con amor, todo me ha dado algo profesional y humanamente, pero creo que lo mejor ha sido esa posibilidad de transitar por tantas cosas. Mi vida ha sido rica en experiencias y en golpes que me han hecho dar muchas vueltas. Esa ha sido mi mejor oportunidad.

Jorge, quien considera que los mayores frenos para un actor son de carácter extrartístico «porque depende de que alguien te escoja y de un grupo que tiene que cumplir un plan técnico económico», cree que es un error que los teatristas permanezcan agrupados por nóminas y no por intereses artísticos. Me habla con apasionamiento de los lastres de las estructuras burocráticas «que dan como resultado un movimiento teatral raquítico». Tal vez por

eso se dedicó al trabajo sindical «porque aunque tuve que sacrificar tiempo y cosas de orden personal, podía aportar algo en esa lucha por resolver las dificultades del sector». Tal vez esa misma razón lo mantiene en la comisión de evaluación con la que «no estoy de acuerdo en principio, pienso que no debía haber más evaluación que el trabajo diario, pero si la gente que me rodea confía en mí, cree en mis principios, en mi honestidad, en mi actitud ante la vida, lo menos que puedo hacer es responder a ese voto de confianza y hacerlo bien»

— *¿Qué es lo más importante del teatro?*

— La comunicación con el espectador. Por eso hay que ver muy bien qué hacemos, a quién va dirigido y qué queremos decirle a ese espectador.

— *¿Y de un texto dramático?*

— Que conmueva y que tenga ideas con las que uno se vincule de alguna manera para que dé la posibilidad de recrearlo y decirle algo a ese espectador.

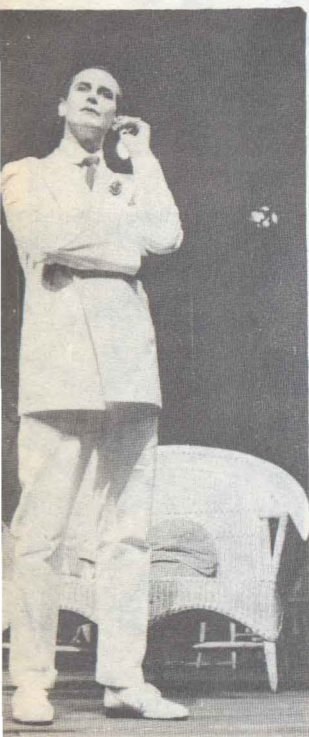
— *¿Cuál es el director ideal?*

— Uno que sea inteligente, que confíe en mí y que me dé libertad de creación.

— *¿Cuál es tu principal cualidad como actor?*

— Como actor y como ser humano: la perseverancia. Tengo muy claro que todavía no soy lo que quisiera ser, pero soy dueño de una gran perseverancia. Soy muy obsesivo con mi trabajo, le dedico todo el tiempo a mi carrera. Cuando logro esos momentos de metamorfosis, de transformación, que es lo más difícil en la actuación, me digo: creo que soy actor. Eso se lo debo a mi perseverancia y mi dedicación.

En los últimos años ha vuelto a la televisión: El Cuento, algunos capítulos de seriales, los teatros *El Chino*, *Mirna* y *La versión de Browning*... En el cine actuó en *Plácido*,



protagonizó *Tropicana* para TV española, y *Plaff* nos lo trae como co-mediante en el *tour de force* de interpretar seis personajes (entre ellos una mujer). No ha hecho radio porque no se lo han propuesto. De todos modos me contesta categórico que prefiere el teatro, pero que le fascina la posibilidad de «quedar» que ofrece el cine y la de «entrar en casa de la gente» mediante la televisión.

—¿No te interesa dirigir?

—Por supuesto. Lo he hecho, me gusta muchísimo y creo que no lo hago tan mal. Lo que ocurre es que la actual «organización» del teatro no te permite salir de tu «casilla». Sí, me interesa mucho dirigir aunque esencialmente soy un actor.

—¿Y la docencia?

—Si yo no fuera actor... quisiera ser actor y maestro. He dado clases de actuación y dirección para instructores de arte y de expresión corporal y movimiento escénico en mi grupo. Me encanta la docencia.

El tema lo desató. Me habló de la formación deficiente de los jóvenes actores, de la falta de ética, del exceso de teoría y la carencia de conocimientos técnicos, de los problemas de voz y dicción y movimiento escénico: «los muchachos no manejan el cuerpo ni la voz y no pueden transmitir lo que sienten porque no les han enseñado cómo hacerlo». Al fin se disculpó: «Ay, hice un discurso» me dijo «pero es que siento que les están haciendo perder el tiempo y eso me pone muy mal».

—¿Hay algo más sobre lo que tú quisieras hablar?

—No sé. Ya no tengo conciencia... son tantas horas. Esa grabadora está llena. Creo que hemos hablado de todo...

También habíamos hablado de Zoa Fernández «a quien le debo lo fun-

damental de mi entrenamiento físico y tantas cosas más». Zoa «padece» a Jorge hace veinticinco años. Es su mujer. Me habló del público «que es el mejor evaluador del artista porque tiene el derecho que le da haber venido desde su casa para recibir lo que tú le tienes que decir». De la abuela de Plaza de Mayo que le entregó una foto de su nieta en una función. De la crítica teatral «que no ayuda al actor, porque aunque hable bien de uno, no es una crítica especializada, está bastante desvinculada de la realidad teatral» y luego me aclaró «te estoy hablando de la crítica de los periódicos que es la inmediata, la otra, la de revistas especializadas, sale muy poco. Con esa apenas se puede contar». Me hizo un montón de anécdotas y contestó cada cosa que le pregunté. Claro que no tuve que preguntarle sobre todas las veces que ha sido Vanguardia Nacional, ni de los reconocimientos que ha obtenido, ni de las dos menciones en el concurso UNEAC (con *Ha llegado un inspector* y *Ejercicio...*), ni de los más de cincuenta papeles protagónicos que ha interpretado, porque todo eso está en su *curriculum* y yo me había procurado una copia antes de empezar la entrevista. En resumen, esto es un poco Jorge Cao: un polemista perseverante que ha decidido ser actor.

Después de terminada la entrevista, mientras caminábamos por Paseo hasta el ICAIC para grabar los tangos de *El día que me quieras*, sin preguntarle nada, Jorge me comentó:

—Yo nací en Caibarién. Allí las calles son muy anchas y todas van al mar, las piedras son calizas y el sol refleja más, todo es grande y espacioso allí, hay otra dimensión del espacio y la luz, las fiestas son parrandas, la gente habla más alto y gesticula más... Toda esa física y esa geografía formaron mi personalidad. Si le sumas que mi juego preferido era y sigue siendo disfrazarme, transformarme, cambiarme, ahí tienes la esencia de mí •



BAJO EL SIGNO DE LA NOSTALGIA

Armando Correa

"El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea..."
Umberto Eco

En medio de una década que se agota, donde el tiempo se detiene en caminos transitados, evocar el pasado no es un juego teatral, ni un recurso estilístico, sino la esencia. En una época en que el estilo puede ser la falta de estilo y la cita una referencia a lo ya citado, la vocación por lo novedoso, el afán de originalidad parecen ser lugares comunes. Jugar con el lenguaje, revivir lo irracional desde lo racional, evitar significantes, mostrar, borrar las fronteras genéricas, se instauran como leyes sin reglas. La modernidad, se anuncia, ha llegado a su fin. El prefijo *post* marca los límites. "Anything goes" (todo es posible) es la marca registrada. Nada asombra, el escándalo de la vanguardia, las grandes rupturas, la innovación, están cubiertas por el velo de la nostalgia.

¿Podremos nosotros hablar entonces de post-moderno cuando aún el teatro en Cuba no ha ganado "la pelea por la modernidad"? La batalla se inició desde la década del 40 (1) y hoy estamos en una encrucijada. La escena nacional se debate en un agotamiento formal, una "inercia" establecida que frena el desarrollo lógico de propuestas diversas, hacia caminos diversos. El público y la crítica todavía pueden deslumbrarse y escandalizarse por la presencia de un desnudo o la asunción de técnicas grotowskianas, barbianas o de Artaud. *La cuarta pared* (1988), de Víctor Varela, surgía fuera de los circuitos profesionales, en la propia casa del autor, como respuesta a un teatro apagado, reducido al juego pasivo escenarioplatea, donde quedan fijadas de antemano las preguntas y las respuestas. *La cuarta pared* conmocionó al ambiente teatral, provocó discusiones violentas entre defensores y detractores y circuló a su vez bajo la aureola de lo prohibido. No obstante *La cuarta pared*, fuera de de contexto, podría resultar una cita sin comillas del *happening* de los 60, donde se intercala a Grotowski, Foreman o Kantor.

Y es que vivimos en un ambiente de recontextualización, donde el pasado y el presente se mezclan, intercalan e indefinen. Nuestra capacidad de ubicación contextual, nos imprime un sello que, traspolado resulta una *actitud* ante las distancias fijadas, una integración abarcadora que nos caracteriza. Es por eso que un amigo, profesor de la Universidad de New York, ante un *show* de Tropicana me comentó que este podría ser el gran espectáculo postmoderno para el final de la década.

La detención del tiempo, la ausencia de evolución que marca al hecho artístico ha condicionado al espectador. El repertorio de algunos teatros en la capital, hasta la misma puesta en escena, pueden recordar, como señalara un crítico, al Patronato del Teatro de los años 40, "La más burguesa de nuestras instituciones" (2). ¿Involución o estancamiento? ¿Falta de creatividad o exceso de institucionalización? ¿Bloqueo cultural o necesidad de confrontación?

El texto dramático ha transitado por las mismas coordenadas. Si con la aparición del Teatro Nuevo se enriqueció al dinamitarse las estructuras establecidas, al convertirse el autor en *participante*, hoy esas obras han devenido piezas museables. La creación colectiva fijó nuevos estratos para el texto, pero sin violentar esquemas, ni situaciones. Mientras en la escena mundial se vive un *resurgimiento* de la palabra, nosotros no hemos dejado de permanecer bajo su dictadura y formato más convencionales.

Carlos Felipe, Virgilio Piñera y Rolando Ferrer constituyeron la vanguardia dramática entre el 40 y el 60. Hoy han devenido tradición. Es la herencia más sólida y difícil de superar que han recibido los nuevos autores. Si Abelardo Estorino es el principal continuador de esa tradición, Abilio Estévez resulta el heredero de la nueva generación de autores que tiende los lazos más directos con la dramaturgia de transición.

1 Rine Leal. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana. Editorial Letras Cubanas. 1980.

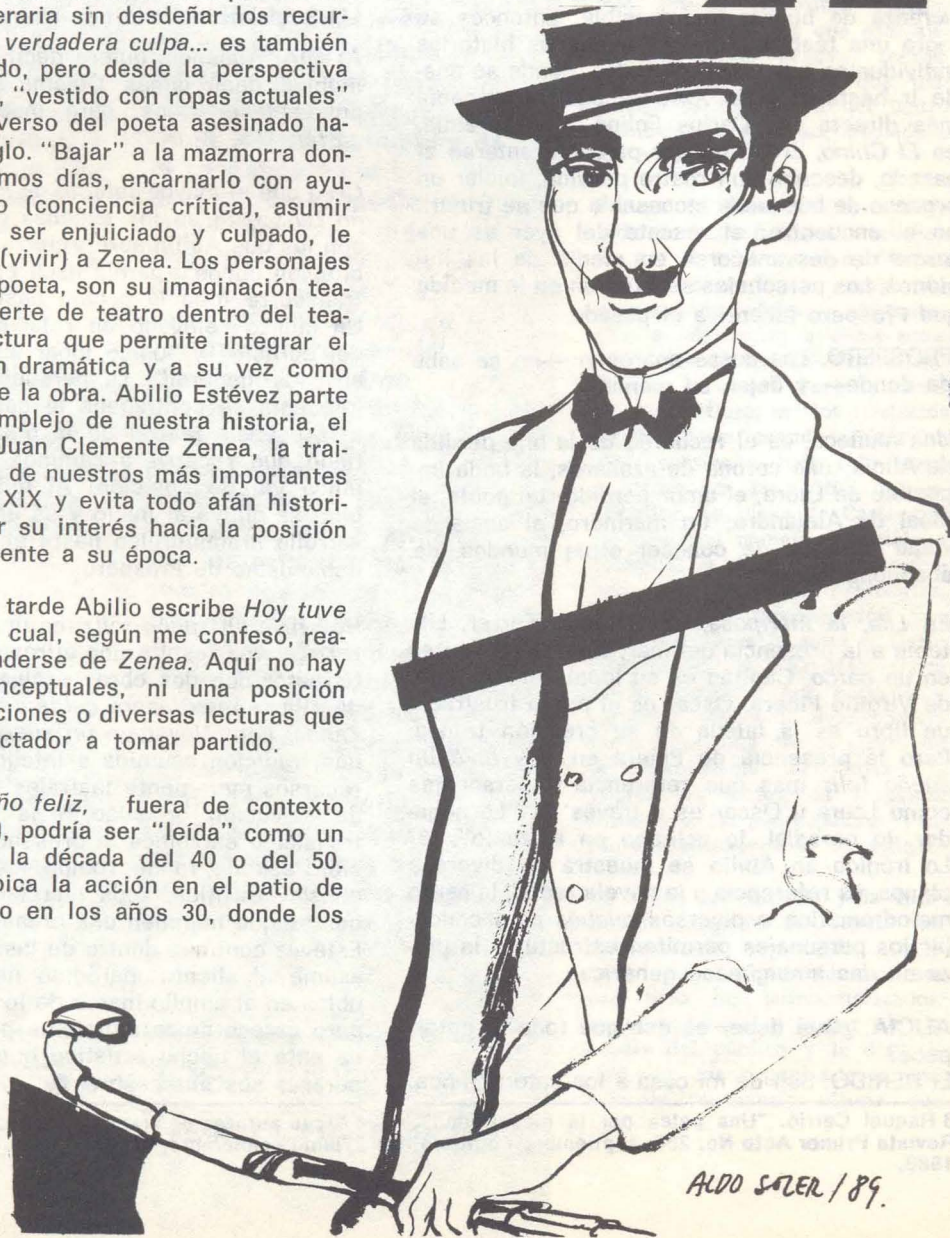
2 Rine Leal. *Op. cit.*

Hoy tuve un sueño feliz, el último texto de Estévez, recrea personajes, situaciones y asume un lenguaje cercano a la obra de Felipe, Piñera y Ferrer. ¿Homenaje? ¿Recontextualización? ¿Estancamiento? No creo que aquí el autor haya asumido una perspectiva deliberadamente crítica. El resultado apunta hacia una nueva contextualización en la medida que teje mundos imaginarios como una deuda con el pasado, nostálgica, pero sin las costuras necesarias para que el "lector" ubique, separe y defina las proposiciones, en muchas ocasiones ambiguas por parte del autor.

Con *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea, Abilio Estévez se dió a conocer como dramaturgo. Su primera pieza obtenía el premio UNEAC, la estrenaba Teatro Estudio y era publicada por la revista *Conjunto*. Poeta y narrador, Abilio se descubría en un texto donde la palabra era sostén de la imagen teatral y viceversa. Aquí el autor se apoya en el lenguaje verbal donde articula versos de Zenea y su propia poesía. Su creación busca la perfección en la factura literaria sin desdeñar los recursos teatrales. *La verdadera culpa...* es también un viaje al pasado, pero desde la perspectiva de hoy. Un joven, "vestido con ropas actuales" indaga en el universo del poeta asesinado hace más de un siglo. "Bajar" a la mazmorra donde vivió los últimos días, encarnarlo con ayuda del carcelero (conciencia crítica), asumir sus "atributos", ser enjuiciado y culpado, le permite conocer (vivir) a Zenea. Los personajes conviven con el poeta, son su imaginación teatralizada, una suerte de teatro dentro del teatro, como estructura que permite integrar el texto a la acción dramática y a su vez como esencia misma de la obra. Abilio Estévez parte de un suceso complejo de nuestra historia, el fusilamiento de Juan Clemente Zenea, la traición o no de uno de nuestros más importantes poetas del siglo XIX y evita todo afán historicista, para dirigir su interés hacia la posición del intelectual frente a su época.

Cuatro años más tarde Abilio escribe *Hoy tuve un sueño feliz* la cual, según me confesó, realizó para desprenderse de *Zenea*. Aquí no hay pretensiones conceptuales, ni una posición crítica ante situaciones o diversas lecturas que obliguen al espectador a tomar partido.

Hoy tuve un sueño feliz, fuera de contexto (vuelvo a repetir), podría ser "leída" como un texto escrito en la década del 40 o del 50. Abilio Estévez ubica la acción en el patio de un solar habanero en los años 30, donde los



vecinos deben abandonar el edificio que va a ser demolido. Próspero, "un mago de pacotilla", comienza a descubrir el pasado de los habitantes del lugar, en un juego de aparecidos y desaparecidos, donde se crean zonas espacio-temporales diversas y que los personajes asumen orgánicamente. Es un diálogo con el pasado, desde el pasado, donde el tiempo se indefinice a través de transparencias y alucinaciones.

Próspero utiliza una muñeca, un collar de brillantes, una corona de azahares, un pañuelo o un libro de poemas para revivir el pasado. La historia de los habitantes del solar se va descubriendo desde el arcón de Próspero, espacio desconocido y atemporal. De ahí pueden salir un poeta, una marquesa viuda, un cadáver, una mujer de mundo, un marinero, el enmascarado o el herido, para entrelazarse con los personajes "reales" de la historia, quienes reconstruyen un universo como deuda, como última esperanza de buscar lo imposible. Entonces se logra una teatralización de pequeñas historias individuales a la vista de todos, donde se puede ir hasta el siglo XIX. He aquí la cercanía más directa con Carlos Felipe. Como Palma, en *El Chino*, crean un *set* para enfrentarse al pasado, descubrir un rostro perdido, iniciar un proceso de búsqueda incansable que se frustra en el encuentro; el rescate del ayer es una forma de desvanecerse en medio de las ilusiones. Los personajes se frustran en la medida que Próspero incentiva el pasado.

PROSPERO. Las cosas aparecen —no se sabe de donde— y dejan su mensaje.

Una muñeca, es el recuerdo de la hija perdida de Alicia; una corona de azahares, la boda imposible de Laura, el amor perdido; un poeta, el ideal de Alejandro; un marinero, el ansia de viajar de Luis, de conocer otros mundos, de abandonarlo todo.

En *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, Lila teme a la presencia del mar; Marino ansia irse en un barco, Capitán es su ideal. En *Aire frío*, de Virgilio Piñera, Oscar es el poeta frustrado, un libro es la huella de su creación trunca. Pero la presencia de Piñera en *Hoy tuve un sueño feliz* más que referencia a personajes como Laura u Oscar es a través de "Lo negador, lo parodial, lo eclético en el texto". (3) Lo irónico en Abilio se muestra en diversos planos. La referencia a la novela radial, la carga melodramática o diversos *clichés* para concebir los personajes permiten estructurar la pieza en una ambigüedad genérica.

ALICIA. ¿Qué deber es ése que todo lo entorpece?

32 EL HERIDO. Salí de mi casa a los catorce años.

3 Raquel Carrió. "Una pelea por la modernidad". Revista *Primer Acto* No. 255, septiembre - octubre, 1988.

Me fui a la manigua, me alcé. Sólo tenía un machete, pero era suficiente.

Ahora lucho contra el tirano. Cuando logremos la victoria, me iré a España, me pondré al lado de la República.

Aquí radica el mayor logro de la obra, en el acento crítico que alcanza el autor en algunas escenas, una burla mordaz presente en la acción. Estévez juega con la realidad y la ficción (personajes aparecidos) y finaliza cada historia con frases definitivas de Próspero, ilusionista y al mismo tiempo conciencia crítica. Próspero establece el juego paródico.

El autor integra elementos del *kistch* a través de las relaciones amorosas, familiares y en escenas costumbristas que aparecen como cita de los habituales solares de la literatura dramática contemporánea. Abilio juega con el espectador sin transiciones ni rupturas.

LUIS. En la distancia nos amaremos más.

ALICIA. Ausencia quiere decir olvido, decir tinieblas, decir jamás. Déjame sola. Ya que no puedo tener hijos, seré maestra de *kinder-garten*.

Creo que el mayor defecto de *Hoy tuve un sueño feliz* está en las escenas de los amantes, con las que Abilio abre y cierra la obra. Una habitación donde la pareja hace el amor mientras transcurre toda la acción hasta el amanecer. Un cuarto "elevado en relación con el resto del edificio" y "único lugar aún intacto ajeno al caos general". La perspectiva metafórica impuesta se contrapone al estilo dramático y a la esencia teatral de la pieza. Esta vez no tiene que recurrir a caminos trillados, como única vía de solución. Al mismo tiempo, la obra se diluye al inicio y se empobrece el desarrollo dramático hasta el primer acto de ilusionismo de Próspero.

Hoy tuve un sueño feliz, es un texto de madurez. Tal vez resulte una afirmación irrisoria en un autor con dos obras exclusivamente y una de ellas *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*. Pero *Hoy tuve un sueño feliz* parte de una tradición asumida e integrada a partir de recursos meramente teatrales y en un proceso de selección orgánico. Si la dramaturgia de transición "establece la presencia de una tradición: asimila, funde, rompe, niega, afirma, ridiculiza, mitifica, toda una larga relación de gestos que imponen una presencia", (4) Abilio Estévez continúa dentro de las líneas trazadas, asume el aliento paródico necesario que lo ubica en el amplio marco de lo contemporáneo, pero carece de la suficiente perspectiva crítica ante el hecho artístico que le permita superar a sus antecesores.

4 "Tres autores de transición". Revista *Tablas* No. 2, junio - diciembre, 1982.

tablas

Libreto No.22



HOY TUVE UN SUEÑO FELIZ
de ABILIO ESTEVEZ

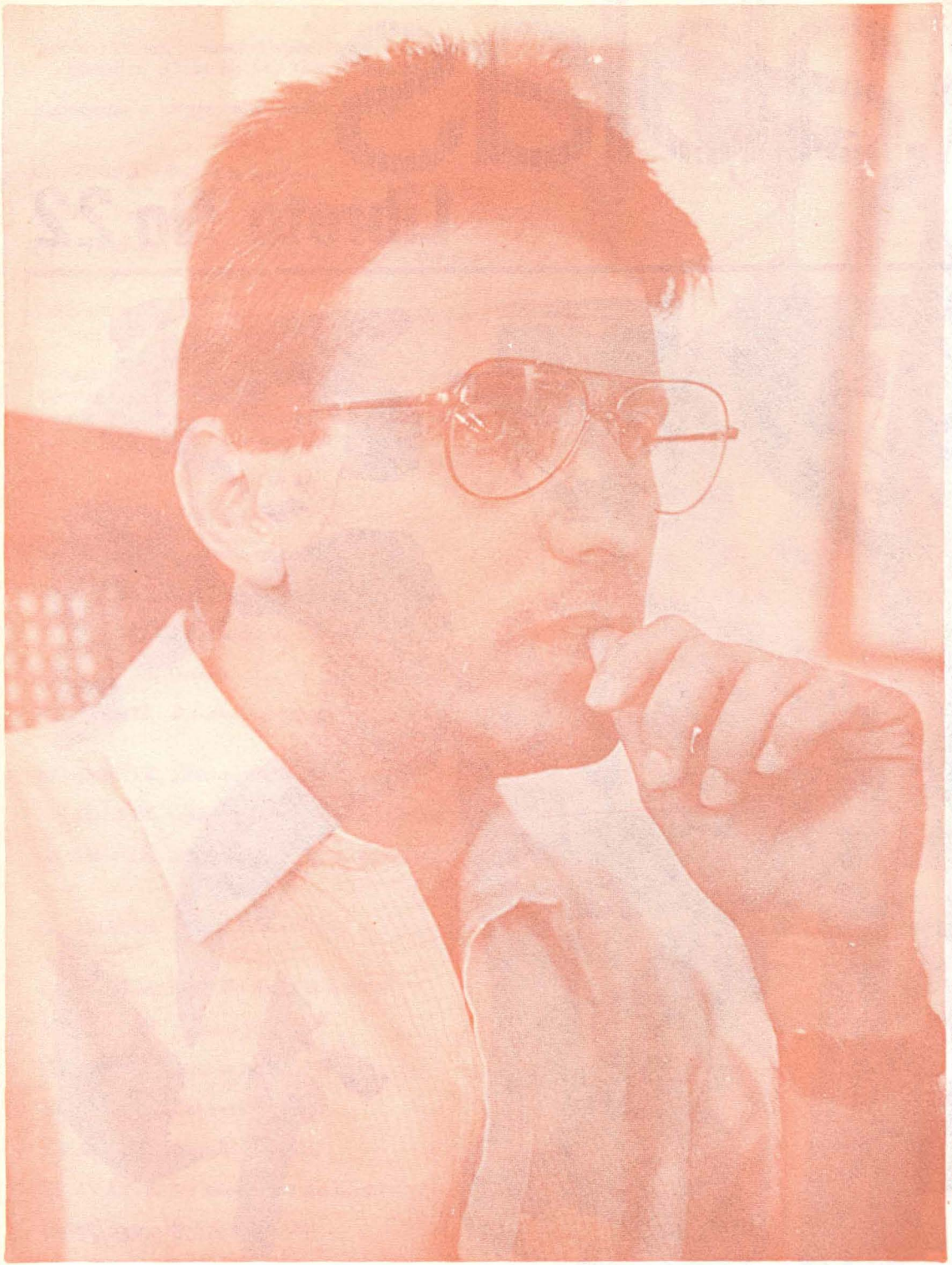


foto: O. Silveira

ABILIO ESTEVEZ (La Habana, 7 de enero de 1954) Poeta, narrador y dramaturgo. Licenciado en Filología en la Universidad de La Habana. Obtuvo el Premio "José Antonio Ramos" de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1984 con su obra teatral *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea. Recibió el Premio de Poesía "Luis Cernuda" en 1987 con *Manual de las tentaciones*, actualmente en proceso de edición. Ha publicado además el libro de cuentos *Juego con Gloria*, en 1987, y ha colaborado con reseñas críticas, artículos y entrevistas sobre temas artísticos en *Granma*, *La Gaceta de Cuba*, *El Caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura* y *Tablas*. Actualmente trabaja como Lector (Profesor auxiliar) en la Universidad de Sassari, en Cerdeña, Italia.

PERSONAJES:

EL AMANTE. Un joven.

LA AMANTE. Una joven.

PROSPERO. Hombre de mediana edad y aspecto anticuado.

MARINA. Anciana jorobada y con el labio leporino.

LAURA. Solterona de cuarenta años. Sobrina de Marina.

ALEJANDRO. Solterón de treinta. Hermano de Laura.

OLGA. No vieja, hermosa y ridícula. Esposa de Cheo.

CHEO. Cubano de los que podrían considerarse típicos. Esposo de Olga.

LUIS. Joven que no carece de ingenuidad. Esposo de Alicia.

ALICIA. Ingenua que no carece de juventud. Esposa de Luis.

CARLOS. Hermano de Alicia. Muy joven, muy hermoso.

GARCIA. Un anciano. Padre de Carlos y Alicia.

JOSE CONRADO. Marino de edad incalculable.

EL HERIDO. Casi adolescente.

EL ENMASCARADO. Hombre con máscara.

LA MARQUESA VIUDA DE CAMPO FLORIDO. Viuda y marquesa.

EL POETA. Dandy. Belleza y juventud, por supuesto.

CARMEN. Es una muerta, pero es hermosa. Hermana de la jorobada.

GRAZIELLA MONTALVO. Cubana de las que podrían considerarse típicas.

EL CADAVER.

EUGENIA Y MARIA LUISA. Dos negras con nombres de emperatrices.

CUATRO NEGROS.

PIEZA EN DOS ACTOS

Patio de un solar habanero convertido en laberinto de muebles, baúles, cuadros de imágenes oscurecidas, libros, jarrones con flores artificiales, espejos, palanganas, trajes antiguos y modernos, calderos, objetos irreconocibles... Es el desorden, evidentemente transitorio, que provoca toda mudada. La confusión permite descubrir, a primera vista, que las personas que habitan el solar están a punto de abandonarlo. Marina, Laura, Alejandro, Alicia, Carlos, García, Luis, Cheo, Olga y Próspero ordenan y guardan sus pertenencias en cajas, maletas y baúles. El único lugar aún intacto, ajeno al caos general, es el cuarto de El Amante, elevado en relación con el resto del edificio y al que se sube por una escalera de caracol. Hay allí una gran cama con mosquitero de tul. Frente a ella están los amantes. Es una noche de 193...

PRIMER ACTO

El Amante trata de llevar a La Amante hacia la cama. Ella se resiste.

EL AMANTE. ¡Vamos!

LA AMANTE. No quiero.

EL AMANTE. ¿Por qué?

LA AMANTE. Vine a ayudarte a recoger tus cosas.

EL AMANTE. Hay tiempo. Ven.

LA AMANTE. Te dije que no. Déjame.

EL AMANTE. ¿No me quieres?

LA AMANTE. Para ti sólo hay dos preguntas: «¿Me quieres?», «¿No me quieres?».

EL AMANTE. No entiendo.

LA AMANTE. Perdóname. Es difícil.

EL AMANTE. Al contrario. Es sencillísimo. Si yo te quiero y tú me quieres, ahí está mi cama esperando por los dos. ¿Ves que simple?

LA AMANTE. Tengo miedo.

EL AMANTE. (Sorpresa) No me digas que...

LA AMANTE. No. No es pudor. Odio la falsedad.

EL AMANTE. Si no es pudor...

LA AMANTE. No vas a entenderme. (Ríe) ¿Estaré enloqueciendo?

EL AMANTE. De ti me gusta hasta la locura.

LA AMANTE. Si tú supieras... Casi todas las noches sueño contigo.

EL AMANTE. Yo también contigo.

LA AMANTE. ¿Cómo dicen los psicólogos? Un sueño recurrente.

EL AMANTE. Cuéntame el sueño.

LA AMANTE. (Tímida e insinuante a la vez) ¡Me da pena!

(Poco a poco comienzan a desvestirse el uno al otro.)

EL AMANTE. Con tu timidez hago un traje transparente. Lucirás preciosa.

LA AMANTE. En cuanto me quedo dormida, te aparesces. Llegas, estás ahí, tan cerca y tan vivo que pareces de verdad. Vienes desnudo, completamente desnudo, te acuestas a mi lado. Pongo mi mano en tu pecho. Te inclinas y me besas. Sé que estoy soñando, pero siento la presión de tus labios en los míos como si de verdad estuvieras. También siento tus manos recorriendo mi cuerpo. El calor de tu cuerpo...

EL AMANTE. Cuando tú sueñas conmigo, al mismo tiempo estoy yo soñando contigo. Voy hasta tu cama. Me acuesto a tu lado. Tú pones la mano en mi pecho, me inclino y te beso. Sabes que estás soñando. Yo también lo sé. Dime: ¿no sería mejor que el sueño se convirtiera en realidad?

LA AMANTE. Tengo miedo.

EL AMANTE. La realidad es mejor, este cuerpo —mi cuerpo de verdad— ¿no te parece mejor que el otro que tú imaginas?

LA AMANTE. Tengo miedo.

EL AMANTE. Comprende: nada puede sustituirnos.

LA AMANTE. ¿Y si me defraudas?

EL AMANTE. Ven. No tengas miedo. Confía.

LA AMANTE. Quiero que todo sea hermoso.

EL AMANTE. Confía.

LA AMANTE. Quiero que todo sea hermoso.

EL AMANTE. Confía.

LA AMANTE. Quiero que todo sea perfecto.

(Están desnudos. Se acuestan.)

OLGA. (Sacando un abrigo de pieles de algún baúl) ¡Miren lo que encontré!

ALICIA. ¡Qué preciosidad! (Va donde Olga. Se pone el abrigo) ¡Qué maravilla pasearse con esto por El Prado, por la Acera del Louvre!

CHEO. ¡No se entretengan! No acabaremos nunca.

MARINA. A mí no me gusta mudarme. ¡Encuentro tantas cosas antiguas, olvidadas...! ¡Tantos recuerdos...! Yo quisiera padecer de amnesia.

LAURA. ¡Me encanta mudarme! El cambio me fascina.

OLGA. A mí, no. Pienso: mañana o pasado este edificio será demolido, será polvo, y se me hace un nudo aquí.

