

tablas



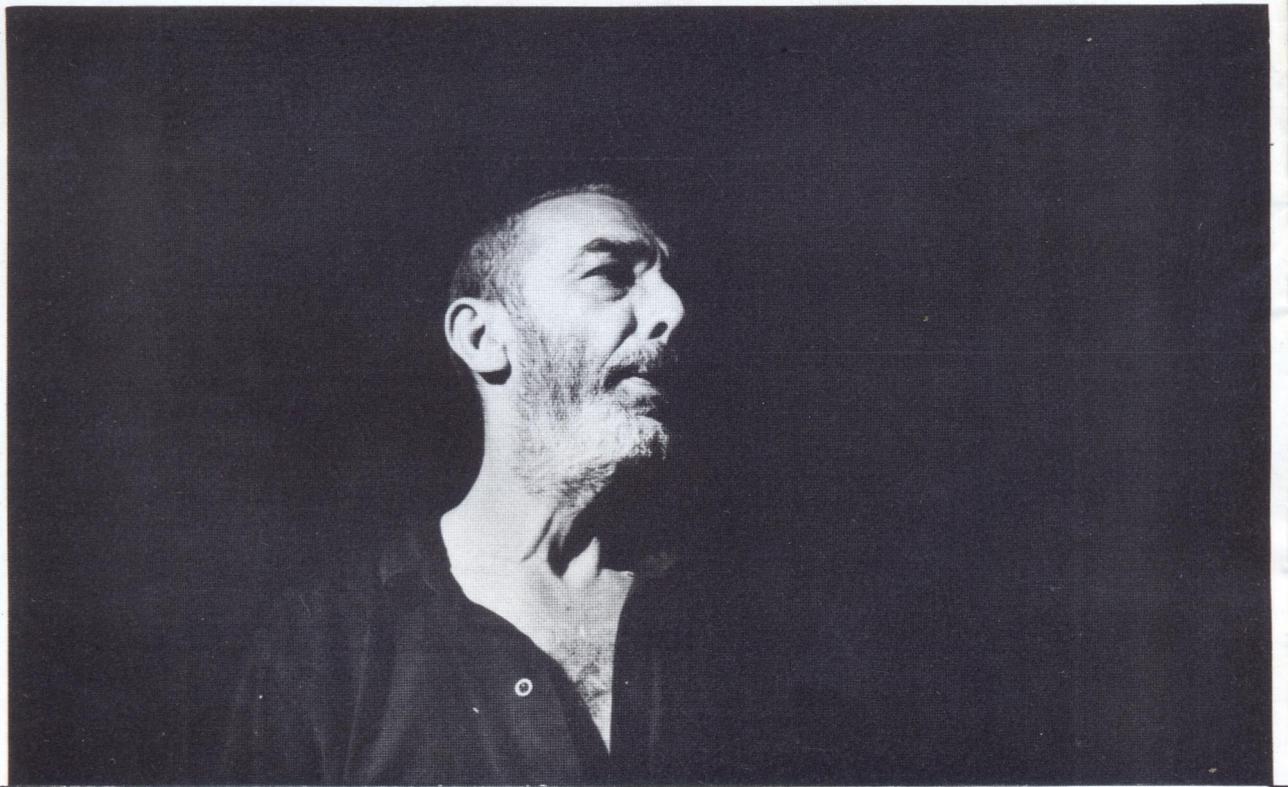
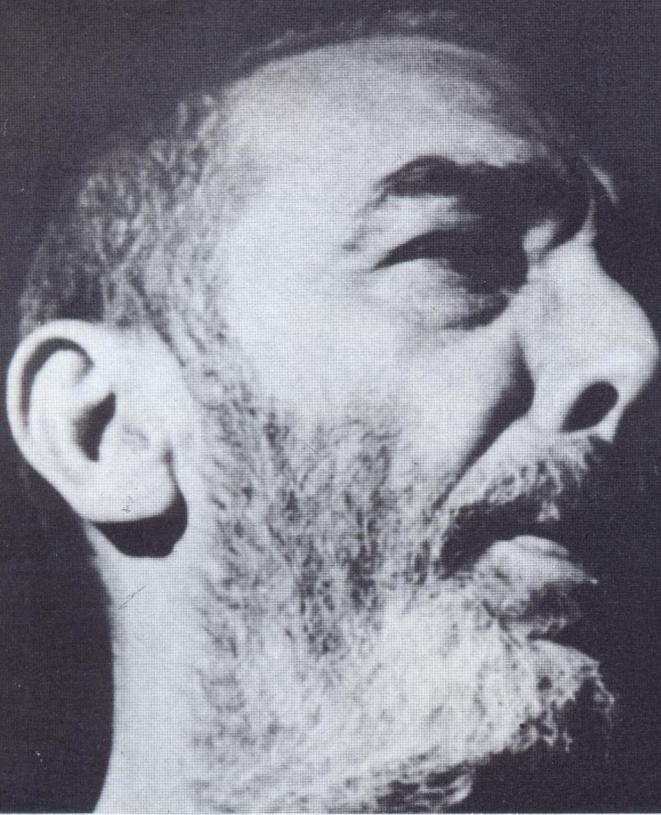
40 cts

3/88

Festival de CARACAS 88 Una obra de Reinaldo Montero Premios de TABLAS



Vea pág. 11
**JOVENES ARTISTAS
EN ELSINOR**



FESTIVAL DEL MONOLOGO

Revista Tablas 3/88 (julio-septiembre) Portada: Festival de Teatro Elsinor, celebrado en el Instituto Superior de Arte, foto Marquetti. Reverso de Portada: Vicente Revuelta en el monólogo de Segismundo en La vida es sueño, de Calderón de la Barca, foto Ivan Cañas. Contraportada: Hilario Peña, actor de Teatro Estudio, foto Marquetti. Reverso de contraportada: Que el diablo te acompañe, de Abelardo Estorino, puesta en escena del autor, foto Marquetti.
 Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Amado del Pino. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Distribución y Venta: Oscar De Soto. Administración: Unidad Presupuestada Teatro Nacional. 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 la unidad 01 Osvaldo Sánchez del Ministerio de Cultura. Precio oficial en Cuba 40 centavos.

Nuevas opciones para la escena
 Armando Correa y Liliam Vázquez reseñan dos eventos teatrales ocurridos simultáneamente en la capital, que apuntan hacia diferentes opciones escénicas y pueden alcanzar una continuidad en el teatro cubano contemporáneo: el Festival del Monólogo y el Festival de Teatro Elsinor.

New stage options

Armando Correa and Liliam Vázquez make comments on two theatrical events that took place simultaneously in the Capital, covering different theater options that are phone to achieve continuity on today's Cuban stage: the Monologue Festival and the Elsinor Theater Festival.



Aquiles y la tortuga

Dos personajes, Ella y El, y una peculiar historia de amor, en medio de las contradicciones y los riesgos de la vida cotidiana, ofrece el reconocido narrador Reinaldo Montero con su obra de cámara Aquiles y la tortuga, en el Libreto No. 19 de Tablas.

Archilles and the Turtle

Two charters, She and He, and a peculiar love story in the midst of daily life risks and contradictions, are presented by noted narrator Reinaldo Montero in his chamber piece Aquiles y la tortuga, in Script No. 19 of Tablas.



De las tablas del mundo

De primera mano, tres críticos y una directora artística ofrecen un punto de vista frente a experiencias actuales de la escena mundial: el Festival Internacional de Teatro Caracas 1988, la última temporada teatral moscovita, la octava edición del Festival de Madrid y el Diálogo Brecht celebrado en Berlin.

From the international stage

Three theater critics and an art director give a first hand view of present day experiences in world theater: the 1988 International Theater Festival of Caracas, the latest theatrical season in Moscow, the eighth edition of the Madrid Festival, and the Brecht Dialogue in Berlin.



HACIA UN MODELO TEORICO Tim Fitzpatrick	2
JOVENES ARTISTAS EN ELSINOR Armando Correa	11
CRONICA DE UN DESAFIO Liliam Vázquez	14
MENSAJE DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO Peter Brook	17
PREMIOS DE TABLAS	18
EL DON JUAN DE ESTORINO Osvaldo Cano	19
NOTAS ANTICIPADAS A MI SOCIO MANOLO Inés María Martiatu	24
HILARIO PEÑA: LA ALEGRIA DE LA OPINION Wilfredo Cancio Isla	29
APUNTES SOBRE AQUILES, MONTERO Y LA TORTUGA Alex Fleites	34
<hr/>	
Libreto No. 19	
AQUILES Y LA TORTUGA Reinaldo Montero	
<hr/>	
SEÑALES PARA UN INTERCAMBIO Vivian Martínez Tabares	38
CATORCE COMPAÑIAS Y TRES NOMBRES Rosa Ileana Boudet	46
NOCHES DE TEATRO MOSCOVITA Amado del Pino	51
REFLEXIONES ACERCA DEL DIALOGO BRECHT Miriam Lezcano	56
¿QUIEN ES USTED BARRIE STAVIS? Freddy Artiles	60
SEIS MONOLOGOS EN BUSCA DE UN INTERLOCUTOR Ileana Azor	63
¿COLLAGE O SYPNOSIS? Waldo González López	67
INVENTARIO DE INEDITOS	70
TABLILLAS	72

HACIA UN MODELO TEORICO

ANALISIS DEL TEXTO, ANALISIS DE LA REPRESENTACION

Tim Fitzpatrick

Desde el punto de vista del espectador, existe una continuidad, más o menos marcada, entre vida social y espectáculo teatral. El papel del espectador es, en efecto, una simple formalización de ciertos papeles que asumimos en la vida social, tanto si nos encontramos implicados en la acción como si permanecemos como pasivos observadores. En su excelente libro *Theatricality*, Elizabeth Burns relata el siguiente suceso:

Hace algunos años tuvo lugar, en pleno día, robo de un banco situado en una céntrica calle londinense. Un transeúnte, testigo del hecho, declaró ante el tribunal encargado del proceso no haber intervenido porque pensó que la escena que estaba viendo formaba parte de un filme.

Un caso obvio de razonamiento inductivo, una explicación dirigida a mostrar «la nueva experiencia o nueva acción social dentro del campo de las tipificaciones», pero también una justificación para la inactividad. El problema del transeúnte pudo haber sido el pánico engendrado por la recarga sensorial, pero es más probable que su huida hacia la explicación fantástica de lo que estaba ocurriendo a su alrededor estuviera, simplemente, en función de su excepcionalidad y su carácter sorprendente: el robo del banco no entraba dentro de ninguno de los esquemas de aprehensión de la conducta social que le eran normalmente confiables; así emplea un esquema que, a la vez que proporciona una explicación, una *lectura* de la acción, tiene la ventaja de autorizar su propia inactividad: si todo ocurría en un filme, él podía permanecer como espectador.

La acción social, dice Burns, «codifica información, que debe entonces ser interpretada. Las reglas mediante las cuales se realiza este proceso constituyen convenciones». Estas convenciones o «modos comunes de llegar a la coordinación de la conducta social» sirven como una «gramática paradigmática de los principios del pensamiento y el sentimiento que subrayan la acción social» y «proveen a los miembros individuales de la sociedad con los códigos de comportamiento y las reglas gramaticales para comprender el comportamiento de los otros.»

El comportamiento social ordinario entonces sólo puede ser leído como una manipulación individual de las convenciones que lo originan y conforman. La convención surge de la acción por sí misma, permitiendo su decodificación a través de un contexto de previas interacciones. Las convenciones están constituidas por este proceso dinámico de surgimiento referido tanto al género de las interacciones como a una particular «regularidad de la conducta repetida». De esta forma una interacción individual es vista como una variación o un reforzamiento de un tipo particular de conducta convencionalizada.

Así, el mecanismo primario invocado es la oposición binaria entre lo esperado (de acuerdo con las convenciones pertinentes) y lo inesperado. El contraste menor es el que se produce entre la acción y lo que se espera convencionalmente: lo más fácil y automáticamente decodificable; mientras el contraste mayor es el que se evidencia entre la mayor dificultad de aplicación de un esquema pertinente y, en general, la mayor concientización del proceso

de producción de sentido que sobreviene (como en el caso del robo del banco). La enormidad de tal tarea interpretativa, que abarca cada acción es obvia. De aquí la necesidad de un comportamiento institucionalizado, rutinario, que aligere el peso de la interpretación:

El comportamiento institucionalizado es simplemente el patrón de conducta formal que nos aligera de la abrumadora tarea de decidir conscientemente cada uno de nuestros actos, tal y como si estuviera totalmente desprovisto de precedentes y preñado de trascendencia. (...) Cada elemento aislable de este aparato institucional es probado, reeditado, fortalecido o debilitado cada vez que se invoca y utiliza.¹

Si bien constituye una esquematización de un sistema validado, la oposición binaria es de vital importancia: cada acción singular, o refuerza las convenciones o es antitética con respecto a ellas. Aún cuando hay grados de conformidad y grados de antítesis, es el básico y binario «conflicto entre conformidad y violación de los patrones sociales», el que facilita la comprensión de las acciones humanas.

Son obvias las ramificaciones que tal gramática de las acciones binarias posee dentro de la representación dramática. La representación es una forma particular de interacción social y como tal está basada en convenciones sociales. El espectador, como receptor, puede leerla, al menos en parte, sobre la base de la gramática interaccional constituida por las convenciones, en tanto la representación activa el mecanismo habitual de descodificación social².

tación como un fenómeno específicamente teatral, perteneciente a un cierto género.

¹ Burns, Elizabeth: *Theatricality*, A study of convention in the theatre and in social life LONDON 1912, p. 35.

² El conocimiento de una segunda clase de convenciones, aquellas específicamente teatrales, facilita al público la lectura de la represen-

Examinemos con más detalle las características de la representación como discurso, es decir como comunicación en un contexto social específico. En años recientes los estudios teatrales se han movido desde un análisis cerrado, estructuralista del texto, hacia un acercamiento pragmático y abierto que examina el trabajo del texto como un discurso. Así, la representación puede ser examinada como un macro-arte lingüístico con su propia y particular fuerza elocutiva; como una construcción retórica con un propósito: el de la manipulación y la seducción del público mediante el empleo de estrategias retóricas.

Elizabeth Burns ha acuñado el término *convenciones retóricas* para describir un aspecto de la representación, y usa *retórica* en un amplio sentido, para denotar la «totalidad del complejo fenómeno de la comunicación a través del lenguaje, la intrincada red de relaciones que une a un orador o a un escritor con aquellos a quienes se dirige». Para Burns, las convenciones retóricas son aquellas que gobiernan «la intención persuasiva de la acción en el teatro», las «convenciones que el dramaturgo toma en cuenta al escribir la obra, el director al dirigirla y los actores al actuarla».

La retórica es vista entonces, no como simple embellecimiento del discurso teatral, sino como una estructura intrínseca. Como sugiere Paolo Valesio, la retórica es co-extensiva con el discurso, y en efecto constituye su dimensión funcional. La base etiológica de la retórica es la utilización, ya que «podemos expresar la realidad sólo a través de la selección y la estilización», y por esta razón el discurso está basado en una selección formal. Estos procedimientos son, por supuesto, el tamiz simplificado y simplificante a través del que filtramos las complejidades de la realidad.

Por esta razón, Valesio afirma que el discurso manifiesta una continua batalla entre sus componentes, en tanto la estilización retórica del discurso inevitablemente pone en relieve contrastes y tensiones: la dialéctica de los contrastes realizados sienta las bases sobre las que la gente pien-

⁸ De Marinis acertadamente anota que la conformidad con las convenciones teatrales es necesaria, pero no es un mal necesario (De Marinis: 127, 129). En contraste, las vanguardias históricas, desde el Futurismo en adelante, han subrayado

sa. De esta forma, la retórica deviene dialéctica inevitable y el discurso el lugar donde el *coincidentia oppositorum* tiene lugar. Valesio propone, entonces, una teoría de la retórica como una interacción dialéctica entre la organización específica de un texto y sus estructuras generativas.

La convergencia de esta teoría con la que yo he perfilado en relación a las convenciones, nos orienta hacia un análisis en términos retóricos de la representación como discurso, y hacia un intento de examinar «las figuras retóricas que regulan la producción de sentido como resultantes de sistemas signícos».

La estructura de la representación aparece abrumadoramente abierta al análisis (dialéctico). Como discurso, está construida sobre la base de oposiciones dialécticas en cada eje concebible y constituida como una *coincidentia oppositorum* por excelencia. Hay tres ejes de oposición dialéctica de particular interés para la presente discusión:

1. La representación y su género

Marco de Marinis sugiere que una definición ampliada de género debería ser la llave de una teoría de la recepción teatral, y que la asignación a un género de una representación particular «es de primera importancia en el sentido de su comprensión». Cada texto singular, para ser entendido o interpretado (correctamente) debe ser (y en efecto es) localizado en un género.

Resulta obvio el vínculo de nuestra observación previa con las relaciones entre acciones y convenciones. El proceso de ubicación de una representación en un género determinado involucra la percepción de las relaciones dialécticas entre la representación y las convenciones pertinentes; la noción de género constituye simplemente un corolario de la noción de convenciones: un género está constituido por un grupo de textos (o, en este caso, representaciones) que poseen relaciones dialécticas similares a un grupo particular de convenciones. En otras palabras, es la necesidad de una relación dialéctica entre la representación

fuertemente las antítesis de las convenciones, el «shock» engendrado en el público como contenido de importancia semántica.