GARCIA. No te preocupes, Olga, donde quiera vamos a estar igual.

ALEJANDRO. No. Casa nueva, vida nueva.

CARLOS. Respeta, Alejandro, tu tía Marina se ha mudado sesenta veces para sesenta solares distintos.

MARINA. ¡Qué va, precioso, yo nací en cuna de oro! He vivido donde tú no soñarías.

LUIS. Ahora lo importante es que tenemos que irnos. Este edificio se derrumba. Océpanse en recoger.

PROSPERO. (Gritando. En off) ¡Ayúdenme!

(Alejandro y Carlos acuden, lo ayudan a traer un arca enorme que depositan en medio del escenario.)

ALEJANDRO. (A Próspero) ¿Aquí te parece bien?

PROSPERO. Déjelo ahí.

ALICIA. Ese arcón tan antiguo, ¿de quién es?

PROSPERO. Mío.

OLGA. ¡Qué grande! ¿Puede abrirlo?

PROSPERO. No.

CHEO. Olga, mi amor, no seas indiscreta.

GARCIA. Cada cual tiene sus secretos.

PROSPERO. (A Olga) ¿Conoces la historia de Pandora?

OLGA. ¿Aquella de la caja con las desgracias?

PROSPERO. La misma. Es mejor no abrir ese arcón.

LAURA. (A Próspero) Me intriga.

MARINA. ¿Ese arcón es de Pandora?

PROSPERO. (Dándose importancia) Quizá.

ALICIA. No te hagas el misterioso

PROSPERO. Siempre he sido misterioso.

CARLOS. No sabíamos que tenías ese arcón.

PROSPERO. Ustedes no lo saben todo.

LAURA. (A Próspero) ¡Te gusta hacerte el oscuro!

CHEO. Déjelo con su oscuridad y recojan.

GARCIA. Mañana tenemos que mudarnos.

OLGA. Quiero saber qué hay ahí. (Señala el arcón)

PROSPERO. Yo no me preocupo por tus cajas. Por el bien de todos, dejen el arcón cerrado.

(Sin que Próspero se dé cuenta, Carlos abre el arcón. Saca un sombrero de copa, un bastón y una capa.)

ALEJANDRO. ¿Qué puede pasarnos?

PROSPERO. (Solemne) Cosas terribles.

ALICIA. No seas malo, abre el arcón.

MARINA. ¿No podrías ser complaciente una vez en tu vida?

PROSPERO. Luego me lo reprocharán.

LUIS. La curiosidad es un vicio.

PROSPERO. Los vicios acaban con el hombre. Yo no voy a revelar mis secretos.

CARLOS. ¡Miren!

(Todos se vuelven. Ven a Carlos con la capa, el sombrero y el bastón.)

LAURA. ¡Un mago!

(Próspero va muy airado donde Carlos. Este se deshace de los objetos lanzándolos a otros. Juegan con Próspero. Laura logra reunir las prendas y viste con ellas a Próspero que permanece serio y solemne.)

ALICIA. (A Próspero) Te ves muy bien.

MARINA. Pareces un mago legítimo.

OLGA. ¡Un mago como los del Teatro Payret!

PROSPERO. (Con aire de derrota) ¡Ya lo saben! No soy Próspero. Soy el Mago Próspero.

(Todos aplauden divertidos.)

ALICIA. ¡Maravillosos! Tantos años conviviendo con la magia, ¡y sin saberlo!

MARINA. Has guardado demasiado tu secreto, Próspero.

OLGA. ¿Cómo pudiste guardarlo tantos años?

LUIS. ¡Una exageración!

PROSPERO. (Evasivo) Hay cosas que es mejor esconderlas.

GARCIA. (A Próspero) Te entiendo. En el fondo la vida... (No sabe qué decir y se encoge de hombros.)

CARLOS. La vida es un papel en blanco en el que cada cual imagina su propio dibujo.

ALEJANDRO. ¿Quién dijo eso?

MARINA. Vargas Vila.

CARLOS. No.

OLGA. Verso de un dazonete de Cheo Belén Puig.

LUIS. (A Próspero) El bastón, ¿es mágico?

CHEO. Si es mágico, avísame: te propongo un negocio.

PROSPERO. (Entrando en el juego) ¿Alguien desea algo?

GARCIA. Yo. Comienza por mí. Conviérteme en un joven apuesto.

(Próspero toca a García con el bastón. Los demás aplauden.)

ALEJANDRO. (Con burla) ¡Miren! ¡Obró el milagro!

LUIS. Querido suegro, ya es un joven precioso.

GARCIA. (A Próspero) Gracias, compadre, me has quitado cincuenta años de la espalda.

MARINA. (A Próspero) Ay, a mí, mijito, por el amor de Dios, quítame este dolor permanente de los pies.

PROSPERO. Con gusto. (Toca los pies de Marina con el bastón.)

MARINA. ¡Eres un santo! (Baila) Mira, puedo bailar «El mago de las teclas» con el mismísimo Antonio María Romeu.

PROSPERO. ¿Alguien más necesita mi magia?

LAURA. Yo. Quiero una sortija de rubíes.

ALEJANDRO. Y yo. Estar en un bosque, en otoño, encontrarme con Gloria Swanson y que, por supuesto, se enamore de mí.

LUIS. Yo quiero ser presidente de la República.

ALICIA. (A Luis) Tú siempre tan corrompido, cariño. (A Próspero) A mí, compláceme con un Ford último modelo.

CARLOS. Ya que tengo que irme de este edificio, una casa en El Vedado, un palacio bien grande.

OLGA. Y yo un vestido de organdí finísimo que vi en una tienda de Muralla.

CHEO. Y yo, maestro, una botella de aguardiente.

PROSPERO. Todo se logra con la magia del bastón.

(Próspero se quita el sombrero y la capa. Se dispone a guardarlo en el arcón.)

ALICIA. ¿Qué vas a hacer?

PROSPERO. No te olvides: mañana tenemos que mudarnos.

OLGA. Si eres verdaderamente un mago, demuéstalo.

PROSPERO. No me interesa.

ALEJANDRO. No le hagan caso. Fue un mago de pacotilla.

CHEO. Sí, uno de esos a los que se les caen las barajas y se les ahogan los conejos en el sombrero.

PROSPERO. Sí. Es probable.

GARCIA. Yo una vez vi un mago... (No sabe qué decir y se encoge de hombros.)

MARINA. (A Próspero) No te preocupes. Todo es un fracaso.

LUIS. ¿Fuiste mago en algún lugar?

PROSPERO. En un circo.

CHEO. Y te botaron.

ALICIA. Y la gente te gritaba horrores.

CARLOS. Te tiraban tomates.

ALEJANDRO. ¿De ensalada o de cocina?

PROSPERO. (Nostálgico) Por favor, déjeme tranquilo.

OLGA. No. Te hemos descubierto. Ahora tienes que demostrar.

(Alicia va al arcón, lo abre rápidamente. Extrae un cofre.)

ALICIA. Señores, un mago elegante. Posee un cofre encantado.

PROSPERO. (Nostálgico aún) Uno de los números en que trabajé mucho tiempo.

ALICIA. ¿Cómo era?

PROSPERO. ¿Por qué te interesa?

ALICIA. Lo oculto me emociona.

PROSPERO. Ya lo sabes: un fracaso.

ALICIA. ¿En qué consistía?

PROSPERO. Nunca funcionó. Se suponía que en el cofre aparecieran objetos personales del público, algo que cada cual quisiera encontrar.

ALICIA. ¿Y nunca tuviste éxito?

(Próspero hace un gesto vago. No quiere hablar.)

ALICIA. ¡Prueba conmigo!

PROSPERO. Eres una joven ingenua.

(Hay un instante de silencio. Próspero vuelve a colocarse la capa y el sombrero. Saca un mazo de cartas y las baraja con habilidad suma. Su expresión adquiere malignidad. Se quita el sombrero. En su cabeza aparece un conejo. Toma el conejo por las orejas y se lo tiende a Marina.)

PROSPERO. (A Alicia) ¿Quieres otra prueba?

(Con gran ceremonia, toma el cofre de manos de Alicia. Lo abre para demostrar que está vacío.)

PROSPERO. (A Alicia) Pon tus manos sobre él.

(Alicia pone sus manos sobre el cofre.)

PROSPERO. Ahora verán un hecho insólito.

(Ceremonioso, Próspero abre el cofre y muestra a García su interior. García saca del cofre una muñeca.

Todos se miran sorprendidos. García tiende la muñeca a Alicia. Ella la toma con espanto. Comienza a llorar.)

OLGA. (A Próspero. Con ingenuidad) ¡Está llorando!

LUIS. (Sin saber qué hacer) ¡Alicia...!

LAURA. Alicia, no te pongas así. Es una muñeca inofensiva.

LUIS. (Acariciándola) Alicia, por favor, mírame.

ALICIA. (A Luis. Con odio) ¡Déjame!

LUIS. ¡Mi amor!

PROSPERO. (Burlón) No la llares así.

LUIS. (A Próspero) No entiendo. ¿Qué le pasa?

PROSPERO. Sufre.

LUIS. ¿Por qué?

PROSPERO. Tú lo sabes.

LUIS. (Con cierta agresividad) ¿Qué le hiciste?

PROSPERO. Mejor pregúntate a ti mismo.

LUIS. (A Alicia) ¿Por qué lloras?

ALICIA. (Que ha dejado de llorar) Pienso en todo lo que me falta.

LUIS. Nada te falta. Lo tienes todo. Te lo he dado todo.

ALICIA. ¿A qué llamas todo?

LUIS. Casa, ropa, comida, cariño. ¿Dudas de mi cariño?

ALICIA. (Vehemente) Déjate de frases.

LUIS. No son frases, te he dado muestras de él.

ALICIA. Ustedes los hombres lo resuelven fácil. Le abren a una las piernas tres o cuatro noches cada semana, y jese es el cariño!

LUIS. Una mujer es dichosa cuando complace al marido.

ALICIA. Una mujer es dichosa cuando se siente complacida.

LUIS. Te he complacido siempre.

ALICIA. Estoy sola. Me siento sola. Tú eres alguien que me calienta por dentro y luego me deja más fría que un témpano de hielo.

LUIS. En la cama no puede haber mujer más feliz.

ALICIA. Y después, cuando te duermes, no puede haber otra más infeliz.

LUIS. Te hago gritar, te dejo exhausta.

ALICIA. Exhausta quiere decir un deseo enorme de arrojarse porque estoy temblando de frío.

PROSPERO. Nada más triste que la madrugada de La Habana. Las campanadas de las iglesias. Los barcos que pasan en la alta noche por la azul epidermis de los mares... ¡Qué triste!

ALICIA. ¿Para qué quiero que alguien me llene por dentro, si luego me van a vaciar?

LUIS. ¡Vuelves con la misma historia!

PROSPERO. Es su historia. Su vida. La repetirá hasta que el tiempo la consuma.

ALICIA. La repito y la repetiré. Soy una mujer. Ahora mi hija tendría tres años.

LUIS. Era una imprudencia.

ALICIA. Fue un asesinato.

LUIS. No seas trágica.

ALICIA. No seas cínico.

LUIS. Todo lo tomas a la tremenda.

ALICIA. Todo lo tomas a la ligera. (A Próspero) Desaparece esta muñeca. Era para mi niña y mi niña desapareció. La mataron.

LUIS. ¡Te prohíbo que digas eso!

ALICIA. ¡Siempre prohibiendo!

LUIS. Nadie mató a nadie.

ALICIA. Asesinato, sí, aunque te duela. A-se-si-na-to.

PROSPERO. ¿Cómo llamarle si no?

ALICIA. Ya era una niña cuando la comadrona esa me la sacó...

LUIS. Te la sacaron con tu consentimiento.

ALICIA. ¡Mentira!

PROSPERO. Ella no sabía adónde iba.

LUIS. Te expliqué que ganábamos muy poco, que con lo que teníamos...

ALICIA. (Interrumpiéndolo) ¡No es justificación! Yo me hubiera muerto de hambre con gusto.

PROSPERO. La niña hubiera vivido como una reina.

LUIS. Trata de olvidar.

ALICIA. Cuando me confunda con la tierra. (Pausa breve) Yo quería una niña para peinarle los bucles, vestirla con baticas de hilo, con cintas, con lazos, enseñarle a ser una dama como yo. Tocar el piano y aprender inglés... (Pausa breve) Aquella mujer no era una comadrona, era una asesina. Aquí todo el mundo sabe que estuve días entre la vida y la muerte.

PROSPERO. Resultado: estás seca.

ALICIA. Seca, yerma, baldía como la tierra.

LUIS. Y amarme, ¿no te consuela?

ALICIA. ¿Consuelo? ¿A qué te refieres?

LUIS. Al olvido.

PROSPERO. Ya lo dijo: tendría que dejar de ser ella.

ALICIA. Vivo recordando.

LUIS. Yo te prometo... Mañana abandonamos este edificio...

ALICIA. (Interrumpiéndolo) ¡No prometas!

PROSPERO. Las promesas son como las nubes, se las lleva el viento.

LUIS. Hay miles de niños...

ALICIA. (Airada) ...que no son míos.

PROSPERO. No te desalientes, Alicia. Cada mal crea su alivio.

ALICIA. El mío no.

PROSPERO. No hay excepciones.

ALICIA. Yo soy la excepción. (A Próspero) Escóndeme en ese baúl. Haz que desaparezca.

PROSPERO. No. En este juego las cosas aparecen siempre. Salvo que...

MARINA. ¿Salvo qué?

PROSPERO. No hay remedio. Todo regresa. Todo deja un mensaje. Un collar de brillantes, una corona de azahares, un reloj de arena, un poeta... ¿Desean continuar? No tengo inconveniente. (A Cheo) Hay tiempo. Es temprano. Y la curiosidad... (A Luis) ¿Es un vicio? ¡Pobre Pandora! (A Laura) ¡Dime un nombre!

LAURA. (Sorprendida aunque respondiendo con rapidez) ¡Carlos!

PROSPERO. Buen nombre. Se oye bien. Evoca virilidad y juventud.

(Próspero se acerca a Carlos.)

PROSPERO. Carlos es un hombre. Todos los hombres guardan secretos. Carlos, por tanto, guarda un secreto. Silogismo aristotélico.

(Carlos va a protestar, pero Próspero lo detiene.)

PROSPERO. No, no digas nada. Yo miro tus ojos. Eso basta. El discurso más elocuente no puede compararse a una simple mirada. Todo lo que un hombre odia o ama está en sus ojos.

(A modo de ritual, Próspero mueve las manos sobre la cabeza de Carlos.)

PROSPERO. Sí, todo está... claro, clarísimo. Miré en su interior.

(Próspero tiende una mano hacia el pecho de Carlos)

y extrae de allí un pequeño pañuelo de mujer. Carlos mira el pañuelo. Lo toma en sus manos.)

PROSPERO. (Irónico) ¿Lo conoces?

CARLOS. ¿Es de ella? (Lo huele)

PROSPERO. Es de ella.

CARLOS. Conozco su perfume. ¿Cómo lo encontraste?

PROSPERO. Estaba en ti. Es el mismo que dejó olvidado aquella tarde. ¿Recuerdas?

CARLOS. A la salida de la Escuela Normal. Yo pasaba por casualidad y la vi...

PROSPERO. ¿Por casualidad? (Ríe) No digas mentiras.

CARLOS. (Turbado) Yo estaba esperando que ella apareciera. Me escondí detrás de una columna.

PROSPERO. ¡Es linda!

CARLOS. ¡Un ángel!

PROSPERO. Te vio.

CARLOS. Sí. No me hizo ningún caso.

PROSPERO. Nunca te hace caso.

CARLOS. Hablé con ella varias veces.

PROSPERO. Siempre inútil.

CARLOS. Siempre.

PROSPERO. ¿Conoces una acción humana cuyo nombre es insistencia?

CARLOS. No tengo fuerzas.

PROSPERO. ¿Y un sentimiento que se llama esperanza?

CARLOS. No sé cómo luchar.

PROSPERO. Que no se diga. ¡Un muchacho de tu edad...!

CARLOS. Ayúdame.

PROSPERO. La mejor ayuda viene de uno mismo.

CARLOS. No concibo la vida si no es con ella.

PROSPERO. Eres muy joven.

CARLOS. Aunque tuviera cincuenta años pensaría igual.

PROSPERO. No. Todo, hasta lo más grande, es prescindible.

CARLOS. La amaré siempre, aunque siempre me diga que no.

PROSPERO. Siempre es sinónimo de nunca.

CARLOS. Mi amor es eterno.

PROSPERO. (Ríe) ¿Dónde aprendiste esa frase? (Muy recio) Me aterra la eternidad.

CARLOS. (Suplicante) Hazla mía.

PROSPERO. Ve primero a su encuentro.

CARLOS. ¿La veré?

PROSPERO. Te lo prometo.

CARLOS. ¿Cuándo?

PROSPERO. Paciencia. Ten fe.

CARLOS. ¿Qué debo hacer?

(Próspero abre el arca.)

PROSPERO. ¡Entra!

(Carlos obedece con docilidad. Próspero cierra el arcón y pone las dos manos sobre él. Cierra los ojos. Se concentra. Ritual.)

PROSPERO. (Grandilocuente) ¡Carlos fue al encuentro de su amor!

(Próspero abre el arcón de nuevo. Carlos ha desaparecido. Aplausos. Próspero se inclina con elegancia.)

CHEO. Advierto: se nos hace tarde. La noche avanza. Mañana tendremos que mudarnos.

PROSPERO. No tengas miedo.

CHEO. Yo nunca tengo miedo.

(Próspero ríe.)

LAURA. Una vez perdí un dije de plata mexicana. ¿Te acuerdas, tía? (A Próspero) ¿Por qué no me lo encuentras?

PROSPERO. Para ti también hay algo. No te desesperes. Ahora me gustaría recibir a alguien... Nada hay más hermoso que una hermosa mujer.

(Próspero juega con la capa sobre el arcón. La abre. Aparece El Enmascarado.)

PROSPERO. ¡Cuánto tiempo sin verte!

EL ENMASCARADO. ¿Para qué me llamas?

PROSPERO. No te llamé a ti.

EL ENMASCARADO. Como siempre. ¿Por qué no me ayudas?

PROSPERO. Te he dicho mil veces que no está en mis manos ayudarte.

EL ENMASCARADO. ¿En qué manos está la ayuda?

(Próspero toma las dos manos de El Enmascarado y las levanta a la altura de los ojos de este.)

MARINA. (Acercándose a El Enmascarado) Hijo, ¿tienes algún problema?

EL ENMASCARADO. No sé quien soy.

MARINA. (A los demás) Está muy mal.

ALEJANDRO. Se ha perdido a sí mismo.

GARCIA. Cuando un hombre se pierde a sí mismo... (No sabe qué decir y se encoge de hombros).

EL ENMASCARADO. Yo sólo pido una cosa muy simple.

LUIS. ¿Cuál?

EL ENMASCARADO. ¡Quítame esta máscara!

LUIS. (Asustado) ¡No puedo!

OLGA. (Asustada) ¡Yo tampoco!

PROSPERO. Nadie puede.

EL ENMASCARADO. Sufro tanto con esta maldita máscara.

LAURA. Arráncala. Deja tu cara libre.

EL ENMASCARADO. Ya probé. Yo tampoco puedo.

MARINA. (Con lástima) Está muy mal.

PROSPERO. Si tú no puedes, nadie podrá.

EL ENMASCARADO. Adiós. Desapareceré en las tinieblas de la noche.

(El Enmascarado vuelve a entrar al arcón. Próspero lo cierra. Toca varias veces sobre la tapa. Desde dentro le responden toques. Cuando Próspero abre, aparece José Conrado.)

PROSPERO. Buenas noches.

JOSE CONRADO. Buenas. ¿Cómo está?

PROSPERO. ¿De dónde vienes hoy?

JOSE CONRADO. De tantos lugares...

PROSPERO. ¿Podrías precisar?

JOSE CONRADO. No. Ya lo sabes. El mundo entero conoce mis plantas.

PROSPERO. Ya lo sé: Bombay, Estambul, El Cairo...

JOSE CONRADO. ¿Me necesitas?

PROSPERO. ¡Qué pregunta! Eres tú quien me necesita.

CHEO. Si quiere ayudar... Mañana nos mudamos.

OLGA. Tenemos que abandonar el edificio antes de que se caiga.

MARINA. Si quiere, puede quedarse con nosotros.

LAURA. No se deje engañar por este laberinto. La belleza está en nosotros.

ALEJANDRO. Vamos a un edificio nuevo, con mil ventanas como Versalles y con un Pequeño Tri-

nón donde escucharemos a un niño prodigio tocando el piano.

JOSE CONRADO. Muy amables, pero no me es posible aceptar tan tentadora invitación.

LUIS. ¿Por qué?

JOSE CONRADO. Debo amanecer en Manila.

GARCIA. Eso es un parque que queda... (No sabe qué decir y se encoge de hombros.)

ALICIA. No es ningún parque, papá, es un puerto del Asia.

GARCIA. ¡Ah, Manila! ¿Manila?

MARINA. ¡Lejísimo!

LAURA. Tan lejos como Versalles y el Pequeño Triánón.

JOSE CONRADO. Si no hago falta, me voy.

PROSPERO. Adiós. Cuidado con los tiburones. (José Conrado entra en el arcón. Próspero lo cierra.)

LUIS. (Pensativo) ¿Manila? (Toma una repentina resolución) ¡Oiga, marinero, oiga!

PROSPERO. Es tarde. Se fue.

(Próspero abre el arca y descubre un espejo de mano. Se mira en él. Saca un lápiz y se pinta un lunar. Marina se acerca a él con recogimiento. Toma de las manos de Próspero el espejo. Se mira en él.)

MARINA. (Suspirando) ¡Cuántos recuerdos...!

PROSPERO. Las cosas aparecen —no se sabe de dónde— y dejan su mensaje.

(De lejos, se oye la voz de Carmen que llama a Marina.)

MARINA. (Aterrada) ¡Cállala!

PROSPERO. (Fingiendo ingenuidad) ¿A quién?

MARINA. ¡A ella! No quiero verla.

PROSPERO. No sé de quien hablas, Marina.

(Aparece Carmen. Está en ropa interior de acuerdo con la moda de finales del siglo XIX. Es muy hermosa y se cepilla el pelo con coquetería.)

CARMEN. ¡Marina, Marina!

(Marina acude sin deseos, resignada. No puede hacer otra cosa.)

CARMEN. ¿Por qué te demoras?

MARINA. (Hosca) ¿Qué quieres?

CARMEN. Ponerme el corsé.

MARINA. Hazlo sola.

CARMEN. (Mimosa) No seas mala. No puedo.

MARINA. ¡Jódete!

CARMEN. (Amenazándola en juego) ¡Llamo a mamá!

MARINA. (La mira asombrada) ¿A quién? (Ríe forzadamente) Hace cincuenta años que mamá se pudrió en el cementerio de Colón.

CARMEN. ¿Qué te pasa?

MARINA. Me cansé de ponerte el corsé.

CARMEN. ¡Claro! ¡Como tú no puedes ponértelo! (Se lleva la mano a la boca haciendo ostensible que ha cometido una falta) ¡Perdóname!

MARINA. (Irónica) ¿Perdón? No entiendo esa palabra.

PROSPERO. La verdad es la verdad.

CARMEN. Hermanita, te ruego que me ayudes.

(Marina toma dócil el corsé que Carmen le tiende. Luego la ayuda a vestirse, a peinarse.)

MARINA. ¿Sabes cuánto tiempo ha pasado?

CARMEN. ¿Cómo voy a saberlo?

MARINA. ¡Treinta años! Ya Alejandro va a cumplir treinta y tú no pudiste amamantarlo.

CARMEN. ¿Y Laura? ¿Es bonita como yo?

MARINA. No. Es fea como yo.

CARMEN. Tú nunca fuiste fea.

MARINA. Gracias por la benevolencia.

CARMEN. Tenías los ojos tan lindos...

MARINA. Eso me decía todo el mundo. A una jorobada que para colmo tiene el labio leporino. ¿Qué le van a decir?

CARMEN. Tenías algo de lo que yo carecía: don de gente.

MARINA. ¿Don de qué? (Hace una mueca) Yo me escondía cuando veía a la gente.

CARMEN. Eras simpática.

MARINA. Basta ya, Carmen, lo menos que se puede esperar de una muerta es que diga la verdad.

CARMEN. (Melancólica) ¿Y yo estoy muerta?

MARINA. Polvo, hija, polvo. Discúlpame: no puedo engañarte.

CARMEN. ¿Ves? Tú eres más dichosa. Sobreviviste. Viste crecer a mis hijos. Yo no pude disfrutar mi belleza. Tú, en cambio, seguiste viendo las flores, el sol, tomaste vino, comiste el chilindrón maravilloso de mamá.

MARINA. Tú como siempre: una porcelana; bella por fuera, pero vacía por dentro. No veo las flores porque estoy casi ciega, no puedo tomar vino

porque se me endurece el hígado, el sol me hace daño en la piel, y en cuanto a mamá... murió antes que tú. La familia se vino abajo.

PROSPERO. Todos murieron. Se arruinaron. En La Habana hubo una epidemia de cólera.

MARINA. Sólo quedamos tus hijos y yo. Tuvimos que vender la finca y la casa del Cerro y todo lo demás. ¿Sabes dónde vivimos?

PROSPERO. En un solar que mañana van a demoler.

MARINA. ¡Qué dicha!

CARMEN. No importa. Estás viva.

MARINA. «No te quejes, Marina». Eso me decían siempre.

CARMEN. Uno debe resignarse.

MARINA. Es muy lindo que tú me digas eso.

CARMEN. Yo también sufrí.

MARINA. Sí. Con esos corsés.

CARMEN. ¿Por qué eres cruel?

MARINA. Todas las feas somos crueles.

CARMEN. ¡Qué obsesión con la belleza!

MARINA. No entiendes, no puedes entender. Pero yo... Desde muy niña, Carmen, desde muy niña me di cuenta. Desde que le robé ese espejo a mamá. La noche que lo robé me fui corriendo al cuarto y le pregunté: Dime espejo mágico, ¿hay alguien más fea que yo?

PROSPERO. El espejo no respondió.

MARINA. Seguí viendo mi cara de bruja, el labio partido, la joroba.

CARMEN. Te quise mucho.

MARINA. Yo te odié. ¡Eras tan linda!

CARMEN. (Con vanidad) ¿Verdad que era bella?

PROSPERO. Ese fue el colmo de su desgracia.

MARINA. Por contraste, yo me veía más fea. ¿A quién salí yo? Mira que me lo pregunto. ¿A qué demonio le debo el labio leporino y la joroba? Todo el mundo me miraba con lástima disimulada.

PROSPERO. La peor lástima es la disimulada.

MARINA. Yo prefería la crueldad de la gente de la calle.

CARMEN. ¿Quién fue cruel?

MARINA. No te hagas la tonta. Muchas veces oíste cómo me gritaban: «¡Ahí va la novia de Quasimodo!» Me insultaban. Por eso, por reacción, se animaba mi orgullo. Lo que no podía soportar eran las miradas de ustedes.

CARMEN. Nosotros mirábamos en tu alma y la sabíamos hermosa.

MARINA. ¡Hermosa mi alma! ¡Como te gusta el engaño! Yo estaba llena de veneno. De buena gana hubiera creado un filtro de muerte para toda la humanidad.

CARMEN. ¡Eras tan inteligente...!

MARINA. Ojalá hubiera sido boba.

CARMEN. Brillabas por tu discreción y buen juicio.

MARINA. Tantos años y sigues usando ese lenguaje de novela de Luisa Pérez de Zambrana. Yo no tenía ninguna discreción. A cualquiera le soltaba las verdades en la cara.

PROSPERO. Era su odio.

MARINA. Mi odio concentrado.

CARMEN. Tu buen juicio estaba en que te aceptabas tal como eras.

MARINA. Yo nunca acepté nada: Yo quería ser linda, más linda que tú.

PROSPERO. Por las noches, escondida en su cuarto, ensayaba peinados y maquillajes, se ponía vestidos que robaba.

MARINA. Yo quería que los hombres se disputaran mi mano, que toda La Habana me admirara.

CARMEN. Pobre Marina, cualquier alma sensible se hubiera enamorado de ti.

PROSPERO. El alma sensible de Quasimodo.

(Carmen ha terminado de vestirse. Está engalanada como para una fiesta.)

MARINA. Estás lista, mírate al espejo.

(Carmen queda extasiada con su propia belleza. Luego se vuelve a la hermana.)

CARMEN. ¿Vamos?

MARINA. No. Vete sola. Un día juré que donde tú estuvieras no estaría yo.

CARMEN. Después de todo eres feliz: vives.

MARINA. Sí, vivo. Dios dijo: «a este Diablo vestido de mujer lo dejaremos cien años mirándose a los espejos». Adiós, Carmen. Cuando yo sea polvo, seremos iguales.

PROSPERO. Algún día se parecerán.

(Carmen desaparece. Marina va donde Próspero y le devuelve el espejo.)

LAURA. ¿Serán verdad las alucinaciones?

OLGA. Dicen que todo es verdad.

ALICIA. También dicen que todo es mentira.

LUIS. ¿Qué razonamientos son esos?

GARCIA. Entre la verdad y la mentira... (No sabe qué decir y se encoge de hombros.)

CHEO. Hay cosas, tantas cosas por recoger.

ALEJANDRO. El laberinto de Dédalo y un Dédalo con capa y sombrero.

OLGA. Las cajas me dan miedo.

ALICIA. Uno se pierde en ellas.

PROSPERO. Nada se pierde en ellas.

CHEO. ¿Qué hora es?

PROSPERO. El tiempo se ha detenido. No piensen en él. La noche está comenzando.

(Luis descubre una caja.)

LUIS. ¿Y esta caja?

PROSPERO. Mía

LUIS. ¿La puedo abrir?

PROSPERO. Para eso la encontraste.

(Luis abre la caja. Sale volando una paloma. Luis saca un grueso de cartas atado con cintas.)

LAURA. ¡Mis cartas!

(Luis saca un libro.)

LUIS. (Leyendo) Hojas al viento.

ALEJANDRO. Es mío. Ese libro es mío.

(Luis saca una postal.)

LUIS. Una imagen de Venecia. Esta postal es mía.

PROSPERO. Que no busque quien no quiera encontrar.

OLGA. (A Próspero) ¿No hay nada para mí?

PROSPERO. Para todos hay un recuerdo.

(Próspero realiza una ceremonia sobre el arcón.)

PROSPERO. (A Olga) Ven. Abre tú misma. Aquí está lo que esperas.

(Con miedo, Olga abre el arcón. Extrae un tocado de plumas, un abanico y una mantilla.)

OLGA. (Con recogimiento) ¿Quién me conoce tanto?

PROSPERO. Todos te conocemos bien.

(Con la ayuda de Próspero, Olga se coloca el sombrero y la mantilla. Abre el abanico. Posa como si estuviera ante un fotógrafo.)

OLGA. ¿Qué parezco?

CHEO. Un payaso.

MARINA. Estás disfrazada.

PROSPERO. (A Olga) No entienden.

OLGA. (Ofendida) No entienden. En este momento yo no soy yo.

LAURA. No seas metafísica.

CHEO. ¿Quién eres entonces mamita?

PROSPERO. (A Olga, con maldad) Todos ustedes lo saben tan bien como yo.

OLGA. (Horrorizada. A Próspero.) ¡Cállate!

PROSPERO. Todos lo saben. Te conocen desde hace años.

OLGA. No puedo evitarlo: su nombre me da horror.

PROSPERO. Déjame decirlo. Es un buen nombre. Un nombre sonoro.

OLGA. No. No quiero oírlo.

PROSPERO. (Maligno) ¿Oímos música?

OLGA. ¡Detesto la música!

PROSPERO. Adoras la música.

OLGA. (Asustada) Yo siempre pido silencio.

PROSPERO. Nadie como tú conoce que la música es el consuelo de los hombres.

OLGA. A mí me desconsuela.

PROSPERO. (Va hacia una victrola) ¿Qué tal si la oímos?

OLGA. ¡No! Ya te dije que a ella no.

PROSPERO. Ella está aquí.

OLGA. (Fingiendo indiferencia.) ¿Quién?

PROSPERO. ¿Quién va a ser?

(Próspero echa a andar la victrola. Se escucha a Rita Montaner.)