⁴ Burns habla aquí del mundo de la obra representacional; pero también de las convenciones presenta-

y la expectación generada por las convenciones, la que capacita al espectador para interpretar la comunicación y la manipulación de que es objeto en la representación teatral.

Esta tensión dialéctica resulta de la presencia de la oposición binaria entre antítesis y elaboración: una representación particular elaborará ciertas características convencionales que le permitan ser reducida a convenciones. Cada representación individual está constituida sobre la base de esta tensión dialéctica entre antítesis y elaboración con respecto a las convenciones del género; será siempre inevitablemente, «una desigual variable mezcla de nuevo y viejo, de lo que nunca antes ha sido dicho y lo que se ha dicho ya»⁴.

2. El mundo real del público y el mundo dramático de la obra

El mundo de la obra, retóricamente sustentado por el director y los actores está en oposición dialéctica con el mundo del público. La capacidad del público para introducirse en la dialéctica de la representación, para decodificarla, depende de su capacidad de percibir las regularidades convencionales.

La interpretación de la obra por el público depende de su necesidad de comprender y de su habilidad para relacionarla con su propia experiencia, su conocimiento de normas, roles y reglas de conducta en un medio social pasado o contemporáneo⁴.

Como la representación progresa diacrónicamente, nos encontramos de nuevo ante una cuestión de oposición dialéctica entre el mundo dramático y el mundo real del público. Los elementos semióticos o sus combinaciones facilitarán al público la realización de una serie de inferencias acerca de las cuales características particulares del mundo dramático elaboran (repiten) características del mundo real, y cuáles son antitéticas a aquellas.

Un proceso así es un proceso de semantización de los elementos semióticos, de interpretación a través de la oposición dialéctica,

cionales, las convenciones retóricas que facilitan al público reconocer la obra como obra, son importantes en tanto le capacitan para ubicar la representación en el contexto de su experiencia (es decir, de otras representaciones).

y como tal está al mismo nivel del primer proceso analizado: la asignación de la representación a un género. El tercer eje a ser considerado, sin embargo, está en el nivel semiótico, aquel donde los signos están combinados y contrastados: en consecuencia, este nivel sirve de base para las inferencias que constituyen los anteriores como operaciones semánticas.

3. *Dialéctica intra-código y dialéctica inter-código*

Las oposiciones dialécticas analizadas en las dos secciones precedentes se refieren a las asignaciones de sentido a través del público: la ubicación de la representación en un determinado género y la relación del mundo ficticio de la obra con el mundo real. Estas inferencias son posi-

bles debido a las operaciones semióticas de la representación como texto, ya sea en referencia a signos aislados, o a combinaciones de signos que provocan inferencias y construcciones semánticas. En este punto, necesitamos examinar más profundamente las combinaciones de signos que constituyen la representación, y examinar esta representación como un complejo semiótico que forma las bases para las relaciones semánticas entre representación y género, mundo ficticio y mundo real. Con este fin, es necesario analizar las actividades semióticas del público y las condiciones de recepción en las que trabaja para producir el sentido de la representación. En particular, debe destacarse que la participación en una experiencia teatral es mucho más cercana a la participación en situaciones de

la vida real o en la lectura de textos literarios.

El teatro representacional simula la experiencia directa, pero toda experiencia teatral, como representación, es directa, es una experiencia sensorial que provee estímulos tales que, simplemente, no pueden ser enmarcados por el código simbólico de la palabra escrita.

La simultaneidad de producción y comunicación, la co-presencia física del emisor y receptor, y la irrepetibilidad contextual de las condiciones pragmáticas de enunciación establecen límites significativos a la capacidad del público para leer la representación. El público tiene solamente el espacio de tiempo de la representación para integrarse al mundo de la obra, y es imposible para él detenerlo para releer una parte de determinada importancia, interés o dificultad.

Este espectador, alrededor del cual todo se desarrolla, posee una importancia vital, a pesar de las severas limitaciones antes mencionadas que lastran su rol: «Sujeto de la interacción teatral, co-productor de la representación, constructor activo de sus significados, el único y definitivo realizador del potencial semántico y comunicativo de la representación como texto», según apunta De Marinis.

No debe subestimarse la complejidad de las funciones del público durante la representación. En cada momento, aparte de atender al complejo de información que se le dirige en el eje sincrónico, a través de múltiples canales y una enorme cantidad de códigos, el público necesita localizar en su memoria las unidades previas de información que constituyen el marco de referencia de este punto dado, y al mismo tiempo adelantar inferencias hacia el posible desarrollo futuro.

La complejidad de la textura sincrónica de la representación, y su progreso inexorable a través del eje diacrónico a una velocidad casi totalmente fuera del control del público, constituyen los dos elementos más específicamente diferenciadores del teatro frente al texto escrito. La representación es única, vincula a los actores



con un público no necesariamente homogéneo en un lugar específico y en un tiempo determinadamente limitado.

Por esta razón, la atención y la concentración del público tienen un carácter crítico. No puede esperarse mantener una concentración total y absoluta frente a un constante flujo de información: se oscilará entre momentos de atención y momentos de relajamiento.

Es en realidad sorprendente que estas limitaciones no sean tomadas en cuenta y utilizadas (dialécticamente) por el director en función de las estrategias estructurales y generativas de la representación.

Lo que sugiero es que, en correspondencia con las oscilaciones inevitables de la atención por parte del público, la representación sea retóricamente articulada sobre oscilaciones de información y, con este fin, sobre los patrones de signos que ella contiene. En otras palabras, la representación, en tanto discurso retórico en el que la emisión de información debe ser manipulada a fin de optimizar las respuestas emocionales y cognoscitivas, debe ser estructurada en el nivel semiótico (es decir, al nivel de combinación de signos) con el fin de concentrar la atención del público sobre los momentos de mayor potencial semiótico. Desde el punto de vista emisor del receptor alertado (consciente o inconscientemente) por determinada configuración semiótica, hay «núcleos semánticos» hacia los cuales es dirigida su atención y que por tanto requieren especial cuidado en la elaboración de las inferencias semánticas iniciales.

Además, estoy sugiriendo que la representación se base en un modelo retórico muy simple: que el nivel semiótico, constituido por la combinación de unidades de signos se base en las tensiones dialécticas entre elaboración y antítesis.

Para el espectador, en cualquier momento de la representación los sistemas signícos y sus códigos trabajan por antítesis o por elaboración. A nivel semiótico, en las primeras formulaciones de sentido, el espectador manipula y

es manipulado por la oposición binaria antítesis-elaboración. En cierto sentido, nos estamos refiriendo a la unidad mínima de comunicación teatral, pero esta es una unidad semiótica o, mejor, retórica, no una unidad lingüística⁵. Estamos en el punto en que el espectador percibe determinada configuración de signos con los que traza inferencias, pasando entonces al nivel semántico.

La característica distintiva de este núcleo es su presencia en el nivel semiótico de elaboración y/o antítesis. Un análisis de las combinaciones potenciales de signos a lo largo de los dos ejes de la representación (el sincrónico y el diacrónico) nos brinda el postulado de cuatro diferentes configuraciones: núcleos que resultan de una elaboración o antítesis sobre el eje diacrónico.

a) *La antítesis sincrónica* genera un núcleo semántico a través de la manifestación de una tensión dialéctica, bien entre varios códigos de un mismo sistema, bien entre los sistemas paralelos que constituyen la representación. Por ejemplo, en un sistema simple, una antítesis puede ser creada entre un código social y un código teatral. El sistema gestual, por ejemplo, puede evidenciar una antítesis entre el sub-código de una gestualidad altamente utilizada y el código gestual de la vida diaria; la antítesis puede ser semantizada por el público. Aún dentro de un sistema simple, la división del espacio teatral en subunidades diversas e incompatibles (como por ejemplo en *Simultaneita*, de F. T. Marinetti), convierte el espacio en una especie de atmósfera densa de potencial semántico.

Entre sistemas diferentes, el más amplio de la antítesis se da en el caso en el que el sistema gestual o proxémico contradice el lingüístico, de modo tal que se lleva al público a inferir que el sistema lingüístico está suministrando información falsa, mientras los otros revelan las verdaderas emociones del personaje en cuestión. Otros ejemplos podrían ser las antítesis entre el sistema escenográfico (naturalista) y el complejo de sistemas

que determinan el estilo de la actuación (altamente estilizado); o la antítesis entre los sistemas lingüísticos y paralingüísticos.

Esta configuración semiótica representa una práctica teatral basada en la tendencia del público de semantizar cada antítesis de la vida social. Pavis subraya: «Muy frecuentemente, es en la ausencia de armonía entre sistemas escénicos paralelos que se produce el mayor placer estético y el mayor significado».

b) La elaboración sincrónica es obvia dentro de un sistema signíco como el escenográfico, el que está compuesto de una multiplicidad de objetos vinculados para crear un conjunto significativo (Ubersfeld habla de «montajes sincrónicos») donde la mayor parte de los objetos pierden su autonomía y sirven simplemente para elaborar o corroborar (o colaborar con) cada uno de los otros. En la medida en que un objeto individual no está fuera de lugar, o es enfatizado a través de otro código (se piensa en las botas del Conde en *La Señorita Julia*, de Strindberg), no puede ser registrado en el nivel consciente. La elaboración a lo largo de varios sistemas signícos opera a través del significado de signos complementarios o redundantes, que crean una base para la acción dramática. Esta base, establecida por la relación *normal* entre varios sistemas, el código pertinente y los signos individuales, sirve como una norma a través de la cual es impuesta la antítesis.

Pero, por otra parte la elaboración por sí misma puede ser acentuada, puede devenir en semióticamente sobrecargada por sobrecodificación, es decir, por elaboración exagerada, como ocurre frecuentemente en la vida social, por ejemplo en una actividad ceremonial. Hemos visto que la antítesis entre códigos paralelos puede significar, por ejemplo, la hipocresía. La elaboración exagerada puede crear el mismo efecto.

c) *La antítesis diacrónica* es, simplemente, cualquier transición, cambio o desarrollo de un estado a otro. Cualquier transición de un gesto al próximo, de una

⁵ Los límites impuestos por una aproximación demasiado rígidamente lingüística a la representación, han conducido a una serie de vanos intentos de descubrir la unidad bá-

sica de la representación, análoga a la unidad lingüística básica. Intentos tales como la segmentación del texto representado tienen, sin embargo, el mérito de concentrar la

atención sobre el momento de discontinuidad entre unidades-momentos que, como vemos, son ejemplos importantes de antítesis diacrónica.

palabra a la siguiente, en la cadena sintagmática, representa una transición que crea un estado antitético con respecto al precedente.

Es obvio, pienso, que al formar este conjunto de transiciones, algunas serán de mayor importan-

cia que otras, tanto cuantitativamente (recordemos que es una cuestión de esquematización binaria de un sistema gradual: existen *grados* de antítesis), o cualitativamente (un factor que concierne a la complejidad de las transiciones que ocurren en varios sistemas simultáneamente).

Esta forma de antítesis es, en efecto, constitutiva de algunos sistemas individuales. Las luces, por ejemplo, tienen un contenido semántico minimal; es sólo a nivel de las combinaciones y antítesis sintácticas que su trabajo adquiere la categoría de sistema.



La entrada de un nuevo personaje en escena es una antítesis diacrónica de primera importancia en la estructura retórica de la representación. Las entradas son, posiblemente, el elemento más fácilmente manipulado por el dramaturgo o el director, a pesar de ser independientes de la motivación psicológica y, en general, de restricciones temporales y espaciales (ver como Peat y Fitzpatrick enfocan las limitaciones impuestas por las dos puertas de entrada de la escena isabelina). En general, el área escénica, el universo dramático del cual la escena representa sólo un índice, está poco determinado, y por lo tanto el dramaturgo es libre de seleccionar el momento de entrada de un personaje a fin de lograr el máximo efecto retórico.

Este ejemplo particular de antítesis diacrónica es un poderoso concentrador de atención, un momento clave en la medida en que implica inferencias semánticas —esto se corrobora por la práctica escénica normal (por lo menos en la tradición inglesa): *entrar en una línea*. Esta es una técnica direccional que permite una elaboración sincrónica dentro de la fuerte antítesis diacrónica creada por la entrada.

Muy frecuentemente la representación está basada en una serie de antítesis diacrónicas, es decir, en los parlamentos alternos de los personajes que articulan dialécticamente y diacrónicamente las posiciones retóricas asumidas; cada parlamento representa una respuesta retórica a la expresión antitética previa.

De esta manera, esta antítesis tiende a trabajar en sistemas individuales o mediante la creación de antítesis entre dos o más estados sucesivos desarrollados por la representación. Como tal, una antítesis puede ser ubicada, por ejemplo, entre dos diferentes elaboraciones sincrónicas: en cierto punto de la representación el público percibe una constelación particular de signos en contraste con la constelación precedente. Nótese que en este caso el momento precedente ya ha sido semantizado, al menos parcialmente (como una elaboración

sincrónica o antítesis)⁶, mientras en el caso del sistema simple (como la iluminación) el primer estado sólo es semantizado retrospectivamente, a través del desarrollo antitético de otros estados.

d) *La elaboración diacrónica* genera núcleos semánticos por repetición. Pienso, obviamente, que no es una cuestión de simple repetición, ya que la unidad que se repite está en un contexto diferente; y la repetición es también elaboración, completamiento de una unidad semántica previamente bosquejada.

En un sistema simple, la repetición de un gesto o una palabra clave (como, por ejemplo, el repetido acercamiento a la ventana de Mrs. Alving en *Espectros*, de Ibsen) induce al público a realizar inferencias semánticas al respecto; quizás por su analogía con la vida social, es más obvia la significación ceremonial o ritual que se atribuye a un cierto tipo de comportamiento distinguido por su naturaleza repetitiva y simétrica.

Entre diferentes sistemas paralelos, la elaboración diacrónica opera esencialmente por repetición de estados ya registrados sincrónicamente mediante elaboración o antítesis; en este caso, es un problema de repetición de una configuración particular de signos. Debe recordarse que la elaboración diacrónica es de importancia primaria para el establecimiento de la continuidad de la representación; sirve como una plataforma desde donde se acomete la antítesis diacrónica.

Aquí están, entonces, los cuatro tipos de configuraciones signicas que dan origen al núcleo semántico. He intentado describir la manera en que los signos se distribuyen estratégicamente en la representación y sugerir que su uso, como una estrategia para focalizar la atención del público, se relaciona con ciertos patrones básicos de percepción que el público aporta a la representación a partir de su experiencia de interacción en la vida social y, de igual forma, que estas estrategias están basadas en las condiciones limitantes de emisión y recepción de la representación misma.

Sólo a través de un modelo teórico de este tipo, que condiciona las respuestas primarias del público y se basa en los intentos iniciales de hallar el sentido de las configuraciones signicas, es que podemos ir más allá de las clasificaciones positivistas de signos basadas en esquemas de segmentación, para «aclarar el acto constitutivo del conocimiento del espectador». De esta forma, podemos examinar un conjunto de signos, respetando las condiciones de emisión y recepción y reflejar el proceso mediante el cual el público comienza a formar sus patrones.

Pavis y Ubersfeld hablan de los «momentos claves (*key moments*)» y «momentos importantes en los significantes», respectivamente, pero es sólo a través de un proceso que enfaticé la relación dialéctica entre «la coherencia inter-código» (inter-código coherente) que está en la superficie de las interrelaciones entre signos; y el primer salto hasta el nivel semántico, que podemos establecer sobre una base algo más que intuitiva, cuáles son exactamente los momentos claves, y cómo y qué pueden significar los mismos. Cualquier análisis que vaya más allá, hacia los niveles abstractos de paradigmas e isotopías debe hacerlo sin los parámetros establecidos por las operaciones esquemáticas iniciales (simplistas y simplificantes) llevadas a cabo por el público que debe confrontar dialécticamente los signos de la representación y dar el salto hacia la semántica.

La demostración práctica del trabajo de los varios sistemas signicos y de la relación de éstos con el núcleo semántico está más allá del alcance de este artículo; requiere un análisis de la representación a través de la experiencia directa (presenciando varias veces la representación) y, de ser posible, el registro de algunos aspectos de la misma mediante grabaciones de videotape, etc., a fin de profundizar el análisis.

Sin embargo, es posible aislar manipulaciones signicas aún en la obra escrita, especialmente si el dramaturgo es de inclinación

⁶ El uso de la ironía perspectiva en *Casa de Muñecas* de Ibsen es un ejemplo excelente de antítesis diacrónica de este tipo.



preceptiva. En el Anexo adjunto, puede verse como Federico García Lorca, en los momentos iniciales de *Bodas de sangre*, trabaja dentro de los límites de un contexto imaginario de la representación, programa ciertas combinaciones signícas y provoca ciertas inferencias semánticas en momentos específicos.⁷

Pero si un análisis del texto conduce inevitablemente a la cuestión de la relación entre textos y representación, ¿la posibilidad de trazar inferencias semánticas sobre la base de combinaciones signícas percibidas como posibilidades de representación en el texto, implicaría el dominio del texto sobre la representación? Más bien, pienso, implica la dependencia del texto de su contexto de expresión; una dependencia que se manifiesta precisamente a través de los parámetros generales inscritos en él —parámetros que reflejan las condiciones de su generación como texto en un contexto espe-

cífico de representación, y la condición de su representación eventual. No sostengo la noción de que el texto en cierta forma contiene su representación.⁸

Obviamente, hay una relación entre texto y escena —el texto es usualmente destinado a representarse y asume un valor escénico, ya que está orientado pragmáticamente hacia la representación. Su análisis es, en consecuencia, imposible sin tomar en cuenta su representación eventual. Pero la naturaleza precisa de la relación texto-escena ha creado gran confusión debido, se sospecha, principalmente a una vaga e indeterminada percepción de la naturaleza esencialmente dialéctica de esta relación.⁹

Es la realización de la oposición dialéctica lo que lleva a intentar resolver la antítesis a través del recurso de un elemento altamente sintetizante, tal como el «trabajo dramático» (*dramatic work*) de Jansen o el «pro-

yecto pre-textual» (*pro-textual project*) de Gulli Pugliatti.

Valesio apunta, bastante acertadamente, que la búsqueda obsesiva de la conciliación de elementos antitéticos, el esfuerzo para proyectar cuidadosas construcciones, conduce a una situación en que la dialéctica «deviene la víctima de la ideología». En este caso, la víctima históricamente ha sido la representación; la ideología dominante privilegia la palabra. La antítesis texto-escena existe y debe ser aceptada y confrontada, sin recurrir a elementos altamente sintetizados.

La clave de la discusión es la posición del director: su trabajo de decodificar el texto, y las relaciones de esta decodificación con el trabajo creativo de la producción, constituyen el nudo dialéctico de toda la cuestión. El diagrama que mejor muestra esta relación es el siguiente:

⁷ En general, el texto ofrece grandes evidencias de una naturaleza dialéctica que ejecuta como sincrónica. La ausencia en el texto de muchos de los sistemas signícos de la representación (paralingüísticos, pro-

xémicos, etc.) significa que la obra no es rica (como la representación) naciones sincrónicas.

⁸ Ver al respecto las teorías de Serpieri y Pagnini; es probablemente una cuestión de aplicación dema-

siado rígida de modelos lingüísticos.

⁹ Pavis es la excepción. Determina muy claramente la naturaleza dialéctica de las relaciones.

DRAMATURGO—> TEXTO—> DIRECTOR

DIRECTOR—> REPRESENTACION—> PUBLICO

El dramaturgo realiza la obra: una serie de instrucciones, un tipo de receta cuyo Lector Modelo es el director, eminentemente capaz, debido a su especial competencia, de decodificar las indicaciones contenidas en el texto. El director entonces crea la representación (segunda línea del diagrama) para el público. Nótese que esta segunda línea está desplazada hacia la derecha, para indicar que no puede haber sentido de comparación directa entre dos fenómenos radicalmente diferentes y dialécticamente opuestos: el texto y la representación. Es imposible hablar de *fideli*dad al texto escrito, como si hubiera alguna relación directa entre texto y escena, ya que una característica específica y muy importante del trabajo del director radica en su elaboración de la representación. Este trabajo es frecuentemente calificado como una transcodificación, pero este término debe ser usado con precaución.

La autonomía de la escena en relación con el texto está basada en la irreversibilidad del proceso de transcodificación, y la razón de esa irreversibilidad, y por tanto de la autonomía de la representación (y de lo absurdo de cualquier noción de *fideli*dad) es que los códigos correspondientes a los sistemas signícos no verbales de la representación (paralingüísticos, proxémicos, etc.) son códigos binarios del sistema verbal de la representación y de los del texto. Ninguna indicación escénica en el texto provee una base adecuada para ningún argumento a favor de la *fideli*dad. Una indicación escénica, como

por ejemplo, «tocó en la puerta» puede indicar simplemente, por oposición binaria, que en un momento determinado, un cierto personaje (antes que otro) tocó a cierta puerta (antes que a otra, o a una ventana, etc.)

Sobre esta base, el director debe seleccionar entre una serie más o menos infinita de gestos, cuál gesto particular de tocar a una puerta se corresponde mejor con el conjunto total de los otros signos, tanto sobre el eje diacrónico como sobre el eje sincrónico, y la apropiación del gesto seleccionado (su *certeza* o *fideli*dad) sólo puede medirse en términos de indicaciones escénicas en el texto. Es imposible, dada la oposición dialéctica entre texto y escena, discutir sobre la base del texto la apropiación y adecuación de las elecciones hechas por el director para una representación actual. Comparar las antítesis y elaboraciones específicas a las que se articula una representación particular, con las antítesis y elaboraciones percibidas en los textos, es infructuoso como análisis sistemático. El texto queda como un codificador parcial y transicional de elementos a ser decodificados y recodificados totalmente en la representación.

La representación es autónoma, puede ser leída por el público sin la ayuda del texto en el que está basada. Por otra parte, el texto no tiene la misma autonomía. Para su coherencia depende en gran medida de muchos otros textos, de su contexto de expresión y de los códigos pre-existentes que forman la base de su

generación, los que gobiernan, no al texto mismo, pero sí sus condiciones de expresión y representación.

Ubersfeld adopta la noción de genotexto (*génotexte*) de Kristeva, para describir los códigos pre-existentes, a través, con y contra los cuales el autor escribe, pero lo que debe enfatizarse es que estas son convenciones primarias relativas a su enunciación en la escena, más bien que a su enunciación como texto escrito. Estas convenciones capacitan al dramaturgo para dar una idea, más o menos precisa, de modo en que el texto puede ser eventualmente representado; así, el dramaturgo puede incluir en el texto indicaciones concernientes a la disposición de ciertos signos específicos, como un modo de garantizar ciertas operaciones semánticas en el público. Pero debe entenderse que estas indicaciones para el director son generales e incompletas: el director las transforma en nuevas y más complejas relaciones de signos en la representación.

Pero, ¿cuál es, entonces, el valor del análisis del texto por alguien que no sea el director? ¿El examen del texto como una matriz de la que el director selecciona, puede conducir hacia «tendencias normativas» o llegar a ser un «propósito direccional»?

No lo creo. El núcleo semántico generado por un análisis del texto, revela al lector, tanto como al director, la antítesis y las elaboraciones sobre las que se estructura la obra, limitada por un contexto específico de expresión. El análisis de la obra en estos términos, sin los límites específicos impuestos por su status textual peculiar, sirve sobre todo para establecer el otro polo de la oposición dialéctica, como análisis de la estructura textual a la que la representación se opone dialécticamente. Es, entonces, en un análisis de la estructura, donde el director interacciona dialécticamente con el dramaturgo; un análisis que refleja el estudio de la representación, es decir, de la estructura a través de la cual el director entra en interacción dialéctica con el público. (Trad. Silvia A. Ramos Ceñal)

ANEXO

FEDERICO GARCIA I LORCA
BODAS DE SANGRE

ACTO PRIMERO

Cuadro primero.

(Habitación pintada de amarillo.)

NOVIO. (Entrando) Madre.

MADRE. ¿Qué?

NOVIO. Me voy.

MADRE. ¿A dónde?

NOVIO. A la viña (va a salir).

MADRE. Espera.

NOVIO. ¿Quiere algo?

MADRE. Hijo, el almuerzo.

NOVIO. Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja.

MADRE. ¿Para qué?

NOVIO. (Riendo) Para cortarlas.

MADRE. (Entre dientes y buscándola). La navaja, la navaja... malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO. Vamos a otro asunto.

MADRE. Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bledos de la era.

NOVIO. Bueno.

MADRE. Todo lo que pueda cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

NOVIO. (Bajando la cabeza) Calle usted.

MADRE. ... Y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni como yo dejo la serpiente dentro del arcón.

NOVIO. ¿Está bueno ya?

MADRE. Cien años que yo viviera, no hablaría de otra cosa. Primero tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

ES: Elaboración sincrónica

ED: Elaboración diacrónica

AS: Antítesis sincrónica

AD: Antítesis diacrónica

ES: El gesto retuerza el discurso.

ED: Series de preguntas/respuestas que generan una continuación.

AS: Intieren tensión entre los dos personajes.

AD: La risa, la resistencia intieren tensión.

AD: La visión práctica vs. la visión simbólica del cuchillo intieren su función central.

AD: Intento de cambiar de tema.

AD: Rechazo al cambio de tema.

AD. Tomando participación en el discurso ¿infiere despreocupación?

AD: Continúa inmóvil.

ED: La partida del Novio hacia las viñas se localiza en un patrón ampliado.

AD: Intento de detener el flujo de palabras.

AS: El gesto contradice la palabra.

ED: Sospecha primaria de incomodidad reforzada: intiere incomodidad debajo de una tachada informal.

AD: Desequilibrio por el intento de cambiar de tema.

AD: Aún otro intento de detener la conversación.

ED: Larga elaboración de una serie de patrones más generales de AS, creados por AD, entre dos personajes: infiere tensión bastante alta; el mundo de la obra es el de la lucha interpersonal.

JOVENES ARTISTAS EN ELSINOR

Armando Correa

Del 23 al 27 de marzo la Facultad de Artes Escénicas del ISA reunió a jóvenes creadores que, en los espacios más disímiles del centro docente (jardines, gimnasio, pasillos, aulas, anfiteatro) presentaron veinte puestas en escena en un intento por romper la rutina institucional que agobia al teatro cubano.

El Festival de Teatro Elsinor, organizado por los estudiantes de Artes Escénicas, tuvo el favor de un público numeroso que siguió el programa del evento, de la mañana a la noche en los escasos cuatro días festivaleros. No obstante, Elsinor no pudo salir del circuito académico. La ausencia de la prensa especializada y de los teatristas lo privó de la confrontación necesaria y no permitió trascender la euforia creativa de una generación que trabaja por imponerse en los espacios teatrales establecidos.

Las propuestas realizadas por los estudiantes de Artes Escénicas del ISA y de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro centralizaron el programa. Pero la ausencia de presupuestos artísticos en la organización del Festival propició la participación de colectivos de diversa procedencia sin un sentido selectivo. La presencia de aficionados como el grupo de pantomima Yagruma, integrado por sordomudos, no tenía una justificación orgánica y contribuyó a la descaracterización del evento.

Autores como O'Neill, Pirandello, Camus, Ionesco, subieron a la escena con cierto desenfado en unos casos o como pretexto para la experimentación y el virtuosismo en otros.

Así es, si así os parece de Luigi Pirandello, se presentó la noche inaugural por el grupo de Teatro de la Villa, sin dudas, el espectáculo más pretencioso del evento. Protagonizado por un grupo de estudiantes de actuación y teatrología del ISA, en su mayoría procedentes de la región central del país (de ahí el nombre del colectivo), acondicionaron uno de los espacios más sugestivos de la Facultad, una excavación abandonada rodeada de árboles, pinos, plantas silvestres, donde se improvisó el anfiteatro.

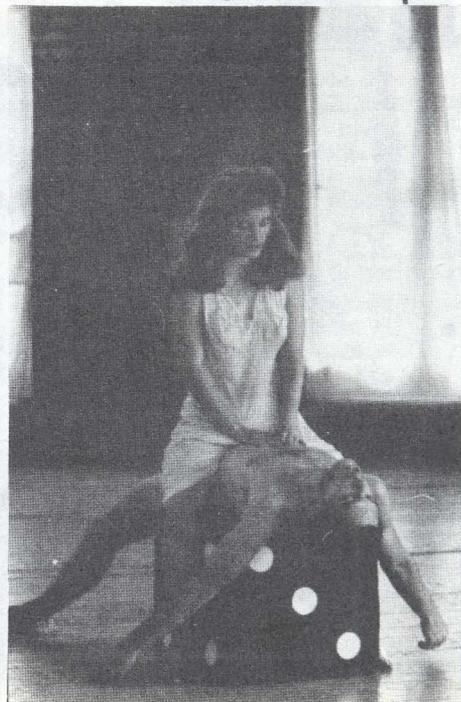
Con diseño de Erick Grass, estudiante de artes plásticas, y dirección de Joel Cano *Así es, si así os parece*, permitió a los actores la asunción de los personajes con frescura. El hábil entretendido de las situaciones y los equívocos por parte del autor, junto al vestuario ecléctico de la puesta en escena, las caracterizaciones de los personajes y el juego entre comedia y farsa con que fue concebido el montaje, daban como resultado una revitalización de la escena y de la obra. Sin embargo la ausencia de un trabajo dramático que permitiera el balance necesario entre el texto y la propuesta escénica, limitó la eficacia teatral de la misma. En ocasiones la acción se «representaba» y luego se reproducía a través de los diálogos, lo que propiciaba una reiteración «narrativa» que frenaba el desarrollo dramático.

El Teatro de la Villa es un proyecto estimulable. Interesados en trabajar en la provincia de Villa Clara, el grupo de jóvenes labora por consolidarse como colectivo y ha establecido contactos

con el gobierno de la provincia para, una vez graduados, desarrollar su trabajo en la región central del país.

La joven dramaturga y profesora del ISA Lira Campoamor dirigió un texto breve del dramaturgo argentino Eduardo Rovner.

¿Una foto...? muestra los conflictos de la pareja, la incomunicación, las apariencias. El autor estructura una situación dramática (un matrimonio que desea fotografiar a su hijo pero sonriente) de forma progresiva hasta el absurdo. Los estudiantes Chaterina Sobrino y Alejandro Palomino protagonizan el espectáculo. El montaje se caracteriza por una síntesis de los medios escénicos; Grass concibe el espacio en función de los dos personajes, a través de dados y la estructura metálica de un coche, donde se ubica el niño imaginario. Pero lo más significativo de



la propuesta es el ritmo del espectáculo. La progresión dramática, el trabajo actoral que selecciona los movimientos y situaciones precisos, propician la eficacia teatral de la obra de Rovner.

¿Una foto...?, a diferencia de la mayoría de los proyectos del Festival no pretende indagar sobre la teatralidad, experimentar o investigar sobre la imagen escénica, pero como resultado logra una notable comunicación con el espectador.

Escrita y dirigida por el estudiante de actuación Arturo Sotto, $\sqrt{4} - 1$ es un proyecto que pretende romper los esquemas y concepciones del hecho escénico. Pero $\sqrt{4} - 1$ adolece de un verbalismo que subvierte el plano teatral de la propuesta. Las pretensiones filosóficas de los «discursos», el sistema analógico a través del contrapunto entre los personajes y el sentido metafórico de los diálogos limitan el desarrollo escénico, sin dudas sugerente en cuanto a la búsqueda de una teatralidad, del manejo y diseño del espacio, del trabajo del actor y sus posibilidades físicas.

Arturo Sotto y Jacqueline Arenal protagonizan un duelo que oscila entre la «verdad» teatral y las rupturas, entre la máscara y el rostro. Donde el actor «crea» y «cree» sobre límites imprecisos y la realidad no es más que un incentivo para el juego escénico. El espacio, diseñado por el prolífico Erick Grass, permite establecer las fronteras entre el público y el actor. Concebida como teatro arena, $\sqrt{4} - 1$ juega con la cercanía del espectador y su pasividad actuante.

Los conflictos sobre la posibilidad del hombre de crear, de su posición en la sociedad, la incomunicación, la necesidad de romper las reglas del juego, centralizan el debate filosófico como un «ser o no ser» que prevalece hasta el final de la obra en el que el protagonista cree escapar de su universo cerrado y al enfrentarse con las nubes, se ve bloqueado por un muro. La música de Pink Floyd (*The wall*) cierra el espectáculo en el momento de la muerte del personaje, mientras una frase sentencia la propuesta: «El día más importante de su existencia fue el de su muerte».

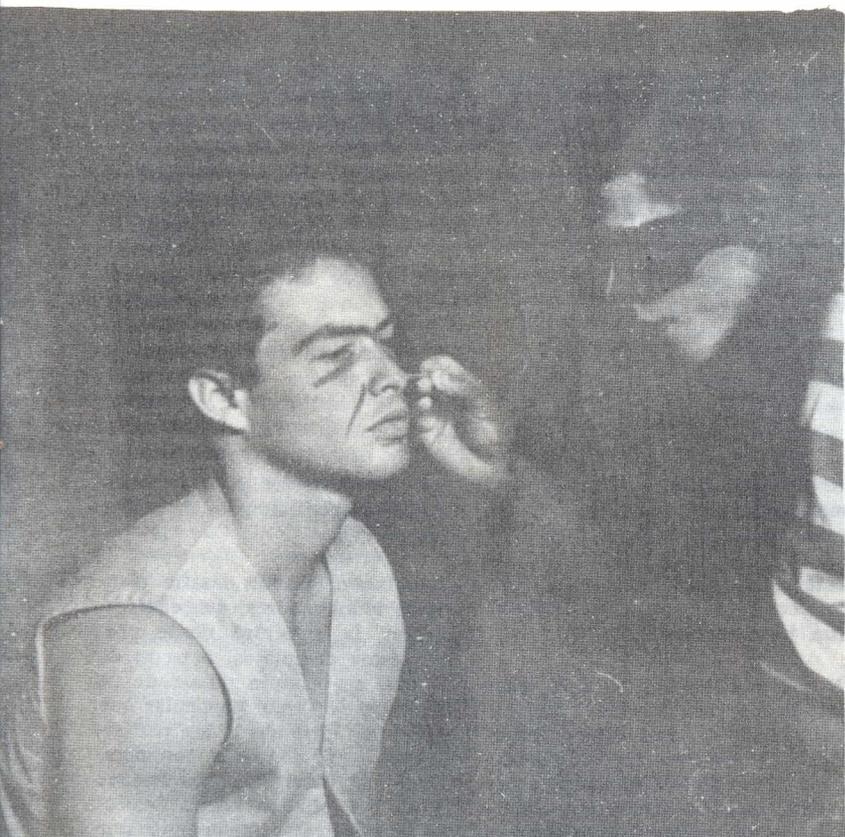
Estrenada como trabajo de curso semanas antes del Festival, *Galápago*, del joven dramaturgo Salvador Lemis, significó el equilibrio necesario entre texto y escena, entre dramaturgia y teatralización. *Galápago* es un espectáculo para niños realizado por alumnos de segundo año de actuación del ISA y la profesora Roxana Pineda, bajo la dirección de la estudiante Liuba González. El texto de Lemis ha logrado en breve tiempo integrar el repertorio de varios colectivos profesionales de teatro para niños.