PROSPERO. Oye.

OLGA. (Tapándose los oídos.) ¡No quiero oírla!

PROSPERO. Llegó de los Estados Unidos. Actuó en el Teatro Principal. La han proclamado Reina de la Radio.

OLGA. (Atormentada) ¡No quiero saber nada de ella!

PROSPERO. Eso es admiración.

OLGA. Llámalo como quieras.

PROSPERO. ¿No te conmueve escucharla?

OLGA. Prefiero arrancarme las orejas.

PROSPERO. ¿Por qué ese odio?

OLGA. Si tu supieras...

PROSPERO. ¿Celo profesional?

OLGA. (Despectiva) ¡Celo profesional! (Con dignidad) Yo fui una niña precoz.

CHEO. ¡Otra vez la misma historia!

OLGA. (A Cheo) No hables. Cuando yo narre mi desdicha, tú debes ocultarte tras un muro.

PROSPERO. Te has cansado de decirlo, Olga, a los doce años tocabas el piano como una diosa.

OLGA. Tocaba, ¡a esa edad!, las contradanzas de Saumell. Estudié en el Conservatorio Peyrellade.

CHEO. (Repitiendo una frase aprendida de memoria) Su profesora Cecilia Aritzi, que en gloria esté.

OLGA. Hay cosas que no me gusta decir. Las circunstancias la obligan a una a las mayores vanidades: yo era la mejor alumna del conservatorio.

PROSPERO. La otra, una más.

CHEO. ¡Rita Montaner, una más!

OLGA. Si, una más. En aquella época éramos amigas. Muchas veces venía a mi casa a tocar el piano. No era pianista, era mecanógrafa. ¡Yo misma la rectificaba! Tocaba mal, en cambio... No, no voy a hablar de mí.

CHEO. Tú si eras lo que se dice una diva.

OLGA. Una diva. Pero no, no voy a hablar de mí. Ahora todo el mundo la aclama a ella, pero en realidad...

CHEO. ...tu voz tenía un color más hermoso.

OLGA. Búrlate. Todos lo decían.

PROSPERO. La mismísima Zoila Gálvez te llamó un día para decirte que nadie cantaba un Shubert como tú.

OLGA. ¿Cómo lo sabes?

PROSPERO. Lo has dicho veinte veces.

OLGA. Y era cierto.

CHEO. ¡Qué voz tan pura!

OLGA. Purísima. Ella, la Montaner, rabiaba. Siempre fue una envidiosa. Recuerdo un día... Se me acercó. Yo acababa de cantar «Ya que te vas». Me miró con ojos que querían atravesarme. Me di cuenta: me odiaba.

CHEO. En sus ojos estaba el infierno. ¿No es así, Olga?

OLGA. (Sin oírlo) Puso una de sus manos en mi hombro. Yo me estremecí.

PROSPERO. (Incorporando a Rita Montaner.) Cantas muy bien, pero yo llegaré más lejos.

- OLGA. Así me dijo. Y se fue. Y supe que sería verdad, que así sería. No, pero yo no quiero hablar de mí, que hable mi voz.
- (Olga canta, bastante mal, aunque sin caer en el ridículo, la misma canción de Rita Montaner.)
- OLGA. ¿Qué les parece?
- CHEO. Te hemos oído durante veinte años.
- PROSPERO. La batea ha sido tu mayor inspiración.
- OLGA. Lecuona me oyó cantar y se quedó maravillado. Quiso contratarme para su compañía. Ibamos para Buenos Aires. Yo iba a cantar a dúo con Libertad Lamarque.
- CHEO. Te ibas aún en contra del dedo de tu padre.
- OLGA. Me iba. Yo veía los teatros repletos, oía los aplausos.
- PROSPERO. Y entonces, ¿qué pasó?
- CHEO. No, por tu madre, no le preguntes eso.
- OLGA. (Dramática) ¡Apareció Cheo!
- CHEO. Ya la oíste: aparecí yo.
- OLGA. (Señalando a Cheo.) ¡El lo destruyó todo!
- CHEO. ¿Yo? ¿Por qué siempre quieres echarme la culpa?
- OLGA. ¡Cínico!
- CHEO. La culpa fue de los dos.
- OLGA. No. La culpable fui yo. Por débil. Lo conocí en el Prado.
- PROSPERO. Tocaba la trompeta en una orquestica.
- OLGA. Una orquestica de mierda. (Pausa breve. Suspira) ¡Lo vi tan hermoso!
- PROSPERO. Más elegante que Yarini.
- CHEO. (Adoptando pose) Y con más mujeres. Me decían «miel de abeja».
- OLGA. Esa misma noche me empujó contra los muros de la Estación de Villanueva y allí mismo... ¡Ay, que horror! ¡Soy una desvergonzada! La primera vez que lo veía y...
- PROSPERO. Muchas veces te has sentido como una ramera.
- OLGA. (Ingenua) ¿Cómo lo sabes?
- CHEO. Estás cansada de gritarlo en este patio. No lo hubieras hecho.
- OLGA. Fui débil. Y tú eres fuerte y hablabas muy bien y me acariciabas.
- CHEO. (Satisfecho) Soy un magister, la verdad. Pero no te obligué.
- OLGA. Hay modos de obligar.
- CHEO. Las mujeres no se entregan si no quieren.
- OLGA. Tú eras un hechicero.
- CHEO. Un simple hijo de Ochún.
- OLGA. Salí embarazada. Mis padres se enteraron. Se formó el escándalo. Tuve que casarme.
- PROSPERO. Y nació tu hija Rita.
- OLGA. Adiós Lecuona, adiós Buenos Aires, adiós Libertad Lamarque, adiós teatro repleto. El mundo perdió a una gran cantante, pero yo perdí al mundo.
- PROSPERO. ¿Es cierto todo eso, Cheo? A medias, como siempre.
- CHEO. Me dijo que era feliz. Siempre me dijo que era feliz, que no se arrepentía de nada.
- PROSPERO. La mentira hace falta para vivir.
- CHEO. Me dijo que yo era el centro de su vida.
- OLGA. Mi verdadero centro estaba perdido.
- CHEO. Me dijo que el amor por mí era más fuerte que el amor por el canto.
- OLGA. Tú nunca me creíste.
- PROSPERO. Nunca te creyó.
- CHEO. Nunca te creí. (A Próspero) Vamos a terminar todo esto. Mañana tenemos que mudarnos.
- PROSPERO. Mañana es muy lejos. Los relojes se han detenido. Y después de todo, amigo Cheo, tengo algo para ti.
- CHEO. ¡Déjame tranquilo!
- PROSPERO. ¡Te mostraré quién eres!
- CHEO. No hace falta. Sé quién soy. Tengo cuarenta años. Casado con una mujer que acaba de echarme en cara su rencor. Tengo con ella una hija que se llama Rita. Trabajo en el puerto. Mis hombros saben lo que es un saco de azúcar.
- PROSPERO. Lo sabemos. No hablo de esas cosas tan fáciles de conocer.
- CHEO. No hay más.
- PROSPERO. ¿Estás seguro?
- (Próspero se acerca a Cheo y saca, del bolsillo de la camisa de Cheo un collar de brillantes.)
- PROSPERO. (Triunfal) ¡Miren!
- CHEO. (Asustado) ¿De dónde sacaste eso? ¿De dónde?
- PROSPERO. Es uno de mis actos elegantes. El collar de brillantes. Perteneció a...
- CHEO. ¡Cállate o te parto la vida!

PROSPERO. (Irónico) ¡Soy inocente! Es la magia.

CHEO. Me cago en el coño de tu magia. Aquí a nadie le importa de quién es el collar.

OLGA. ¿Qué te pasa? Cheo, estás pálido.

CHEO. (A Olga) ¡Déjame! (A Próspero) ¿De dónde sacaste eso?

PROSPERO. La gracia de un Mago es su misterio.

CHEO. Yo no creo en misterios, carajó, y te puedo descuartizar.

PROSPERO. No es fácil. Todo mago es un hombre descuartizado.

OLGA. (Irónica a Cheo) Yo no sabía que te gustaran tanto los collares.

PROSPERO. Ponte el collar, Olga, tu cuello está hecho para él.

OLGA. (Se pone el collar.) ¿Cómo luzco?

CHEO. (Irónico) ¿Vas a cantar en el Olimpia?

OLGA. (Con dureza) ¿De quién es este collar?

CHEO. De nadie.

OLGA. ¿Y por qué te has puesto así?

CHEO. (Turbado) Por nada. No sé.

OLGA. Yo no soy boba. ¿De quién es el collar?

(Se oyen toques en la tapa del arcón. Próspero lo abre. De él sale una mujer elegantísima.)

GRAZIELLA. Buenas noches. Yo soy Graziella Montalvo, hija única de Honorario Montalvo, a quien todos conocen por el dueño de la famosa fábrica de chorizos. ¡Chorizos Montalvo! ¡Los mejores chorizos de Cuba! Yo me crié a base de chorizos. Por eso estoy como estoy.

PROSPERO. Buenas noches, Graziella. Bienvenida a este edificio que se nos viene encima.

GRAZIELLA. ¡Qué reunión tan simpática! ¿Quiénes son?

PROSPERO. Amigos.

GRAZIELLA. Encantada. Llámenme Grazzi. Así me dicen los íntimos. (A Marina) ¿Qué tal, señora, cómo está?

MARINA. Muy bien, gracias, ¿y usted?

GRAZIELLA. En la plenitud. Encantada de vivir en esta isla tocada por la gracia. Me fascina este país. Y que conste: yo soy una mujer de buen gusto. Arbitra de la moda —*elegantiorum arbitror*—. No en La Habana, claro. ¡Aquí las mujeres visten tan mal! Yo he vivido en París. Como ya ustedes descubrieron, mis maneras pregonan que soy una mujer de mundo. No debería decirlo, ya lo sé, pero como estamos en confianza... (Repara en Cheo) ¡Tú!

PROSPERO. ¿Lo conoce?

GRAZIELLA. (A Próspero) ¿Qué hace este aquí?

PROSPERO. Las piedras ruedan y ruedan hasta que se encuentran.

OLGA. (A Graziella) ¿De dónde lo conoces?

GRAZIELLA. Que lo diga él.

OLGA. (A Cheo) ¿De dónde la conoces, Cheo? ¿De dónde conoces a esta mujer?

CHEO. No comas mierda, Olga, tú no ves que esa mujer no existe, que es de mentira.

GRAZIELLA. (Horrorizada) ¿Cómo? ¿Yo no existo? ¡Pero está loco!

OLGA. (A Graziella) Dígame, ¿de dónde conoce a mi marido?

GRAZIELLA. Perdone, señora, ese tono no me agrada.

OLGA. (Irónica) Disculpe. Olvidaba que usted es una mujer de mundo. Distinguida dama, ¿podría comunicarme de dónde conoce a mi esposo?

GRAZIELLA. No es fácil decirlo. Ya usted lo dijo con justeza. Soy una mujer de mundo. ¡Conozco a tantos hombres en circunstancias tan diversas...!

OLGA. ¡Ah! Eso es ser una mujer de mundo.

ALICIA Ella quiso decir mujer de todo el mundo.

GRAZIELLA. ¡Respeto! ¡Exijo respeto! ¿Quién puede lanzar la primera piedra? Cada cual tiene su angustia. Yo vivo en un palacio, en El Vedado, regalo de mi padre que es el dueño de los chorizos Montalvo. Los chorizos dan mucho dinero. Un buen chorizo cuesta mucho. Yo soy una mujer decente. Casada y con dos hijos. Diecisiete criados pueden dar fe de mi decencia. Pero hay algo que se llama el spleen, la melancolía. Mi palacio es enorme y oscuro y huele a incienso. Yo avanzo por sus pasillos y el golpe de mis pasos me da miedo. Mi palacio es húmedo y tiene eco. Lo tengo todo que es decir nada. A mi piel le falta el sol y a mis ojos la alegría. ¿Ustedes saben lo que es el tedio? Entonces, cuando más deseos tengo de tirarme en un rincón, salgo a caminar la ciudad. Yo podría vivir en Nápoles o en Ginebra, pero vivo en La Habana. En ningún otro lugar podría ver tantos cuerpos hermosos. Camino por el puerto y me extasia ver a los hombres trabajando llenos de sudor. ¡El mejor perfume de París no puede compararse al que emana de un hombre trabajando! No me culpen. Odio la oscuridad de mi palacio. Mi marido es un hombre enfermizo que se alimenta de mí. (Acariciando el pecho de Cheo.) Y a mí me da placer alimentarme de los hombres. (A Cheo) ¿Te acuerdas?

CHEO. Tengo mala memoria.

GRAZIELLA. Conozco el modo de hacerte recordar.

OLGA. Yo también.

CHEO. (Apartando a Graziella) ¡No te conozco!

GRAZIELLA. (Tomando la mano de Cheo y llevándola a su pecho) Toca aquí, late como aquella vez.

CHEO. No sé de qué hablas.

GRAZIELLA. Recuerda: yo caminaba entre los sacos de azúcar. Tú estabas allí, con el torso desnudo y un pañuelo en la cabeza, un pañuelo que te protegía del sol.

PROSPERO. Como un árabe. Le gustaste.

GRAZIELLA. Hice más lento el paso. Te diste cuenta de que me gustabas. Los hombres siempre se dan cuenta.

PROSPERO. (A Cheo) Le dijiste... ¿Qué le dijiste?

CHEO. No sé.

GRAZIELLA. Yo sí sé. Una grosería. Me encantan las groserías.

CHEO. Además de puta eres mentirosa.

GRAZIELLA. (Desanimada) ¿Soy puta? Yo no tengo la culpa de vivir en un palacio oscuro con olor a incienso. No soy puta, soy melancólica.

OLGA. Siga, siga contando. ¿Qué pasó después?

GRAZIELLA. Ay, no sea morbosa.

PROSPERO. ¿Qué puede pasar entre un hombre y una mujer?

GRAZIELLA. Tengo alquilado un apartamento en Luz y Picota para cuando sufro mis ataques de tedio. Allí me refugio.

OLGA. ¿Fueron juntos al apartamento?

GRAZIELLA. ¿Por qué se inmiscuye en mi vida privada?

OLGA. ¡Ese hombre es mi marido!

GRAZIELLA. La felicito. ¡Es un volcán! (Reparando en el collar) ¿Y ese collar? ¿Quién se lo dio? ¡Ese collar es mío! (A Cheo) ¿Fuiste tú?

CHEO. No sé nada de collares.

GRAZIELLA. No te preocupes. Brillantes falsos. Después de todo, yo sé lo que son las tentaciones.

OLGA. (Indignada) ¡Adúltero y ladrón!

CHEO. (A Olga) ¿Vas a hacerle caso, idiota? Es una calumnia, una infamia de esta cualquiera.

OLGA. Cheo, estoy herida de muerte. Has llevado el cieno a tu casa.

CHEO. No seas ingenua. Todo es mentira.

OLGA. (Patética) ¡Es la hora de mi segunda muerte! Mi hija y yo estamos manchadas.

CHEO. No comas mierda. (Señalando a Graziella)

Esta es una bayusera. (Señalando a Próspero) Y este, un maricón.

OLGA. Ni siento ni padezco.

MARINA. (A Olga) Hija, no te pongas así. Los hombres son los hombres.

GARCIA. La verdad, hay veces en que un hombre... (No sabe qué decir y se encoge de hombros).

OLGA. ¡Déjenme! ¿No lo ven? Estoy muerta.

LAURA. Estás exagerando.

OLGA. Mi vida se vino abajo.

CHEO. Tienes la cabeza vacía.

OLGA. Y pensar que por este forajido destruí una carrera brillante.

CHEO. No fuiste tú sola quien destruyó una carrera brillante.

OLGA. ¿Qué estás insinuando?

CHEO. No insinúo digo: Yo también destruí una carrera brillante.

OLGA. ¡Oiganlo! Un triste trompetista es una orquestica de mierda.

CHEO. Aquí todo el mundo sabe que cuando te conocí, yo tenía veinte años. ¡Veinte años! Estaba en la Universidad. Sí, es verdad, era un mal trompetista. Pero eso no me importaba.

PROSPERO. Te importaba tu carrera.

CHEO. (A García) Viejo, yo quería ser abogado, fiscal, magistrado de la corte suprema. Ya me veía con toga y peluca. Dura lex, sed lex.

PROSPERO. ¿En qué terminaste?

CHEO. ¡Un estúpido! ¡Un estibador! ¡Un hombre que bebe para olvidar!

OLGA. Te casaste conmigo por amor.

PROSPERO. Se casó contigo porque tu padre lo obligó.

OLGA. La única engañada fui yo.

CHEO. Tú siempre eres la víctima.

PROSPERO. (Con sorna) ¡Iba a ser una gran cantante!

CHEO. ¡Basta de mentira! Tocaba el piano como si tuviera un martillo en cada mano y cantaba peor que un pregonero. Ni en el coro de la iglesia la querían.

OLGA. ¡Yo fui felicitada por Zoila Gálvez!

CHEO. Te tuvo lástima. Como yo.

OLGA. Cheo, acabo de hacer un descubrimiento.

PROSPERO. ¿Cuál? Dilo rápido.

OLGA. (A Cheo) Te odio con toda mi alma.

CHEO. Olga, te odio con mi alma y con mi cuerpo.

OLGA. ¡Ladrón!

CHEO. ¡Oye quien habla! ¡La hija de un bodeguero famoso!

OLGA. (Le va arriba a Cheo) ¡Respeta su memoria! Tendrías que besar la tierra donde el polvo de sus huesos reposa. (Golpea a Cheo)

CHEO. Suéltame o te mato.

OLGA. (Golpeándolo) ¡Mátame! ¡Decapítame! ¡Inmó-lame! ¡Ya no quiero seguir alentando en este valle de lágrimas!

(Próspero le alcanza un cuchillo a Cheo. Este lo levanta con furia para descargarlo sobre Olga. Luis y Alejandro se lo impiden. Sostienen a Cheo fuertemente. Las mujeres se ocupan de Olga. La algarabía se hace enorme. Obligada por Próspero, Graziella entra en el arcón y desaparece.)

CHEO. ¡Te voy a matar, coño, te voy a matar!

OLGA. ¡Sí, mátame, asesino, ladrón, mal marido, mátame!

(En el momento de mayor confusión, El Herido sale del arca. Está sangrando y casi no puede mantenerse en pie. Marina se da cuenta y llama la atención sobre él. Todos miran al Herido. Se produce un gran silencio. Olga y Cheo quedan libres. Todos se acercan al Herido con lentitud, con miedo quizá. Laura toca la herida que tiene en la cabeza y después observa la sangre en su mano.)

EL HERIDO. ¿Me dan un poco de agua? Tengo sed.

(El Herido se desploma. Apagón)

SEGUNDO ACTO

Marina venda la cabeza de El Herido. El resto de las mujeres cura otras heridas. De un modo u otro, los hombres ayudan.

EL HERIDO. ¿Qué hora es?

PROSPERO. Temprano. No tienes que preocuparte.

EL HERIDO. Se me hace tarde.

OLGA. Tranquilo. Hay tiempo para todo.

EL HERIDO. Debo irme. Gracias.

LAURA. Así no puedes. Todavía sangras.

MARINA. Todo en la vida es tener paciencia.

GARCIA. En la vida lo más importante... (No sabe qué decir y se encoje de hombros.)

ALEJANDRO. Te matarán antes de llegar a la esquina.

ALICIA. No juegues con la vida, muchacho.

CHEO. Es peligroso que andes por ahí.

LUIS. Con el vendaje vas a llamar la atención.

MARINA. Mejor pasas la noche con nosotros.

OLGA. Mañana, de día, será diferente.

ALEJANDRO. Te cambias de ropa, te pones un sombrero...

LUIS. Un par de espejuelos oscuros...

EL HERIDO. Les agradezco tanto... Me encantaría quedarme. En este patio me he dado cuenta de cosas que no había conocido.

PROSPERO. ¿Por ejemplo?

EL HERIDO. La noche. El fresco. Un olor de jazmines.

LAURA. (Vehemente) ¡Quédate!

EL HERIDO. No puedo, señorita, no puedo.

GARCIA. Espérate. Aunque sea un par de horas.

PROSPERO. Ya lo dijo: no puede.

OLGA. Nada hay más poderoso que la vida.

EL HERIDO. Sí. El deber.

CHEO. (Sorprendido) ¿El deber?

PROSPERO. El deber.

GARCIA. ¿Qué es eso?

EL HERIDO. Algo que no le deja vivir a uno como usted quisiera, pero que resulta inevitable.

PROSPERO. Algo por lo que decides vivir.

OLGA. ¿No te interesa?

EL HERIDO. Si supiera... Hay una casa en Mariana. No muy grande, de paredes altas y blancas. Con muchas ventanas y un portal enorme y limpio. Desde allí se puede ver una huerta, y más allá, el Río Almendares.

PROSPERO. Te gustaría vivir allí.

EL HERIDO. Sí. Sembrar en la huerta por la mañana, sentarme a leer por la tarde, mientras ella, la elegida, toca el piano en la sala... Yo quisiera casarme con una mujer hermosa y tener diez hijos y vivir hasta los noventa años. (Pausa breve.) ¡Pero es imposible!

LAURA. ¿Qué te lo impide?

PROSPERO. El deber.

ALICIA. ¿Qué deber es ese que todo lo entorpece?

EL HERIDO. Sálv de mi casa a los catorce años. Me fui a la manigua, me alcé. Sólo tenía un machete, pero era suficiente. Ahora lucho contra el tirano. Cuando logremos la victoria, me iré a España, me pondré al lado de la República.

GARCIA. Yo no entiendo nada.

CHEO. Manda el deber al carajo.

ALEJANDRO. Piensa: se vive una sola vez.

EL HERIDO. Por eso mismo, se vive una sola vez.

LUIS. ¿Qué esperas de la vida?

LAURA. ¡Es un romántico!

MARINA. ¿Te crees Dios?

EL HERIDO. (A Laura) ¿Qué importan los nombres?
(Marina) Me creo un simple mortal que debe cumplir un destino irremediable, como todos los destinos.

PROSPERO. Muchos de su edad ya están muertos.

EL HERIDO. Toda tiranía engendra muertos.

OLGA. Olvida al tirano. Vive tu vida.

EL HERIDO. (Sonríe. Niega con la cabeza.) ¿No se siente el olor de los jazmines?

ALICIA. Dime: ¿no te da miedo morir?

EL HERIDO. (Sin dejar de sonreír.) Ustedes han sido muy amables. Gracias por todo.

PROSPERO. ¿Te horroriza la muerte?

EL HERIDO. ¿Alguien me presta un espejo?

(Marina le alcanza el espejo de mano. El Herido se mira.)

PROSPERO. ¿Te miras por última vez?

EL HERIDO. Nunca se sabe.

(Laura le da un atado con panes para el camino.)

LAURA. ¡Quédate! En mi casa tienes lugar. Te dejo mi cuarto, mi cama, todo lo que quieras, pero no te vayas. Hoy mismo, en cuanto amanezca, tendremos que mudarnos. Este edificio se derrumba, pero vienes con nosotros y te cuidaré. Tocaremos el piano por las tardes. Haremos lo que tú quieras, pero no te vayas.

EL HERIDO. Gracias, señorita. La culpa no es mía.

PROSPERO. Tiene que irse.

MARINA. ¡Muchacho, no te vayas!

EL HERIDO. (Devolviendo el espejo a Marina.) ¡Adiós! ¡Adiós y gracias por todo! En algún momento acuérdense de mí.

PROSPERO. Es peor el olvido que la muerte.

(El Herido sale. Vuelve a entrar. Trae ahora en las manos una corona de azahares. La entrega a Laura. Sale.)

LAURA. (Hablando con El Herido aunque este ya se ha ido.) No te vayas. En mi casa estarás bien. No te vayas. (Mira la corona que tiene en las manos. Se vuelve a Marina.) Mira tía, la corona.

MARINA. Olvida hija, olvida.

PROSPERO. Lo mejor que tiene el hombre es que puede olvidar.

MARINA. Ahora tenemos que irnos.

OLGA. Este edificio dejará de ser nuestra casa.

ALEJANDRO. No es hora de recordar.

MARINA. Nunca es hora de recordar.

PROSPERO. Lo mejor que tiene el hombre es que puede recordar.

LAURA. ¡Estoy tan sola...!

PROSPERO. No es cierto.

MARINA. Estoy yo, que te he criado, está tu hermano...

(Laura no escucha. Próspero coloca en su cabeza la corona de azahares.)

LAURA. (A Alicia) ¿Cómo luzco?

PROSPERO. ¿Cómo luce?

ALEJANDRO. (A Laura) ¡Quítate eso!

LAURA. ¿Por qué?

MARINA. No luces bien.

LAURA. Hace unos años me quedaba perfecta.

MARINA. Ya lo dijiste: hace unos años.

PROSPERO. (A Laura) ¿Sabes que día es hoy?

LAURA. (Asustada) No quiero saberlo.

PROSPERO. (A Marina) Díselo.

(Marina niega con la cabeza; se aparta.)

PROSPERO. (A Alejandro) Díselo tú.

ALEJANDRO. No quiero.

LAURA. Nadie me diga nada. Yo no quiero saber el paso de los días.

PROSPERO. Los días pasan de todas maneras.

ALICIA. (Acercándose a Laura.) Laura, quítate la corona. Ocúpate en recoger tus cosas.

LAURA. Con la corona o sin ella, no hay modo de evadir los recuerdos.

OLGA. Hay recuerdos que es mejor mantenerlos fuera de uno.

GARCIA. Sólo vale la pena recordar... (No sabe qué decir y se encoge de hombros.)

LAURA. Yo sé: hoy es quince de noviembre.

PROSPERO. Hace ocho años. ¡Ocho años!

MARINA. (Se persigna.) ¡Cómo pasa el tiempo!

LAURA. ¿Quién dijo que el tiempo pasa? ¡Eso es mentira! El tiempo se queda en mi cuerpo, en mi cara. Me hunde los ojos y me saca los dientes. (Se toca los labios. A Alicia) Aquí tengo arrugas nuevas, ¿ves?

ALICIA. Olvidalo.

LAURA. Ahora vino ese muchacho herido y me hizo recordarlo.

PROSPERO. Sí. Había algo en sus manos...

LAURA. ¡Qué extraño...! ¡Cómo en el recuerdo todos los hombres se parecen!

PROSPERO. Hoy es quince de noviembre. Hubiera sido un día feliz para ti.

LAURA. (A Marina) Tía, ¿te acuerdas?

MARINA. Vamos, Laura, guarda tus cosas en el baúl. Mañana nos vamos.

LAURA. (Con odio) Déjame. Detesto la misericordia.

ALEJANDRO. Te comportas como una niña.

PROSPERO. Ya tienes cuarenta años.

LAURA. No hace falta que me lo recuerden.

MARINA. ¡Siempre dándole vueltas a la misma historia! ¿Qué quieres?

PROSPERO. Las cosas son como son y no como uno quisiera.

MARINA. Mira mi espalda, mira mi labio leporino.

LAURA. ¡Ya lo sé! (Pausa breve. Con nostalgia.) Desde niña yo soñaba con una casa y con un hombre.

PROSPERO. Un hombre que te protegiera y te hiciera feliz.

LAURA. Yo no soy jorobada, yo no tengo el labio leporino.

PROSPERO. Es cierto. ¿Por qué nadie se interesa en ti?

LAURA. Nadie sabe lo que siento. Esta sensación es única. Igual que si me recorriera un pasillo infinito y no hubiera nadie. Y yo caminara y caminara, y siempre sin que hubiera nadie.

PROSPERO. Lo sabemos. Un día te enamoraste.

LAURA. Ya no me acuerdo de cómo era aquel hombre, pero sí recuerdo mi pasión.

PROSPERO. La pasión es como un vino: te embriaga.

LAURA. Es como si aquellos días no hubieran existido. Sólo existía mi pasión. Yo bordaba las sábanas de mi boda, cosía mis ropones, no con las manos, sino con la pasión.

PROSPERO. Aquí todos conocen esa historia. Fue un quince de noviembre.

LAURA. Yo estaba vestida de blanco. Alguien, no sé quien, puso en mi cabeza la corona de azahares. Y entonces...

ALEJANDRO. (Interrumpiéndola) Basta, Laura, basta de dramas.

LAURA. ¿Qué cosa es la vida?

PROSPERO. (Con solemnidad no exenta de burla) ¡Un drama!

ALEJANDRO. ¿Por qué no te haces actriz?

LAURA. Excelente idea, mi hermano. Seguiré tu consejo. Así podré representar esas obras tuyas que no interesan en ningún teatro.

MARINA. Laura, no es saludable...

LAURA. (Patética) Me siento engañada, tía. Me oculto en este juego inútil de estar en la casa con tal de que el tiempo no pase, o pase y yo no me dé cuenta.

PROSPERO. Pero los demás no quieren olvidarse del tiempo y a las nueve en punto hacen sonar el cañonazo en la cabaña.

LAURA. Me echan en cara que se me hace tarde.

MARINA. No debes ponerte así. ¿Qué significa una corona de azahares?

LAURA. ¡Tantas cosas...! Esta corona significa las sábanas frías.

PROSPERO. El cuarto en silencio.

LAURA. Un deseo de hablar, a veces, de madrugada, con alguien, con cualquiera. Yo quisiera conversar sin decir una palabra, ¿entiendes?

PROSPERO. Una mirada y que todo esté dicho.

MARINA. Aquí estamos nosotros. Estoy yo, está tu hermano.

LAURA. Nadie. Ustedes no existen. No hay nadie. ¿Dónde está Carlos? El único que a veces existe es Carlos. Cuando salgo al patio y lo veo acabado de levantar, sin camisa... Entonces, de pronto, es él la única persona.

PROSPERO. Carlos es hermoso.

LAURA. Miro su pecho, sus brazos... ¡Cómo me gusta mirar sus brazos...!

MARINA. ¿Tú nunca pierdes las esperanzas?

LAURA. No. Yo espero.

PROSPERO. ¿A quién?

LAURA. Es alguien que tiene el pecho y los brazos de Carlos, la cara de uno que conocí hace años, la voz de aquel que me dejó esperando, la inocencia de ese herido... (Se quita la corona de azahares. La da a Próspero.) ¡Desaparécela!

PROSPERO. ¿Y si ahora, en mi baúl, apareciera alguien?

(Laura niega con la cabeza.)

PROSPERO. No seas pesimista.

LAURA. No soy pesimista, soy realista.

PROSPERO. (Hace una mueca) ¿Realista? ¡Qué horrible palabra! ¡Atiende! (Dirigiéndose al arcón.) ¡Hago aparecer un hombre para ti!

LAURA. Cualquier hombre no es el hombre que yo espero.

PROSPERO. Veremos.

(Próspero abre el arcón. Aparece El Enmascarado.)

EL ENMASCARADO. ¡Ayúdame!

PROSPERO. Te he dicho mil veces que no.

EL ENMASCARADO. Quitame esta máscara. No puedo seguir viviendo con ella.

PROSPERO. Sería feliz de poder ayudarte, pero te juro que no sé cómo. Únicamente podrás hacerlo tú.

EL ENMASCARADO. Para mí es imposible. Ya he tratado. Alguien tiene que poder.

PROSPERO. Las máscaras existen para probar nuestro valor.

EL ENMASCARADO. (Con tristeza.) Está bien. Gracias de todas maneras.

(El Enmascarado vuelve a entrar al arcón y lo cierra. Próspero toca en su tapa. El arcón se abre otra vez. Aparece Carlos. Alegría general.)

PROSPERO. (A Carlos) ¿La viste?

CARLOS. La vi.

CHEO. Cuéntanos.

LUIS. ¿Qué pasó?

CARLOS. Lo de siempre. La vi sentada en un banco del Parque de la Fraternidad.

PROSPERO. Bellísima. Parecía una diosa.

CARLOS. Me dio miedo acercarme.

CHEO. ¿Miedo?

OLGA. Sí. Miedo. ¿Crees que todo el mundo es tan cínico como tú?

ALICIA. (A Olga) Olga, por favor. (A Carlos) ¿Te le acercaste?

CARLOS. Sí. Yo estaba temblando. Ella está ahí. Yo me acerco poco a poco. (Se acerca a Laura. Ella se vuelve y le sonríe). Me mira. Sonríe. En este momento no sé si es de día o de noche. La saludo. (A Laura) Buenas noches. (Le entrega el pañuelo).