Cada montaje se ha caracterizado por lecturas muy disímiles, no sólo por las soluciones escénicas (ya sea a través de muñecos o con la presencia del actor) sino en la concepción y en la propuesta dramaturgica de la puesta. Pero a diferencia de las representaciones de *Galápago* realizadas por el Teatro Buendía, el Guiñol de Cienfuegos y el grupo Pequeño Príncipe de Gramma, el proyecto de los estudiantes del ISA resulta el montaje de mayores búsquedas teatrales, donde el espacio se convierte en uno de los protagonistas de la obra.

Galápago se realiza, en esta ocasión, a la orilla del río Quibú que separa la Facultad de Artes Escénicas del edificio central del ISA, un río similar al de la obra, contaminado y sin esperanza alguna para sus aguas. Pero asumir un espacio real como «representación» de la realidad no es el interés de los jóvenes creadores, sino más bien teatralizar un «espacio de la realidad». El viaje de Gali, el protagonista, se inicia desde una lejana escalinata y sus encuentros con los personajes tienen lugar en diferentes espacios, lo que implica una movilidad del centro de atención del espectador. Y es aquí donde radica el mayor logro del espectáculo, en convertir al público en una especie de «cámara cinematográfica» que se acerca o aleja, que penetra en las situaciones o persigue a los personajes en una aventura de creación.

Caligula y *Arcoiris* fueron los proyectos más significativos presentados por los estudiantes de la ENIT. El primero bajo la dirección de Abel Fowler se presentó en el área del gimnasio





donde se crearon varios espacios para la representación y la ubicación del público. El complejo texto de Albert Camus fue llevado a la escena explotando una línea expresionista que enriqueció la propuesta. Sólo Alejandro Jiménez como Calígula pudo encontrar el lenguaje necesario para transmitir su personaje. Los actores restantes no estaban capacitados para afrontar un diálogo cargado de referencias filosóficas.

Arcoiris, escrito y dirigido por Jorge Campanería, se presentó en una de las aulas de actuación. Cercano a la estética de los *happening*, *Arcoiris* hacía referencias al holocausto nuclear, pero con demasiadas pretensiones conceptuales que se desvirtuaban entre imágenes y frases reiterativas. En ocasiones lo sugerente se hacía evidente y empobrecía la propuesta artística.

La participación del Teatro del Este en el Festival significaba el encuentro, después de un año, con un grupo de egresados de actuación y dramaturgia del ISA que habían solicitado su ubicación en una de las regiones más apartadas del país: Moa. *Cán-*

didó-Cangrejo, el único proyecto teatral del grupo se presentaba en La Habana después de una gira que el propio colectivo organizó por diferentes provincias.

El texto de Laura Fernández, la dramaturga de Teatro del Este, es el resultado de un proceso de trabajo con el actor, centrado en sus potencialidades físicas y su capacidad para dominar el espacio escénico. La obra, escrita para niños, logra la atención del público, que descubre soluciones imaginativas, hazañas y aventuras en el juego deslumbrante del intérprete.

Estamos ante un primer encuentro. Creo que Laura Fernández intenta con *Cándido-Cangrejo* una justificación teatral a los ejercicios de los actores y lo logra de manera orgánica junto al director Oriol González.

Un grupo de danza contemporánea, Retazos, dirigido por la profesora y coreógrafa ecuatoriana Isabel Bustos, se presentó en el gimnasio del ISA. Integrado por estudiantes y recién egresados de las escuelas de danza y folclor de la ENA. Retazos mostró un repertorio encajinado a buscar nuevas posibi-

lidades teatrales para la danza moderna. Su participación en el ISA permitió conocer la mayor parte de sus obras.

Retazos se inserta en una línea de trabajo necesaria que intenta dinamitar las estructuras establecidas de la danza. Cercano a la estética de Pina Bausch y su Tanztheater de Wuppertal, el grupo indaga en las posibilidades del gesto, de acciones cotidianas, de la repetición de movimientos hasta la enajenación.

Para Retazos los caminos de la danza-teatro aún se sintetizan en ejercicios breves. En ocasiones el bailarín se «desdibuja» y el actor se impone, pero la ambigüedad aún no es el producto de un proceso estudiado, sino impostado, donde el bailarín continúa atado a esquemas «académicos». Pienso que la mayor limitación de Retazos radica en la falta de conceptualización del proceso. Es válido asumir un estilo, una forma de trabajo, pero el resultado no puede ser convertir un ejercicio coreográfico de la Bausch (el abrazo que se repite hasta desvirtuarse) en un espectáculo de breves minutos. No obstante creo que el nuevo grupo se encuentra en una etapa de confrontación. Romper la rutina es válido mientras el camino de búsquedas siempre sea un punto de partida.

El Festival Elsinor debe encontrar una definición que lo caracterice. Tal vez debería convertirse en el espacio para el «otro» teatro, para las creaciones de los estudiantes del ISA o la ENIT, de sus egresados, de aquellos espectáculos que aún no se han insertado en la programación de las instituciones teatrales. Elsinor debe ser un espacio de experimento e investigación.

Enriquecido con sesiones teóricas y algunos *performances*, el Festival mostró el desenfado de una generación al asumir la creación teatral, donde el desnudo, o el tratamiento de temas tabúes (la incomunicación, la frustración, el sexo o la violencia) se presentaban en un primer plano. La próxima edición de Elsinor debe abrir sus fronteras al movimiento teatral y en el diálogo, encontrar su verdadera esencia. ●

CRONICA DE UN DESAFIO

PRIMER FESTIVAL DEL MONOLOGO

Lilian Vázquez

Un festival es, ante todo, un acto de revelación. Tanto para el intérprete como para el movimiento teatral en general, que descubre sus capacidades —e incluso sus barreras— en esa acción concreta de intercambio a manera de señal inequívoca del presente y vislumbre de los caminos que pueden emprenderse. Esta reflexión surge a raíz del primer Festival del Monólogo, que a lo largo de dieciocho días, se convirtió en uno de los acontecimientos más importantes de nuestra pasada temporada de invierno.

La participación de actores de larga experiencia se combinó con la de jóvenes profesionales que tenían en este, su primer concurso. El entusiasmo llegó hasta otras ciudades, como Pinar del Río, Matanzas y Santiago de Cuba, cuya presencia pudo apreciarse en tres de las noches del evento.

Por supuesto, una muestra de este tipo no puede menos que suscitar algunas consideraciones acerca del estado actual de nuestro teatro, en la medida que la limitación genérica del evento lo permite.

EL DESAFIO

Afrontar el trabajo sin apenas apoyatura escenográfica, musical y técnica, es el reto mayor que puede presentarse a un intérprete. Máxime cuando la relación
14 con los espectadores se estable-

ce en condiciones atípicas: camareros que pasan, humo, alguien que sale o llega tarde, en fin, el ambiente propio de un café teatro. Sin embargo, una de las conquistas de este Festival fue, justamente, el público.

Noche tras noche, el Café Teatro Brecht era asaltado por espectadores capaces de comprender el esfuerzo individual de cada intérprete, independientemente de los resultados estéticos de su propuesta. Desde los nombres más respetados hasta aquellos apenas conocidos tuvieron la posibilidad de ser juzgados por un auditorio heterogéneo, pero con una característica composicional definida: la presencia constante de teatristas y profesionales de la radio, la televisión y el cine, lo cual permitió la confrontación tan necesaria para los artistas. Precisamente aquí confluyeron los propósitos originarios del Festival con los del Café Teatro Brecht, el cual fue concebido como un lu-

gar de encuentro e intercambio entre los profesionales de las artes escénicas.

Este fue el mayor desafío planteado a los actores, que emprendieron la aventura desde presupuestos complejos, a pesar de lo cual se produjo un estado de comunicación muy particular que sirvió de estímulo a los participantes en el concurso. Entonces, surge la inevitable conclusión: existe un público teatral entrenado éticamente y críticamente, por tanto, la satisfacción de sus demandas es uno de los imperativos de nuestro movimiento escénico, a tener en cuenta en las temáticas, la selección de los medios expresivos y en la búsqueda de la teatralidad que reclama un espectador capaz de asumir su imagen.

LA DRAMATURGIA

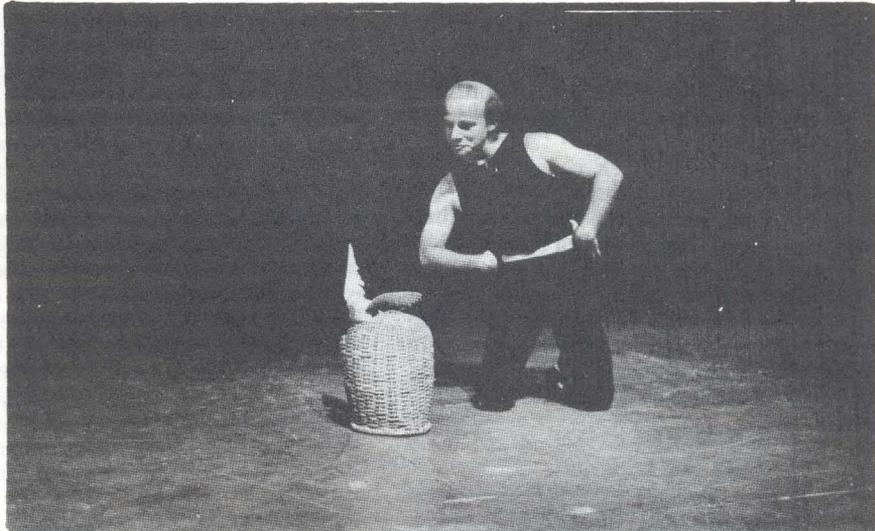
No puede eludirse uno de los aspectos referidos a la génesis de la labor actoral: la selección del



texto. En el caso de un género como el monólogo, este es uno de los puntos vitales, en tanto la construcción del personaje es la apoyatura escénica fundamental. Sin embargo, uno de los puntos débiles del evento se refiere a este asunto. Es indudable que la selección tuvo un carácter apresurado, relacionado con la propia dinámica del evento, que no se permitió una real preparación a los participantes, ya que en apenas dos meses se concibió y se perfiló la muestra. Sin embargo, a pesar de grandes ausencias, estuvieron presentes Piñera, Ferrer, Eugenio Hernández Espinosa, los clásicos inevitables y la presencia esplendente de Onelio Jorge Cardoso, el autor más representado en el Festival. Al mismo tiempo, descubrir un autor como Carlos Franco es uno de los triunfos que compensan el desbalance, al mostrar un dramaturgo que emplea su instrumental técnico con alto profesionalismo en una temática de gran actualidad. Entre los autores más jóvenes resaltó el análisis incisivo de Juan Pedro Torriente (*El árbol de la ié*), que aborda el tema de la honestidad individual como única vía para asumir y superar los problemas de nuestra contemporaneidad. En la vertiente de la dramaturgia de la producción, Michaelis Cué (*No es sólo un problema de razón*), se refiere a la disyuntiva ética que le impone al joven profesional la lucha contra viejos esquemas.

Indudablemente el aporte del Festival a la dramaturgia cubana actual se consolida en dos títulos: *El masigüere* (Eugenio Hernández Espinosa) y *Monólogo para un café teatro* (Carlos Franco), ambos escritos especialmente para la ocasión.

En *El masigüere*, Eugenio Hernández realiza un apasionante experimento: retoma uno de los roles principales de *María Antonia* y reconstruye su historia. Sólo que para el personaje el tiempo no ha pasado, porque la gran pasión guía de su conducta lo impulsa a conservar ese mundo a costa de todo, y encuentra en la locura la única vía de lo-



grar su propósito. La presencia alucinante y violenta de múltiples caracteres y su contexto social, el autor la integra a un personaje síntesis que muestra fragmentadamente la realidad. Es notable el manejo de los diferentes planos del lenguaje. El instrumental lingüístico del mundo marginal, la prosa poética, el habla popular, se integran con un matiz de profundo lirismo para lograr una expresión muy depurada estilísticamente. A es-

to hay que añadir el trabajo de dirección realizado por el propio dramaturgo, en tanto el diseño de la puesta concluye las propuestas del texto, al llevarlo a escena a partir de una perspectiva que impide la proyección puramente anecdótica.

El trabajo actoral de Nelson González en *El masigüere* muestra un dominio total de sus potencialidades expresivas. Sus capacidades psico-físicas y la utilización del espacio, hicieron de su labor una clase magistral de actuación. La presentación de este joven intérprete, fue quizás la muestra más depurada y contemporánea de técnica actoral presentada en el marco del Festival.



Por su parte, Carlos Franco asume la actualización de un clásico —*Lady Macbeth*— desde una óptica sugestiva y conjuga dos planos interpretativos excelentemente manejados. Esa dualidad supone un reto estilístico que el autor sortea hábilmente, al lograr integrar en su propuesta los rasgos principales del personaje base desde un punto de vista absolutamente actual. *Monólogo para un Café Teatro*, título de la obra, significó para Nieves Rivalles la posibilidad de demostrar su entrenamiento en una interesantísima concepción, reveladora de las sutiles contradicciones de su personaje dentro de una línea de representación convencional. La dirección de Vicente Revuelta refuerza los puntos

de contacto con la cotidianidad para develar, con un sentido cártico, la monstruosidad que puede ocultarse en una situación aparentemente inofensiva.

El saldo es, en cuanto a la dramaturgia, positivo. No sólo por los resultados —todavía tímidos— obtenidos en esta edición, sino por el estímulo que supone para los autores contar con un espacio de representación y confrontación inmediata, asegurado por el evento en su proyectada frecuencia anual.

LA DIRECCION, LOS ACTORES

La dirección escénica, uno de los puntos más discutidos a propó-

sito de nuestro movimiento teatral, resultó ser el aspecto más endeble del Festival. Con excepción de algunas propuestas como las de Eugenio Hernández y Vicente Revuelta mencionadas anteriormente, o los trabajos de Tomás González y Roberto Blanco, no puede hablarse de un resultado sólido en ese sentido. En muchos casos, la ausencia de dirección invalidó títulos que hubieran podido mostrar un desempeño actoral mucho más brillante.

Sin embargo, la respuesta de los actores resultó alentadora. Aún cuando el nivel de actuación fue variable, la sola presencia de profesionales como Elena Huerta —Premio Segismundo, comparti-

do con Nieves Rivalles— corrobora las posibilidades expresivas de nuestros intérpretes. Yo tengo un brillante (monólogo de Lolita, personaje de *La Chacota*, de Nicolás Dorr), sirvió de pretexto para mostrar además de una actriz, la pureza de un estilo. Su propuesta devela el largo aprendizaje que precede a la maestría, y no puede menos que suscitar una valoración positiva, aún cuando no trasciende los mecanismos habituales de comunicación, lo cual es válido en tanto efectivo.

Actores como Luis A. Lin, Amada Morado, Rolando Núñez, Miriam Muñoz y René Money, demostraron potencialidades de nuestro movimiento actoral que no siempre se tienen en cuenta. Por último, quisiera referirme a dos trabajos que si bien no presentan características comunes, fueron puntos relevantes en la programación del Festival. Uno, el *Monólogo de Rolén*, escenificado por Luis Celeiro quien aportó a la muestra un excelente trabajo de caracterización a partir de un personaje resumen que le permitió mostrar su dominio escénico. El otro, *La artista desconocida*, evidencia los resultados del sistema de entrenamiento de Tomás González y las excelentes posibilidades técnicas de una actriz como Magaly Agüero, cuya propuesta se destacó por el inusual manejo de la comunicación, la valentía con que asumió las exigencias de un espectáculo total y la confluencia de propósitos con los criterios de dirección.

EL SALDO

El Festival del Monólogo resultó un buen momento para la reflexión, para analizar dónde estamos y qué falta para llegar a constituir un verdadero movimiento. Es aquí donde radica el logro principal del concurso. En la clausura, Vicente Revuelta escenificó el monólogo de Segismundo, de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. No puedo dejar de atribuir a este hecho una connotación premonitrice en su carácter de síntesis. Son justamente acontecimientos teatrales como ese los que aparecerán como regla si nuestra generación es capaz de asumir el reto. ●



¿ Tienen los artistas de todo el mundo algo en común? Asum**o** brosam**en**te sí. Cada uno aspira a expresar a su manera una verdad. Durante mucho tiempo se creyó que la vía para llegar a la verdad debía estar basada en una tradición, en una cultura, en tener las raíces de uno en una tierra. En varios viajes y exploraciones he sido llevado a otra con clusion. En muchos países, fuera del mundo occidental, mis discusiones con los colegas de teatro han conducido inevi tablemente a un tópico crítico: ¿Como responder a las in fluencias y presiones occidentales?; ¿debe uno imitar a Occidente?; ¿debe uno regresar a sus formas tradicionales, a sus raíces étnicas? Yo creo er otro camino. Pienso que la verdad ha de ser encontrada, la verdad que nos conmueve y nos estremece existe no a través de las tradiciones est ilísticas, vías o medios. La verdad valida es la verdad del momento. Cuando muchas influencias interactúan a través de sus rayos convergentes, mediante su fricción emerge una nueva idea, fresca, sorpresiva.

Una colisión de partículas produce iluminación -en el pasado, una buena compañía de teatro se construía sobre tipos y épocas fuertes y contrastantes dentro de una cultura; hoy podemos incluso hacer estas opciones teatrales mucho mas vividas reuniendo a actores de orígenes muy diferentes. Este proceso también corresponde a un mundo donde la mayo ría del auditorio está compuesto por una mas rica mezcla de razas- y donde incluso cada individuo, dentro de una cultura determinada, está condicionado por una mas amplia mezcla de influencias globales. Al entremezclarse las cul turas en la escena, el público es situado ante verdades precisas e universales.

El Instituto Internacional de Teatro y yo tenemos la misma edad teatral. Ambos comenzamos justamente despues de que nuestro mundo había sido casi destruido por el intento de imponer una cultura dominante específica.

El trabajo de unir y de informar a los teatristas sobre su existencia reciproca tiene la misma logica que las misiones de la UNESCO y de las Naciones Unidas. Quizas el valor du radero del Instituto Internacional de Teatro, a lo largo de estos 40 años, reside en que su verdad también emerge de las combinaciones infinitas e interacciones que hace posi ble entre las culturas de nuestro mundo.

Peter Brook

27 de marzo de 1988

MENSAJE POR EL DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

EL DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

MENSAJE POR

DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

MENSAJE POR

PREMIOS DE **tablas**



FOTO Gory

En vísperas del 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, en lo que aspira a convertirse en tradición festiva de la publicación, **Tablas** dio a conocer los premios de su concurso.

En esta tercera edición la revista estimuló el ejercicio de la opinión con la convocatoria a los críticos en dos niveles, como es habitual, y por primera vez propició la participación en el certamen de la fotografía teatral, como constancia gráfica de memorables imágenes y rostros de la escena.

El jurado de crítica, integrado por Rosa Ileana Boudet, Magaly Muguercia y Amado del Pino, otorgó en el primer nivel —críticos, periodistas, teatrólogos— premio compartido

a Mayda Bustamante y Pompeyo Pino por **Electra Garrigó: una conquista del movimiento** y Osvaldo Cano Castillo por **El Don Juan de Estorino**. En el segundo nivel —estudiantes, aficionados al teatro y público en general— mereció el premio Mónica Alfonso Esperón por **De los días de la guerra: la reafirmación de un método**.

Los fotógrafos Tito Alvarez y Rogelio López Marín (Gory) y el diseñador Orlando Silvera, miembros del jurado de fotografía, otorgaron el premio de imágenes de puestas en escena al conjunto **Mariana**, de Fernando Hastié y declararon desierta la modalidad de retrato.

En esta entrega **Tablas** inicia la publicación de los trabajos premiados.

EL DON JUAN DE ESTORINO

Oswaldo Cano

Que el diablo te acompañe es una de esas sorpresas que suelen dar los grandes dramaturgos, y no por inesperada resulta casual en Abelardo Estorino después de habernos sorprendido de modo similar con el estreno, en 1980, de *Ni un sí, ni un no*.

Estorino, el autor cubano más importante del momento, nos ha acostumbrado a encontrar en sus obras el reflejo de temas trascendentales. En su dramaturgia apreciamos el enjuiciamiento crítico y certero de una época o un dilema que puede —en apariencia— tener muy pocos puntos de contacto con nuestra actualidad. Sin embargo, existen claves que permiten desentrañar la parábola y descubrir el vínculo directo con nuestros problemas más esenciales. *Los mangos de Caín* o *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* son ejemplos de este modo de hacer.

El centro de la referida sorpresa estriba precisamente en la aparente intrascendencia del tema seleccionado y la engañosa superficialidad que por momentos parece invadir obras como *Ni un sí, ni un no* y en especial *Que el diablo te acompañe*. Ambos títulos se insertan dentro de una tendencia definitiva para la escena cubana: el teatro popular, que tiene su raíz en la tradición bufa abordada con insistencia por autores como José Ramón Brene y Héctor Quintero. *Que el diablo...* no es una excepción dentro de esta tendencia, aunque sí posee peculiaridades que la distinguen del tono picaresco de Brene o del acento que pone

Quintero en torno a la gris rutina cotidiana en que se mueven sus personajes.

Atendiendo a esta diferencia temática que incluye además lenguaje y género podemos asegurar que la obra de Estorino se bifurca en dos vertientes bien definidas. Una donde la elaboración del lenguaje y la estructura, así como la trascendencia del tema es mucho mayor: *La casa vieja*, *La dolorosa historia...* *Morir del cuento*, textos que sin discusión se han ubicado entre lo mejor de nuestra producción dramática. Y otra en la que el autor aligera el asunto, propone la comedia como género, hace uso de un lenguaje más popular y basa su tesis en aspectos de nuestra realidad cotidiana.

En *Que el diablo te acompañe* Estorino transporta su visión de la realidad de hoy a la escena. ¿Qué hallamos en consecuencia? ¿realismo? ¿parodia? Creo que éstos y otros ingredientes integran el espectáculo. Si bien es cierto que la obra juega constantemente con la imaginación de los espectadores, la base de este juego es indudablemente realista. Las situaciones planteadas y las soluciones mismas provienen de la vida cotidiana. Sin embargo, personajes como Mefistófeles crean un plano de irrealidad, introducen la fantasía en medio de la vida diaria y nos sumergen en la parodia que el autor realiza de varios clásicos de la literatura dramática.

Fausto (Goethe) y *Don Juan Tenorio* (Zorrilla) son parodiados y hasta pudiéramos decir actuali-

zados en esta versión. Las coincidencias, intencionales por supuesto, son muchas. El autor ha tomado como base para su comedia, no sólo la realidad que lo circunda, sino también aquellas obras que criticaron situaciones análogas en épocas anteriores, de esta forma enriquece su obra y se aparta del reflejo naturalista de la vida.

Que el diablo te acompañe propone una crítica al machismo, al afán insaciable en algunos individuos por conquistar nuevos «amores» y hacer gala de ellos. Sin embargo Estorino se cuida muy bien de que este enunciado tan simple se convierta en la esencia de su comedia y apela no sólo a recursos como el teatro dentro del teatro, sino también a la interpolación de personajes y situaciones para conseguir diversos niveles de lectura que enriquezcan el planteamiento inicial. Está presente la historia del «conquistador» Juan Celeiro, que luego de tantos engaños resulta a su vez burlado por Inés, además de respetarse el clásico esquema de la comedia: vicio (las conquistas de Juan) más castigo (el adulterio de Inés), es igual a reforma (Juan reconoce su insensatez).

JUANI. (*Bebiendo a pico de botella*). Aquí estoy esperando que los muertos se levanten de sus tumbas y vengán a tomar un buche conmigo. Vengán difuntos yo invito. Brinden con Juan Celeiro, el gran berraco del mundo.

La cita anterior es una interpolación evidente del esquema ar-19

PREMIO

gumental del texto de Zorrilla, y otro tanto ocurre con el *Fausto*, la figura omnipresente de Mefistófeles se complace con las conquistas de Juani, y al final le conduce al infierno.

A pesar de estos nuevos elementos introducidos por el autor, *Ni un sí... y Que el diablo...* devienen variaciones sobre un mismo tema: el machismo. En ambas es analizado el desplome de una pareja aparentemente feliz, a causa de las ideas retrógradas del hombre en contraposición con la nueva mentalidad adquirida por la mujer en el proceso de construcción del socialismo, en el que la igualdad de derechos y deberes es el centro de una lucha constante.

El machismo como caricatura humorística es una de las cartas de triunfo de Estorino en *Que el diablo...*, peculiaridad dada en la concepción «pintoresca» de personajes como Juan Celeiro, Chalo, Yeyo o Wichi. Sus prejuicios no son los de Mario (padre de Julita en *Los novios* de Roberto Orihuela), los de *Andoba* (en la obra homónima de Abraham Rodríguez) o los de Nico (en *Santa Camila de la Habana Vieja* de Brene). Los personajes no están analizados en las contradicciones o causas que los empujan a ser machistas, sino que esta característica, que resulta trágica en *Andoba*, se convierte en una especie de esperpento en manos del autor, quien lo transforma en un recurso para lograr la risa, no sin criticarlo.

Los hombres que critica Estorino en *Que el diablo...* no son iguales al Cristóbal de *El robo del cochino* o al Diego de *La casa vieja*. La intención de Juani de conquistar a cuanta mujer hermosa encuentre en su camino no es analizada por el autor como tal vez hubiera hecho algunos años antes al considerarla consecuencia de una formación llena de rezagos y falsos valores, sino que es puesta en ridículo, se burla de esta propensión a la poligamia sin prestar demasiada atención a las causas que engendran el mal.

¿Estamos en presencia de una nueva etapa en la obra del autor de *Morir del cuento*? ¿O es que

obras como ésta resultan un ejercicio interesante, ameno y hábilmente estructurado del dramaturgo? Me inclino por lo segundo, creo que más que una etapa definida en su labor de creador, obras como *Ni un sí ni un no* y *Que el diablo...* son un experimento necesario que en manos de un autor de la talla de Estorino se convierten en textos de importancia para nuestro acontecer teatral. El tema analizado en ambas está presente en el conjunto de su obra; deviene variante cómica de *El robo...* o *La casa...* sin llegar a la hondura psicológica en la caracterización de los personajes conseguida en las obras citadas. Aunque no podemos decir que en las comedias haya una simplificación extrema, sí resulta evidente que el autor juega con sus personajes y se desentiende un tanto del análisis riguroso que había encarado en textos anteriores.

«Más que una profunda disección de la esencia, *Que el diablo te acompañe* aporta un mosaico de situaciones de la realidad, a modo de chispazos, que se vale del desenfado y del choteo para condenar una actitud incompatible en el proceso de transformaciones de la sociedad cubana y para propiciar nuevas búsquedas en la puesta en escena. (...) Estorino construye un texto que mezcla el deparpajo y la cultura teatral; la visión crítica del personaje clásico y un reflejo mordaz de comportamientos que superviven en la conducta del hombre de hoy».¹

El lenguaje resulta por momentos descarnado: «Juani y yo mirándole a las tetas (...) Le saltaban nerviosas, no se estaban quietas debajo de la blusa, cuando se reía (...) La encuero, la tiro en una cama y la hago gritar como una endemoniada», con claras referencias al bufo, especialmente por la constante recurrencia al doble sentido.

INES. Las mujeres podemos vivir perfectamente...

JUANI. Virgenes

INES. ...sin esos apetitos exacerbados.

JUANI. Antes de haber probado el plátano macho sí, después no.

Mas esa intención no siempre tiene un acabado. La búsqueda del humor a partir del habla popular conduce a Estorino a extremos con el empleo de textos repetitivos, retóricos, algo que aparece con lamentable frecuencia en nuestra dramaturgia pero no es común en la de el autor.

«...ese afán de quitarle solemnidad a la palabra hablada, de ser natural y espontáneo a toda costa, puede llevar a una especie de *retórica de lo coloquial*, donde en ocasiones los giros de familiaridad («Oye, tú, mira chiquito» para que lo sepas») llegan a empañar el sentido de la situación y a hacerle perder efectividad al conflicto».²

EL DIABLO EN ESCENA

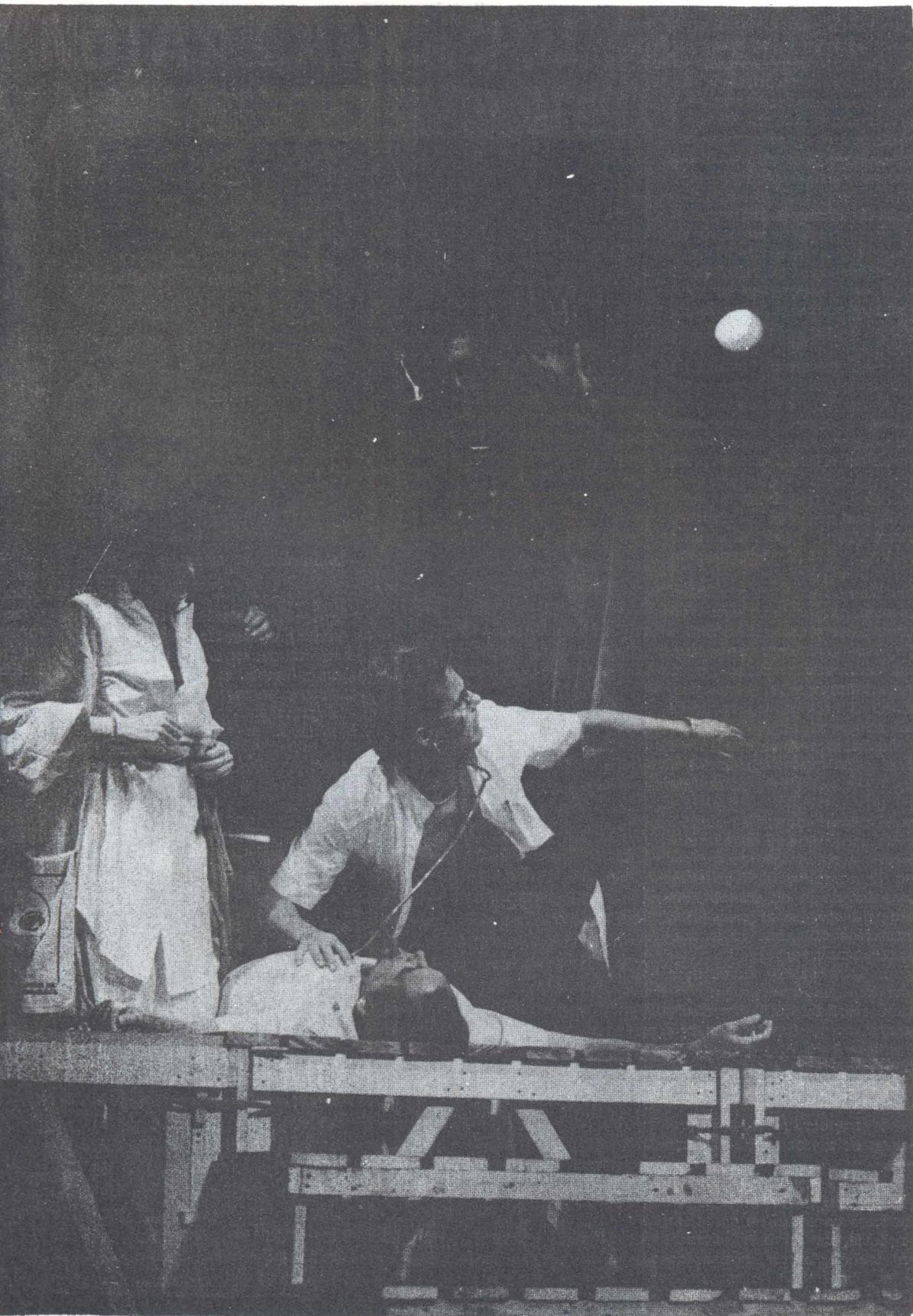
Una de las mayores virtudes de la puesta es el desenfado con que la concibe el director. En este sentido, es significativo que pese a la caricatura al machismo explícita en el texto y trasladada al espectáculo, éste a su vez no se torna caricaturesco.

Estorino, como es frecuente en su labor, asume el montaje de una obra suya, dualidad que le brinda indudable ventaja. La asimilación del superobjetivo del autor, sus presupuestos estéticos y otros tópicos imprescindibles a la hora de acometer un montaje, para él están sobradamente claros, por lo que el autor-director sale de la línea de arrancada con varios pasos de ventaja.

La primera imagen que recibe el espectador es la de un desvenecado automóvil que ocupa el centro del escenario y que se convertirá desde el inicio mismo en uno de los personajes más importantes, protagonista incluso. El «carro» es en esencia la ilustración de un modo de vida. El director juega constantemente con su presencia y alrededor de él giran los personajes, los anhelos, las ambiciones de este tipo de ser humano que ha llevado su pragmatismo materialista hasta límites insospechados que iremos descubriendo en el transcurso de la representación.

¹ Martínez Tabares, Vivian: Conducta de dramaturgos. En *Revolución y Cultura* 3/87, p. 29.

² Pino, Amado del : Vocación por lo difícil. En: *Tablas* 2/86, p. 37-38.



El carro se erige en una crítica al acomodamiento, a la sobrevaloración de los bienes materiales, convertida en razón de existir para algunos. Estorino nos alerta desde el inicio mismo sobre los daños que puede causar la falta de espiritualidad, demuestra las consecuencias negativas que acarrea la mitificación de lo material por encima de la ternura, el amor o cualquier otro sentimiento desinteresado. Mefisto simboliza la banalidad, la supervivencia anacrónica del machismo, sustentada en la necesidad de mantener a toda costa la apariencia de conquistador. Personaje de innegable autenticidad, su envoltura mítica da pie a que se emparente como figura teatral con la diabólica vocación de algunos hombres de empujar a sus semejantes a acciones censurables. Eduardo Vergara imprime a Mefistófeles una fuerza escénica encomiable, su actuación es de una limpieza cercana al virtuosismo, sobre todo por la efectividad que logra en las entradas. El actor supo manejar muy bien el contraste implícito en su personaje entre lo que tiene de cotidiano y lo que tiene de onírico.