LAURA. (Tomando el pañuelo. Hace un gesto coquet, una inclinación de cabeza.)

CARLOS. ¿Estás sola?

LAURA. Siempre estoy sola.

CARLOS. Porque quieres.

LAURA. Porque me gusta.

CARLOS. Un gusto que me perjudica.

LAURA. Es cosa tuya.

(Carlos trata de tomarle una mano. Ella lo esquiva.)

CARLOS. Te quiero.

LAURA. Tu español casi se reduce a esa frase.

CARLOS. Es lo que me interesa decirte.

LAURA. Y yo no quiero oír.

CARLOS. Arráncame la lengua.

LAURA. Un día lo haré. Será mi trofeo.

CARLOS. No puedo vivir sin ti.

LAURA. (Ríe) Tu español se enriquece. Una frase nueva.

CARLOS. Y verdadera. Si me dices que no, me suicidaré.

LAURA. ¿De qué forma?

CARLOS. Usaré tu pañuelo para ahorcarme.

(Coqueta. Laura le devuelve el pañuelo.)

CARLOS. Moriré con tu nombre en los labios.

LAURA. No sé si puedas. Dicen que a los ahorcados les falta el aire.

CARLOS. Yo seré un ahorcado por amor.

LAURA. El amor no tiene suficiente reserva de oxígeno.

CARLOS. ¿Puedo verte más tarde?

LAURA. No. Olvídame.

CARLOS. Ese verbo no existe.

LAURA. Vive con tu recuerdo. Adiós.

(Laura se aleja)

CARLOS. (A los demás) Me dijo: «olvidame». ¿Se dan cuenta? ¿Cómo se puede pedir algo tan difícil?

PROSPERO. Sólo te resta tener corazón y no asombrarte de nada.

CARLOS. (Reparando en Próspero) ¡Tú! Eres la persona indicada.

PROSPERO. Es cierto.

CARLOS. ¡Haz que me ame! ¡Hazla mía!

PROSPERO. ¡Difícil!

CARLOS. Eres poderoso.

PROSPERO. Me gusta oírlo decir. Soy poderoso.
Dame tiempo. Tienes la vida por delante.

CARLOS. Y la impaciencia.

PROSPERO. Es el peor de los males. (A Laura)
¡Joven!

(Laura se vuelve hacia Próspero con expresión suplicante. Próspero va hacia ella, la toma de un brazo, la obliga a abrir el arca.)

PROSPERO. ¡Abre el arca!

(Laura abre el arca. Aparece José Conrado.)

PROSPERO. ¡José Conrado!

LAURA. ¿Usted?

JOSE CONRADO. Para servirla. (Se inclina.)

LAURA. ¿De dónde viene?

JOSE CONRADO. Del mundo.

PROSPERO. Explícate.

JOSE CONRADO. Para mí Buenos Aires es lo mismo que Manila y Manila que Hong Kong y Hong Kong que La Güira y La Güira que Nueva York. Todos son un solo puerto. ¿Me entiende? De modo que yo creo venir de Manila, pero como Manila es Hong Kong y Hong Kong etcétera, yo no sé en realidad de dónde vengo.

PROSPERO. En resumen, vienes del mar.

JOSE CONRADO. ¿Hay algo que no sea el mar?

PROSPERO. La tierra firme.

JOSE CONRADO. El mar es todo. Como decía mi amigo Almáyer: el resto son islas flotantes.

GARCIA. Mi'jo, ¿y usted vive en el mar?

JOSE CONRADO. Desde los trece años.

OLGA. Debe ser fascinante.

JOSE CONRADO. Depende.

CARLOS. ¿Es aburrido?

JOSE CONRADO. Nunca.

CHEO. La verdad: mar por la mañana, mar por la tarde, mar por la noche...

MARINA. Como para dar gritos.

JOSE CONRADO. (A Marina) ¿Usted no ha oído la famosa frase de que uno no se baña dos veces en el mismo mar?

ALEJANDRO. (Rectificándolo) En el mismo río.

JOSE CONRADO. Es igual. Platón no conocía el Océano Atlántico.

ALEJANDRO. (Rectificándolo) Platón no, Heráclito.

JOSE CONRADO. Platón es lo mismo que Heráclito y Heráclito que Aristóteles. Escucha: cuando un hombre muere, se convierte en todos los hombres a la vez. La muerte unifica. la muerte es lo más democrático que hay. ¿Me entiendes?

ALICIA. ¿Usted tiene hijos?

JOSE CONRADO. Cientos.

ALICIA. Luego es dichoso.

JOSE CONRADO. No. Ese dato no interviene en mi dicha. ¿Para qué yo quiero una legión de hijos que no conozco? No sé ni sus nombres. Tengo hijos chinos, negros, blancos, rojos, rosados. ¿Para qué? Tendré una vejez solitaria. Cuando muera, me sepultarán en el fondo del mar, con una corona de algas por toda despedida.

LAURA. ¿Has conocido el mar?

JOSE CONRADO. He amado a mis compañeros de viaje.

MARINA. ¡Jesús! Eso es contranatura.

JOSE CONRADO. ¿Contranatura? ¿Qué quiere decir?

ALEJANDRO. Contrario al orden de la naturaleza.

JOSE CONRADO. ¿Y cuál es el orden de la naturaleza? Lo único contrario al orden de la naturaleza, señora, es el odio. El amor exalta, aunque a usted se le ocurra amar a una cucaracha.

OLGA. ¿No es terrible pasarse meses y meses sin ver una flor?

JOSE CONRADO. (Le da gracia la cursilería de Olga. Con tono de burla, aunque sin dejar de ser amable). Yo tengo un jardín imaginario.

CHEO. Y suficiente ron, un juegoito de dominó...

JOSE CONRADO. No hay tiempo para eso.

CARLOS. ¿Conoce muchos países?

JOSE CONRADO. Todos.

PROSPERO. (Con intención. A Luis) No hay ciudad del mundo que él no conozca.

JOSE CONRADO. Desde Tasmania hasta el Estrecho de Magallanes, desde el cabo de Buena Esperanza hasta Groenlandia.

LUIS. (Con timidez) ¿Conoce Brujas?

PROSPERO. Por supuesto.

JOSE CONRADO. A Brujas se entra por un canal que la une con el Mar del Norte. Trece kilómetros. Cuando termina el canal, te encuentras con el puerto de Zeebrugge, un puerto falso, enclavado en tierra firme, como diría el señor (señala a Próspero) Es una ciudad silenciosa, llena de misterio. En el Hospital de San Juan vi por primera vez un cuadro de Hans Momling.

LUIS. ¿Y conoce Venecia?

PROSPERO. Se cae de su peso.

JOSE CONRADO. Amigo mío, todo marino que se respete conoce a la reina del Adriático.

LUIS. ¿Y Bombay?

JOSE CONRADO. Y Melbourne, Cantón, Tokio, Valparaíso...

PROSPERO. Ya te lo dije: conoce el mundo.

(José Conrado se acerca a Luis).

JOSE CONRADO. (Confidencial) ¿Por qué esas preguntas? Hay en ti cierta ansiedad.

LUIS. (Turbado) No. No es eso.

JOSE CONRADO. ¿Te interesa conocer el mundo?

LUIS. ¿Cómo entraste en la marina?

JOSE CONRADO. No fue fácil. Mi padre no quería.

PROSPERO. Aunque él mismo había sido un famoso pescador.

JOSE CONRADO. Quizá por eso no quería. Desde que fui un niño trató de inculcarme el odio por el mar y el amor por los libros.

PROSPERO. Le hubiera gustado que fueras médico.

JOSE CONRADO. O pianista. Pero yo me iba todas las mañanas para el puerto, me sentaba en la Alameda de Paula y veía los buques anclados que cargaban y descargaban sus mercancías. Un día me escondí dentro de uno.

PROSPERO. Como una rata de bodega.

JOSE CONRADO. Ese barco lo capitaneaba un hermano de mi padre. Me escondí. Cuando estuvimos a la altura de Nassau, salí a cubierta. Mi tío por poco me mata, pero ya era tarde para regresar.

PROSPERO. Para eso existe una palabra: destino.

JOSE CONRADO. Desde entonces he pasado la vida de un lado a otro.

PROSPERO. De un mar a otro, tratando de alcanzar un horizonte que siempre permanece en el mismo lugar.

JOSE CONRADO. Es una sensación extraña, ¿sabes?

PROSPERO. Es rara la vida sobre tablas que se mueven y avanzan como a la deriva.

JOSE CONRADO. Sí, te parece que nada es seguro y firme, que no existen certezas de nada.

PROSPERO. Todo lo que hoy es de un modo, puede ser mañana de otro.

JOSE CONRADO. Eso te hace pensar el mar, más misterioso, más voluble, más caprichoso que cualquier mujer.

LUIS. ¿Has sido feliz?

JOSE CONRADO. ¿Quieres la verdad? (Pausa breve). No.

LUIS. No te entiendo.

JOSE CONRADO. Pienso que me equivoqué.

PROSPERO. (Pone una mano sobre el hombro de Luis) Este muchacho piensa lo mismo.

JOSE CONRADO. Yo necesitaba seguridad.

LUIS. Yo odio la seguridad.

JOSE CONRADO. Yo quisiera vivir en medio del continente más grande.

LUIS. Yo quisiera vivir en una casa flotante en medio del Pacífico.

JOSE CONRADO. Me habría pasar la vida de un lado a otro como un paria.

LUIS. Me habría pasar la vida en el mismo lugar como un vegetal.

JOSE CONRADO. A fuerza de verla Venecia pierde el encanto.

LUIS. A fuerza de soñar con ella Venecia es una ciudad fabulosa.

JOSE CONRADO. El único paisaje que me importa es La Habana.

LUIS. Todos los paisajes me importan.

JOSE CONRADO. Detesto dormir donde me coja la noche.

LUIS. Detesto una cama bien hecha, con sábanas que huelan a gaveta de mujer.

JOSE CONRADO. Lo desconocido me inquieta.

LUIS. Lo conocido me llena de horror.

JOSE CONRADO. Mis ojos se cansan de tantos tonos de azul, de tanto horizonte, de tanto espejismo.

LUIS. Y los míos de las cuatro paredes de mi cuarto, de este patio, de esta ciudad, de tanto sol.

JOSE CONRADO. El rumor del mar es un silencio que me enferma.

LUIS. Tú no sabes lo que es una ciudad bulliciosa, una ciudad que no para de gritar.

JOSE CONRADO. Tú no sabes lo que es estar en alta mar, a veinte mil leguas, de cualquier civilización. Necesitas un ser humano, cualquiera, que se preocupe por ti.

LUIS. Tú ignoras lo que es una vieja como esta (Señala a Marina) preocupada el día entero por lo que haces o dejas de hacer.

MARINA. ¡A mí me dejan tranquila! Yo no me meto con nadie.

JOSE CONRADO. (A Luis) Hermano, óyeme, no hay angustia mayor que pasarse los días, las noches, los meses, los años, poniendo orden y orden en tus pensamientos.

LUIS. No hay angustia mayor que tener algunas ideas y no poder ordenarlas. (Pausa breve) ¡Viajar, conocer el mundo, ir de una ciudad a otra, de una isla a otra. Detesto sentirme encerrado en esta isla.

PROSPERO. El hombre necesita conocer el mundo.

LUIS. A veces me hace falta el silencio, encontrarme a mí mismo, y aquí... bueno, aquí todo está hecho para que no te encuentres.

JOSE CONRADO. ¿Ves que te sientes mal? Cuando te alejes, vas a necesitar esta tierra. Te darás cuenta de que no puedes vivir en ningún otro lugar.

LUIS. Déjame la posibilidad de sentir esa nostalgia.

JOSE CONRADO. Concedido. ¿Quieres proponerme algo?

LUIS. Sí.

JOSE CONRADO. Dímelo rápido.

(Luis va al arcón, afincan en él el codo de su brazo derecho: abre la mano en espera de la mano del marino. Con el gesto le propone pulsar.)

LUIS. El que gane se irá.

PROSPERO. (A Luis) No te lo aconsejo.

LUIS. (Sin hacer caso) El que pierda tendrá que quedarse.

(José Conrado va al arcón, afincan también su brazo derecho y aprieta la mano de Luis. Se entabla la lucha. Sin gran dificultad, José Conrado vence a Luis.) Luis queda abatido.

PROSPERO. Te lo advertí.

JOSE CONRADO. No puedo hacer nada. (A Próspero) Dime la hora.

PROSPERO. Hora de zarpar.

JOSE CONRADO. ¡Adiós! Al amanecer debo estar en Nápoles. Mañana cruzaré el Adriático.

PROSPERO. Y llegarás a Patrás.

JOSE CONRADO. No queda otro remedio. ¡Buenas noches! Volveré si en mis viajes no termino en coral.

(José Conrado desaparece dentro del arcón. Todos quedan mirando a Luis que está sumido en su abatimiento. Alicia se le acerca, pone una mano en su hombro. García se acerca a Alicia con miedo a la reacción de ella, pero Alicia hace gesto a García para que la deje sola con Luis.)

ALICIA. El hombre necesita conocer el mundo, Luis. Hace falta silencio, encontrarse a sí mismo... Yo soy una gritona que te ha querido llenar de hijos. Por eso, Luis, te pido que te largues.

LUIS. No voy a darte explicaciones, Alicia. De todos modos no vas a entender. Nunca has entendido.

ALICIA. No expliques lo que no tiene explicación. Te has pasado la vida justificando tu deseo de irte. Yo no puedo entender esa pasión. Vete. Vete ahora mismo.

LUIS. (Con amargura) ¿A dónde?

ALICIA. Es tu problema. Vete a Australia. Los cancheros no gritan.

LUIS. Cualquiera tiene derecho a...

ALICIA. (Interrumpiéndolo) Por lo mismo ¡vete!

LUIS. Te amo, Alicia, pero también tengo la urgencia de contemplar el mundo desde el Himalaya.

ALICIA. Corre. Se te hace tarde. Ahorita el reuma no te va a dejar subir ni esas escaleras.

LUIS. Yo me iría y por eso no dejaría de amarte.

PROSPERO. Escribiría para ti una carta diaria.

ALICIA. Yo no soy la hija de la marquesa de Seigné.

LUIS. Te traería flores de todo el mundo.

PROSPERO. Los jazmines de Oriente, los nelumbios del Norte, de Occidente, las dalias y las rosas del Sur.

ALICIA. Gracias.

PROSPERO. Las flores se marchitan.

LUIS. En la distancia nos amaremos más.

ALICIA. Ausencia quiere decir olvido, decir tinieblas, decir jamás. Déjame sola. Ya que no puedo tener hijos, seré maestra de kindergarten.

PROSPERO. (A Alicia) Tranquilízate. No se irá.

OLGA. (Mirando a Cheo con odio) Los hombres son así. El problema es torturarla a una, torturarla siempre. ¡Mírate en mi espejo!

CHEO. (Contemporizando) Olga, por nuestra hija Rita, ¿no me vas a perdonar?

OLGA. Nunca. El día del Juicio Final estaré allí para hablar con Dios y pedirle que te castigue por adúltero y ladrón. (A Alicia) Despreocúpate. Te seguirá haciendo la vida imposible, pero no se irá.

PROSPERO. No se irá por una razón simple: ahí, donde ustedes lo ven, Luis es un sabio. El, mejor que nadie, conoce los famosos versos de Víctor Hugo: «No me voy. Si me fuera al instante yo quisiera regresar».

ALEJANDRO. (Acalorado) ¡Un momento!

PROSPERO. (Satisfecho) ¿Qué sucede?

ALEJANDRO. No es pedantería, pero... Sucede, en primer lugar, que esos versos no son de Víctor Hugo.

PROSPERO. ¡Ah, no! ¿De quién son?

ALEJANDRO. ¿Hasta cuándo vamos a permitir el saqueo de nuestra cultura? Esos versos son de Julián del Casal, poeta cubano. Que tú los has cam- biado. Los verdaderos versos de Casal, dicen: (Se prepara para declamar. Dice los versos con énfasis y voz potente) «Más no parto. Si partiera/al instante yo quisiera/regresar/Ah, cuándo querrá el destino/ que yo pueda en mi camino/ reposar./

(Con sonrisa satisfecha, Próspero abre su capa para que detrás de ella salga El poeta.)

EL POETA. ¿Quién me recuerda? ¿Quién dice mis versos?

(Se hace un silencio.)

EL POETA. Nadie sabe como consuela, allá en la eternidad, oír que alguien repite los versos que escribimos una noche de insomnio. ¿Quién fue?

MARINA. Joven, ¡qué tristeza veo en sus ojos!

EL POETA. Venerable señora, es mejor no hablar de la desdicha.

LAURA. (A Próspero) ¿Es él?

EL POETA. (A Laura) No debo ser yo, porque yo no soy nadie. Yo soy el éter. El céfiro que acaricia sus mejillas de porcelana, señorita.

OLGA. Tiene cara de cansancio.

EL POETA. Tengo sed.

PROSPERO. Fuiste al banquete.

EL POETA. Como siempre.

PROSPERO. ¿Lo recuerdas?

EL POETA. Es lo único que recuerdo.

PROSPERO. ¿Ves la casa?

EL POETA. La veo. Frente al Paseo del Prado.

PROSPERO. ¿Y las manos de tu amigo?

EL POETA. Don Lucas de los Santos Lamadrid le- vanta una copa.

PROSPERO. Alguien hace un chiste.

EL POETA. Alguien —no recuerdo quién— me hace reír.

PROSPERO. ¿Y después?

EL POETA. Nada. Todo se vuelve delicuescente como la sangre que huye de mi cuerpo.

PROSPERO. No recuerdas más.

EL POETA. No.

CHEO. ¿Por qué tanta tristeza?

EL POETA. Si supiera...

PROSPERO. También la tristeza se deshizo.

EL POETA. Mis críticos deben estar satisfechos. (A Cheo) Lo que usted nota no es tristeza, sino decepción.

GARCIA. ¿Qué quiere decir?

EL POETA. He hecho muchos descubrimientos, pero uno capital.

LAURA. (Tímida) ¿Se puede saber?

EL POETA. A usted no podría negarle nada. Me recuerda a María Cay. (Pausa breve. Arregla la flor de su boutonniere. Tono confidencial). Dante era un mentiroso.

ALEJANDRO. ¿Por qué?

EL POETA. Ya te enterarás. Ni Virgilio, ni Beatriz, ni Paólo, ni Francesca. Nadie. Nada. Un engaño. De pronto se abre una puerta —o tú crees que sa abre una puerta— y cuando das el el paso...

ALEJANDRO. ¿Qué?

PROSPERO. Nada.

EL POETA. Nada. (Reparando por primera vez en Próspero). Amigo, usted me recuerda a Próspero de Merimée.

PROSPERO. Mi apellido es Pérez. Próspero Pérez para servirte una vez más.

EL POETA. ¿Me conoces?

PROSPERO. ¿Quién no te conoce?

EL POETA. No se esfuerce: la vanidad se deshizo también. ¿Es usted poeta?

PROSPERO. No, mago. Aunque quizá sea lo mismo.

EL POETA. ¡Mago! ¿Cómo Merlín?

PROSPERO. ¡Mejor! Yo nunca sería encantado por el hada Viviana. ¿Quieres una demostración?

EL POETA. Al contrario. Prefiero que las cosas queden sin demostrar.

PROSPERO. Deja los caprichos y busca en tus bolsillos.

(Divertido, El Poeta busca en sus bolsillos).

EL POETA. Nada. Nunca hay nada en mis bolsillos.

(Próspero toca con el bastón el bolsillo de la chaqueta de El Poeta).

PROSPERO. ¿Y ahora?

EL POETA. (Sacando un nenúfar de su bolsillo) ¡Este nenúfar! ¡Cuántos recuerdos!

PROSPERO. Floreció en un estanque de la casa de los Borrero. Lo arrancaste para Juana.

EL POETA. ¿Cómo es posible? ¡Hace tantos años...! ¿Será un aviso?

ALEJANDRO. (A Próspero. Con indignación) ¡Basta de mentira! (A El Poeta) No le haga caso.

EL POETA. (Riendo) ¿Y creíste que yo creía?

ALEJANDRO. Tuve miedo.

EL POETA. ¿Por eso tiemblas?

ALEJANDRO. ¡Si usted supiera...!

EL POETA. Yo sé. No es difícil descubrirlo.

ALEJANDRO. ¿Se dio cuenta?

EL POETA. Está escrito en tu frente, como en la mía. Mira mi frente. ¿No lo ves?

ALEJANDRO. Ahí está el problema.

PROSPERO. (A El Poeta) El no sabe si en su frente están las palabras...

EL POETA. (A Alejandro) ¿Y te angustia?

(Alejandro afirma con la cabeza.)

EL POETA. Entonces en tu frente están las palabras.

ALEJANDRO. Yo quiero ser poeta como usted.

EL POETA. Olvida eso. Nadie es como nadie. No se escribe como si se estuviera en el Derby de Epsom. Cada cual ocupa su lugar.

ALEJANDRO. Yo quiero ser un poeta grande o no ser nada.

EL POETA. Vanidad. Lo importante es ser verdadero.

ALEJANDRO. ¿Usted no dijo que Dante era un mentiroso?

EL POETA. Aprende a ser sutil. Dante construyó un camino de mentira para encontrar su verdad.

ALEJANDRO. ¿Y si mi camino es de mentira y me lleva a la mentira?

EL POETA. Nadie podría salvarte.

ALEJANDRO. Ese miedo no me deja dormir.

EL POETA. Perdona. Nada puedo aconsejarte. Siempre hay un momento en que las palabras no sirven.

PROSPERO. (A El Poeta) Alejandro escribió una novela.

ALEJANDRO. Es verdad. Yo escribí una novela, una historia de amor.

PROSPERO. Todos la leímos. Se desarrollaba aquí, en Cuba, a principios del siglo XIX.

ALEJANDRO. Descubrí que esa novela no podía interesarle a nadie.

PROSPERO. ¿Por qué?

ALEJANDRO. No sé bien. El país se estaba desan-

grando, el tirano asesinaba todos los días a jóvenes de mi edad, y yo, en lugar de describir el horror, me había puesto a contar una idílica historia de amor entre personajes idílicos.

EL POETA. ¿Qué quieres que diga? Nada te salva de ese miedo.

ALEJANDRO. ¿Para qué sirve la poesía?

EL POETA. Ahí tienes una pregunta sin respuesta.

PROSPERO. ¿Para qué servían las japonerías de Edmund de Goncourt?

ALEJANDRO. No es lo mismo.

EL POETA. ¿Me permites hacerte una pregunta? En esa historia que escribiste, ¿por qué ocultaste el horror?

(Alejandro no responde.)

PROSPERO. Por miedo

EL POETA. ¿Tenías miedo a lo que pudiera pasarte?

(Alejandro afirma)

EL POETA. Escucha: Hang Tsi redactó una historia donde ocultaba los crímenes del Emperador. Ofendido, este lo mandó a matar. Hang Tsi le preguntó: «¿Por qué quieres matarme si hablé bien de ti?» El Emperador lo miró muy serio. Respondió: «Si hubieras dicho la verdad, te habría ejecutado por odio; como dijiste mentira por miedo, te ejecuto por desprecio».

ALEJANDRO. (Admirado) Yo pienso en usted con envidia.

EL POETA. ¿Por qué?

ALEJANDRO. Usted, por lo menos, sabe.

EL POETA. Nadie sabe. Ni Dante, ni Shakespeare, ni Baudelaire.

ALEJANDRO. ¿Entonces...?

EL POETA. Escribe. El resto es silencio.

ALEJANDRO. Alguien tiene que aclararme.

EL POETA. Tú no quieres aclaración.

PROSPERO. El quiere recompensa.

ALEJANDRO. Y este desvelo, ¿no debe ser pagado?

EL POETA. De todos modos, a Hang Tsi lo iban a ejecutar.

(Se oye una voz de mujer que llama a El Poeta.)

EL POETA. ¡Ah, la marquesa! No me deja reposar en paz.

PROSPERO. Acéptalo. Los griegos lo llaman Ananké.

MARINA. (A El Poeta) Hijo, ¡qué tristeza veo en tus ojos!

EL POETA. ...sé para mí piadosa/ si de mi vida ignorada/ cuando yo duerma en la fosa/ oyes contar una cosa/ que te deje el alma helada.

(Se sigue escuchando la voz que llama a El Poeta).

EL POETA. ¡Aquí estoy, excelencia! ¡Espero por usted!

(Entra un cortejo formado por cuatro negros que cargan una parihuela con el cadáver del Marqués de Campo Florido. Sobre el cadáver, coronas de flores. Una de las coronas cae al suelo sin que nadie parezca advertirlo. Siguen a los negros, la Marquesa Viuda de Campo Florido y dos negras. La Marquesa viste de negro. Un velo le oculta la cara. El cortejo se detiene en el centro del patio).

LA MARQUESA. Poeta, ¿por qué te ocultas? Eres mi único consuelo.

EL POETA. Perdona la tardanza, Marquesa, necesitaba un poco de paz.

LA MARQUESA. ¿Y yo? ¿Y mi paz? Estoy desesperada, Poeta, desesperada. Eugenia y María Luisa —mis criadas tienen nombres de emperatrices— ya no tienen lágrimas para llorar. Necesitan agua para recobrar sus lágrimas. Nos ha cogido la noche en esta Babilonia de El Caribe. Estamos muertos de hambre. Nos persigue una bandada de auras tiñosas, y, para colmo, unos negritos nos cayeron a pedradas. Me hacías falta poeta. Necesitaba tus trenos para alegrarme.

EL POETA. No se preocupe. Aquí está entre amigos.

PROSPERO. (Haciendo una profunda reverencia). Madame, mis respetos.

LA MARQUESA. ¿Quién eres?

PROSPERO. Próspero, el mago.

LA MARQUESA. Perdóname. No creo en la magia. No hay magia capaz de resucitar a mi esposo.

PROSPERO. La magia todo alcanza.

LA MARQUESA. No te esfuerces. Si lo resucitas, dejo de ser viuda.

MARINA. ¿Quieres descansar?

LA MARQUESA. No puedo, amable señora.

OLGA. ¿Por qué?

LA MARQUESA. Debo terminar la peregrinación.

ALICIA. ¿Hace mucho tiempo que comenzó?

LA MARQUESA. Salí de mis cafetales el primero de abril de 1888.

GARCIA. ¿Ha hecho todo el viaje caminando?

LA MARQUESA. Es lo último que puedo hacer por él. (Señala al Cadáver).

OLGA. Debe estar cansada.

CHEO. Y con los pies hechos tierra.

LAURA. ¿No tiene ampollas?

LA MARQUESA. (A El Poeta) ¿Qué quieren decir?

EL POETA. Se conduelen de su dolor.

LA MARQUESA. (A los otros) Gracias

LUIS. ¿Por qué camina tanto?

LA MARQUESA. No me queda otro remedio. ¡Menos mal que la isla termina en Pinar del Río!

MARINA. Señora Marquesa, permítame una pregunta un tanto... indiscreta.

LA MARQUESA. Le concedo esa gracia.

MARINA. Yo podría entender, haciendo un esfuerzo, que a usted le apasione caminar. Lo que no entiendo es... Dígame: ¿Usted no sabe que existen los cementerios?

LA MARQUESA. (Señala al cadáver) ¿Lo dice por él?

MARINA. Lo digo por él.

LA MARQUESA. Es una historia larga y trágica. Una historia que haría conmover una estatua, que estremecería a las piedras, que haría llorar a los álamos... (Pausa breve) Yo soy una mujer fatal. Como dicen los versos de este desdichado: «Yo soy como una choza solitaria que el viento huracanado desmorona».

PROSPERO. Excelencia, continúe usted su peregrinación. Yo a él se lo desaparezco.

LA MARQUESA. No! ¡Eso nunca! ¡El debe ir conmigo!

ALICIA. ¿Por qué ese capricho?

LA MARQUESA. Capricho no, necesidad.

LAURA. (Suspirando) ¡Debió amarlo con todo el alma!

LA MARQUESA. (Sorprendida) ¿Amar? ¿A quién?

LAURA. (Señala al Cadáver) A él.

LA MARQUESA. ¡Lo odié con mis entrañas!

OLGA. ¿Y cómo es que anda con él de un lado para otro?

LA MARQUESA. Por eso mismo, porque lo odio, porque aún después de muerto sigo odiándolo. Mientras yo viva, su cadáver no reposará. El descanso eterno no le será concedido. Al menos mientras yo aliente por estos caminos.

LUIS. ¿Era su esposo?

LA MARQUESA. Ante Dios y los hombres.

CHEO. ¿Por qué lo odiaba?

LA MARQUESA. Ya lo dije: una historia triste. (Pausa breve) Yo fui muda y esclava.

CARLOS. ¿Muda?

ALEJANDRO. ¿Esclava?

LA MARQUESA. Tuve una infancia feliz. Fui una niña mimada. Muy pobre. Mis padres eran muy pobres. Vivíamos a orillas del Cauto. Allí mi padre tenía un conuco. Fui feliz porque fui libre. Crecí al sol, cazando mariposas y cortando flores. No me importaba que el piso de mi casa fuera de tierra: yo no sabía que existía el mármol de Carrara. Crecí con la idea de que la vida era un daguerrotipo, algo inmutable.

PROSPERO. Entonces hubo un cambio en su vida.

LA MARQUESA. Un cambio del que prefiero no hablar.

EL CADAVER. ¡Haces bien en callarte!

LA MARQUESA. Por suerte ya no puedes impedírmelo.

EL CADAVER. No te ilusiones: siempre estaré junto a ti, vigilando lo que dices y haces.

LA MARQUESA. Tus ojos están secos y tus orejas se pudren. Eres un cadáver sin remedio. ¡Cuando aprenderás que todo en la vida pasa, hasta el poder que tenías sobre mí!

EL CADAVER. Hay cosas que permanecen para siempre.

LA MARQUESA. Además de cadáver, eres imbécil. Echaste a perder mi vida, pero ahora yo voy a echar a perder tu muerte. ¿Te olvidaste de que existía la posteridad? Fui muda durante quince años; ahora voy a hablar hasta la consumación de los siglos.

EL CADAVER. Siempre fuiste romántica. ¿Cuándo vas a poner los pies en la tierra?

LA MARQUESA. Y tú siempre pensaste que libertad era sinónimo de romanticismo. Yo tengo los pies en la tierra y la mente despejada. Ahora me toca hablar.

EL CADAVER. La historia de mi familia la escribí yo.

LA MARQUESA. Yo voy a escribir un apéndice más grande que tu historia. Recuerda: el que ríe último, ríe mejor.

EL CADAVER. ¿Te has vuelto filósofa?

LA MARQUESA. El tiempo que estuve sin hablar fue pensando. Me veías bordando en la sala de tu casa tan pacífica, tan inocente. Ten siempre miedo de una mujer que cose en silencio. (A los demás) Señores, el ilustre Marqués de Campo Florido, amo y señor de las tierras que mi padre trabajaba, fue tan bondadoso de enamorarse de mí. No tuvo reparos en pedirme en matrimonio. Y mis padres vieron los cielos abiertos. ¡Qué maravilla! ¡De la noche a la mañana la niña se convertía en marquesa!

EL CADAVER. Te llené de joyas y de esclavas.

LA MARQUESA. Me llenaste de cadenas y de espías.

EL CADAVER. Construí un palacio para ti.

LA MARQUESA. Una cárcel.

EL CADAVER. Gracias a mi conociste Europa.

LA MARQUESA. Y también el odio y la soledad y el rencor. (Otro tono) Yo soñaba con el Cauto y las flores de mi niñez mientras me paseaba por los lagos de Suiza. Yo no quería riquezas, yo quería libertad. Pensar y decir lo que me daba la gana. Hablar y que me oyeran. Yo quería un hombre que creyera en mí y caminara al lado mío, no un gendarme que lo decidiera todo por mí.

PROSPERO. ¿Por eso lo mató?

LA MARQUESA. Tenía que matarlo. No por mí. Yo no tendré paz el resto de mi vida, sino por los demás, por mis hijos, mis nietos. (Al cadáver) Matarte fue un acto de generosidad con la vida.

EUGENIA. Basta ya, señora, esa discusión le hace daño.

MARIA LUISA. ¿Usted no cree debemos continuar el viaje?