Julio Rodríguez tuvo la responsabilidad de representar al controvertido Don Juan y sale airoso a pesar de que acusa cierta repetición a lo largo del espectáculo. Los cambios de los azares de la comedia no son suficientemente asimilados por Rodríguez quien parece no evolucionar o involucionar en la misma medida que su papel. A pesar de esto su pericia profesional le permite no «desentonar» con el resto del elenco, al proyectar a Juaní como un personaje creíble.

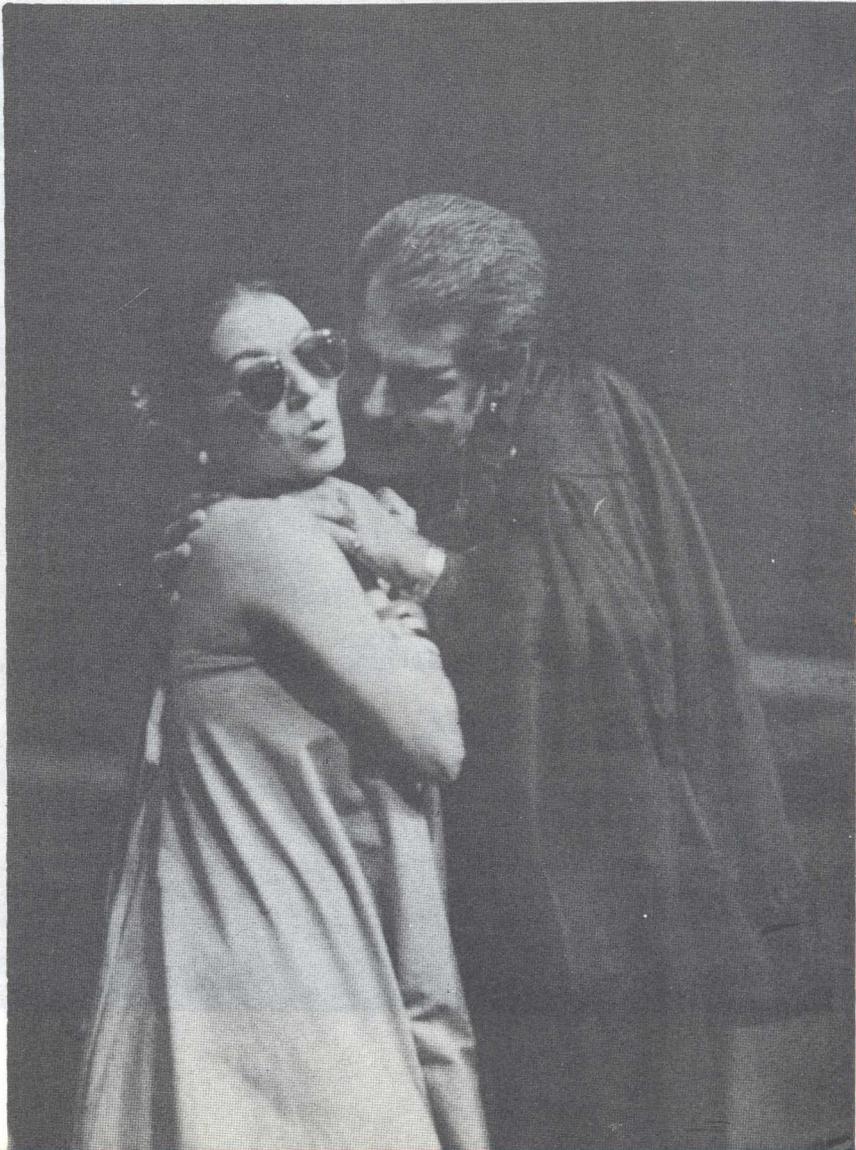
Miriam Lerra asume a la Inés como a un ser gris, aburrido. A pesar de que la actriz no alcanza la fuerza interpretativa de su labor en *Doña Rosita la soltera* o *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, logra momentos claves en los que desborda el trabajo actoral conseguido hasta entonces. Me refiero al soliloquio donde confiesa sus aspiraciones en la vida (que le celbren la comida, ver la televisión junto a Juan, que su hija crezca y cumpla los quince para «tirarle» muchas fotos, «y así un día

y otro, todos los días de nuestra vida: iguales, apacibles, sin sobresaltos»), y donde salta a la vista el parentesco con el monólogo *Una espectadora anónima*, del propio autor. El tono de voz monocorde utilizado por la actriz, junto a la apariencia cansada, tediosa, que imprime al personaje son recursos válidos para destacar la monótona grisura del mismo.

La caracterización que realiza Francisco García del otro Don Juan es bien diferente a la de Rodríguez, no sólo por los rasgos internos del rol, sino también por los recursos de que se vale el actor. La peculiaridad de este conquistador estriba en su comportamiento natural, en que apela a los sentimientos y no a los valores materiales. García concibe a su Juan como un hombre aparentemente tímido y tierno, pero que en realidad busca la aventura. La diferencia de ambos

está en el método, pero no en el fin. Esta es la esencia de Juan Alberto sabiamente captada por el actor, quien realizó un trabajo depurado y con aristas muy definidas, donde la apariencia sutil de mansedumbre y solidaridad humana son sus principales armas de galán.

Personajes como Yeyo y Wichi, esquemáticos en el texto, son a su vez actuados con esquematismo. Los actores José Raúl Cruz y Nelson Rodríguez escogieron gestos supuestamente típicos para realizar la caracterización, que se va por lo fácil, sin entrar en la necesaria profundidad capaz de revelar su esencia. José Raúl Cruz salva un tanto a Yeyo de este esquematismo con su innegable carisma y vis cómica; no obstante, el poco desarrollo del personaje limita al actor para conseguir un trabajo más depurado. Situaciones de contraste como el deseo que siente Yeyo





por Elvira, la amante de su amigo, planteado de pasada en el texto pudieron haber aportado mucho no sólo a la psicología del personaje en particular sino también al desarrollo argumental en su conjunto.

Otros personajes que adolecen de una caracterización fuerte y que de haberla tenido sumarían nuevas contradicciones y mayor fuerza al conflicto son Elvira y Nani.

A pesar del esfuerzo de Adria Santana y Paula Alí por revelar el mundo interior de Elvira, es la concepción misma del personaje quien la traiciona, el desarrollo psicológico de esta especie de «amante profesional» es exiguo y en buena medida resulta un pretexto para destacar las aptitudes donjuanescas de Celeiro y para que Inés descubra las infidelidades de su esposo. Doris Gutiérrez intenta con su Nani hacer creíble un personaje que es en buena medida un esbozo, un boceto, y lo consigue. El aire juvenil, superficial y hasta arribista tan peculiar en este tipo de persona es trasladado con eficacia a las tablas por la actriz.

El mayor acierto del vestuario es precisamente la minuciosidad con que se caracteriza a los personajes de acuerdo a sus ocupaciones. Falta sin embargo, mayor vuelo imaginativo, excepto en la vestimenta de Mefisto: una capa, un maquillaje sumamente expresivo y algún que otro elemento como la fosforera, que enciende a modo de fuego infernal. El

overol de Yeyo o la bata de Wichi son de un realismo tal que contrasta con el diseño que se utilizó para el diablo. Otra solución afortunada es la de Nani, quien con camisones, zapatillas, pantalones amplios y accesorios asume una especie de «barroco del momento» en un evidente afán por llamar la atención sobre sí misma y su futura profesión.

El diseño escenográfico de Carlos Repilado guarda una estrecha coherencia estilística con el utilizado en otros montajes del propio director (*Morir del cuento*, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*). A pesar de los mencionados puntos de contacto con *Ni un sí...*, la escenografía, en aquella ocasión de un realismo cuestionado por la propia puesta, es en este montaje mucho más estilizada y de un evocador nivel de proposiciones. El sugestivo carro y la utilización de módulos para crear diferentes planos son dos elementos que logran una atmósfera de desenfado muy a tono con el sentido del texto y del espectáculo en general.

El diseño de luces, realizado también por Carlos Repilado, refuerza la puesta en escena. Certero, audaz y en ocasiones amenazador, sobre todo cuando los faroles del auto encandilan y deslumbran a los posibles Don Juanes de la platea.

Apoyados en un interesante y preciso trabajo con los efectos especiales, consiguen entre am-

bos formar una atmósfera a veces realista, a veces lúdica y en ocasiones —como al inicio, cuando Mefisto presenta a los personajes— onírica.

Con todos estos elementos, logrados a distintos niveles, Estorino conforma un espectáculo cuyo principal éxito es la numerosa afluencia del público. El machismo que en *La casa vieja* o *El robo del cochino* podía desembocar en tragedia y convertir el espectáculo en naturalista, crudo, aquí es llevado al nivel de la farsa. Es curioso que al hacer esta obra ligera, alegre, anticonvencional, Estorino se asemeje por momentos a autores que han hecho de este estilo el centro de la suya. Como Héctor Quintero, quien en textos como *Sábado corto* tiende a un reflejo de la cotidianidad que lo lleva, si no a la plasmación fotográfica, sí a captar los costados más humorísticos y expresivos de la vida diaria. Un espectáculo como *Que el diablo...* revela esta postura, pero también un gran nivel de juego en el que la relididad está dinamizada, fragmentada e interpolada con elementos propios del pasado teatral.

Si en *Morir del cuento* el director escénico Estorino no llega a superar las propuestas y el acabado que alcanza como autor, en *Que el diablo te acompañe* es contrariamente la hábil mano del director la que convierte un texto relativamente débil desde el punto de vista dramático, en un espectáculo interesante y ameno. La labor de Estorino como director de escena es en ocasiones poco valorada pues constantemente compete con la profunda calidad de su obra dramática, sin embargo desde esta faceta no se limita a ilustrar sus propios textos sino que constantemente propone nuevas interpretaciones.

Que el diablo... es para el teatro cubano de hoy peze a las deficiencias señaladas, una buena comedia de costumbres, de esas que a la larga resultan imprescindibles en el repertorio de cualquier grupo. Con este Don Juan habanero, Estorino sorprende nuevamente a los iniciados en el estudio de su dramaturgia, demostrando una vez más, su afán por renovarse, por cuestionar nuestra realidad. ●

NOTAS ANTICIPADAS A MI SOCIO MANOLO

Inés María Martiatu

En alguna parte escribí sobre la obra de Eugenio Hernández Espinosa y apunté que este notable creador, sin duda, una de las figuras más importantes y prolíficas de la dramaturgia cubana de la revolución, «ha llegado muy lejos en su indagación de lo popular con un alto nivel artístico y sin prejuicios clasistas» y *Mi socio Manolo*, escrita en 1971, es un ejemplo de ello.

Es curioso que el autor de *María Antonia*, casi un mito desde su estreno en 1967 dirigida por Roberto Blanco; *La Simona*, premio Casa de las Américas, y muchas otras piezas casi no haya sido tomado en cuenta por nuestros directores. Veintiún años después del estreno de la memorable puesta de *María Antonia* sólo el conocido director de televisión Silvano Suárez se interesó por un texto de este dramaturgo, *Mi socio Manolo*. Los estrenos de sus otras obras: *Los peces en la red*, *Calixta Comité*, *Oba* y *Shangó* y *Odebi el cazador* han estado a cargo del propio autor. Inicialmente se pensó en *Mi socio Manolo* para una puesta televisiva en el espacio Teatro, proyecto que no llegó a realizarse, 24 y finalmente el Teatro Nacional de

Cuba asumió su producción. *Mi socio*... se llevó a escena por el propio Silvano Suárez, con las actuaciones de Mario Balmaseda y Pedro Rentería en los dos únicos personajes: Manolo y Cheo.

En la ya extensa obra de Hernández Espinosa encontramos títulos tan diversos como *Aponte* (drama histórico) o *La Simona* (obra política de ambiente chileno), sin embargo en su teatro pueden distinguirse dos vertientes principales: una basada en elementos de nuestra cultura popular tradicional, específicamente de origen yorubá, los mitos de esta etnia de Africa Occidental que perviven en nuestro pueblo: el interesante ciclo de los patakines *Oba* y *Shangó*, *Odebi*, *el cazador* y otros; y un teatro popular con personajes propios de nuestro medio: *María Antonia*, *Calixta Comité* y *Mi socio Manolo*. Es en estas tres obras donde la dramaturgia del autor alcanza, a mi juicio, el nivel más alto y donde se esclarecen sus objetivos más importantes como artista de este tiempo.

La influencia de la música popular, desde las comparsas y las giras bailables de *La Polar* y *La Tropical*

1. *El Cuini*, *Olga la tamalera* y *Naranja y Lu-cas*, son tres conocidos cha-cha-chás de Richard Egües, popularizados por la Orquesta Aragón. *El vivebién* es un guaguancó de Alberto Zayas. *Nico cadenón* es una guaracha original de Antonio Valdés Oliva.

2. *Mi socio Manolo* es una guaracha de Juan Crespo Maza interpretada por la Orquesta Ritmo Oriental.

hasta las rumbas y los *toques de santo*, y el ambiente inigualable, la atmósfera auténtica de los barrios habaneros, están presentes; allí se encuentran inmersos los personajes del autor. Ellos se debaten contra la violencia y la inferiorización, contra la negación de sus valores ancestrales. Están los inolvidables personajes reales de las fiestas que han sido inmortalizados en la música del pueblo: *El Cuini*, *El vivebién*, *Olga la tamalera*, *Naranja y Lucas*, *Ñiquito Cadenón*,¹ *Graciela la millonaria*, *Joséito el mago*, *el rey del cabello* y muchos otros que se estiraban el pelo y se *ripiaban* los do-

mingos en aquellos bailes. Allí encontraría Eugenio Hernández a *Cheo Malanga* y a *Manolo*, *el aguajista*, bailarador estrella.

En *Mi socio Manolo*,² estos personajes son protagonistas de una intensa aventura humana y dramática que se desarrolla en la actualidad y que nos revela el trasfondo complejo de sus relaciones. En esta obra aparece un lenguaje que se nutre del profundo conocimiento que el autor tiene de los giros del habla popular y de sus estructuras, las cuales reinventa logrando una verosimilitud que se mantiene a tra-



vés de la progresión dramática, ascendente hasta llegar al inesperado final. Es éste quizás uno de los aspectos más interesantes y valiosos, que contribuye a mostrar la maestría del dramaturgo (la poesía presente en el habla popular cubana) y quizá también el que resulte más polémico por la cantidad de prejuicios que subyacen en nuestro medio con respecto a este rasgo de la cultura popular. Sin embargo habría sido falsa la elaboración de estos personajes sin utilizar la lengua que les es propia e imperdonable el desperdicio de esa inagotable fuente poética.

El habla, como otros elementos de la cultura popular ha sufrido la misma suerte que buena parte de sus creadores: el negro, el campesino y el pueblo explotado en general. En el teatro burgués fue utilizada para ejemplificar formas negativas de conducta, puesta sólo en boca de delincuentes o para la burla del *bozal*, del campesino o del obrero. Sin embargo, este autor la rescata y nos la ofrece con toda su fuerza expresiva y su vigencia.

Siguiendo una tradición que principalmente nos viene de España, y a despecho de los erráticos puristas del idioma, aparecen vocablos de nuestra habla cotidiana que han proliferado sobre todo en los medios urbanos y que tienen, es cierto, su acento más marcado entre los hombres (aunque algunas mujeres empleamos a veces palabras sueltas).