LA MARQUESA. Tienen razón, ángeles míos, es necesario seguir. Que el muerto no encuentre ni un minuto de reposo (A los negros) ¡Muchachos, arriba, adelante! ¡Que se pudra sin paz! ¡Que la eternidad sea para él lo que fue la vida para mí: un desasosiego! (Llama) ¡Poeta!

EL POETA. Estoy a su lado, Marquesa.

LA MARQUESA. ¿Tú también amas la libertad? Vamos, alíviamos con tus cantos. (A los demás) ¡Queden en paz, amigos! (A los esclavos) ¡Adelante! ¡Continuemos! ¡Si no hay infierno, yo lo invento!

(El cortejo sale. Próspero toma la corona mortuoria que había caído a la entrada del cortejo. Sonríe. Muestra la cinta).

PROSPERO. Lean lo que dice.

(Todos la leen. Hay un silencio penoso. Miran furtivamente a García y luego desvían la mirada apenados.)

ALICIA. No te preocupes, papá, es un juego.

CARLOS. No hay que tomarlo en serio, papá. Otro acto de magia.

GARCIA. ¿Por qué yo? ¿Por qué mi nombre en una corona mortuoria?

CHEO. Viejo, no me diga que lo va a tomar en serio.

OLGA. Lo mismo podía ser mi nombre, o el de Alicia. Son cosas de Próspero.

LUIS. Mire, suegro, hágase la idea de que estamos en una obra de teatro.

MARINA. Todo mentira.

LAURA. ¿Usted no ha ido a los espectáculos del Alhambra?

ALEJANDRO. Mentira, viejo, como en las malas novelas.

PROSPERO. (Severo) No, no es mentira.

GARCIA. En esa cinta está mi nombre. Mi opinión es que... (No sabe que decir y se encoge de hombros).

PROSPERO. Algo tendrá que suceder.

(Próspero abre el arcón para hacer desaparecer la corona. Aparece El Enmascarado).

PROSPERO. ¡Otra vez tú!

EL ENMASCARADO. ¡Ayúdame!

PROSPERO. Repito; no puedo hacer nada por ti.

EL ENMASCARADO. Sólo es la máscara, esta maldita máscara. Necesito la ayuda de alguien.

PROSPERO. Hazlo tú.

EL ENMASCARADO. (Ofendido) Está bien, no me ayude.

(El Enmascarado entra en el arcón y lo cierra. Próspero realiza una ceremonia sobre él y lo vuelve a abrir. Aparece Carmen que trae un reloj de arena).

CARMEN. ¿Por qué me despertaron? ¡Soñaba cosas tan lindas...!

PROSPERO. Ya es hora. Tenías que despertar. Alguien te necesita.

MARINA. (Furiosa) ¿Qué haces aquí otra vez?

CARMEN. No te disgustes, hermanita.

PROSPERO. (A Marina) No viene a echarte nada en cara.

MARINA. ¡No quería verte más!

CARMEN. No me odies. Es mejor una fealdad real que una belleza imaginaria.

PROSPERO. Yo opino lo contrario.

MARINA. (A Carmen) ¡Aprendiste a hacer frases!

CARMEN. Aprendí muchas cosas.

MARINA. ¿Por ejemplo?

CARMEN. No te apures.

PROSPERO. Todo a su debido tiempo.

MARINA. ¡Esfúmate! Cada vez que te veo me siento más jorobada y con el labio más leporino.

PROSPERO. (A Carmen) No la oigas. Tú a lo tuyo.

CARMEN. ¿Quién es García?

GARCIA. Aquí no hay ningún García.

CARMEN. (Sonriendo) ¿Cuál es su apellido?

GARCIA. García.

CARMEN. (Le tiende el reloj) Para usted.

GARCIA. ¿Lo puedo virar?

PROSPERO. Daría lo mismo.

GARCIA. ¿Para qué me sirve?

CARMEN. Para nada. ¿Me acompaña?

GARCIA. ¿Puede esperar un momento?

PROSPERO. No.

CARMEN. No hay tiempo.

GARCIA. Me gustaría recordar algunas cosas, mirar dos o tres fotografías, guardar algunas cartas...

CARMEN. ¿Para qué?

GARCIA. (No sabe qué decir y se encoge de hombros) Uno siempre tiene la necesidad de ordenarlo todo.

CARMEN. Yo no lo entiendo.

PROSPERO. Eso es perder el tiempo.

GARCIA. Para algo es el tiempo, ¿no?

PROSPERO. Cuando se tiene.

CARMEN. Ahora no hay tiempo que perder.

GARCIA. Además de hermosa, es usted inteligente.

CARMEN. No es inteligencia: siempre oigo las mismas palabras.

GARCIA. ¿Usted cree que haga falta una bufanda?

CARMEN. Si quiere...

GARCIA. ¿No hará frío?

CARMEN. Hay un tiempo maravilloso. No hace frío ni calor.

GARCIA. Al menos debería ponerme una guayabera. Pienso que el hombre debe estar presentable.

CARMEN. Pienso lo mismo.

GARCIA. Estoy cansado.

PROSPERO. Tendrás tiempo de descansar.

CARMEN. Ahora daremos un paseo.

(García se cambia la camisa por una guayabera de hilo que Alicia le alcanza. Calza zapatos de dos tonos. Carlos arregla el filo del pantalón de su padre. Marina le alcanza una flor. Luis le pone un sombrero de pajilla).

GARCIA. Yo nunca tuve deseos de descansar. Había veces que me pasaba la noche en un baile. Hasta el amanecer. Y de ahí, sin pasar por la casa, me iba para el trabajo, una zapatería que estaba en Concha y Luyanó. Y me pasaba el día trabajando.

PROSPERO. Y por la noche, para otro baile.

GARCIA. ¡Aquellos bailes de La Tropical! ¡Hasta el amanecer! Yo nunca tuve deseos de descansar. Yo creía que si me dormía, iba a perderme algo: el olor de las panaderías, el bullicio de Luyanó, el sabor de la piña, el aire fresco de la tarde después de la lluvia... No, yo nunca tuve deseos de descansar. Tenía la impresión de que si me dormía, me iba a perder algo importante. Me hubiera gustado ir a un baile que no terminara nunca. Pero es imposible, ¿verdad?

PROSPERO. No existen bailes así.

GARCIA. Ahora tengo deseos de dormir.

CARMEN. Vamos. Será un lindo paseo.

PROSPERO. Vete. Te gustará.

GARCIA. Del brazo de una mujer hermosa voy al fin del mundo. ¿Es muy lejos?

CARMEN. Ni cerca, ni lejos.

GARCIA. Yo soy un hombre fiestero, ¿sabe? Me gusta el danzón. ¿Usted conoce el trío Matamoros? ¿Conoce eso que dice...? (Canta) Aunque ya han muerto todas mis ilusiones...

(Carmen abre el arca de Próspero).

CARMEN. (Canta con él) ... en vez de maldecirte con dulce encono, en mis sueños te colmo, en mis sueños te colmo de bendiciones.

(Entran al arcón. Desaparecen).

PROSPERO. ¡Adiós!

ALICIA. (Conmovida) ¡Papá!

CARLOS. (Conmovido) ¡Papá!

PROSPERO. (Con burla) ¡Díganle adiós!

ALICIA. (A Próspero. Asustada) ¿Fue muy lejos?

PROSPERO. No hay respuesta para esa pregunta.

MARINA. ¿Regresa?

PROSPERO. (Con falsa compunción) ¡No!

CARLOS. Deja el juego. ¿Dónde lo escondiste?

PROSPERO. No lo escondí. Se fue. Todos tenemos que irnos. (A Cheo) ¿Es muy tarde?

CHEO. Ahorita amanece.

(Próspero se quita el sombrero y la capa. Deposita el bastón sobre el arca. Con un pañuelo se quita el sudor de la frente.)

LUIS. (A Próspero) ¿Qué estás haciendo?

PROSPERO. Guardar mis cosas. Pronto tendremos que irnos.

LAURA. No. No nos iremos todavía.

CHEO. Ahora no es el momento.

OLGA. (A Próspero) Los relojes se detuvieron. Confiamos en ti, vamos a esperar.

PROSPERO. ¿Esperar qué? Se nos hace tarde.

MARINA. No importa el tiempo. Yo estoy esperando.

CARLOS. Yo también.

ALICIA. Sólo la espera me mantiene despierta.

LUIS. Es lo único que me queda, Próspero, esperar por ti.

ALEJANDRO. Todos esperamos por ti.

LAURA. ¿Te das cuenta? No nos iremos todavía.

OLGA. Llegó el momento. No puedes defraudarnos.

PROSPERO. Están cansados. La noche provoca alucinaciones. ¿Por qué no van a descansar?

MARINA. Nadie va a descansar.

ALICIA. Nadie. La solución está en tus manos.

CARLOS. (A Próspero) ¡Solución! ¿Oíste?

ALEJANDRO. Solución, satisfacción, desenlace.

CHEO. (A Próspero) Es fácil. Has demostrado poder.

OLGA. ¡Un golpe de bastón...!

LUIS. ¡... y todo queda solucionado!

LAURA. Sólo tienes que levantar la capa.

ALEJANDRO. Usar el sombrero, decir unas palabras.

ALICIA. Abrir el arcón.

MARINA. (Cayendo de rodillas) Por favor, tócame. Pasa tus manos por mi cuerpo. Devuélveme hermosa. Sin joroba, sin labio leporino.

OLGA. (Cayendo de rodillas) Pon tu mano en mi garganta. Dame la voz potente que siempre quise.

CARLOS. (Cayendo de rodillas) Haz que esa mujer me ame. Haz que sea mía y me convertiré en tu esclavo.

ALEJANDRO. (Cayendo de rodillas) Pon en mis manos la fuerza para escribir un libro prodigioso.

ALICIA. (Cayendo de rodillas) Tú puedes darme a mi niña.

LUIS. (Cayendo de rodillas) Tú puedes llevarme al Mar del Japón.

LAURA. (Cayendo de rodillas) Tú puedes calmar mi soledad.

CHEO. (Cayendo de rodillas) Tú puedes hacer de mí lo que no soy y siempre quise.

(Próspero sonríe. Va tocando, como un dios, la cabeza de todos.)

PROSPERO. Pobres míos. Desamparados. La fe mueve montañas.

(Próspero vuelve a ponerse el sombrero, juega con la capa y el bastón, a modo de ritual, alrededor del arca. Se inclina en una reverencia. Abre el arca y saca el espejo: se lo da a Marina. Saca la muñeca y se la da a Alicia. Saca el collar y se lo da a Cheo. Saca el tocado de plumas y se lo da a Olga. Saca un pañuelo y se lo da a Carlos. Hay un silencio. Próspero se desalienta, se quita el sombrero.)

PROSPERO. (Desalentado) No puedo. Mi poder no llega tan lejos.

MARINA. Dijiste que todo se lograba con la magia de tu bastón.

PROSPERO. Fue un juego, una broma.

OLGA. Creemos en ti, Próspero, no nos defraudes.

PROSPERO. La creencia nunca debe ser ciega.

CARLOS. Nos llenaste de ilusión.

PROSPERO. Ilusión viene de iluso.

ALEJANDRO. Y también de esperanza.

PROSPERO. Y lo contrario es desilusión.

ALICIA. No nos abandones ahora. Te necesitamos.

PROSPERO. No los abandono. Nunca he estado.

LUIS. Sólo tú puedes salvarnos.

PROSPERO. Y a mí, ¿quién me salva?

LAURA. Dijiste que todo estaba en tu arca.

PROSPERO. Pura emotividad verbal.

CHEO. Lo quieras o no, ahora vamos a usar tu poder.

(Cheo se pone de pie. Los otros lo siguen. Hay en todos una actitud amenazante.)

PROSPERO. Ya lo vieron: hice lo que pude.

OLGA. Usa la magia.

ALEJANDRO. ¡Usa tu arte!

PROSPERO. ¿Qué magia? ¿Qué arte?

LUIS. ¡Tu poder! ¡El supremo poder de que hablabas!

PROSPERO. (Muy humilde) Ya lo dije: fue un juego.

CHEO. Ahora el juego debe llegar hasta el fin.

PROSPERO. Este es el fin.

ALICIA. No hay fin hasta que no aparezca lo que pedimos.

PROSPERO. No puedo. No soy mago. No hay ninguna magia.

LAURA. ¿Y cómo hiciste para hacernos creer en ti?

CARLOS. ¿Cómo lograste que todo apareciera?

PROSPERO. No me pregunten. Yo no sé.

ALEJANDRO. Todo era real.

OLGA. Yo vi el collar. La vi a ella.

MARINA. Y el espejo. Carmen. Mi rencor.

LAURA. La corona de azahares.

ALEJANDRO. El libro, el poeta.

ALICIA. La muñeca.

CARLOS. El pañuelo.

PROSPERO. Fantasía. No había nadie. No había nada. Nunca fui mago. Nunca pude serlo. Una vez quise. Di clases con un viejo que vivía en Empedrado. Pero no serví. Era torpe. Los conejos se me ahogaban en el sombrero. Las palomas no salían volando. Las barajas se me caían de las manos. El arcón estuvo siempre vacío. No hubo nada. Hoy tampoco hubo nada.

CHEO. Te conocemos. Quieres engañarnos otra vez.

PROSPERO. Ustedes vieron lo que querían.

LAURA. Te quieres burlar de nosotros.

MARINA. Eres un gran mago. Lo sé. Estás mintiendo.

LUIS. No vamos a caer en su trampa.

ALEJANDRO. Sé generoso. Nadie se enterará.

ALICIA. Haznos felices. Seremos fieles a ti.

PROSPERO. Les juro por lo más grande que yo soy un mago de pacotilla.

MARINA. No soy tan bruta como tan fea: estás tomándonos el pelo.

CARLOS. Ya sabemos quién eres y cuánto puedes. No hay manera de echarse atrás.

PROSPERO. Les juro que cuando trabajé en el circo tuvieron que botarme. Ningún acto de magia me salía bien. El público me chillaba.

OLGA. ¡No jures!

ALICIA. ¡No te creemos!

CHEO. (Sacando un cuchillo) ¿Ves? Podría ser un cuchillo mágico. Un gesto, y cualquier hombre tendría que despedirse de la vida.

PROSPERO. (Asustado) ¿Lo usarías contra mí?

CHEO. No tengo sentido del humor. Me molestan las bromas.

PROSPERO. El hombre debe reír.

CARLOS. Una cosa es la risa, otra la burla.

PROSPERO. No me burlo de nadie.

CHEO. No voy a discutir. O nos complaces, o adiós Mago Próspero.

OLGA. Conozco a Cheo. Es capaz de todo. Abre el arca y danos lo que pedimos. Te lo aconsejo.

LUIS. ¡Te conviene! ¡Yo también soy capaz de cualquier cosa!

ALEJANDRO. Y yo. Con las personas no se juega.

PROSPERO. Está bien, voy a tratar.

(Próspero va al arcón. Pone una mano sobre él y cierra los ojos como si se concentrase. Luego lo abre. Aparece El Enmascarado.)

PROSPERO. (Con ira) No es a ti a quien quiero.

EL ENMASCARADO. Soy yo quien aparece.

PROSPERO. ¡Piérdete de mi vista!

EL ENMASCARADO. (Saliendo del arcón) No. Ayúdame. Necesito tu ayuda.

PROSPERO. Te lo he dicho mil veces: ¡No puedo!

EL ENMASCARADO. Eres un mago. Los magos pueden.

PROSPERO. No soy mago. No puedo.

ALICIA. Basta, Próspero, no pierdas el tiempo.

OLGA. Te doy un minuto.

(Próspero vuelve a cerrar el arcón. Repite la operación de concentrarse. Cuando lo abre, aparecen Graziella, Montalvo y José Conrado.)

GRAZIELLA. Buenas noches, buenas noches.

JOSE CONRADO. Yo debo estar mañana en Pekín.

PROSPERO. ¡Nadie los llamó! ¡Vuelvan a entrar! ¡Desaparezcan!

GRAZIELLA. (Ofendida) ¡Un momento! Si queremos.

JOSE CONRADO. Ese tono no me gusta, señor. Le aconsejo dulcificarlo.

PROSPERO. Perdonen. Hay cosas importantes que debo encontrar.

GRAZIELLA. ¿Más importantes que yo?

PROSPERO. Sí.

JOSE CONRADO. Señor, me parece que está ofendiendo a la señora.

GRAZIELLA. ¿Qué te parece, José Conrado? ¿Nos quedamos?

JOSE CONRADO. Nos quedamos.

(Salen del arca.)

CHEO. (Amenazando a Próspero con el cuchillo) ¡Concéntrate en lo tuyo!

(Próspero vuelve a cerrar el arcón. Cierra los ojos. Se concentra. Cuando abre, aparece la Marquesa.)

LA MARQUESA. ¿Quién me saca de mi calvario?

PROSPERO. Nadie, excelencia, nadie.

LA MARQUESA. ¿Cómo nadie? ¿Y qué hago aquí?

PROSPERO. No sé. En la vida se saben muy pocas cosas.

LA MARQUESA. ¡Sofista! La palabrería conmigo no funciona. Mi cadáver y yo estábamos por los campos de Artemisa. De pronto, cierro los ojos, una fuerza me arrastra. Pierdo la conciencia de mí misma y aparezco aquí.

MARINA. (Señalando a Próspero) Fue él, señora Marquesa, él la llamó y ahora quiere hacerse el mosquito muerta.

LAURA. (Señalando a Próspero) Fue él. Es un embustero.

LA MARQUESA. ¡Detesto el embuste! (Sale del arca) ¡Habría que castigarlo! Los falsarios de todo género están en el arca del Círculo Octavo, canto vigésimonono, según la traducción de Bartolomé Mitre. Ya ustedes saben: si el infierno no existe, yo lo invento.

OLGA. Estoy de acuerdo: un buen castigo, pero antes, que nos dé lo que necesitamos.

CHEO. Cuando tengamos todo, lo desapareceremos a él.

GRAZIELLA. Un momento. Explíquenme. (Se dirige a Carlos) Cuéntame tú, belleza, ¿qué fue lo que pasó?

CARLOS. (Señala a Próspero) Este hombre. Nos prometió villas y castillas. Y no cumplió.

PROSPERO. Yo no prometí nada.

ALICIA. ¡Cállate, mentiroso!

GRAZIELLA. (A Próspero) Yo te conozco. Acostumbras a prometer y prometer... Y al final:.. Nada.

JOSE CONRADO. Es cierto. El tiene esa maña. Te ilusiona para que termines con las manos vacías.

EL ENMASCARADO. A mí me consta: no le gusta ayudar.

ALEJANDRO. ¡Ya lo conocemos!

LAURA. ¡Lo conocemos muy bien!

MARINA. Se ha pasado todo el tiempo jugando con nosotros.

LUIS. Y por supuesto: no vamos a permitirlo más.

GRAZIELLA. ¡Con nosotros también jugó!

PROSPERO. Yo no hice nada. Ustedes vieron lo que querían ver.

MARINA. Ahora resulta que fue un espejismo.

PROSPERO. Eso. Espejismo. El hombre ve los fantasmas que él mismo alimenta.

OLGA. ¡Bonita frase!

ALEJANDRO. Para un libro de aforismos.

CHEO. Tus frasecitas no nos conmueven.

PROSPERO. Yo hice lo que ustedes querían.

CARLOS. (Con ira. Arrebatando el cuchillo a Cheo. Amenazando a Próspero.) ¡Basta de palabras! ¡Busca en el arca. Rápido!

(Próspero coloca las dos manos sobre el arcón. Cierra los ojos desesperado. Hay unos segundos de total silencio. Todos están pendientes de los movimientos de Próspero, quien realiza un ritual antes de abrir el arcón. Cuando termina, el arcón está vacío.)

CARLOS. Ha llegado tu hora.

(Un grito de aprobación unánime sigue a las palabras de Carlos. Todos le piden que lo mate.)

LA MARQUESA. ¡No lo mates!

ALICIA. ¡Hay que hacerlo!

OLGA. ¡Merece la muerte!

LA MARQUESA. Primero, un castigo. Después...

GRAZIELLA. ¡Enciérrenlo en el arca!

(Aprueban. Los hombres toman a Próspero —que trata de resistir — por brazos y piernas. Lo encierran en el arcón.)

LAURA. ¡Ciérrenlo bien!

MARINA. ¡Que no salga nunca!

ALEJANDRO. ¡Nunca más!

EL ENMASCARADO. ¡Tengo una idea!

LA MARQUESA. ¡Díla!

CHEO. ¡Habla rápido!

EL ENMASCARADO. ¡Echemos el arcón a la bahía!

JOSE CONRADO. Sí. Que el mar se lo trague.

(Conformidad general con la idea. Los hombres levantan el arcón. Se forma un cortejo.)

LA MARQUESA. (Solemne) Moraleja: nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar.

GRAZIELLA. ¡Ha llegado la hora del castigo!

MARINA. ¡Que el demonio reciba al infame!

OLGA. ¡Adelante, cruzados de la fe!

ALEJANDRO. ¡Bendita sea la justicia!

(Se oyen seis campanadas. Es el amanecer. Quedan inmóviles. Escuchan las campanadas.)

CHEO. Las seis.

OLGA. Amanece.

LUIS. Hora de abandonar esta casa.

(Bajan el arcón. Próspero sale.)

PROSPERO. ¿Qué pasó? ¿No iban a castigarme?

MARINA. (A Próspero) Ya son las seis. Tenemos que irnos.

LAURA. ¿No sería mejor un poco más tarde?

ALICIA. No te pongas triste, Laura.

CARLOS. Todo lo que sucede conviene.

ALEJANDRO. ¡Otro cielo, otro mar, otro horizonte!

LUIS. ¿Cambiar será lo mismo que no cambiar?

MARINA. ¡Tú haces cada preguntas! Destino es cambio.

CHEO. ¡Vamos, vamos! Tienen toda la vida para filosofías. Ahora no hay tiempo que perder.

(Comienzan a cargar cajas, baúles, maletas).

GRAZIELLA. ¿Podemos ayudar?

LAURA. Por supuesto.

LA MARQUESA. Si llego a saberlo, traigo a mis criados y a mi muerto.

JOSE CONRADO. No hacen falta criados. Con nosotros es suficiente.

(Graziella, El Enmascarado, José Conrado y La Marquesa también cargan. Salen todos del patio. Los amantes, que han abandonado la cama al oír las campanadas, bajan al centro del patio.)

LA AMANTE. Es de día.

EL AMANTE. Tenemos que irnos.

LA AMANTE. ¿Soñé o estaba despierta?

EL AMANTE. Las dos cosas.

LA AMANTE. Gracias.

EL AMANTE. Reserva el agradecimiento para mañana.

LA AMANTE. ¿Por qué?

EL AMANTE. Cada día habrá un misterio más.

LA AMANTE. ¡Me encantan tus misterios!

EL AMANTE. ¿Sabes como llamo a ese encantamiento?

LA AMANTE. Deja. No digas el nombre.

EL AMANTE. ¿Deseas algo?

LA AMANTE. Estar a tu lado. Eso es todo.

EL AMANTE. Entonces, vamos.

LA AMANTE. ¿Sin llevar nada?

EL AMANTE. Me parece que no hará falta.

(Salen. Entra El Enmascarado.)

EL ENMASCARADO. Por favor, ¿alguien podría ayudarme? Es importante. Yo quisiera... yo necesito quitarme la máscara. ¿Nadie? ¿No hay nadie que pueda ayudarme? (Pausa breve) Está bien. Lo haré yo.

(El Enmascarado se arranca la máscara. Apagón.)



CADIZ

¿BRUJULA O TESTIMONIO?

Rosa Ileana Boudet

La tercera edición del Festival Iberoamericano de Cádiz, que organiza Juan Margallo, combinó esta vez propuestas desconocidas con el homenaje a grupos de significativa trayectoria como el Teatro Popular de Bogotá y La Candelaria, de Colombia, así como El Galpón, de Uruguay y a una figura universal: Atahualpa del Cioppo. Veintisiete puestas en escena, un encuentro sobre "Teatro y Literatura" y decenas de actividades colaterales reunieron a más de cuatrocientos teatristas en una experiencia única de convivencia e intercambio.

La presencia del Buscón (que además giró por Andalucía con Los asombrosos Benedetti) reafirmó el interés que consiguieran tanto Papolote en 1986 como Weekend en Bahía el pasado año. Incluyó además una

muestra de video, "Teatro filmado por la televisión cubana", asistencia a la reunión de directores de centros del Instituto Internacional del Teatro, presentación del No. 77 de la revista Conjunto y de la coedición de la publicación española Primer Acto, realizada con otras siete (entre ellas Tablas y Conjunto), así como el lanzamiento de los dos primeros tomos del Inventario Teatral de Iberoamérica Escenario de dos mundos, publicado por el Centro de Documentación Teatral de España, en un esfuerzo con los restantes países de nuestro continente. Una extensión del Festival se apreció en Madrid en el Centro Cultural Galileo y en el Ateneo de Madrid. Con la despedida aparecieron nuevas ideas para la próxima convocatoria, entre ellas la de una reunión de revistas a la que Tablas se suma desde ahora

El lector me agradecerá, supongo, abandonar el habitual recorrido y ofrecerle en su lugar una mirada de conjunto. Porque resulta imposible reseñar los 27 espectáculos que este año convocó el III Festival Iberoamericano de Cádiz y que manifestó la resistencia del teatro latinoamericano a ser trasladado de contexto.

Yepeto, de Roberto Cossa, dirigida por Omar Grasso, precedida por el éxito de otros festivales latinoamericanos, aquí decepcionó por «fría» y «distante». ¿Es la adecuación a otros espacios o la aridez del Teatro Andalucía la causa? Pero lo cierto es que afloraron los defectos de la puesta cuando quizás en otras ocasiones han sido compensados por la actitud del espectador. La pieza de Cossa con su magistral manejo del diálogo coloquial y sincero fue perturbada por pausas arbitrarias, una excesiva demostración por parte de Ulises Dumont y Darío Grandinetti, la aparición física de la muchacha que hacía literalmente visible la evanescencia de la obra, una de las claves de la dramaturgia de Cossa: la elipsis, los vacíos, la nostalgia visceral y la preocupación íntima que trasciende lo individual.

La noche del estreno y la indiferente recepción de *Yepeto* me demostrarían una tesis quizás categórica. Los espectáculos, sobre todo los latinoamericanos, no encontraron, a pesar de la avidez del público y la disposición de los organizadores, esa caja de resonancia última que 33



III Festival Iberoamericano
de Teatro de Cádiz

componen el ámbito escénico y sus receptores y sólo en un caso ocurrió el milagro.

El abanico de tendencias que mostró América Latina recorre desde un autor precursor de la década del cuarenta en Puerto Rico, Méndez Ballester con *Tiempo muerto*, a la dramaturgia de los argentinos Cossa y Gorostiza, el mexicano Carballido, Rodolfo Santana, de Venezuela, Carlos Maggie, de Uruguay y el chileno Marco Antonio de la Parra. Los autores mencionados, de varias promociones, nos conducen a discutir sobre una misma categoría estética, el realismo y a las desgastadas posibilidades de una escena que intenta duplicar la realidad.

El Teatro Popular de Bogotá, dirigido por Carlos José Reyes, presentó *Rosa de dos aromas*, comedia sentimental de Carballido que hará reír a todos los públicos dentro de una concepción televisiva y facilona, desconcertante si se piensa en la trayectoria de 30 años del TPB empeñado en otras búsquedas.

Y la escenificación por el Teatro Cobre de la pieza *La empresa perdona un momento de locura*, a pesar de ser dirigida por el propio autor Santana, adoleció de una lectura plana, sin matices, sobre la que surgiría el juego macabro entre el obrero y la sicóloga, una arista de fantasía no prevista por el montaje.

La obra de Cossa y en cierta medida la de Gorostiza ejemplificaron el deterioro de una escena reproductora de la realidad. En *Yepeto*, Grasso subrayó demasiado lo que está entre líneas y que es la profundidad del texto (detrás del diálogo aparecen latentes e inexpressados sentimientos de amor-odio juventud-vejez) que no requieren acciones enfáticas. Me pareció, en cierto modo, banalizada, reducida a su apariencia más grata y accesible.

Algo parecido ocurrió con *El acompañamiento* (y no sólo por el cambio de los personajes) esta vez interpretados por mujeres (Alicia Sánchez y Gloria Muñoz),

sino por la no comprensión del subtexto. Descontextualizada, presentada en un set atemporal y podada de «argentinismos», la obra no es nada. ¿En qué radica la negación de una mujer de salir al exterior? El montaje no pudo trasladar la dualidad semántica de este acto de resistencia de Tuco en el original, que esperará para siempre el feliz «acompañamiento» para sus triunfales tangos y que fue, en su momento, una obra subversiva del Teatro Abierto.

En ambos casos, no se trata que las obras digan lo mismo a todos los públicos con una permanencia ahistórica. Pero tampoco que presentarlas ante un evento «internacional» las prive de los límites gestuales y temporales que las han hecho significativas. Porque de imponerse lo segundo, un festival se convertiría en una muestra aséptica de productos ajenos a su circunstancia.

GROTESCO Y SUBCONSCIENTE

Carlos Maggie, nacido en 1922, es el más importante autor uruguayo vivo. Y El Galpón, una de las instituciones teatrales que ha jugado un papel comprometido en el quehacer teatral del continente y que a partir de 1984, con el regreso al país, ha reorganizado su repertorio y su elenco.

El patio de la torcaza, escrita en 1967 y presentada en nueva versión de Rubén Yáñez tuvo el mismo efecto ajeno y extraño. Calificada como un anti-sainete, transforma la atmósfera de un conventillo donde no ocurre nada en una alegoría del Uruguay. Es una obra costumbrista y es su negación. El texto es corrosivo, construido sobre elementos del grotesco rioplatense y llega al delirio cuando los personajes —que al comenzar la acción visten de etiqueta— se transforman en diabólicos pajarracos. ¿Pero qué es lo que comunica? La ironía a los lugares comunes, el afán quizás didáctico de sin-

● Postales argentinas, del Sportivo Teatral Buenos Aires



tonizarla con la crisis actual del capitalismo y un efecto *retro* (con actores deliberadamente sobreactuados en la línea esperpéntica) pero dentro de un lenguaje envejecido. ¿Por qué? Es imposible sincronizar con los matices, las alternancias del estilo y el juego afirmación-negación que la sostiene. Obra cuidada, que pretende demostrar la vitalidad del grotesco, no logró transmitir sus resonancias alegóricas.

Un fenómeno similar ocurrió con *Intieles*, de Marco Antonio de la Parra, de Chile, con El teatro de la pasión inextinguible. Si la escena de Cossa engarza con una tradición realista, la propuesta de De la Parra la niega. Seis camas llenan un escenario vacío. Y los personajes dislocan tiempo y espacio narrando sus «infidelidades» políticas, generacionales y vitales, en una atmósfera que se burla de los clichés verbales y cuyo lenguaje se construye con los mitos del cine y la publicidad y las letras de los boleros. Para la mayoría se trató de un drama de alcoba con lo que se redujo notablemente su alcance: la exploración en el subconsciente al dirigirse a una audiencia que necesita otro lenguaje y se lo está inventando.

Muy emparentada con la propuesta del colectivo chileno hallé las *Postales argentinas*, del Sportivo Teatral Buenos Aires, un grupo formado para el festival que estrenó allí y con el cual ocurrió un descubrimiento similar al de La Zaranda andaluza. También, trata sobre gente sin historia, como el publicista Felipe Calderón de *Intieles*, Héctor Girardi es un oscuro empleado de correos que cuenta su biografía a través de «instantáneas». Pero lo que irrumpe es algo más.

El espectáculo está conformado por una summa de citas y frases configuradas de la pasión del personaje por la escritura que, de manera espontánea, dicen mucho más sobre lo que es un país. Basado en el actor, busca superar el instalado naturalismo de la escena argentina con una blasfemia y al mismo tiempo amorosa paradoja sobre el tiempo y la ciudad con unas criaturas hermosísimas urdidas por la litera-



● *Rashomon... de Máscaras*

tura y la memoria. Pompeyo Audivert, María José Gabín y Carlos Viggiano, dirigidos por Ricardo Bartis, han intentado un lugar para la formación y la experimentación. No exagero si digo que fue el único espacio para la invención compartido por todos.

Dentro de una estética similar ubico a El Buscón, de Cuba, con *Los asombrosos Benedetti*, con su eficaz teatralidad, excelente factura y despliegue actoral, pero cuya larga permanencia en el repertorio lo hace requerir del inminente de lo inesperado.