Son ellos los que han desarrollado en su trato esta forma de hablar que curiosamente no tiene nombre, a diferencia del *caló* de los gitanos, el *lunfardo* de los argentinos, la *germania* de los españoles, el *caliche* de los mexicanos, etc. Plagada de arcaísmos, como bien señalara nuestro Alejo Carpentier, como *escuridad*, que han pasado a considerarse formas incorrectas de hablar; de términos de procedencia extranjera como *bayú*, del francés. Otros se han creído afronegrismos y criollismos, pero provienen de tradiciones 26 españolas como la *germania*: afa-

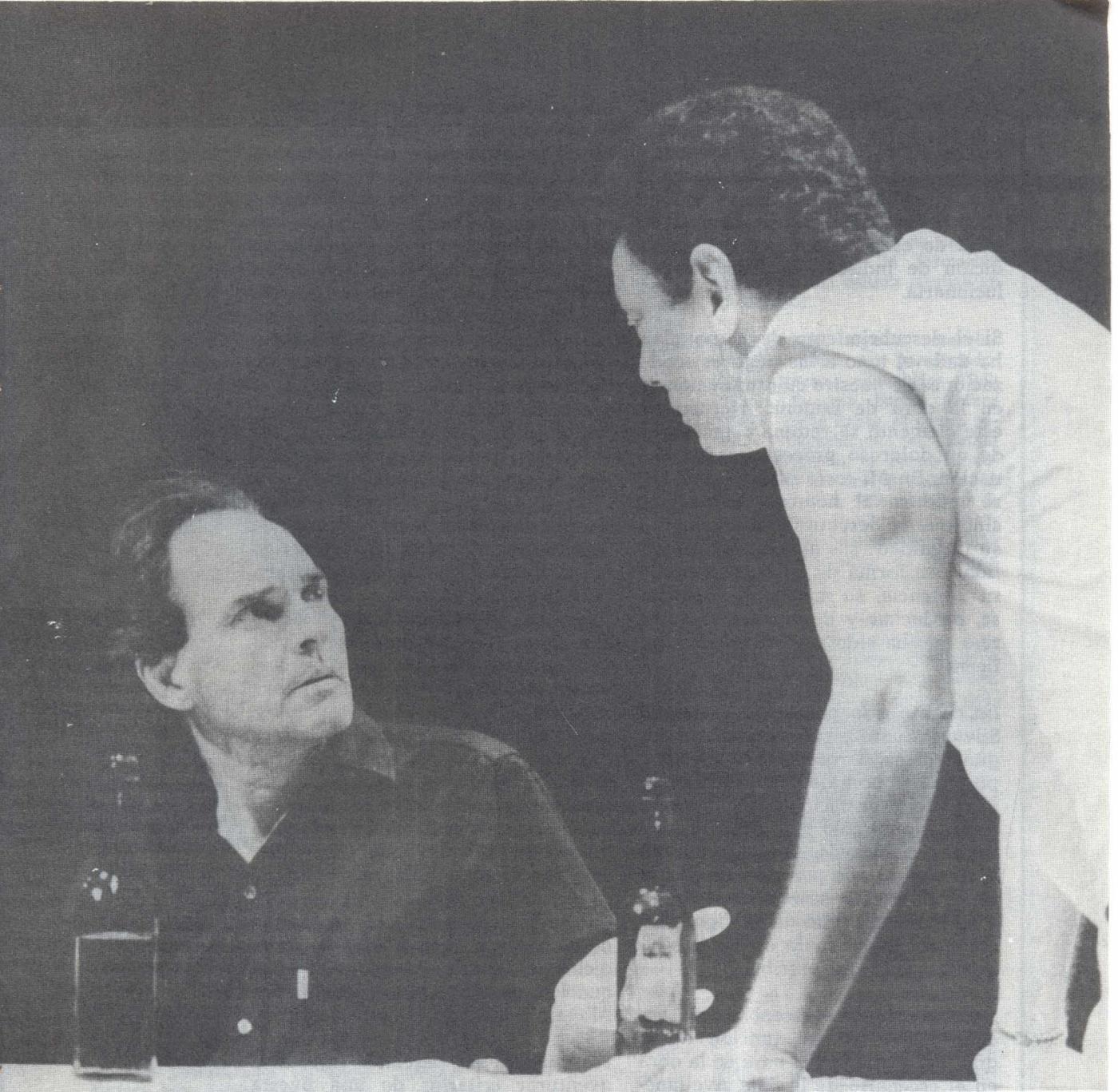
nar-robar, gao-casa y del *caló*: andoba y mangui (pronombres), jarpolicía, curralar-trabajar y jamar-comer; esto podría parecer sorprendente para algunos. Sin embargo, otros vocablos como amilanarse, alerta, bisoño, infundio o novato, que tuvieron el mismo humilde origen del *caló*, han logrado carta de legitimidad en los respetables diccionarios de la Academia.

Pero son los procedimientos poéticos los que han sido señalados por sus estudiosos como los favoritos en el proceso de creación colectiva de ese lenguaje y que le dan su sabroso empaque popular.³ Llamar las cosas por sus atributos: cerveza-la fría, el campo-el verde; la formación de una sinonimia eufemística: gripe-la cariñosa, o los dicharachos, casi siempre metáforas con todas las de la ley: en el cielo pico del aura, parquear una tiñosa, la lata-la guagua, fuera de base, etc. Esta es la base del lenguaje usado en *Mi socio*...

El encuentro de estos dos amigos en una edad de definiciones y recuentos, deviene una confrontación lastrada por las peculiaridades de sus historias personales y por el machismo. *Los hombres no lloran, los hombres no pueden fallar*. La *parada* del macho es muy alta y ellos vienen de un mundo en que les han sido cuestionadas todas sus posibilidades de amor verdadero, de ternura, de miedo, de desgarramiento o llanto, de amistad, que son tan humanas. Cada uno con sus esquemas y limitaciones trata de oponer al otro una concepción de su papel, de sus responsabilidades políticas y sociales, de su realización más íntima.

Manolo, lleno de contradicciones, comprende la importancia de dar, de acuerdo con sus posibilidades, de *ser*, y es capaz de cuestionar la caduca escala de valores del amigo. Cheo, con su intransigencia, su inconformidad, y su vieja envidia por Manolo, le opone una visión frustrante, superficial y pequeño-burguesa. Trata de *estar sin ser*, donde

3. Ver Argelio Santiesteban, *Habla popular cubana de hoy*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1982.



él cree que le corresponde según sus méritos pasados. El *proceso* de la revolución, que no ha entendido, deja atrás a Cheo y en un acto de impotencia mata en Manolo las posibilidades que pudieron haber sido suyas. Manolo supo construir su propia historia; Cheo sólo la auto-destrucción.

En esta obra se iluminan un tanto además, algunas confusiones sobre el pretendido *marginalismo* que últimamente se ha utilizado como una generalización abusiva que engloba

a la clase obrera sobre todo en las ciudades. Cheo y Manolo no son marginales, son obreros. Cheo fue combatiente del Ejército Rebelde y Manolo es obrero de vanguardia. Al tildar de marginales a ciertos sectores populares por su forma de hablar, de vestirse, de beber, de manifestarse, por la pobreza de sus viviendas (herencia de la superexplotación imperialista) se les niega su condición de trabajadores productores de riqueza, se les escatima su contribución económica, se desconoce una historia y una moral de 27

lucha de clases y sobre todo, se les ataca en sus expresiones culturales todas que pasan a ser ilegítimas. Estos prejuicios se mezclan con una valoración donde no se tienen en cuenta la esencia contradictoria de estos personajes y su condición de indiscutible fuerza revolucionaria.

Si el descubrimiento de lo popular ha dado el tono a las mejores realizaciones de nuestra cultura nacional, en la obra de Eugenio Hernández este elemento se retoma como parte de un doloroso proceso de desalienación. En *Mi socio Manolo*, no sólo se muestra al hombre de pueblo, sino que se desentraña la esencia de su intimidad: sus anhelos, su sexualidad, su forma de amar, de pensar, su violencia, su manera de oponerse, de luchar y desgarrarse ante el reto que ha sido su historia en esta tierra.

En cuanto a la puesta en escena de Silvano Suárez, sólo adelantaré algunas ideas, porque la falta de tiempo para el montaje y la salida inminente del espectáculo hacia una gira internacional sólo me permitió asistir a dos ensayos, uno de ellos en el que se pasaba por primera vez la letra. El estreno se realizó al fin en Venezuela con éxito de público, pero como es obvio, fuera de las posibilidades de la que escribe.

Apoyada en una escenografía sencilla y práctica, en función de la gira, presenciamos el *pase* de la obra en el escenario de la Sala Avellaneda del Teatro Nacional, en medio de una atmósfera de teatro arena, el enorme y rojo lunetario oscuro a nuestras espaldas y los actores a sólo dos pasos. En esta puesta de Silvano Suárez, Mario Balmaseda y Pedro Rentería reeditan la experiencia de *Mosquito*, de Athol Fugard, pero esta vez con un texto cubano que les plantea muy diferentes exigencias histriónicas.

Mi socio... es una obra de dos personajes, lo cual está de moda, pero no deja de significar desafío y un

duelo actoral para los intérpretes. Mucho más tratándose de este texto difícil y desgarrador en su forma y escrito en un lenguaje cuyas características, cotidianidad y el reflejo que en el público ha dejado su utilización en otro sentido, puede hacer caer la obra en una expresión populista o chabacana. Unido a esto está el hecho de que el dramaturgo juega con el humor, rompe constantemente las situaciones más tensas pero sin desmentir el carácter trágico de la pieza. La puesta hace recaer el mayor peso en las actuaciones, y por lo que vi, puedo asegurar que salgan airosos de la prueba.

Después de haber leído ese texto, de habernos asombrado y conmovido con el descubrimiento de la legítima humanidad de Manolo y Cheo y de habernos deslumbrado sin remedio con el ritmo y la riqueza metafórica del lenguaje siempre lleno de sorpresas capaces de producir el más legítimo goce estético (si lo percibimos desprejuiciadamente), confieso que me emocionó el ensayo en que vi por primera vez a Mario Balmaseda entrar en contacto con la letra, aún libreto en mano. Me sorprendió la certeza de que aquel texto que animaba el actor hubiera sido escrito por alguien ajeno a su persona y que se correspondiera con su forma de decir tan orgánica. Aunque se ha dicho demasiadas veces, tal parece que Hernández Espinosa concibió a *Manolo* pensando en este actor.

No quisiera ser parcial o injusta al aventurar criterios de una puesta que no pude ver como producto teatral acabado, pero ya en ella se notaba el desempeño eficaz de los actores en función de una concepción adecuada de la pieza. La fusión de escenografía, luces, el esbozo de una utilización del espacio escénico y del movimiento y una música que combina elementos de la guaracha *Mi socio Manolo* con electroacústicos, hacer que este espectáculo prometa ser uno de los estrenos más interesantes y quizá polémicos de la temporada. Esperemos que de ningún modo pase sin pena ni gloria. ●

HILARIO PEÑA: LA ALEGRÍA DE LA OPINIÓN

Wilfredo Cancio Isla

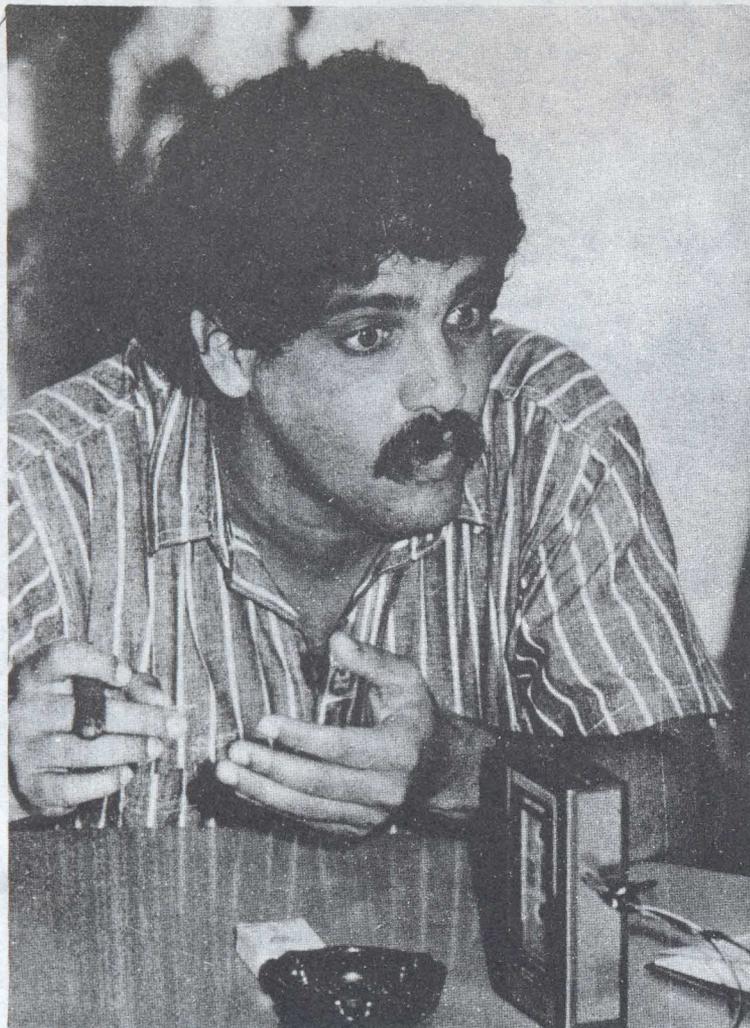


FOTO Marqueti

No es difícil percatarse de que Hilario Peña (Guantánamo, 1957) es un conversador irremediable. Mucho menos si los temas abordados son el teatro cubano, las jóvenes generaciones en sus anhelos y temores, la función de la crítica periodística, la formación de actores y hasta los recuerdos de aquellos románticos y felices días de estudiante preuniversitario, cuando decidió definitivamente que su vida estaba en el arte.

Hilario estudiaba por entonces en la Escuela Vocacional Lenin y eran conocidas sus parodias a profesores y su disposición ante cuanto iniciativa juvenil se pusiera en juego. Así fue que llegó —vamos a llamarlo de este modo— el primer éxito teatral en su carrera. Con vistas a recaudar fondos para la fiesta de fin de curso, se aventuró en el montaje de una picante comedia de enredos, en la cual también interpretaba un personaje protagónico. La acogida no pudo ser mejor: dos noches a sala repleta y más aplausos de los que podían imaginar.

Y así comenzó todo. Los amigos le llevaron la convocatoria del ISA, Hilario se presentó y las cosas salieron bien. Matricula Actuación en la Facultad de Artes Escénicas y se abre para él una etapa de revelaciones y búsquedas dentro de un colectivo estudiantil con muchísimas inquietudes culturales.

Ahora, casi once años después, Hilario es un actor que —sin muchos ruidos y con resultados ciertos— ha sabido ganarse la atención y el reconocimiento. Caracterizaciones como el Liborio de **El becerro de oro**, el Gaspar de **La escuela de los parientes** o más recientemente el Justo Valiente de **La opinión pública**; el ocurrente Julito "el camillero" del serial televisivo **La séptima familia** o su participación en el filme **De tal Pedro tal astilla**, avalan la trayectoria de este joven comediante que se confiesa un inveterado inconforme con cada faena artística ("Sólo la inconformidad posibilita la superación", me dice), que admira tremendamente a Reinaldo Miravalles y Adolfo Llau-

radó, y que sueña con interpretar algún día el Tartufo de Moliere. Por demás, les aseguro que esas y las demás declaraciones las hizo con toda la seriedad del mundo. Y también con la mayor sinceridad, créanme que sí.

SE HACE CAMINO AL ANDAR

Desde la primaria siempre estuve metido en representaciones de fin de curso, en combos que hacíamos entre tres o cuatro "locos" y luego en un grupo de danza folklórica. No pensaba en que sería actor, pero ciertamente me atraían las improvisaciones humorísticas en la beca, la escenifica-

ción de chistes en los matutinos. En mi familia gustaba mucho el cine, el canto, y mi abuelo materno era un repentista tremendo: se enrolaba en las compañías de bufos que visitaban el pueblo cada vez que tenía oportunidad. Crecí con un buen hábito de lectura, pero el teatro era casi desconocido para mí. En realidad, comencé a aproximarme al teatro "por obligación", ya en el pre-universitario. Nos llevaban por grupos a ver películas y espectáculos que no siempre resultaban ser las mejores opciones y nos hicieron dormir en varias ocasiones, como en una oportunidad que fuimos al Hubert de Blanck a una función de **Cami-**



FOTO Marqueti

nando y cantando. No eran los días más felices del teatro cubano, pero recuerdo como una impresión favorable la noche que asistí al Lázaro Peña, donde representaban **Tía Meim**, una comedia protagonizada por María de los Angeles Santana. Creo que su interpretación resultó para mí un descubrimiento.

CON NOVEDAD EN EL FRENTE

Con todas las deficiencias que puedan señalarse, el ISA nos dio una formación, aunque incompleta, profesional. Tuve una entusiasta profesora, Aña Viña, a quien debo las primeras lecciones de "iniciación teatral" y mucho más. Por supuesto que considero hubo insuficiencias múltiples, pero no fue la etapa de anarquía y locura que vino después y está pasando ya, por suerte. Nosotros salimos con grandes carencias. Nos enseñaban a bailar la polka en lugar de aprender los bailes cubanos, saber cómo moverse en un guaguancó, cómo son los ritmos yorubas, pues eso es lo que necesitamos. Las clases de Voz y Dicción eran tan deficientes que hoy toda una generación de jóvenes actores están padeciendo problemas de ese tipo. No recibimos nociones de instrumentos musicales... Es decir, que faltaron elementos básicos para una formación más integral y exigente.

LA PRUEBA DE LIBORIO

El trabajo de graduación con **El becerro de oro** fue una prueba difícilísima. Antes había estado en una experiencia muy fructífera en el Teatro Musical de La Habana; interpreté **El Hombre de Lata** en **El mago de Oz**, un espectáculo que gustó mucho a los niños y ojalá pudiera repetirse. Había participado además en la película **Aquella larga noche**, con un personaje episódico. Pero en **El becerro...** tuve que duplicar los esfuerzos, aprender a decir el verso de Luaces, a moverme como exige el teatro clásico. Armando Suárez del Villar, que ya tenía un exitoso montaje de **El becerro...** con Teatro Estudio, asumió la dirección y nuestro examen de graduación resultó un enriquecedor proceso de aprendizaje. Pero sucedió que después Teatro Estudio iba a reponer **El becerro...** y necesitaban un Liborio. Raquel Revuelta me llamó y durante dos

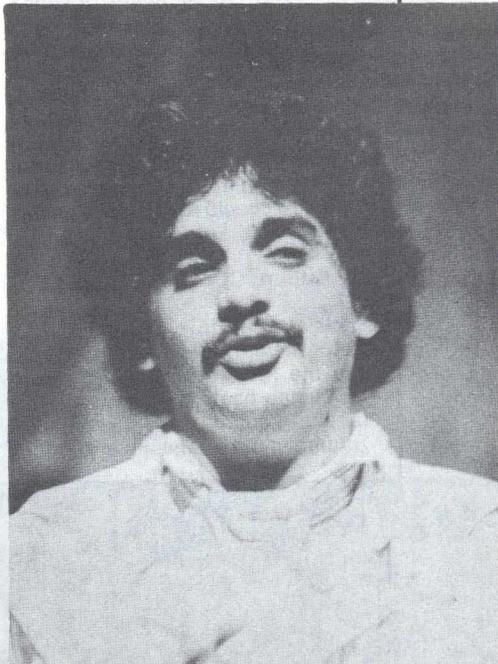
meses trabajé junto a un elenco que reunía actores como Adolfo Llauradó, Aramis Delgado, Miriam Learra y Ana Viña. Fue mi primer desempeño una vez graduado y me dio confianza en mis posibilidades. Y fue también el momento en que comprendí que mi lugar estaba en el escenario, que necesitaba trabajar, ejercitarme día tras día. Entonces dejé la plaza de profesor en el ISA y el teatro ocupó todas mis energías.