UN PASO EN LA CANDELARIA

Un vuelco cualitativo en su trabajo demostró la presencia de La Candelaria con *El paso*, creación colectiva dirigida por Santiago García, analogía de la violencia en Colombia narrada a través de las diversas reacciones de personajes atrapados en un «apeadero». El trabajo teatral se basa en las acciones físicas, la gestualidad, la caracterización y el texto es como una textura, un fresco, compuesto de los silencios y los murmullos, las frases apenas audibles, articuladas en secuencias cinematográficas.

La controvertida creación colectiva a quien muchos han dado por muerta, tuvo que vencer las dificultades de un teatro a la italiana, pero demostró un salto en el camino de un grupo que se niega al encasillamiento. No sólo se trató de una de las pocas piezas actuales, sino de las más directas (se presentaba después de una gira por la RFA) y en la que se observaba una exploración casi artesanal y minuciosa de cada uno de los signos escénicos. Santiago García logró hacer como un corte a un minuto de teatralidad, investigando ese espesor polifónico, mientras un personaje lee noticias atrasadas, en un macondiano pueblo suspendido en el tiempo y un conjunto musical armoniza el ambiente con una sonoridad contrastante. Era La Candelaria con su habitual trabajo basado en la improvisación, en los lenguajes no verbales, pero había una parábola muy brechtiana de la situación, humor y señales que comunican con el espectador popular y la vivencia de un país.

Por otras vías, los brasileros de *Máscaras*, dirigidos por Augusto Francisco, desmintieron que una propuesta nacional tenga que contener sambas y carnaval y en su versión de *Rashomon... mostraron cuidado, buenas actuaciones, precisión en el gesto y una*

atmósfera lírica basada en la música original de Oswaldo Sperandio.

La tendencia de los grupos españoles, sin embargo, fue diametralmente opuesta. Casi todos, con la excepción de Geroa y el Teatro do Atlántico de Galicia, estaban basados en la dramaturgia del actor, un teatro de la imagen fuertemente influido por las experiencias de la danza y las búsquedas a partir de corrientes no-realistas o de la escena «imposible» y surrealista. La intención poética intentaba superar la narrativa y la preocupación visual se divorciaba del ejercicio actoral.

En *Transfiguración, pasión y muerte de Julián*, Rodríguez, del Imag-T, dirigida por Luis G. Carreño, no hay línea argumental, sino una sucesión de hechos, incidentes gestuales, que pueden ocurrir en una calle, la pesadilla de la droga y la vida urbana. Mientras, Bekereke, mostraba en *Eco* (puesta de Jill Greenhalh) un trabajo más sofisticado que hurga en la estilización de sím-

● *Eco* de Bekereke



● *El paso de La Candelaria*

bolos y formas y cuenta a su manera (a través de asociaciones dispersas) imágenes fuertes, pasionales, en el montaje de más alto nivel profesional.

El grupo andaluz Atalaya con *La rebelión de los objetos*, de Mayacovski, ejemplifica una línea de pensamiento centrada en el anti-naturalismo. El entarimado coloca a los espectadores en una gran proximidad a ambos lados de un rectángulo donde se suceden todo tipo de malabarismos objetuales con acrílicos, lu-

ces y efectos imaginativos, pero empobrecidos por la utilización del actor, quien pretende realizar un ejercicio biomecánico, carente de propósito interno y de comprensión. Así una obra poética se despojaba de uno de sus componentes (el texto era incomprensible) y se autodestruía con el trabajo corporal, a pesar de un despliegue formal de elementos visuales estudiados a partir de la época, el futurismo, las teorías de Meyerhold que propugnó la actuación racional y la economía expresiva, pero no la muerte del actor.

Y Vivir, de Cambaleo, dirigido por Zbyszczel Olkiewicz y Carlos Sarro, mostró como en un spot el ocaso de la tecnología a través de videos, ordenadores y televisión, sin otro argumento que su enfrentamiento con el espectador. En general, muy pocas ideas o algunas demasiado simples expuestas con un envoltorio desproporcionado.

Pero como siempre Cádiz, con su posibilidad de convivencia y encuentro, discusiones diarias sobre las puestas, es una carrera veloz que le toma el pulso a un momento teatral. Puso el dedo en polémicas no resueltas, descubrió escasos grupos relevantes, rindió homenajes merecidos y nuevamente nos ha interrogado. Mientras los más jóvenes intentan apropiarse de un terreno que habitualmente no ha sido el de la escena latinoamericana: subconsciente, subtexto, biografía, y confesión, hay una oposición soterrada pero violenta a un teatro demasiado bien hecho pero que se ha desgastado notablemente. Hay un cuestionamiento severo del lenguaje, una búsqueda intensa de su reteatralización percibida en colectivos establecidos como *La Candelaria* y una fuerte polémica con la problemática noción del contexto. Un excesivo apego a sus fronteras es quizás en los ochenta ya una camisa de fuerza. Pero por otra parte, un indiscriminado empleo de las «modas» y las teorías mal digeridas, conducirá inevitablemente a lo pasajero. Pero eso la jornada de Cádiz no fue una brújula certera y atinada, sino un testimonio insustituible cuando nos preguntemos todos qué hacer mañana



EL MALOGRADO VIAJE DE KEMP A LAS MARAVILLAS

Alice

Uno de los creadores más originales de la escena contemporánea, el británico Lindsay Kemp, estrena en Madrid su último montaje, *Alice*, basado en *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, de Lewis Carroll. El inventor de los ya lejanos *Flowers*, *Sueño de una noche de verano* o *Nijinski*, que ha hecho de la imagen y el movimiento los pilares expresivos de un lenguaje transgresor, vuelve al «mito de Alicia» para intentar traducirlo como una realidad soñada. Como hicieron con Oscar Wilde (*Salomé*) o Lorca (dirigió una de las piezas de cámara de *Cinco Lorcas cinco*) el punto de partida está en el universo poético. Calificado como «mago del escenario», lo que en *Sueño de una noche...* era la libérrima mezcla de *music hall*, opereta y circo o en *Flowers* una energía poderosamente controlada a través de una diabólica danza-teatro, es en *Alice* una narración con una flagrante carga descriptiva que vincula más a Kemp con la pantomina blanca y el ballet y restringe la fuerza visual y la poderosa imaginaria de sus producciones.

Todo en *Alice* intenta narrrar lo inenarrable, ya que gran parte de la belleza de los textos de Carroll está en la prosa indescribible, en sus juegos, en los artilugios del intraducible *non sense*. Por lo que si Kemp prescinde de la palabra porque «restringe la emoción, la experiencia y la comunicación», el montaje debía no requerirla al recurrir a acciones mimadas, ilustrativas o a gratuitas repeticiones de ciertas claves.

Ello se debe a cierto apego radiofónico ya que el excelente trabajo musical está basado en una obra radial de Arturo Annecchino y Sergio Rendine, que refuerza el carácter gráfico de la acción y el sonido. La ambigüedad, tan cara al teatro de Kemp, la del payaso Puck, la de la armonía hermafrodita, se presenta ahora en la relación entre el matemático Charles L. Dodgson (victoriano y «animal epistolar» que escribió cientos de cartas a sus corresponsales infantiles) y su Alicia. El primero será el demiurgo y el propio Kemp. Penetrará con Alicia a través del espejo por toda una amplia galería de recursos escénicos: cristales,

efectos ópticos, marionetas, títeres que cohabitan con el tradicional telón pintado. Algunos tienen gran teatralidad: Alicia se encoge y estira y deambula por los salones victorianos de la época (con travestis) hasta la corte de la reina de corazones que corta cabezas de forma siniestra, combinación de lo mágico, inocente y despiadado, de la fábula para niños, pero también del enigmático e ininteligible sentido último de la obra.

Los recursos más oportunos se mezclan en un desfile de «ballet» (a medias entre el mimo y la danza) con personajes apenas esbozados, mientras el hilo argumental se sostiene sobre una simplificación: creador-obra, lógica cartesiana-ilogicidad. Aflora por supuesto el elemento autobiográfico y se presenta una relación enrarecida por su ambigüedad entre la desmesura y el poder de seducción del reverendo y su tierno amor por la niña.

La imagen se repite. Alicia da vueltas, gira, acosada por el mítico Kemp que la persigue. Ya no tiene los bríos de *Flowers*, es un veterano de movimientos algo cansados, pero el sentido es el mismo. Como el mundo de la fantasía escapa a todo tipo de control, Carroll-Kemp puede mostrar en escena la ambivalencia de sus sentimientos hacia Alicia Lidell, no la destinataria real, sino la leyenda de los libros, mitad creada por su autor y mitad por la imaginación de sus millones de lectores.

En el aspecto visual el espectáculo sigue con fidelidad las hermosas ilustraciones de John Tenniel que refuerzan el homenaje que es todo *Alice*. Y a pesar de que el original está lleno de un particular humor que rompía con la racionalidad, las buenas maneras y las costumbres de una sociedad rígida, la producción acentúa el enigma, la ambigüedad y la crueldad, las figuras 37





LINDSAY KEMP COMPANY

Alice

recrean no la dulce historia, sino a través de una sensorialidad escénica, intentan hablar del mundo que vivimos cotidianamente.

Nuria Moreno interpreta la curiosa e inefable jovencita, dentro de la difícil tarea de hacerla creíble y humana en el reino de la arbitrariedad y el libre albedrío. Lo consigue. Y la lograría mejor si no fuese porque una

simplificación recorre el guión y la obliga a una actitud recurrente y monotemática.

Para los que teníamos el recuerdo de la fuerza de *Flowers* o el nivel de elaboración de *Sueño de una noche de verano*, la factura del espectáculo se resiente de vitalidad y brío y de un lenguaje que oscila entre el mimo y la danza y que, cuando usa la palabra, es casi para destrozarla.

Aunque siempre es gratificante ver en vivo una encarnación de Tenniel-Carroll, el emperador de la gratuidad, apenas es reconocible y el veterano Kemp repite viejos trucos mientras intenta un malogrado viaje del público «por el país de las maravillas». (R.I.B.)

SEIS MOMENTOS DEL BERLINER FESTTAGE

Elsa Brugal

En históricos escenarios, con una cultura cimentada a partir de grandes tradiciones teatrales como la de los innovadores Reinhardt, Piscator, Brecht, fueron presentadas las diversas puestas en escena que conformaron la XXXII edición del Festival de Berlín (Berliner Festtage). Se percibió el intenso movimiento creado alrededor de los ámbitos de representación. La juventud acudió gustosa a la cita con otras latitudes y en general el público alemán disfrutó vivamente los espectáculos, a pesar de la sobriedad que los distingue.

De las muestras ofrecidas dentro del evento que tuve oportunidad de presenciar me referiré a aquellas que me parecieron de mayor interés, por la resonancia de las temáticas o por la calidad escénica.

El primer encuentro me produjo una sensación memorable por la empatía producida entre la platea y la escena con la ópera-rock *Juno y Avos* del Komsomol Leninista, de Moscú. Su director, Mark Zajarov es famoso en articular dos líneas de teatro disímiles, pero cada una realizada con extrema veracidad en sus búsquedas. De un lado la dramática, línea que se acentúa con textos particularmente contemporáneos, donde se ubica uno de los últimos éxitos del colectivo *La dictadura de la conciencia*, de Mijail Shatrov que también se presentara en el Festtage; y la otra, dramático-musical que pudimos constatar cuando presentaron en Cuba *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.

Al llegar a la acogedora sala del Berliner Ensemble, penetramos forzosamente en una misteriosa atmósfera. Sobre el piso del escenario, en un ambiente de penumbras y humo, cubierto por cuatro grandes plataformas altamente inclinadas, pende un oscuro, grandioso y pesado barco. En esta libre interpretación del espacio ocurren toda una serie de secuencias que no corresponden a un tiempo lineal de sucesivos acontecimientos. En el transcurso del espectáculo *Juno y Avos* se establecen variadas reglas de juego que contribuyen a clarificar las imaginativas asociaciones introducidas por el director.

En el primer acto, cuando el conde ruso Riazanov, en el siglo pasado argumenta la necesidad de ir a establecer relaciones con California, de manera simultánea se producen composiciones escénicas que descubren la esencia de lo narrado, las cuales sirven de contrapunto emocional a la historia actuada-cantada desde el proscenio por Riazanov-Karachentsov. En las composiciones aparece la recurrente imagen de una especie de *madonna* con un niño de brazos, símbolo de valores permanentes como lo bello y lo puro, virtudes que debe preservar el individuo que va a lanzarse a tan riesgosa hazaña. Por otra parte un representante del pueblo ruso clama en forma desgarradora por una vida mejor.

Karachentsov a su vez, en voluntariosas entradas y salidas que abarcan el espacio de un dinámico recorrido sobre las ci-

tadas plataformas, nos transmite la impresión de que el ámbito es todavía pequeño, por tanto se confirma en la práctica escénica la mencionada necesidad de ensanchar vínculos mayores con el mundo.

Lo que realmente impresiona del montaje —con independencia de la dramática y potente música ejecutada a los lados de la escena y los coros expresivos ordenados al final de las plataformas, que aparecen y desaparecen con efectos de luz y humo— es la forma en que los intérpretes actúan en este difícil género, donde se interactúan no sólo el canto con la palabra, sino que en la música se halla inmersa la acción hablada. Por tanto los diálogos en muchas ocasiones no son cantados, pero si enunciados en consonancia con la banda sonora que sirve de apoyatura. La plasmación del conflicto a través de los actores intenta imponerse al plano musical, el cual también trata de sobresalir con sus tonos altos y el logro de acertados momentos climáticos.

Es un tipo de escenificación que impacta al espectador. El guión lleva implícito lo referido por el propio director acerca del teatro contemporáneo, al cual considera «un montaje de situaciones extremas».

Los intérpretes —aún dentro de un argumento donde no determinan complejidades psicológicas— proyectan un acentuado dramatismo que conmociona, propósito evidente del realizador. Al verlos actuar, padecer, decir con el gesto, asistimos a constantes luchas entre individuali- 39

dades cuyo afán es defenderse y ser el uno cada vez más significativo que el otro.

Los héroes principales no son personajes en su acostumbrado desarrollo: expresan en sí un rasgo predominante y un determinado estado emotivo que los acompaña preferentemente a lo largo de la escenificación. Prueba de ello es la contraposición de Riazanov y Fernando en el desarrollo del segundo acto, cuando el primero al llegar a California se enamora de Conchita, la novia del otro. Aquí juega en primer plano la pasión de los enamorados que se oponen a los celos de Fernando quien atraviesa la escena desesperadamente y con agresividad se desliza por las escaleras laterales.

Con espontaneidad y maestría se imponen los histriones del Konsomol Leninista hasta el final de la representación cuando Riazanov —después de casarse con Conchita y sin poderla llevar consigo a causa de las religiones diferentes que profesan— muere en tierras lejanas, mientras la desposada ha sufrido treinta años de melancólica espera. ¡Aleluya! ¡Aleluya! corean vigorosamente los actores y el público. Al unisono rompen ovaciones y aplausos.

Basado en la novela de Mijail Bulgakov, *Corazón de perro*, Alexandr Chervinski realizó un guión teatral. El grupo es el Joven Espectador moscovita, que en su trayectoria no había gozado hasta ahora de notables éxitos. Este título los ha llevado —al igual que a su directora Guenrieta Yanovskaia— a ocupar un decoroso lugar en la vida teatral soviética.

De hecho es una puesta interesante, pero a mi modo de ver, todavía hay que afinar algunas proposiciones. El contenido del espectáculo atrapa al auditorio ya que se refiere a la conversión experimental de un perro en hombre la cual no resulta porque este nuevo ser manifiesta cualidades inherentes al marginal a quien pertenecía el corazón. Lo más importante en la puesta es que estos personajes-alegorías (perro y hombre) lleven al público y al profesor-experimenta-

Neufassung 1988



dor a reflexionar sobre la conducta social entre los seres humanos, que evidentemente dependen del respeto mutuo.

Sin dudas la solución espacial resulta de interés pues nos lanza interrogantes y despierta nuestra imaginación. Dos mundos defilmitados: uno real ocupado por el gabinete del doctor y otro alegórico evocado por el profesor, el cual está conformado por grandes columnas ornamentadas con jeroglíficos dorados. El enlace de ambos encuentra su realización en las fugaces apariciones de mujeres egipcias como símbolo de lo ideal; pero aún así no se alcanza una verdadera

interacción con el otro mundo real, porque el esfuerzo dramático debería expresarse a través de una presencia más imaginativa.

Dentro del ámbito verídico de la acción ocurre el tránsito de la conversión perro-hombre-perro; sin embargo, en la escena prácticamente no sucede nada interesante, tanto en el plano visual como del gesto. Por consiguiente, la expresividad de las numerosas y sugerentes ideas de la obra resultan desaprovechadas en gran medida.



La interpretación no se apoya en depuradas actuaciones sino más bien en actos de entrega y organicidad. Por eso las transformaciones psicológicas —tan importantes para la puesta— se quedan por debajo de las exigencias en diferentes ocasiones. Diría que la mejor exposición actoral es cuando el perro adopta la imagen y el comportamiento de hombre, especialmente en la escena de la comida, en la grotesca materialización de la verdadera esencia de este rufian.

Corazón de perro es un espectáculo-metáfora resuelto en su concepción general, aunque hay

acontecimientos que deben ser tratados con soluciones escénicas propias a esta forma de abordar la realidad. De cualquier manera, está avalado por un gran autor, capaz de crear profundos e incisivos diálogos, y el teatro asumió riesgosos caminos artísticos al enfrentarse a un material narrativo de complejos niveles psicológicos y poéticos.

Dinamismo y alegría despliega *La Nueva Escena* de Bélgica con su aguda y entretenida puesta de *Tricolore triste*. Esta vez a la escena del Berliner Ensemble llega la crónica de la humanidad como especial alegoría a los propios anales de Bélgica, con-

tada en forma de fragmentos que constituyen una síntesis histórica y artística.

Los principios del teatro festivo, las tradiciones de la Comedia del arte encuentran similitudes en la representación, sencilla, inteligente, llena de vivacidad en su colorido y cuidadosa en la construcción de su estructura espectacular.

Los actores irrumpen en un practicable dispuestos a contraer el más directo acercamiento con el público; vestidos con animados ropajes hacen números circenses, escenifican animales, arman retablos, invaden la escena vertical y horizontalmente.

La música en vivo, ubicada a un costado de la zona teatralizada, contribuye a que juntos nos deslicemos por facetas de esta historia: desde la injusticia de Dios al expulsar a Adán y Eva del paraíso hasta las dificultades para impedir la guerra nuclear. Exponen los espinosos periodos atravesados, la esencia de la burguesía y como *leit motiv* la necesidad de cambios. Sus presupuestos progresistas son evidentes en las posiciones críticas que mantienen ante la sociedad belga, sus leyes y su moral. *Tricolore triste* es un clamor por la justicia.

El espectáculo es resultado de la creación colectiva de varios autores y el camino recorrido, bajo la dirección de Charles Cornette, fue la improvisación actoral. El sentido espontáneo se percibe en los libres movimientos de los actores, en su autoexpresión. El recurso característico de lo abiertamente demostrativo se descubre en la interpretación de esta farsa política.

No obstante estar apoyados en las tradiciones de un teatro popular, los actores de *La Nueva Escena* no buscan claves directas; por el contrario —aún en sus ridiculizaciones más extremas— prevalecen fino sentido del humor y buen gusto.

A la hipérbole escénica como elemento desmitificador de valores inauténticos recurren frecuentemente para acentuar características, con el ansia de expresar 41

marcadamente sus ideas: una escena en zancos de norteamericanos en Sudáfrica; la Reina que desciende balanceándose a lo ancho de la escena desde un balcón lateral en representación de la Cruz Roja y Napoleón que despliega todas sus acciones en una cama elástica, son algunas de las imágenes de La Nueva Escena.

La *mise en scene* en sus búsquedas, encontró indiscutiblemente nuevas y variadas soluciones para cada caso, a partir de la naturaleza de cada época, lo que permite a los fragmentos conducidos por un excéntrico narrador, conservar el sentido de lo específico en la totalidad espectacular.

Los creadores se auxilian de otras manifestaciones: los actores cantan, se agrupan en coros, se apoyan en coreografías, hacen patomimas; aquí se ponen de manifiesto las potencialidades del cuerpo y de la voz, en resumen, es un tipo de espectáculo sintético vital.

Tricolore... poseedor de un espíritu farsesco donde predomina un ritmo intenso, concluye lentamente —de modo alusivo— con la patética y terrible muerte de la Reina.

Dentro del Festtage participó el grupo Mirón Cubano con la puesta de *El gato de Chinchilla* o *La locura a caballo*, escrita y dirigida por Albio Paz, que no me detendré a comentar por haber sido reflejada en las páginas de esta revista.

Para el público alemán fue de interés el lenguaje expresivo utilizado en la puesta, donde se manifiestan tradiciones de nuestra cultura popular, tanto en la utilización de simbologías dentro del vestuario, música, coreografías, como en la subrayada línea gestual típica del hombre cubano.

El colectivo tuvo buena acogida durante su presentación en Berlín en el teatro de la juventud *Freundschaft*, pero obtuvo su total resonancia en las ciudades de provincia visitadas, por las similitudes entre las problemáticas tratadas en el discurso escénico y la realidad de ese entorno.



● *Tricolore triste.*

La proposición que ofrece el Festival de poder asistir a un panorama del teatro alemán me pareció seductora y decidí observar lo que ocurría en los estrenos más recientes de la ciudad de Berlín.

El primer testimonio recogido de la escena alemana fue en el *Volksbühne* donde presentaban *Berlin Alexanderplatz*, que intenta recrear el destino de un hombre de otra época engendrado en los marcos de la vida agitada del centro industrial berlinés que da título a la obra.

El mundo deshumanizado y desarticulado que ahora ve el héroe desde una pupila crítica se le contraponen con lenguajes escénicos no naturalistas: la reina de la prostitución, que emerge encima de una plataforma elevándose sobre el nivel de los demás, predice con tono de burla y voz estridente la imposibilidad de reivindicación y más adelante reaparece para liderar una grotesca coreografía compuesta de hombres vestidos de mujeres que celebran el rescate del héroe. La imagen del mal figura la apariencia externa de la muerte y emplea una voz potente y arrasadora al deambular por la escena. Sus palabras expresan el evidente entorpecimiento a los virtuales anhelos del contrario.

El ámbito de la conocida plaza —identificada por un puente volado— se transforma en diferentes sets, adopta características concretas de zonas de acción y representa espacios esencialmente convencionales para contar un argumento fraccionado en escenas que contienen los diversos caminos recorridos por el personaje, conducidos desde una óptica popular por dos viejecitos pordioseros que intervienen delante de un pequeño telón blanco en cada cambio sustancial.

La concepción esta ligada a elementos de la poética brechtiana, aunque las actuaciones en su mayoría descansan en momentos pasionales. Varias son las escenas dedicadas al ardiente amor de la amante que colorea la vida árida del protagonista y sus «colegas». Al final, los hechos mostrados estremecen definitivamente al héroe, el cual resulta salvado de los poderes virulentos.

En la puesta de Helmut Strassburger y Ernstgeorg Hering resulta el equilibrio entre el trabajo de representación y de análisis psicológico. Esta unidad responde a la armazón interna del contenido.

Una nueva confrontación con los actores del *Volksbühne* tuvo lugar con el montaje de *Esperando a Godot*.

El elemento principal de la escenografía es una amplia rampa en forma de carretera que se pierde en un paisaje y donde permanecen todo el tiempo. El valor signico de esta composición está vinculado a la esperanza de un contacto vital con la naturaleza, que se torna emblema de belleza espiritual y deviene máxima aspiración de los sueños ansiados por el hombre.

Los contrastes entre estos dos personajes con aspecto similar, pero con actitudes diferentes ante la vida, no están totalmente logrados ya que la atracción y el rechazo, como expresión de sus complejas relaciones desarrolladas por Beckett, están ausentes en el devenir de las escenas. Como consecuencia, resulta

monótono. De otra parte, las reiteraciones verbales y situacionales; el incesante deseo de marcharse y no hacer nada por realizarlo, tan presente en la cosmogonía de esta obra del absurdo, más que revelar nuevos sentidos nos llevan al aburrimiento.

En este espectáculo, donde lo que se dice es muy importante, la plenitud lúdica entre los personajes ofrece múltiples posibilidades para desencadenar toda una serie de interacciones físicas con el propósito de desentrañar las grandes ideas contenidas en los diálogos, pausas y acotaciones. Además, no creo que una narración tan precisamente alejada de graficaciones metafóricas en la conformación del dibujo escénico, pueda utilizarse para comunicarnos a Beckett.

Las interpretaciones más cautivadoras son las del amo y el criado en su relación de dependencia mutua, al ser caracterizados como parte de otra realidad no perteneciente al mundo cotidiano del resto. Cuestión en mayor medida lograda en la gestualidad y proyección exterior del criado, parecido a un viejo desinflado y tedioso —vestido de negro y maquillado de blanco— representado en calidad de autómata. De brillantez espectacular en su famoso monólogo enunciado con los ojos desmesuradamente abiertos y los puños apretados, ejecutando repetidas contorsiones que se acrecientan en la medida en que va entrecruzándose en su discurso filosófico.

La prolongación del tiempo y el concepto cíclico del mismo, están en concordancia con el sentido de la espera, la cual comienza cada vez y no tiene fin. Por tanto sería curioso ver el grado de incidencia de este factor en los comportamientos de los personajes, así como en la integridad de otros sistemas de signos del espectáculo, como podría ser la iluminación.

MULLER EN EL FESTTAGE.

Textos de Horacio y música de Mozart aparecen en primer plano. Dos actores vestidos y maqui-

llados de blanco con gesticulación ampulosa efectúan un prólogo que nos remite a la importancia de ser honestos. Uno de los actores es Johanna Shall, nieta de Brecht, a quien con limpieza y maestría después la vemos ejecutar otros mini-personajes en el espectáculo *Trabajador de avanzada*, escrito y dirigido por Heiner Müller en la escena del Deutsches Theater.

Aquí todo está elaborado e ideado de manera que se perciba el ámbito de una fábrica sin entrar en detalles concretos, sin materializar sus partes. Solamente como detalle imprescindible, un horno alrededor del cual se entretejen múltiples situaciones. El plano inclinado nos remite a una sensación de infinito, de gran espacialidad, abre perspectivas más allá del escenario-fábrica que personifica en una primera lectura; porque realmente estamos en presencia de un cosmos, dimensión otorgada por la visualización de una panorámica de Berlín enmarcada entre las fronteras del piso y las paredes de la fábrica.

Este espacio crea un ámbito otro cuando surgen segmentos alternos: la escena queda cerrada y sólo a través de una ventana somos partícipes de lo que ocurre entre los burócratas.

Los elementos plásticos constituyen un conjunto organizado desde el punto de vista de la forma. Llama la atención el tratamiento del vestuario con tonalidades rojo oscuro y negro, los rostros maquillados de gris claro que forman parte de la textura escenográfica, así como las manos rojas que conjugan con el color del horno iluminado desde abajo.

En este tipo de representación esencial, portadora de numerosos recursos expresivos, las figuras humanas están dispuestas en forma simétrica. Quizás su composición guarde relación con las alineaciones escénicas del Meyerhold constructivista. En ocasiones dichas figuras conforman bloques que se desplazan inteligentemente para exponer la unidad de acción de los trabajadores. Sobre ellos se proyecta con

sutileza y sentido la luz, para destacar los estados anímicos y la gesticulación.

La palabra, que guarda un profundo sentido, al igual que los movimientos, es transmitida por los actores con carácter preciso y ordenado, ajeno al espontaneísmo. Se impone además una gran carga dramática emanada de las oposiciones entre los personajes.

En el plano del contenido, ciertamente se plantean problemas concernientes a la clase trabajadora y a la interacción con sus representantes sindicales. Se observan aciertos y desaciertos de una sociedad en construcción y del difícil papel del dirigente dentro de ella, ejemplificado en un largo monólogo que pronuncia el secretario del partido de cara al espectador. La imagen imprecisa es la del trabajador de avanzada que advertimos en una lastimosa actitud, lo cual dificulta entender su posición en la historia teatral. A mi juicio, en este sentido, el discurso escénico —muy a pesar del interés espectacular— queda trunco y ambiguo.

En la escena alemana que pude ver se hacen visibles síntomas de distanciamiento y simbologías propias del teatro expresionista y filosófico.

Me hubiera gustado asistir al aclamado estreno de *Sociedades transitorias*, basado en la obra de Chejov *Las tres hermanas* en el Teatro Máximo Gorki.

Según opinión generalizada de los creadores berlineses supe que el colectivo más interesante se encuentra en la ciudad de Schwerin con su director Peter Schroth, los cuales fundamentalmente realizan espectáculos basados en los clásicos. La renovación escénica radica en importantes provincias de la RDA, allá se inclinan hacia un enfoque de mayor nivel espectacular del teatro. Por ahora los artistas y críticos están inmersos en confrontaciones por medio de festivales nacionales e internacionales y profundos debates para la obtención de respuestas a las interrogantes de cómo reflejar sus conflictos con una óptica medular contemporánea ●

EPPURE SI MUOVE: DE LA GESTICULACION AL GESTO

Pedro de la Hoz

Aun en medio de la efervescencia del denominado *body art*, una de las tantas aristas de las acciones plásticas que caracterizaron los circuitos alternativos de distribución de las artes visuales en Estados Unidos y Europa occidental en los albores de los 60, la crítica norteamericana Gina Pane tuvo a bien situar lo que yo llamo barreras contentivas del entusiasmo emocional y la negación a ultranza en lo tocante a la experimentación imaginaria que tiene como protagonista al hombre mismo. Decía: «No es un hecho fácil ocuparse del cuerpo como lenguaje. El mensaje corporal posee una masa y un peso tan altos que ocuparse de descifrarlo provoca dificultades y alarma».

Ambos polos, justamente, marcan la tesitura del enfrentamiento del espectador ante una obra como *Eppure si muove*, la más reciente creación escénica de Caridad Martínez asumida por Ballet Teatro de La Habana, la cual clasificó el año pasado entre las cinco mejores puestas en escena, según un jurado de especialistas que analizaron el acontecer teatral en el ámbito nacional.

Conviene, antes de internarnos en los vericuetos de esta pieza, situarla en una doble dirección, es decir, en tanto peldaño de una breve e intensa espiral descrita por la novedad del propio grupo y, en un círculo más amplio, como parte del aliento renovador que hacia estos últimos momentos de los 80, se observa en las artes escénicas cubanas.

Ballet Teatro de La Habana proviene, de manera germinal, del mundo de la danza. Bailarines y actores se dan la mano aparentemente en paridad de condiciones, pero la trayectoria de los primeros y, desde luego, su experiencia, a más de la rectoría, pesa todavía demasiado a la hora de concebir y organizar sus espectáculos. Ello es obvio en el repertorio, que comenzado a fraguar en 1987, antecede a *Eppure si muove*: de la ruptura inicial que significó *Hallazgos*, composición de Caridad Martínez, a *Freud*, de Víctor Cuéllar, pasando por el excelente *Solo*, también de la Martínez, interpretado magistralmente por Rosario Suárez, y *Hablas como si me conocieras*.

Armando Correa, desde estas páginas calificó ese ciclo primario como «una nueva perspectiva para la escena», en la que «aún las posibilidades teatrales de la danza y viceversa exigen un proceso continuo de creación e intercambio». Observación justísima por cuanto definía dos estadios: el de la legítima vocación de cambio evidente en el proyecto y el de la insuficiente fusión de los componentes escénicos en el tránsito hacia una nueva cualidad del espectáculo.

Que esto último no se lograra a plenitud, en ningún modo significaba un salto al vacío. Si existe una dialéctica nítida en los presupuestos de Ballet Teatro de La Habana, y personalmente en su directora y autora principal Caridad Martínez, es la que se representa en el par ruptura-continuidad. Lamentablemente



lo que no siempre se interpreta dialécticamente es el comportamiento de estas categorías en un caso como el que nos ocupamos. Suele verse con lentes de aumento la carga iconoclasta que toda *ruptura* implica, en detrimento de la *continuidad* subyacente en el bagaje técnico y conceptual asimilado y que hace posible, incluso, la eclosión de las imágenes que más se alejan y, hasta niegan, la tradición.

La interiorización de una poética semejante es la que justifica plenamente el pronto espacio que se ha ganado Ballet Teatro de La Habana en una escena quizá demasiado apacible cuando apenas nos separa un decenio de la próxima centuria.

Ahora bien, ¿hasta qué punto *Eppure si muove* señala un ascenso en la senda recorrida por Ballet Teatro? Se trata de una obra que desarrolla uno de los presupuestos esenciales del colectivo: la experimentación a partir de nuestro perfil gestual. Pero a diferencia de *Hallazgos* y *Hablas como si me cono-*

cieras, se aprecia una voluntad mucho más visible de transponer el ejercicio exploratorio en aras de una expresión mucho más visceral. Hay que agradecerle tal estado de gracia a la persistencia y penetración de Caridad Martínez que, como creadora, supo ser consecuente con esa propuesta.

Eppure si muove, a lo largo de una hora y veinte minutos, constituye una incitación a descubrir nuestra identidad, operación que en esta oportunidad elude la consabida progresión aritmética resultante de la sucesión de tramas y factores así como la reconstrucción externa de nuestra imagen. Más bien se trata de investigar la estructura de dicha imagen en varias direcciones; de ahí el carácter polisémico del proyecto escénico.

El recurso expresivo fundamental es el gesto —trascendido coreográficamente y teatralmente—, sobre todo el que diseñamos con el tren superior de nuestra anatomía. Al cubano decidor con manos y bra-

zos, parloteador de la cintura para arriba, con una insinuación le basta para demostrar agresividad o afecto, amor o rechazo, nerviosismo y paciencia. Del gesto, la composición teatral deriva una especie de configuración de nuestra psicología social, lo cual, claro está, presupone un salto peligroso, por cuanto dicho tránsito bien pudiera encerrar simplificaciones. Ballet Teatro supo vadear la corriente que conduce de la mera expresión física a la denominación social, a partir de un difícil pero equilibrado deslinde entre lo que por momentos parece una transcripción de la caligrafía gestual marginal y su codificación artística.

Allí es que, en mi opinión, reside el hallazgo medular de la puesta en escena. Me permito retomar un legítimo reclamo de nuestro lúcido pensador y crítico Juan Marinello acerca de lo que, conceptualmente, debía presidir el reflejo de nuestra realidad en un arte auténticamente revolucionario: ir de la gesticulación al gesto. El gesto, en este caso, como unidad y estructura, como imagen virtual y real a un mismo tiempo. *Eppure si muove* nos devuelve nuestra identidad en su anverso y reverso, desde la exaltación amable hasta el rechazo farfresco, pasando por una compleja escala de venturas y pequeñeces, alturas y sacudidas, pero al fin y al cabo afirmándonos como lo que somos.

Resulta interesante, aunque sea brevemente, calibrar las cuerdas que se trenzaron para la consecución de un proyecto de la dimensión y alcance de *Eppure si muove*. No

faltan los que se asustan cuando se expone el contacto de la obra con la poética postmoderna.

Vale la pena esclarecer *a priori* los conceptos. Asumir en la escena cubana los postulados del postmodernismo a ultranza constituye un acto falso, que puede clasificar como aberración o sin sentido. Demasiado *nuevos* somos históricamente como para que la *modernidad* sea un fardo pesado sobre nuestros hombros y mucho menos podemos trasantar nuestra *historicidad* en nombre de una supuesta reinterpretación de nuestro ser social.

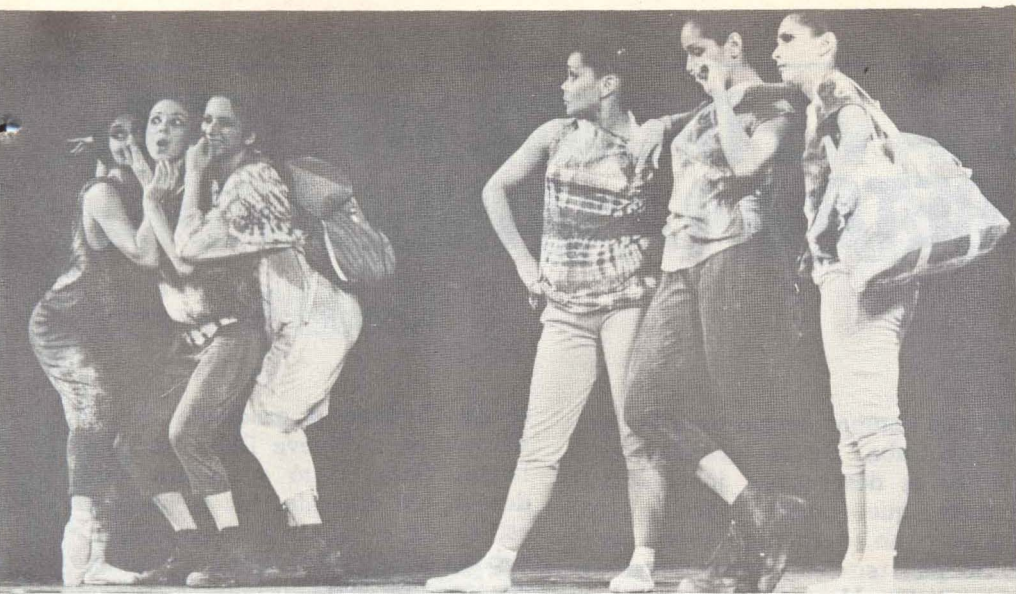
Ello, sin embargo, no quiere decir que ciertos *procedimientos* expresivos se erijan como cotos vedados. Subrayo la palabra *procedimiento*, en tanto su utilización, aprovechamiento y asimilación, no implican en modo alguno *desnaturalización* y *extrañamiento*.

Frederic Jameson, uno de los principales estudiosos de la llamada transvanguardia, señaló cómo a esa zona del arte contemporáneo le interesaba representar «no ya al objeto sino el proceso, no la producción sino la reproducción».

Por su parte, Umberto Eco, quien no vacila en autocalificarse como un narrador postmoderno, nos recuerda en sus famosas *Apostillas a «El nombre de la rosa»*: «El autor no ha de interpretar, pero puede contar por qué y cómo se ha escrito». Y en otro momento dice: «La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad».

Eppure si muove incorpora de los procedimientos postmodernos la reconstrucción imaginal, es decir, cierta manera de *codificar* los elementos expresivos, pero en modo alguno subestima el acto interpretativo. Subraya la ironía, pero desde





una responsabilidad bien distante de la ingenuidad.

A lo sumo puede indicársele segmentos no cuajados en la interconexión que nos propone entre la codificación de la gestualidad cotidiana y su decodificación en el juego escénico, como es el caso de la imagen que se nos pretende dar de la antinomia culpa-verdad, en un supuesto *ring* de boxeo, la cual naufraga en medio de un verbalismo gratuito y una ritualización excesiva de los conceptos en pugna. Pero resulta imposible negar el acierto del neoeclecticismo que se integra al discurso escénico desde una perspectiva postmoderna. La yuxtaposición de Bach y Sergio Vitier en la banda sonora, los contrastes en la concepción del vestuario, el tratamiento desenfadado de nuestro perfil transculturado, la exacerbación del componente pasional en nuestras relaciones afectivas y hasta la mismísima mixión entre lo «clásico» y lo «popular», evidencian la validez de lo paródico como un ingrediente que nos viene —y he aquí una referencia decisiva— no solo de la experimentación danzaria-teatral contemporánea, sino de nuestra propia tradición.

Otro costado que estaría por ver es si en la interpretación el conjunto se muestra capaz de responder y recrear dicho código. En bailarines

y actores de encontradas formaciones, los segundos, en sentido general, se muestran mucho más dúctiles a la asunción de las nuevas experiencias coreográficas que los primeros ante las exigencias dramáticas. No obstante, Ballet Teatro funciona como un *corpus* único y coherente en la obra, con la excepción de algún que otro momento en que Rosario Suárez olvida su función lúdica y se toma las cosas en serio.

Creo sinceramente que Ballet Teatro de La Habana se instala en esa difícil parcela donde la experimentación, lejos de retroceder, avanza. *Eppure si muove* es una obra de la que, luego de un intenso juego de afirmaciones y negaciones, resultan conquistas sorprendentes: la posibilidad de potenciar el espacio escénico de un modo diferente, la dinamitación de las estancias fragmentarias de la expresión estética, la concepción de lo multidisciplinario a partir de un replanteo en el que desaparecen las subordinaciones tradicionales y la revelación de un enunciado capaz de redefinir las funciones de la imagen artística, todo ello sobre la base del siguiente postulado que me permito tomar en préstamo al crítico argentino Jorge Glusberg: «El hombre es el punto de convergencia de las manifestaciones más diversas; y, su actividad, el núcleo del arte corporal» •

DANZA ABIERTA: RETO A LA VANGUARDIA

Raquel Mayedo

Nuevos tiempos corren para la danza en Cuba. De las grandes compañías se desprenden jóvenes bailarines que quieren decir algo, nuevo o no, pero algo suyo, necesario para su realización plena como artistas. No son intérpretes en franca contradicción con sus colectivos, sino son el fruto de la valiosa trayectoria de estas compañías, formadoras de varias generaciones, creadoras de escuelas, poseedoras de gran experiencia internacional. De esos maestros, de esos ricos repertorios, de la confrontación con otros escenarios han surgido estos jóvenes decididos no sólo a bailar, sino también a actuar, a experimentar, a romper barreras...

Los primeros provienen del Ballet Nacional de Cuba, agrupados hoy junto a algunos actores bajo el nombre de Ballet Teatro de La Habana, y los segundos, de Danza Contemporánea de Cuba y el Conjunto Folklórico Nacional, los conocimos recientemente en el Teatro Mella como Danza Abierta.

Danza Abierta no fue para muchos una sorpresa porque conocíamos a Marianela Boán —su organizadora y directora— joven bailarina de Danza Contemporánea que, interesada por la labor coreográfica, logró imponer su estilo en la compañía. No obstante, sus últimas obras *Cruce sobre el Niágara* y *Un elefante se balanceaba sobre la tela de una araña*, ya apuntaban hacia una óptica diferente de concebir el movimiento, y hacerlo llegar al público.

Tampoco nos asombró que este nuevo proyecto invitara a Gabri Christa, coreógrafa y bailarina proceden-

te de Curazao y graduada de la Escuela de la Nueva Danza de Holanda. Gabri llegó a nuestro país deseosa de aprender las técnicas y estilos de la danza contemporánea cubana e incluso indagó en el ballet clásico. Su obra *El grito verde* —estrenada en Cuba— hablaba de una sólida formación técnica, imaginación y un nuevo elemento: la voz como partitura musical.

Sin embargo, que el joven autor y director teatral Víctor Varela firmara dos de los estrenos si resultó sorprendente, porque si bien sus puestas de *Los gatos* y *La cuarta pared* tienen un innegable sustento corporal, de ahí a componer coreográficamente hay una gran distancia. Pero Víctor es un estudioso de las posibilidades expresivas del cuerpo humano, de su entrenamiento, de su proyección como esencia del espectáculo y si a eso le sumamos su aprendizaje y sus investigaciones junto a Marianela comprendemos cómo pudieron surgir ballets como *Techniek Techniek* y *Godot*.

Danza Abierta está integrada por bailarines de diversa procedencia: Alexander Varona es graduado de la Escuela Nacional de Danza y fue ubicado en el Conjunto Folklórico Nacional; Odalys Games pertenece a Danza Contemporánea y Georgina Marín es graduada de la Escuela Nacional de Ballet y aunque estuvo algún tiempo sin bailar ahora se ha incorporado al proyecto para redescubrirse como intérprete. Eveddis Alfonso, José Angel Hevia, Dayamí Brito y Tomás Gilart, son estudiantes de la Escuela Nacional de Danza, institución que se caracteriza por un fuerte movimiento

coreográfico donde los alumnos han demostrado condiciones asombrosas para la composición. Es admirable el profesionalismo que estos muchachos, entrenados por Marianela demuestran en escena.

Mi primer acercamiento a Danza Abierta fue al entrevistar a Marianela para el semanario *Cartelera*. Entonces tuve la seguridad de que no se trataba de un proyecto improvisado. Descubrí a un grupo cohesionado que llevaba ocho meses trabajando incansablemente en jornadas nocturnas. Pero lo que más me impresionó fue el profundo conocimiento —que sólo se logra con la investigación seria— acerca del cuerpo como instrumento de la danza y la honestidad del que cree en algo y sabe lo que quiere decir, su oposición a innovaciones gratuitas, pero al mismo tiempo el coraje de apartarse de los caminos habituales de la danza en Cuba.

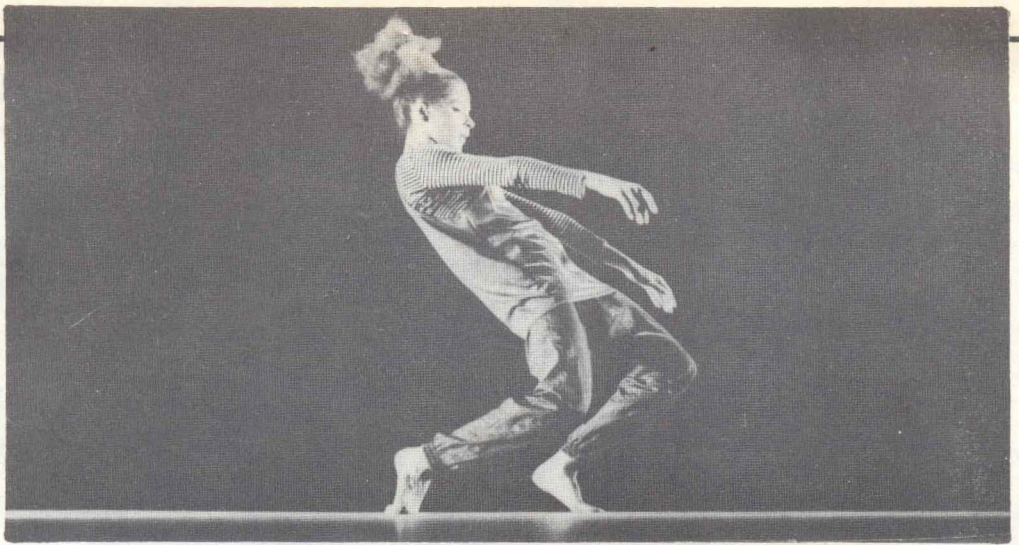
Algo, sin embargo, me preocupaba y era la obsesión por las técnicas, aspecto que casi siempre obstruye las vías de la creación. Las dudas se disiparon frente al espectáculo, desde la aparición de la primera obra del programa.

Un árbol un poco vibratorio, de Gabri Christa, con música de Yma Sumac, obligó a la intérprete a estudiar con la coreógrafa técnicas novedosas de la danza muy poco conocidas en nuestro país, me refiero a elementos kinéticos importantes como la utilización de las líneas de energía del cuerpo humano, el peso de los huesos, la suspensión y la ubicación de las sensaciones en las articulaciones. Todas estas búsquedas eran necesarias porque para la bailarina no bastaba con tener entrenado el músculo en las técnicas y conceptos de la danza moderna que hasta ahora conocía; ella necesitaba expresar nuevas ideas, desbordar su mundo interior y un medio de hacerlo era conociendo y experimentando con estos métodos.



Gabri partió de uno de sus gestos y con improvisaciones fueron surgiendo movimientos que nacían de la propia personalidad de la artista. De esta forma consigue una obra con buen dominio de la síntesis, que hace pensar en la vida de una mujer algo nerviosa, temerosa, pero al mismo tiempo enérgica y decidida. Aspectos como la música y la voz adquieren aquí una relevancia especial. La danzarina nos habla con sonidos que no parecen salir de su voz, sino de los músculos, de las articulaciones, de la piel, a lo que se integra perfectamente la composición de Yma Sumac.

En *Techniek Techniek*, de Víctor Varela, Gabri danza sobre un texto en



holandés. En esta ocasión su voz es la única música. Las intenciones de cada palabra y la reiteración de algunos movimientos nos convence de que esta joven se encuentra en un círculo vicioso y más tarde descubrimos que son las numerosas técnicas que posee las que no la dejan hallar su propia esencia como intérprete. Si bien Gabri Christa hace gala de excelentes condiciones físicas y de dominio del espacio, control muscular, resistencia y ductibilidad, le falta la expresividad que requiere este monólogo-ballet, y no hablamos en términos de actuación convencional, porque ese no es el objetivo, sino de esa capacidad —que aflora en la danza postmoderna— inherente al intérprete de no involucrarse emocionalmente y al mismo tiempo dejarse leer por el espectador.

Esta cualidad poco expresiva de Gabri se repite en *Godot*, aquí en contraposición con Marianela que sí es capaz de asumir la naturaleza de estos personajes incoherentes, descontrolados y, aunque parezca contradictorio, con una fuerte carga de inexpresividad.

Víctor Varela parte del texto dramático de Beckett, para estructurar *Godot*, aunque sólo lo toma como referencia, como motivación conceptual. A través de la autonomía del

lenguaje del movimiento entrega la coreografía más original presentada por el grupo, en una interpretación creativa de la danza minimalista.

La fuerza de *Godot* radica en haber sabido trasladar la ineficacia del movimiento; de ahí que la absurda espera de estos seres nos llegue a aplastar como espectadores. La puesta en escena gana conceptualmente al caracterizar a los personajes como *clown*, e intensifica la incomunicación y la fuerza dramática de la obra. A *Godot*, sólo le falta un poco más de síntesis, lo que probaría aún más su eficacia.

La última propuesta del programa, *Sin permiso*, de Marianela Boán, nació de un intenso entrenamiento y de un arduo proceso de improvisaciones que dieron lugar a piezas aisladas con un valor en sí mismas, pero que al relacionarse ganaron en nuevos significados y posibilidades de lecturas. Quedaba a Marianela la difícil tarea de seleccionar, eliminar y crear uniones.

Danza Abierta es irreverente con la literalidad de una anécdota. Ofrece al espectador un resultado que debe ser tomado como una experiencia igual a la que vive en la realidad y no puede estar acompañada de una consecuente explicación. De aquí se deriva el carácter de cocreador que adquiere el público en este espectáculo.



Sin permiso, recrea gestos y posturas cotidianas con un realismo casi fotográfico; los bailarines caminan, se sientan, corren, chocan y estas son justamente las claves formales que la coreógrafa quiere que comprendamos para no perdernos innecesariamente en imágenes, metáforas o en simbolismos errados.

El espectador no especializado percibe mejor en esta obra los objetivos de forma y estilo de Danza Abierta. Se reconocen con alguna facilidad las nuevas técnicas, muchas de ellas utilizadas en las otras obras del programa, lo que ejercita al público para descodificar los planteamientos sociales y culturales de la obra.

El mérito de *Sin permiso*, radica en la seriedad interpretativa con que estos jóvenes abordan temas tan escabrosos como las reuniones innecesarias, la doble moral, la agresividad, la incomunicación, la autocensura y la censura, así como la crisis en las relaciones afectivas, entre muchas otras. Lo único lamentable es el tiempo de duración, que se extiende innecesariamente. Hay momentos de gran efectividad y originalidad pero muy dilatados, como la exposición

de Alexander Varona donde recurre a cantos y movimientos folklóricos muy bien integrados al discurso.

El primer encuentro con Danza Abierta fue enriquecedor por la apropiación inteligente de las nuevas tendencias para nuestra escena. Pero un proyecto de esta envergadura necesita también un espacio diferente para la comunicación que persigue establecer. Pienso, por ejemplo en una sala pequeña, en una nave o en un salón. Así, la escenografía de Pepe Franco en *Sin permiso*, hubiera sido más efectiva porque se presentaría mejor el contrapunto —característico en este artista plástico— del fondo (una piel de cebra) y el primer plano (un banco pintado con las cebras de la calle).

Danza Abierta ha demostrado que las influencias del arte minimalista, de la danza-teatro, de las técnicas de José Limón y Trisha Brown, entre muchas otras, fueron asumidas como escuelas inobjectables para lograr un arte contemporáneo y como detonante para estimular nuevos caminos hacia la comunicación con el hombre de hoy. Es este el verdadero proceso por el que debe transitar el artista cuando los medios que le han enseñado ya le son ingenuos, insuficientes •

SIMPATIA POR ANAQUILLE

Rigoberto Espinosa

Yulky Cary, directora del grupo Anaquillé, nunca se había visto motivada a realizar dos viajes de ida y vuelta a Camagüey en la misma semana; uno en tren y el otro en avión. Tampoco nunca antes había experimentado la emoción de que un teatro le esperara, colmado de público, para el inicio de una ceremonia como la premiación del Festival de Teatro Camagüey 1988. Yulky, se vió precisada a subir varias veces al escenario del Teatro Principal, para recibir numerosos premios otorgados por diferentes jurados.

Seríamos injustos si no aceptáramos que más allá de una simple coincidencia, el grupo Anaquillé propició con su desempeño que jurados diferentes se vieran estimulados, a reconocer las excelencias de la puesta en escena de la comedia *Simpatía y antipatía*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, bajo la dirección artística de Yulky Cary.

El jurado del Ministerio de Cultura otorgó al montaje la única mención que concediera, de particular relieve si se tiene en cuenta que quedaron desiertos el Gran Tinajón Camagüeyano y uno de los tres Premios de puesta en escena. ¿Acaso, no pudo haber sido *Simpatía*... el premio que se dejó de otorgar? Ese mismo jurado distinguió a la actriz Carmen Fragozo por su interpretación de Eufrosia y a la música que compusiera Matilde Calderús. Además, el jurado de la UNEAC otorgó un reconocimiento a la recreación dramática que hiciera Yulky Cary del texto de la Avellaneda, así como el premio a la mejor actriz joven a Susana Marrero, intérprete del personaje de Carmen.

Paradójicamente, aquella noche todos los diplomas, cuadros y piezas de cerámica fueron a parar a manos de Yulky, única integrante de Anaquillé presente en la premiación, pues entre las imperfecciones del Festival de Camagüey está la ausencia de una verdadera confrontación escénica ya que los grupos, una vez que se presentan, regresan a su lugar de origen.

El grupo Anaquillé —que toma su nombre del popular muñeco descrito por Fernando Ortiz en *La fiesta cubana del Día de Reyes*—, desde hace varios años viene realizando un trabajo en tres vertientes escénicas: una destinada a los niños y jóvenes, basada en elementos de nuestra cultura popular tradicional, con marcada preferencia por el folclor de origen africano; otra experimental, cultivada en el Salón Ensayo, donde han surgido propuestas como *El grito* del debutante Raúl Alfonso o *Emelina Cundiamor* del consagrado Eugenio Hernández Espinosa; y una tercera, no menos importante, dedicada a la comedia clásica cubana, que como todo su quehacer se apoya firmemente en la historia y en las tradiciones.

En la Habana Vieja, en la intersección de los callejones de Justiz y Baratillo, en la antigua residencia de la Marquesa de Jústiz, lugar donde supuestamente tuvo lugar la primera representación teatral por allá por 1776, está la sede del Anaquillé.

Todo comenzó en complicidad con el Historiador de la ciudad, Eusebio Leal, quien ha sido uno de los más fervientes promotores del Ana-

quillé, pues en el marco de las celebraciones por el aniversario de la fundación de la Villa de San Cristóbal de la Habana, desde hace seis años el grupo se suma a las festividades con el estreno de una comedia. A partir de 1982 han representado consecutivamente *Una aventura o El camino más corto* de José Agustín Millán; *El millonario y la maleta*, *La hija de las flores* y *Simpatía y antipatía* las tres de la Avellaneda, y últimamente *Las dos amigas* y *El becerro de oro*, de otro gran comediógrafo, Joaquín Lorenzo Luaces.

Pero esta vez la representación que voy a reseñar tuvo como escenario otro entorno, no menos poético y bello, pero muy distante de la bahía habanera: la amplia Plaza de San Juan de Dios, de la ciudad de Camagüey.

En medio del bullicio de cientos de espectadores, desde un tejado del costado de la Plaza, desciende el personaje legendario, el sereno de la noche, caracterizado a la usanza colonial, con capa negra y farol en mano. Pregona la hora y avisa el comienzo de la función, acto seguido anuncia al equipo creador de la puesta en escena, en un tono satírico, apoyado en las características de cada personaje. Un grupo de actores cubre el espacio escénico cantando y bailando, a manera de *opening*, un tema musical inspirado en la fábula de esta simpática comedia.

El comienzo da la primera clave del rumbo que va a tomar la propuesta escénica, basada en un texto clásico respetado genéricamente en su aliento, pero reelaborada con una óptica contemporánea.

El vestuario es ecléctico, mezcla de trajes de la época y de estos tiempos; el ritmo es ágil y activo y tiene como válido objetivo la dinamización de la anécdota.

Los bailes son sencillas coreografías que aportan plasticidad a los movimientos y que se insertan coheren-

temente en momentos que impulsan el desarrollo vertiginoso de la acción. Al mismo tiempo, los actores interpretan canciones en solos, dúos, tríos o coros para los cuales la asesora musical Matilde Calderius, auxiliada por Jorge Maletá y estudiantes de música del ISA, compuso bellísimos temas musicales, que tienen como textos fragmentos de la propia obra o letras inspiradas en la historia original de la comedia. Todo ello contribuye a que los 60 minutos de la representación transcurran en medio de una verdadera fiesta de sonidos, movimientos y colores, que hacen de la obra un momento de disfrute para el público y los actores.

Simpatía y antipatía parece tener su origen en la comedia en tres actos y en verso *La falsa antipatía*, del francés Nivelles de la Chaussee escrita en 1773. La publicación de *Simpatía y antipatía* tuvo lugar el mismo año en que fuera escrita, 1855 y fue estrenada en el Teatro de la Cruz, en Madrid el 9 de febrero de ese año, en un programa conformado junto a *La hija de las flores*.

Un siglo después, la dramaturga Yulky Cary tomó un texto al parecer nada preferido por su autora, más apropiado ya para ser leído que representado y emprende una labor de rescate que lo devuelve al escenario. Yulky asume el original versificado en redondillas y versos romances y conserva las escalas métricas originales en algunos fragmentos; en otros reelabora y crea respetando la esencia y el tono del original; elimina términos obsoletos, o sustituye partes, enlazándolos con canciones que hacen apenas perceptibles las fisuras de los cortes. Ha sido hábil en el tratamiento de los cambios operados, ha hecho gala de la meticulosidad de un orfebre o más exactamente de un artista restaurador.

La directora condensa la acción siguiendo el trazado primario de la anécdota, pero emprende una labor



de enriquecimiento de los caracteres como en el caso de Eufrosia y Valentín; traslada el lugar de la acción referida de Barcelona a La Habana; descompone las características de la criada Carmen al crear otra criada, Carmina, que constituye su contrapartida, o sea, visualiza los dos tipos distintos de criados; una servil y otra responsable y las acerca hacia las coordenadas más típicas de un teatro nuestro jocoso, burlón, crítico, dicharachero, manteniéndolas en su función de confidentes. El Valentín de la versión es el clásico criado criollo, guarachero, expresivo y mordaz que juega con el doble sentido de las cosas y frases, se convierte sin serlo en un homenaje al famoso «negrito» del teatro cubano, con acentos del mejor vernáculo y atisbos del Alhambra.



Los móviles esenciales de la temática y los problemas abordados por Tula en el texto de Yulky han encontrado un eco amplificador, que transmite al espectador contemporáneo que desde entonces la mujer cubana abogó por el derecho al divorcio, a la libertad de elección de la pareja por encima de cualquier interés económico o familiar, por librarse de muchas convenciones falsas e injustas, que en aquel momento se manifestaban a través de las diferencias de clase, raza o sexo, pero que hoy encuentran refugio en formas más solapadas, que aún subsisten.

En la música, Matilde Calderius empleó formas tan disímiles como el *minué*, el son, la habanera o la guaracha, con belleza y funcionalidad.

La escenografía utiliza los muebles indispensables para dar la época en los momentos deseados, con economía de recursos, como los diseños de vestuario y luces también respondieron a la concepción dinámica y ligera concebida por la directora.

La labor actoral alcanzó un equilibrio, lleno de frescura y gracia. Los intérpretes bailaron y cantaron con desenfado, ritmo y musicalidad. Fue este uno de los mayores aciertos de la puesta.

Una actriz recién egresada del ISA debió asumir repentinamente el personaje protagónico de Isabel para esta representación en el Festival de Camagüey, y a pesar del riesgo salió airoso de tal reto. Rebeca Rodríguez supo superar los escollos que representa para todo actor sumarse a una obra montada. Con su andar altanero fue la preciosa joven que reclama el personaje, hizo gala de una excelente voz, sólo le faltó la soltura y el dominio escénico con que la experiencia es capaz de dotar a los actores.

Merecidamente fueron a parar los premios de actuación a las interpretaciones de Carmen Fragoso y Susana Marrero. Como Eufrosia, Carmen Fragoso usó un arsenal histriónico insospechable, y dió muestra de una labor en extremo creativa con su papel rico en detalles, lleno de suspicacia y comicidad. Mientras que Susana Marrero entabló un armonioso juego escénico junto a Teresa Sánchez, en las interpretaciones de las criadas Carmen y Carmina, respectivamente, que resulta obligado destacar. De ahí que recibieran una acogida con aplausos muy espontáneos del público.

Reinaldo Gord para interpretar a Valentín se apoyó en gestos y ademanes muy propios del cubano, bordeó lo caricaturesco con gracia y simpatía. Mientras que el joven Conde de Eduardo Rodríguez resultó orgánico, con ricos elementos de caracterización exterior.

Simpatía y antipatía es un trabajo logrado dentro de las líneas artísticas desarrolladas por el grupo Anaquillé con los clásicos del teatro cubano, y recibió el reconocimiento unánime del público que agradeció el rescate de una comedia del siglo pasado con la perspectiva del hoy •

AL ENCUENTRO DEL GRITO

Liliam Vázquez

Se abren las puertas del Salón Ensayo. El espectador camina a través de un entorno agresivo, en el cual el tiempo parece quedar detenido entre el sonido de vidrios rotos y objetos que agreden desde la oscuridad. Finalmente aparece el espacio de la representación, una habitación casi vacía; sólo dos personas: los actores, y varios objetos sin relación aparente: la escenografía. El espectador se sienta en una franja alfombrada que bordea el área por sus cuatro lados. Sabe que ya no tiene alternativa, porque se ha integrado a una realidad otra que comenzó en el mismo instante que traspasó el umbral. Es ahora cómplice de esas dos figuras que observan la entrada de cada uno de los presentes, hasta que, cubiertos los cuatro lados del rectángulo por el público —despojados de sus zapatos— comienza la representación.

El juego escénico está marcado por un sentido agresivo de la comunicación. Cada uno de los componentes, incluso el texto, proponen una lectura descarnada de la zona de la realidad abordada, a partir de una conceptualización de lo cotidiano que asume como principio de sensorialidad lo feo, lo sucio, para con ello hacer una propuesta crítica que intenta analizar conductas individuales frente a imperativos históricos y sociales.

Este objetivo, apuntado en el texto, es desarrollado desde el punto de vista de la dirección, quien lleva a un primer plano la propuesta gestual y la asunción del espacio como prolongación de la palabra y la acción dramática.

Los elementos que marcan contextualmente ese universo, demuestran que existe un grado de responsabilidad compartido entre esas dos figuras por sobre las cuales se encuentran los rostros de los espectadores, participantes también de un conflicto que pertenece a todos. Es así como el tiempo teatral se confunde con el tiempo real, para buscar como resultante el tiempo histórico en el que todos existimos. En la puesta, la utilización de la emisora radial es el signo que corporiza esta idea, de manera tal que la ambivalencia queda marcada por un elemento concreto que alude a la percepción y a la palabra.

El grito es la «opera prima» de Raúl Alfonso, recientemente graduado en el Instituto Superior de Arte, y narra el encuentro de dos jóvenes, grandes amigos de la adolescencia, en el cual uno de ellos descubre que su expulsión de la escuela había sido apoyada por su «gran compañero», aún cuando conocía perfectamente la honestidad y los sentimientos revolucionarios del primero, que se había negado a abandonar el país con su familia, en el contexto de los sucesos de 1980.

crítico

La obra fue leída en el pasado Encuentro de dramaturgia de la UNEAC, donde resaltó como una de las propuestas más interesantes, aún con las imperfecciones que mostraba, por aportar una perspectiva analítica diferente. De ahí parte el interés del director Dimas Rolando, por lo que comienza un trabajo de taller que busca respuestas escénicas equivalentes. Sin embargo, los resultados finales no pueden salvar cierto sentido convencional de la experimentación, evidente en el componente actoral. Aún cuando la propuesta gestual y de movimiento de los jóvenes actores Mario Osvaldo Rodríguez y Mario Guerra es dinámica y precisa, no llega a establecer una verdadera interrelación con el plano textual, lo cual entorpece la descodificación del mensaje.



La puesta intenta completar un ciclo que el texto ha dejado abierto al aportar un enfoque analítico válido pero incompleto. De ahí la selección de un lenguaje que respondiera a la contemporaneidad y que permitiera establecer la correspondencia. Esto por momentos se logra pero no es, lamentablemente, el tono general de la propuesta, a medio camino entre la intención de no hacer concesiones y un concepto estereotipado que en ocasiones vacía de significado la imagen escénica.

De cualquier manera, un intento como este debe ser valorado en su intención de asumir una perspectiva temática y un presupuesto formal que se aparta conscientemente de un código establecido cuando de teatro para jóvenes se trata.

En la trayectoria del director, *El grito* significa un replanteo de su sistema y la confrontación con nuevos problemas escénicos. Con este trabajo perfila algunas de las preocupaciones en torno al espacio y a la relación público-actor que podían intuirse en *A puertas abiertas*, su montaje anterior.

Para los actores, coincidir con sus personajes en las mismas coordenadas generacionales supone un compromiso que va más allá de cualquier valor normativo, y aún cuando la resultante no es del todo satisfactoria, es alentador el interés demostrado en torno a la explotación de un código gestual y de comunicación que elimina el naturalismo escénico.

Para un autor de poca experiencia, un estreno, y sobre todo el trabajo previo de taller, satisface la necesidad esencial de quien escoge la dramaturgia como medio de explicarse y transformar su realidad. El Salón Ensayo cumple así el propósito para el cual fue creado, ya que este espacio, más que satisfacer las exigencias de una programación habitual, o de servir de alternativa a un público medio, debe ser un laboratorio en el que los resultados queden en un plano secundario y el proceso de creación se convierta en el principal interés. Sería errado considerar los trabajos presentados allí —aún cuando se ha hecho habitualmente— como puestas en escena terminadas, ya que un espacio para la experimentación, que incluya al público como uno de sus signos de valor equivalente, es indudable que después de establecer una continuidad traería propuestas mucho más perfiladas en torno a esa nueva teatralidad que atanosamente buscan hoy muchos de nuestros teatristas más jóvenes.

No creo que se deba colocar *El grito* entre los intentos más avanzados de búsqueda e indagación del pasado año. Esa afirmación sólo serviría para llenar estas líneas de lugares comunes. No obstante, el hecho de que exista una opción como esta debe valorarse como provechoso para nuestro movimiento, en tanto fue un trabajo que puso en tensión las fuerzas del director como las de los actores y el autor del texto, y demuestra la intención colectiva de asumir el desafío que propone hoy la escena cubana •

EL HIJO: UNA NOTA, UNA REFLEXION

Atilio J. Caballero

Para nadie debe ser un secreto que hablar del teatro cubano es hacerlo del que se representa en la Ciudad de La Habana. A pesar de la tan proclamada voluntad de descentralizar la actividad teatral, la capital sigue siendo, ahora como antes, la referencia obligada para cualquier análisis que se pretenda realizar; en ella se gestan los, aunque pocos, proyectos importantes, y a sus escenarios han de llegar cuantos espectáculos estrenados en otras ciudades pretendan gozar de un mínimo de popularidad y, en el mejor de los casos, reconocimiento. Con la sola excepción del Teatro Escambray, y el muy esporádico destello de algún grupo de provincias que, por su misma condición luminosa tiende a apagarse rápido, no obstante cierto paternalismo a la hora de juzgarlos por su misma condición geográfica, esta situación, de tanto repetirse, se ha vuelto por derecho propio un ilustre lugar común. En este momento, sin embargo, se ha producido una excepción, justamente al centro del país, y para muchos *El hijo*, obra de creación colectiva del Teatro 2 de Santa Clara dirigida por Fernando Sáez, es ese híbrido deslumbrante que se forma por la unión espontánea y casi increíble del talento creador y la provincia.

Pero esto es sólo una nota a propósito de una reflexión, pretendiendo a la vez ser lo más explícito y sustancial posible: difícil paradoja, y algo más. Abrevio: sin la intención de parecer categórico, pienso que la ilustración, como lenguaje teatral, es una forma cerrada. Crea la falsa ilusión de que la realidad

representada es toda la realidad, que es completamente visible y cognoscible, lo que puede traer como consecuencia que el espectador no pueda añadir nada a lo que ve porque cree verlo todo, como más o menos pretendía Santo Tomás. Es decir, recibe la imagen ilustrada como una definición, ya de por sí un encasillamiento, lo que puede hasta hacer estornudar por claustrofobia. En todo proceso creativo, la relación con lo desconocido es esencial, implica una aventura con sus consiguientes riesgos, pues la experimentación, divisa de aventureros que van a lo inexplorado a encontrar lo nuevo —léase Baudelaire literalmente— es ante todo, eso: salirse del terreno que se conoce y perder la seguridad que proporciona. De aquí que los lenguajes utilizados —o descubiertos— se metamorfoseen, se multipliquen y aparentemente se alejen de la gestualidad cotidiana. Seguir este último camino, y haberlo seguido con la voluntad, la intuición y a la vez el buen tacto necesario es el primer acierto de la obra en cuestión.

Al mismo tiempo, pienso que, en la medida que se problematizan los presupuestos éticos y formales, se complejizan y se transforman, como toda relación dialéctica que se respete —es una forma de decir, claro— las capacidades receptoras del que asume el reto como destinatario, papel que, como profetizara Borges y persiguiera hasta el cansancio, adquiere cada día más la función de re-creador, o lo que es lo mismo, el que vuelve a crear, poniendo más de su parte, de su histo-

ria, en fin, de su intelecto, sin caer en una «filantropía» comunicativa con esta confrontación. «El público tiené que hacer visible lo invisible» ha dicho alguien, además de su condición infalible en el mejor de los casos, pero a la vez el espectáculo debe estimularlo e influirlo para que lo haga.

Cada espectador debe poner «lo que no se ve», libremente, de acuerdo a su mundo interior, por medio de su imaginación, y siguiendo las asociaciones que le despierten lo que ve en escena. El espectáculo, enfocado así, es el punto de apoyo para la imaginación del espectador, un punto de partida para que vea la realidad a su manera. Esta forma concreta propone una activa e intensa participación, en la que tiene que trabajar este mismo espectador de una manera creativa con su imaginación y su observación para completar la historia. Barthes llamaba a esto tener «olfato semiológico», esa capacidad que todos deberíamos educar para captar un sentido allí donde estaríamos tentados de ver sólo hechos, de identificar unos mensajes allí donde sería más cómodo reconocer sólo cosas

Crear un estado de alerta, de extrema vigilancia en el espectador. Su tarea —y es también otra manera de llamar las cosas— es atrapar los detalles concretos, materiales, dentro de toda la subjetividad que implica la creación artística y que ahora ocurre en escena. Estos detalles encierran los secretos de lo que no se ve. Evidentemente, existen múltiples posibilidades, distintos niveles de lectura del espectáculo. Pero en cualquier caso estará-estaremos atentos, entretenidos a la manera que soñaba Brecht, pues hasta aquellos que se inclinan por usar el nivel más superficial, —y no siempre esto es una cuestión de elección, pero de eso ya hablamos y en eso estamos— el nivel más aparente, tienen asegurado el placer de sentir el teatro. Porque, ante todo y en todas sus posibilidades de lectura, permanece el teatro como fenómeno sensorial. Por aquí anda otro de los principales aciertos de Teatro 2 y su hijo pródigo.

Y entonces sucede que este espectador, simple y avisado por demás, hace su lectura de la propuesta escenificada y nota que algo le falta, quiere completar la historia, pero ésta de pronto da un salto inesperado y queda un vacío no tan misterioso como exasperante, parecido al sabor que nos dejan en la boca las páginas arrancadas de un diario que leemos con suma atención.

El hijo nos cuenta la historia de un ser humano. Nace, descubre el mundo que le rodea, camina, habla, confronta, vive, se impone y llega al poder. Y justamente aquí, como una vieja película, brinca la imagen, salta el actor desde su pedestal y aterriza anciano. Entonces, derecho hasta la muerte. Necesariamente tenemos que pensar que se ha pasado por alto la etapa más importante en la vida de este hombre, y este espectador, del que hemos venido hablando, se niega a suponer que tal omisión se deba a un simple descuido, tampoco por desinterés y mucho menos por olvido, habida cuenta de lo que, a través de la representación, ha visto hasta el momento.

¿Qué hace este hombre con el poder? ¿Cómo influye este nuevo compromiso sobre él? ¿Hasta qué punto este atributo inesperado le hace variar o mantener su comportamiento con los demás? ¿De qué manera mirará ahora las cosas? ¿Obrará con la inocente sabiduría de Sancho en su insula, con la inteligencia de Pericles en el esplendor de Atenas, con la soliviantada ingravidez de un Fouché o con el terror de Robespierre?. «Dadle poder a un hombre y sabrás lo que vale». reza un viejo adagio. Si la trayectoria del personaje tenía que pasar por este punto tan rico y complejo a la vez, ¿por qué no enriquecer mucho más la propuesta —como sin dudas hubiera sido— con esta confrontación vital para el hombre, dado el caso, para esta obra, en específico?.

Continúo citando: «cuidad la forma, que el contenido viene por sí sólo», dice Alicia y el Gato se tapa la cabeza. También formas audaces requieren de contenidos afines, ▶



y si repasamos un poco la historia del arte vemos sin asombro que las grandes obras son una perfecta yunta de ambos componentes. El carácter intrépido en todo sentido por el que abogamos en nuestro teatro es la suma de muchos valores, de mucha reflexión y de mucha -otra

vez- intrepidez.

Para ser una nota, basta, y como reflexión se entiende. Perdonen entonces las citas si son demasiadas. No son otra cosa que asociaciones que despierta la misma obra, y esto, creo, también es un mérito •

AL CORAZON DEL MUSIC HALL

Frank Padrón Nodarse

¿*Music-hall*?... El término carece de traducción exacta al español, y alude tanto al local donde se desarrolla el espectáculo de variedades, como a éste *per se*.

Intentemos, brevemente, un recorrido por su historia y orígenes. En el siglo XVIII, en la puritana Inglaterra, puede situarse la «célula inicial», cuando ciertos órganos fueron comprados por taberneros y trasladados a sus establecimientos, desde las iglesias. Hasta fines del XIX, era común que la venta de comida y bebida en esos sitios, su principal negocio, se acompañara con entretenimientos semanales, lo cual se extendió a toda Europa. Son famosas, por ejemplo, las cerveceras alemanas.

Free and easy o *Harmonie club* fueron nombres iniciales, y en vez de programa impreso, un animador pomposamente ataviado invitaba, de espaldas al público, a los huéspedes de honor. No era, aclaremos, una «baja» costumbre, sino una supervivencia de la respetable tradición de concierto.

En el primer capítulo de su *The newcomers*, el escritor Thackeray describe uno de estos sitios, donde las baladas inglesas constituían parte fundamental del programa, el cual era abierto, y admitía colaboraciones espontáneas e improvisadas del público.

A principios de la era victoriana, el animador (*chairman*) es sustituido por el programa de mano, se aumenta la capacidad del local y comienza a cobrarse la entrada por el espectáculo en sí, que pasa a ser entonces centro, y no complemento del consumo. Surgen entonces variantes de nombres: palacios de variedades, *palladiums*, *tivolis*, *oxfords*, coliseos, *empires*, hipódromos, alhambras... decorados a todo lujo, camareros, estrellas, y detrás, empresarios capitalistas que desarrollaban un sistema en cadena para diferentes partes del país, con lo cual rotaban artistas y programas.

Repertorio clásico y moderno, orquestas o grupos, músicos, cantantes, *showmen*, disfraces, malabares... todo ello y más engrosaba la nómina del *music-hall*, que ya en pleno siglo XX, no se vió derrotado ni por la aparición del gramófono, ni del cine, aún sonoro. Por el contrario, se internacionalizó, y fue el verdadero padre de las vertientes ligeras en eso que conociéramos después, aunque lo supere e incluya, como teatro musical.

VISITA SOVIETICA

El Music-hall de Leningrado -una compañía prestigiosa, laureada tanto en su país como en el extranjero- presentó entre nosotros el espectáculo *De corazón a corazón*.



Petrificado varias décadas atrás, se trata de un programa tan convencional en su estructura y proyección escénica, como pletórico de buen gusto e imaginación. Danza, música, actuación, circo —este último, con un sentido estético, y por lo general acompañado de otras manifestaciones, que lo hacen trascender de su categoría— conforman los números, que se suceden con suficiente equilibrio como para conferirle al programa, y conseguir algo vital en este tipo de espectáculos: la integración.



Se echa de menos en *De corazón...* (y ésto, precisemos de inmediato, no es un defecto) una propuesta novedosa. No encontró el espectador cubano agresiones escénicas, rupturas, innovaciones, como hoy día conoce el género, y caracteriza algunas de las más audaces puestas en Broadway y otras «mecas» importantes del mundo, pues tenemos noticias de renovadas muestras del teatro de variedades en diversos países como Checoslovaquia, Polonia y la propia URSS.

El Music-hall de Leningrado, como decíamos, ofrece un espectáculo viejo, pero en el mejor sentido del término. El público disfruta con una muestra representativa en su época de esplendor. *De corazón a corazón* es una oportunidad para gozar de virtuosos en algunos campos artísticos, y a veces, en más de uno, porque muchos de los integrantes del elenco, dominan varias cuerdas.

Sobresale, ante todo, un cuerpo de baile extraordinario, desde la presencia física hasta el *savoir-faire* de sus danzantes. Fundamentalmente el elenco femenino descuella por una perfección estética, una gracia y un profesionalismo que ya serían suficientes para aplaudir la entrega.

En los diseños de vestuario realizados por Natalia Zuizkievich, tiene el espectáculo uno de sus puntos fuertes: derroche de colorido, exuberancia, adecuación al carácter y

estilo de cada número, descuellan a través de toda la puesta.

De las coreografías, hablaremos individualmente, pero valga apuntar que, bajo la guía de Igor Belski, éstas se desarrollan con verdadera coherencia y unidad estilística. Unas mejores, otras menores, que ninguna fallida, dentro de esa línea tradicional ya apuntada que signa todo el espectáculo.

La música del Music-hall de Leningrado está a cargo, además de los cantantes, de una orquesta que sabe adaptarse con ductilidad a cada pieza. Bajo la precisa batuta de Grigori Kleimits, consigue desde los primeros momentos un feliz empaste entre todas sus secciones, con un sobresaliente para las cuerdas, sobre todo los violines, así como afinación y correcta dinámica en la mayoría de los números, más aún si tenemos en cuenta la diversidad de los mismos.

También, el acápite de la letra y la solfa es compartido por un destacado sexteto vocal que, dirigido por M. Center, exhibió un trabajo limpio en su armonía y en la superposición de voces desde sus diferentes y hermosos colores. Lástima, eso sí, que no se le utilizara más en ciertos momentos del amplio programa.

La escenografía que sirve de marco a *De corazón...* es muy sencilla; ligeros cambios de un acto a otro; elementales y manipulables objetos, que a veces portan los mismos ejecutantes, calzan el espectáculo, que tiene, en tal economía de recursos, otro de sus aciertos. Ante la austeridad escenográfica, se erigen las luces como un elemento protagonista, como otro participante, pero de los más importantes, en la consecución de atmósferas y efectos indispensables, sobre todo en ciertos números; las combinaciones cromáticas, la abundancia de focos puestos en función de cada pieza, la creación de figuras y haces disímiles para redondear un am-

biente determinado, reforzar una intención, subrayar una idea; la justa medida y gradación en la proyección de sombras, medios-tonos, claroscuros o iluminaciones potentes, hacen de este aspecto uno de los más conseguidos en el programa de los soviéticos, y uno de los que más inciden en el éxito total del espectáculo.

Frente al grupo de elementos, sumando e interrelacionando cada arista en función de la totalidad, se encuentra un maestro: Ilia Pajlin, responsable de la puesta en escena, quien auxiliado por el director escénico Kiuf Kaufman, acierta en el hallazgo de un ritmo cadencioso, sereno, acorde con el que define la mayoría de los números en las dos partes de este *De corazón...*, cuyos latidos hacen sintonía con el de todos los que disfrutaban plenamente inmersos en su mensaje de alegría, vitalidad y optimismo.

VENAS Y ARTERIAS

Intentaré ahora una disección interior de este «miocardio» artístico. La Obertura y el Prólogo constituyen sendas credenciales de los latidos estéticos que impulsan al colectivo: aprovechamiento sensible del espacio escénico; exquisita coherencia de movimientos, coordinados con un sentido verdaderamente matemático; interrelación de coreografía, danza, música...

Varios dúos de baile sobresalieron; entre ellos, «La estatua revivida» *sumum* de plasticidad e incorporación creadora del lenguaje clásico, por G. Mijalevich y S. Motiavin, y «¡Ay, Dunia!», donde E. Vasilieva y G. Zenkovich realizan graciosos giros, en una coreografía llena de variedad y dinamismo sobre música complementaria. De los números propiamente circenses, el más recordable es sin lugar a dudas, la «Fantasía aérea», por el trío Yarosh. Mientras uno de los cantantes interpreta una hermosa balada, los tres equilibristas llevan el lenguaje de los pasos a la altura, y no

sólo por esto logran «altura» estética. Lo suyo tiene más que ver con el ballet que con el circo.

Menos creadores, por transitar lugares comunes y ser bien parecidos a otros, resultan los «trucos cómicos» de E. Shpitko y E. Vlasova, o los «Dos bajo el paraguas», de M. Gubanov, pese a la indudable simpatía de los perritos amaestrados. Tampoco trajeron mayores sorpresas ni un resultado artístico singular los «Juegos en la cuerda», ejecutados por profesionales de la República Socialista Autónoma de Daguestán, si bien —como en los casos anteriores— derrocharon oficio, gracia y absoluto dominio de sus especialidades, amén de contribuir al aludido balance de tonos en el espectáculo.

Los «aros mágicos» de la justamente laureada O. Kostiuk, resultaron otro instante memorable sobre todo por situar esa nota de creadora trascendencia que eleva tales actos por sobre el mero ejercicio circense.

Con respecto a los números donde participaba el ballet en pleno, desataquemos —y no sólo por un inevitable orgullo nacional— la «Fantasía cubana» sobre *La comparsa*, de Lecuona, pues el conjunto logrado por las luces, el vestuario y sombrillas blancas, y el singular trabajo coreográfico —que encontró en los bailarines intérpretes óptimos— alcanzó un resultado admirable. También «El acordeón ruso» y «Esguimistas» que toman como partida la música eminentemente facturada por O. Kutsenko, rica en motivos del folklore local. En ambos, se aplaudió sobre todo el encuentro de un lenguaje integrado, donde vestuario, coreografía y explotación inteligente de la escena, se dieron la mano. En «El acordeón»... los vestidos de los solistas apuntaban al elástico cuerpo y los colores del instrumento, para una coherente amalgama de elementos plásticos y sonoros. Otro de los números que figuró entre los momentos resueltos



fue el «Baile sentado», en el que la mímica juega un papel determinante.

En cuanto a lo propiamente tradicional y folklórico, «La leyenda oriental» —sobre partitura de Musorgski— encontró una labor general bien encaminada, y en los bailarines G. Mijalevich y S. Montia-
vin, dos virtuosos de la modalidad, por hacer de sus cuerpos, dóciles instrumentos al servicio de una música cuyas escalas y células requieren de movimientos específicos, que el coreógrafo supo resolver notablemente.

A. Tukish, en sus canciones italianas y su parodia de Charlot, trajo uno de los más finos pasajes humorísticos de la velada, además de exhibir seguridad y gracia en su terreno, como se sabe, tan peligroso.

Acerca de los cantantes, todos mostraron sobradas condiciones vocales, amarre escénico, expresividad, con un voto especial para O. Vardashev, I. Kudakov y A. Brashnikov.

CORAZON ABIERTO

La puesta *De corazón a corazón*, por el Music-hall de Leningrado, demostró ante todo que, si bien la imaginación y el talento son dos «ingredientes» fundamentales para espectáculos de este tipo, los recursos materiales son muy necesarios para llenar las condiciones de una línea genérica que demanda más que otras, en ese sentido, dentro del teatro.

Con el corazón abierto, adonde llegaron con puntería los carismáticos integrantes de la compañía leningrandense, esperamos nuevamente a estos grandes de las variedades, y con la certeza de otras temporadas donde el buen gusto, la gracia y el toque mágico de varias artes bien integradas, vuelvan a cautivarnos en entregas semejantes.

REVISTAS EN COEDICION

CASA DE LAS AMERICAS • TEATRO LATINOAMERICANO

CONJUNTO

Fundador:
Manuel Galich

Directora:
Magaly Muguerca

Ediciones Cubanas.
Apartado 605,
La Habana, Cuba.

Suscripción anual: \$ U.S. correo aéreo: América del Norte, 7.00; América del Sur, 8.00; otros países, 11.00.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

EL PUBLICO

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

«centro de documentación teatral»

SUSCRIPCIONES
Doce números: 3.500 ptas. Forma de pago: Giro postal dirigido a EL PUBLICO.
C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.
Teléfonos: Redacción: 270 57 49, 279 82 27 y 279 32 96.
Suscripciones: 270 51 99.



ESPACIO DE CRITICA E INVESTIGACION TEATRAL

Directores:

Oswaldo Quiroga y Eduardo Rovner

Redacción y Administración:

Corrientes 780 — Buenos Aires

FUNDACION PARA EL DESARROLLO DEL ARTE



SUSCRIPCIONES

Anual, 5 números.
(Incluido IVA y gastos de envío ordinario)

España: 2.865 ptas.

C.E.E.: 3.900 ptas.

América Latina: 3.300 ptas.

Otros países: 4.000 ptas.

Números atrasados: 600 ptas.

En colaboración con el

primer acto

C/ Cervantes, 21, 1º, despacho 3
Tel. 91/429 93 71. 28014 Madrid

Dirección
José Monleón

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música - Ministerio de Cultura

TEATRO

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTIN

Editor Responsable

KIVE STAIFF

Directores

GERARDO FERNANDEZ

SERGIO MORERO

Avda. Corrientes 1530, 5º piso, (1042) Buenos Aires,
Argentina.

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

*a Journal devoted to
the Theatre and Drama
of Spanish and Portuguese
America*

Editor GEORGE W. WOODYARD

Subscription information: Individuals, \$9.00 per year. Institutions, \$18.00 per year.

Please direct all business correspondence to: *Latin American Theatre Review*,
The Center of Latin American Studies, The University of Kansas, Lawrence,
Kansas 66045.

apunttes TEATRO

Publicación Semestral de la Escuela de Teatro
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
fundada en 1960

TEATRO
Universidad Católica

Precio del Ejemplar :

\$600.- Stgo.

Diagonal Oriente 3300 \$650.- Provincia

Fono 744041 anexo 2080 US \$6.- Extranjero

actuemos

DIRECCION

Jairo Santa

REVISTA EDITADA
POR DIMENSION EDUCATIVA



Calle 41 No. 13-41
A.A. 17574 - Tel. 457745
Bogotá-Colombia

SUSCRIBASE A
SUBSCRIPTION TO

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 (\$ 14.00) Europa (\$ 15.00). El resto del mundo (\$ 16.00).

From every part of the world you can receive the magazine of Cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 14.00) Europe (\$ 15.00), other parts of the world (\$ 16.00).

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES

Publicidad y Promoción

Obispo No. 461 Apartado 605

Ciudad de La Habana. CUBA

Ediciones Cubanas



● Bajo el título de «La Habana en Madrid» se presentó en la capital española una jornada cultural cubana, integrada por una amplia delegación de más de 150 artistas de diversas manifestaciones. El teatro Escambray participó con *Ramona*, de Roberto Orihuela, calificada por José Monleón en *Diario 16* como uno de los espectáculos que «mejor resumen los ya 20 años de trabajo del Teatro Escambray, cuyo discurso estético, quizás ingenuo para determinado consumismo occidental, implica la integración de una serie de vivencias y propósitos totalmente ajenos a nuestro teatro urbano y literario». El Estudio Lírico presentó *María la O*, de Ernesto Lecuona, bajo la dirección de Nelson Dorr, donde alternaron el rol protagónico Alina Sánchez y Teresa Guerra. Julio Bravo, de ABC señaló la concepción espectacular y plástica de Nelson Dorr y la calidad vocal. La partitura de Lecuona sorprendió al público que colmó la sala durante las tres noches de representación. El Conjunto Folklórico Nacional deslumbró con sus propuestas de *Campesino*, *Apalencado*, *Gagá* y *Rumbas* y *comparsas* por «el deleite visual, la euforia colectiva, la fiesta espontánea conjugada con la proyección danzaria de la alegría y vitalidad de nuestro pueblo», como señalara Rosa Ileana Boudet en *Granma*. Rosario Suárez y Jorge Esquivel ofrecieron una gala con un amplio repertorio que les permitió mostrar sus cualidades interpretativas. En *Carmen*, de Alberto Alonso, se demostró que «tanto Rosario Suárez como Jorge Esquivel son dos magníficos bailarines» y en el *Solo* «Charin desplegó el gran abanico de sus posibilidades expresivas», como apuntó Julio Bravo en ABC.

PREMIO casa de las américas 1989

● Un prestigioso jurado, integrado por la actriz y directora colombiana Patricia Ariza, el crítico español José Monleón y el dramaturgo cubano Eugenio Hernández Espinosa, otorgó el Premio Casa de las Américas 1989 de Teatro al autor cubano Gerardo Fullea León con su

obra *Chago de Guisa*, «por la integración dramaturgica de una serie de mitos y leyendas procedentes de la cultura popular; por la frescura del lenguaje, el vigor de la estructura y su dimensión poética; y por la madurez y complejidad de la obra en un área temática y formal tan frecuentemente lastrada por el populismo complaciente.» Entre las obras finalistas, el jurado reconoció a *El partener* de Mauricio Kartun (Argentina) y consideró además las obras: *Compañero del alma* de Villanueva Cosse, *Volver a la Habana* de Osvaldo Dragún (ambos de Argentina) y *Controntación* de Nicolás Dorr (Cuba).

● A principios de marzo, en la provincia Granma, se celebró el Festival Nacional de Coreografía, organizado por la Asociación Hermanos Saiz. El jurado, presidido por Ramiro Guerra, otorgó premio a *Sin permiso* de Marianela Boán (Danza Abierta), *El angel interior* de Rosario Cárdenas (Danza Contemporánea de Cuba) y *Caverna mágica* de Narciso Medina (DCC). Se reconocieron además, los espectáculos *Godot* de Victor Varela (DA), *Danza loca* de Jorge Abril (Teatro de la Danza del Caribe), *Unidos* de Lesmes Grenot (DA) y *Ortún cubano* de Ulises Mora (Raíces Profundas), entre las 29 obras concursantes de seis provincias del país. Más de tres mil espectadores presenciaron las seis funciones en el cine-teatro Bayamo y la sala José Joaquín Palma. El Festival se clausuró con un concierto del joven trovador Carlos Varela y la integración de bailarines junto al trío de voces del grupo Raíces Profundas.

● En saludo al XIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC celebró un Concurso de Pantomima con la participación de los principales intérpretes de la manifestación. Un jurado presidido por Elsa Fernández, reconoció con el primer y segundo premio de dirección a Maritza Acosta con la obra *Maza* y a Giraldo Visiedo con *Banco para dos*, respectivamente. Humberto Páez obtuvo el primer lugar por su interpretación en *Transformación* y Mercedes Prieto por su trabajo en *Banco para dos*. Una mesa redonda sobre el tema de «La pantomima en Cuba», a cargo de Olga Flora y Julio Capote, enriqueció la programación del evento. Este concurso puede considerarse una muestra del desarrollo actual de la manifestación y sirvió como fase preparatoria del Primer Festival Nacional de Pantomima, auspiciado por el Ministerio de Cultura y la UNEAC, que se celebrará en el mes de noviembre.



SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA

tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

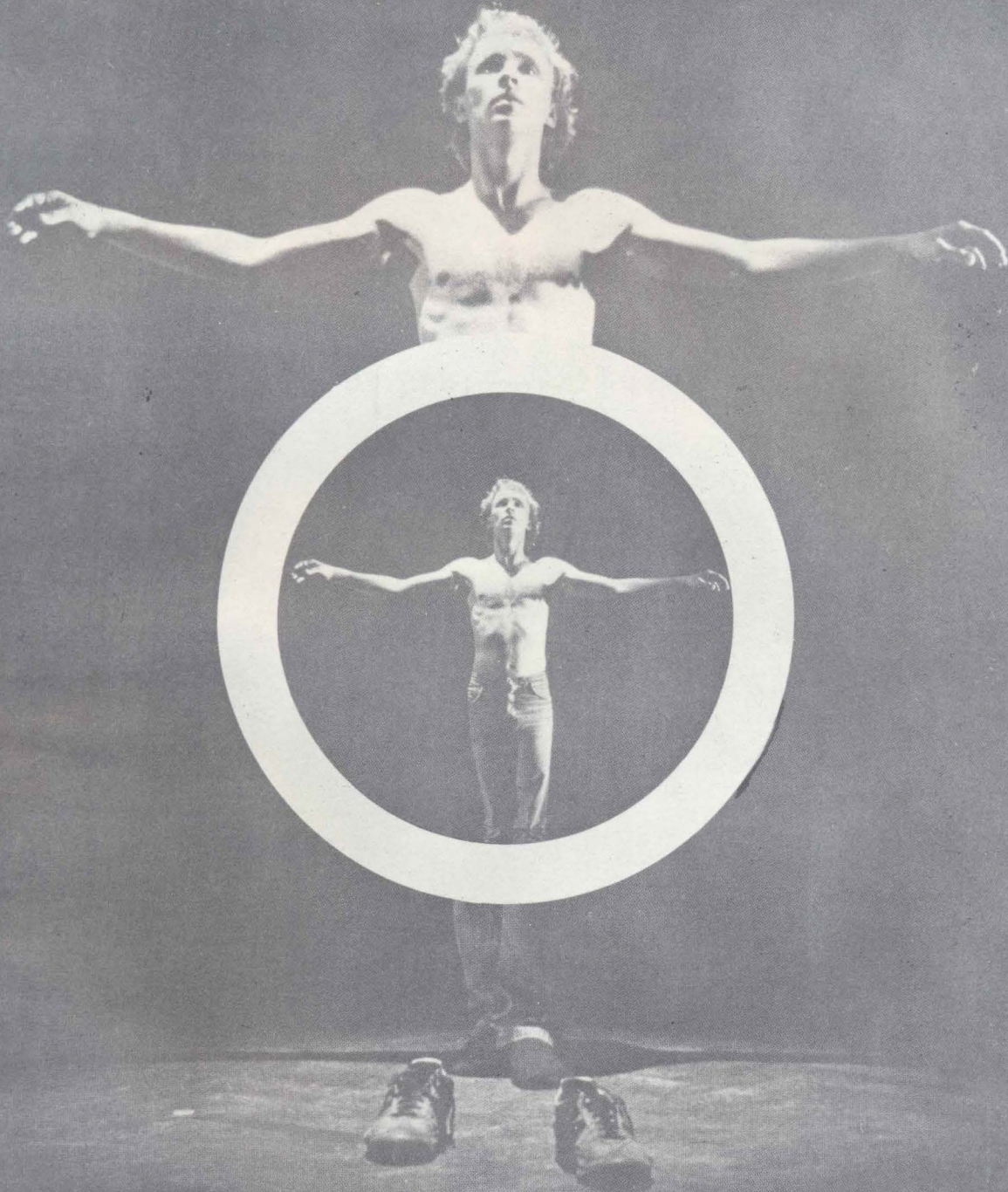
NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province):

PAIS: _____
(Country): Letra de Molde por favor (Block Letter, please)

XXIII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO



HELSINKI, FINLANDIA 1989



Jorge Cao:
Las transformaciones de un actor

Vea pág. 24