OTRA VEZ LUACES

Tuve la suerte de hacer después **La escuela de los parientes**, también con Suárez del Villar. Un montaje agotador, porque se hizo en poco tiempo y las dificultades del verso de Luaces son aquí muy superiores. A esto se suma que el personaje de Gaspar es un falso amigo, egoísta, calculador, todo lo contrario de los que aspiro sean mis rasgos de personalidad. Era como convertirme en una víbora y eso me trajo más de una bronca con Suárez del Villar. Sin **El becerro...** no hubiera podido enfrentar las exigencias de **La escuela...** Yo digo que esas obras pueden utilizarse en Teatro Estudio —que es Unidad Docente— como prueba a todos los jóvenes, porque requieren de la dicción del verso, del movimiento escénico preciso, del conocimiento del actor sobre la época, de la habilidad para lograr los momentos de teatro dentro del teatro y cómo hablarle al público... Y son cuestiones esenciales.

AÑOS FELICES DE INCONFORMIDAD

Los seis años de permanencia en Teatro Estudio han sido muy provechosos para mi carrera. Es cierto que he tenidos muchas oportunidades y mucha suerte, porque he asumido personajes complejos, algunos después de haber sido interpretados por actores experimentados con resultados de valor. El Pirey de **Santa Camila de La Habana Vieja** lo hice después de la creación magistral que había realizado Luis Alberto García (padre). Estuve en el elenco de **Macbeth** dirigido por Berta Martínez. Berta me ayudó a solucionar deficiencias técnicas de formación, específicamente en la respiración y la entonación. Pero con ella no se puede trabajar sin preparación física óptima —algo que yo no tenía—, porque sus



exigencias son altas y uno puede llegar a cogerle odio. Quisiera poder probarme otra vez con Berta en personajes de mayor peso.

Con Vicente Revuelta participé en **Galileo Galilei** y, sinceramente, a mí la experiencia no me satisfizo. Buscando la frescura del espectáculo hubo demasiado desorden, no sentí la exigencia del director sobre mí y hasta cometí indisciplinas. Cuando tuve la oportunidad de apreciar lo que Vicente logró hasta la exquisitez con Llauradó y Alina Rodríguez en **En el parque**, deseé subirme al escenario y convertirme en Fedia. El actor sólo se siente bien cuando el director le exige.

OPINAR ES VIVIR

Como actor, **La opinión pública** es la obra que más alegría me ha traído. En las guaguas, en la calle, la gente me identifica como Justo, y eso en teatro, que no es un medio con la masividad y la respuesta de la TV, constituye un índice estimulante. El público está ansioso por ver sus preocupaciones en la escena, de que se critique sin tapujos ni escamoteos, y por eso responde. En la gira por el interior hubo verdaderos desbordamientos de público y quizás lo mejor de todo es que hemos trabajado manteniendo en el elenco una afinidad y una unidad de criterios increíbles durante todo el proceso de montaje y 31

representaciones, tanto jóvenes como experimentados. Yo inicialmente me sentía mal con el personaje de Justo Valiente, pues temía se convirtiera en panfletario, sentía que le faltaba algo. El día del estreno le subí el falso a los pantalones y salí al escenario. Era un intento chaplinesco que Raquel accedió después a incorporar.

LA BURLA COMO NECESIDAD

Para la creación de un personaje trato siempre de buscar en los que me rodean más cercanamente. Pienso hasta en alguien de mi familia ¿quién es más tímido? ¿quién se desenvuelve mejor?

¿cómo se comportaría en esta situación? ...y así voy moldeando y encontrando al personaje. Pero cuando me trabo acudo a la burla, la autoburla ante lo que no está saliendo auténtico. Ahí mismo en el ensayo trato de arrastrar a mis compañeros en busca de ayuda, y a veces los saco de casillas. Algunos directores se han molestado, pero pienso que lo importante es el resultado final adonde eso conduzca, no el procedimiento en sí mismo.

Tuve una época en que estaba muy desorganizado y quería hacer de todo a la vez, cine, teatro, TV, pensando que si no me quedaba atrás. Ahora mi centro de

atención está en el teatro y he cobrado seguridad para enfrentar cualquier tipo de trabajo. No me va mal en personajes humorísticos, pero no quisiera encasillarme. Admiro a Reinaldo Miravalles, porque es un actor con dominio de una cuerda humorística peculiar, y a la vez, capaz de evidenciar sus posibilidades dramáticas. A eso aspiro. Disfruto hacer caracterizaciones y no quisiera que nunca nadie pudiera identificarme detrás de un personaje. Tengo el defecto de que por momentos pierdo la concentración y cuando surge algo nuevo, algo improvisado en una comedia, me resulta imposible aguantar la carcajada, como me pasó con el Máximo Odio de **La opinión pública** mientras Eugenio Domínguez iba incorporándole rasgos al personaje.

EL TEATRO DE LA VERDAD

Hoy contamos con una generación de jóvenes actores de calidad pero les falta trabajo sistemático y directores que les obliguen a llegar al máximo. Algo que está limitando el desarrollo de muchos de nosotros es el miedo; miedo a que no nos pongan a trabajar, a que no vayamos a servir, a que no lleguemos a inspirar confianza, a que nos equivoquemos. Como también pienso que el criterio del joven tiene que ser no desaprovechar la oportunidad por insignificante que parezca, respetar hasta el personaje más pequeño.

Es injusto que para evaluar si un joven tiene talento o no haya que esperar su "madurez artística", que a veces tarda en reconocerse hasta diez años o más. Y entonces cuando es ya cuarentón es que dicen "Oh, este es un actor". Por eso molestan tanto las categorías rígidas, pues, por ejemplo, no puedo creerme que Luis Alberto García sea "C", cuando ha realizado protagónicos excelentemente, en teatro, cine y TV. No creo que Luisito tenga que esperar mucho más para que se le considere un actor maduro y la evaluación le cambie la letra actual.

La lucha contra la mediocridad debe estar en el centro de los debates de nuestro movimiento teatral. Lo esencial es que los nuevos mecanismos evaluativos que vayan a aplicarse ahora, la renovación de los métodos administrativos, impidan que la mediocri-



FOTO Vidal Hernández



dad ambiente pueda esconderse en algún ardid burocrático. Lo que debe salir al escenario es lo que sirva y lo que realmente valga: sólo así podemos hacer teatro de verdad, el **teatro de la verdad**. Pienso que detrás de las normas, de la socorrida antigüedad, de la protección por los años de trabajo, se han venido escuchando los incapaces. Hay gentes en el teatro que se sienten seguros con el sueldo que tienen y el inmovilismo que disfrutan. A esos no les convienen los cambios.

En este proceso renovador es muy importante que se les de confianza no sólo a actores jóvenes, sino a directores jóvenes. Los que dominan los asuntos del presupuesto teatral no quieren arriesgarse y eso es un muro que retarda la transformación en el medio, porque hay muchos con deseos de hacer. Hacen falta estructuras menos rígidas que faciliten la libertad de acción de los colectivos.

Debe haber espacios para todos los modos de hacer. Personalmente no me interesa el teatro

experimental, pero algunas salas pueden dedicarse a eso. Lo que no puede admitirse es la exclusión de tendencias. Para muchos colegas del momento la moda es hablar de Barba, Bob Wilson, negar todo lo que se separa de ellos con un esnobismo a ultranza.

Reconozco el valor de la experimentación, pero me niego a que se convierta en el centro de la formación del actor. Rechazo a los que pretenden experimentar sin saber de dónde van a partir para el experimento. La enseñanza de la actuación no puede dejarse al azar y necesita de mucho estudio, asimilación y tenacidad.

LA CRITICA Y SUS AMIGOS

Contra lo que muchos piensan, considero que en la crítica descansa el desarrollo del sector artístico. Un crítico respetable y honesto, que realice su trabajo sin malintenciones ni amiguismos, será el encargado de darle a conocer al público dónde está el talento y dónde no lo está. Y tiene que decir: "¿Hasta cuándo le van a dar personajes a Fu-

lano que no ha acertado con nada en estos años?". Para la nueva evaluación se tendrá en cuenta la crítica, y creo en ella como ejercicio del conocimiento. Porque la crítica de nuestros medios de difusión masiva tiene que llenarse de valor y hablar con toda la verdad. Ha sido demasiado complaciente la de los periódicos, y si nos fuéramos a guiar por **Granma** el teatro estaría en su esplendor, pues todo lo que se pone "tiene valores y aporta". o es un "éxito indiscutible".

ULTIMAS CONFESIONES INCONCLUSAS

Mi personaje ideal es Tartufo. Lo he interiorizado casi obsesivamente y ojalá pudiera interpretarlo pronto. Como espectador cubano desearía disfrutar un buen musical. Y obras de actualidad, pero que no se queden en la inmediatez de sus planteamientos, sino que vayan acompañadas de riqueza artística, a la manera del teatro psicológico norteamericano o las piezas de Guelman. La inconformidad y el optimismo son las virtudes que más favorecen al actor. No me queda duda alguna. 33

APUNTES SOBRE AQUILES, MONTERO Y LA TORTUGA

Alex Fleites

EL. (...) Aquiles finge desesperación y el galápago angustia, y así tienen un oficio garantizado para la eternidad.

ELLA. No quiero entenderte.

EL. Ni tú ni yo somos esos, pero nos están corriendo por dentro.

Una escalera estrecha y de madera da acceso a la planta alta, que no vemos. En un extremo de la habitación, la pequeña cocina. En el resto del espacio, algunos muebles, paquetes, hatos de libros, bultos. Es la planta baja de un cuarto con barbacoa, excepto cuando se pautó otro espacio.

En esta locación va a desarrollarse una historia. Tras años de convivencia, un matrimonio ha decidido divorciarse y, necesariamente, deben seguir compartiendo la misma vivienda.

El conflicto es profundamente humano e inquietante; más aún para un público que vive y sueña en una realidad donde casos similares se suceden a diario. Por esto el dramaturgo ha pretendido descender las cortinas y proponer al auditorio un diálogo descarnado, sincero y, por momentos, trágico.

Aquí se habla del amor y de las relaciones de la pareja en los tiempos que corren. Una separación puede provocar circunstancias diversas, máxime cuando —por ausencia de condiciones—, debe mantenerse un domicilio común y la incomunicación se presenta como un hecho palpable.

Aquiles y la tortuga es el segundo texto teatral de Reinaldo Montero que circula, en letra impresa, en el corto período de un 34 año. Antes, *Con tus palabras* pasaba a en-

grosar la colección Premio David y se instalaba dentro del conjunto de obras que centra su atención en el universo fabril; ámbito al que el autor recurre con insistencia en su narrativa.

Más en el caso de Reinaldo Montero hay algo que no admite discusión. Todo parece indicar que el creador de *Donjuanes*, luego de larga temporada de desempeñarse como asesor dramático en el colectivo Teatro Estudio, quedó deslumbrado y comprometido con el mundo de los ensayos y la existencia efímera: «atrapado sin salida». Como si los sucesos del escenario le hubieran proporcionado tales satisfacciones que resultara absurdo pensar evadirse de su magia.

En *Aquiles y la tortuga* Montero asume una tradición de gran empuje en el panorama dramático nacional. Los conflictos familiares y, en especial, de la pareja, han sido abordados en nuestras tablas por autores representativos que han dejado registradas en textos imprescindibles las etapas de crisis y cambio que ha atravesado el país en el último medio siglo. Desde el clásico *Aire frío*, de Virgilio Piñera —podría hablarse de una pieza fundacional—, pasando por *Contigo, pan y cebolla* y *Si llueve te mojas...*, de Héctor Quintero, hasta alcanzar la producción de Abelardo Estorino, autor que incorpora esta situación en calidad de gran tema.

Es en *Ni un sí ni un no*, de Estorino, donde *Aquiles y la tortuga* parece encontrar su antecedente más cercano. Una pareja cree haber llegado al límite del matrimonio, donde el vínculo se hace imposible; pero entre discusiones y reparto de bienes, repasan los años juntos y deciden continuar amándose, no sin antes proponer un llamado a la madurez.

Aquiles y la tortuga está seccionada en tiempos: «Hasta el límite» y «Más allá del límite». Dos grandes secuencias desencadenadas a partir de un mismo suceso gestante, y algunos objetivos a alcanzar. La necesidad de solucionar el problema de la vivienda y -algo más esencial-, el logro de un discurso más diáfano entre los ex-cónyuges. Dos personajes se debaten a lo largo del texto: *Ella* y *El*, roles bien definidos; dibujados con nitidez y colmados de contradicciones, angustias y temores. Los que, por momentos, regresan a la etapa de las ilusiones y las promesas que intentaban atrapar la eternidad; los que ahora, en la llamada segunda edad, quedan asfixiados por un espacio que no les permite dar rienda suelta a sus respectivas individualidades y al nuevo curso que tras el divorcio tomarán sus vidas.

No falta a la pieza cierta dosis lúdrica, sobre todo manifiesta en las retrospectivas que nos trasladan a la juventud de los personajes. Ellos disfrutaban representando sus vivencias. Es un entretenimiento crucial, por momentos feliz, ingenuo, nostálgico y cruel.

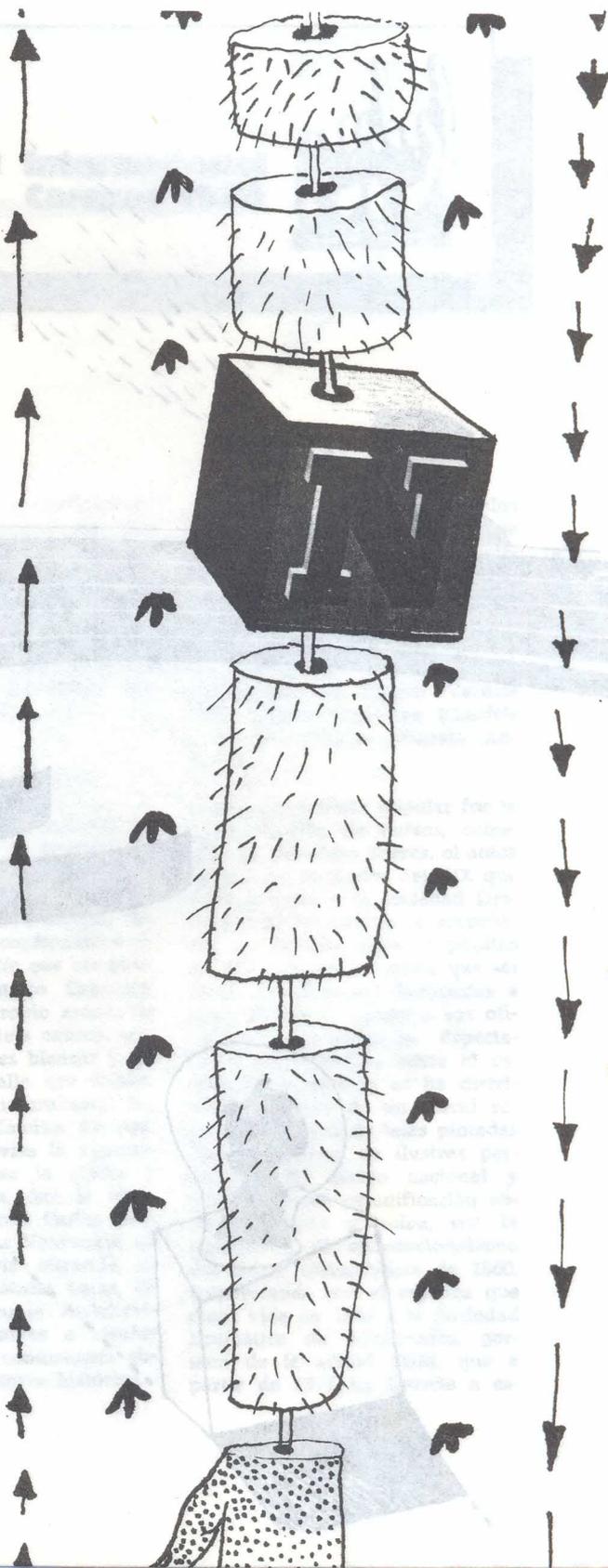
Ella se opone al recuerdo; *El* intenta llevarla a esa realidad en la que creía ser una mujer plena y amaba con desenfado. La memoria es su acérrima enemiga y lo saben; por eso le coquetean tímidamente hasta que las barreras se rompen para dar paso a las anécdotas mutuas.

Las imágenes de la adolescencia se descomponen por el indetenible paso del tiempo y sienten temor de parecer ridículos ante ellos mismos; por eso huyen de las visiones antiguas. Aunque no pueden librarse de un tortuoso viaje de lo epidérmico a lo esencial durante toda una noche, en una continuidad sin ruptura con pretextos que se suceden para que los protagonistas establezcan el diálogo imprescindible, el acto comunicativo que reafirmará la búsqueda de la autenticidad en ambos caracteres.

Cada una de estas microsecuencias que apuntan al recuerdo, han sido tejidas con habilidad y perfectamente insertadas en el discurso general, donde funcionan como pequeño núcleo gestor de nuevas motivaciones.

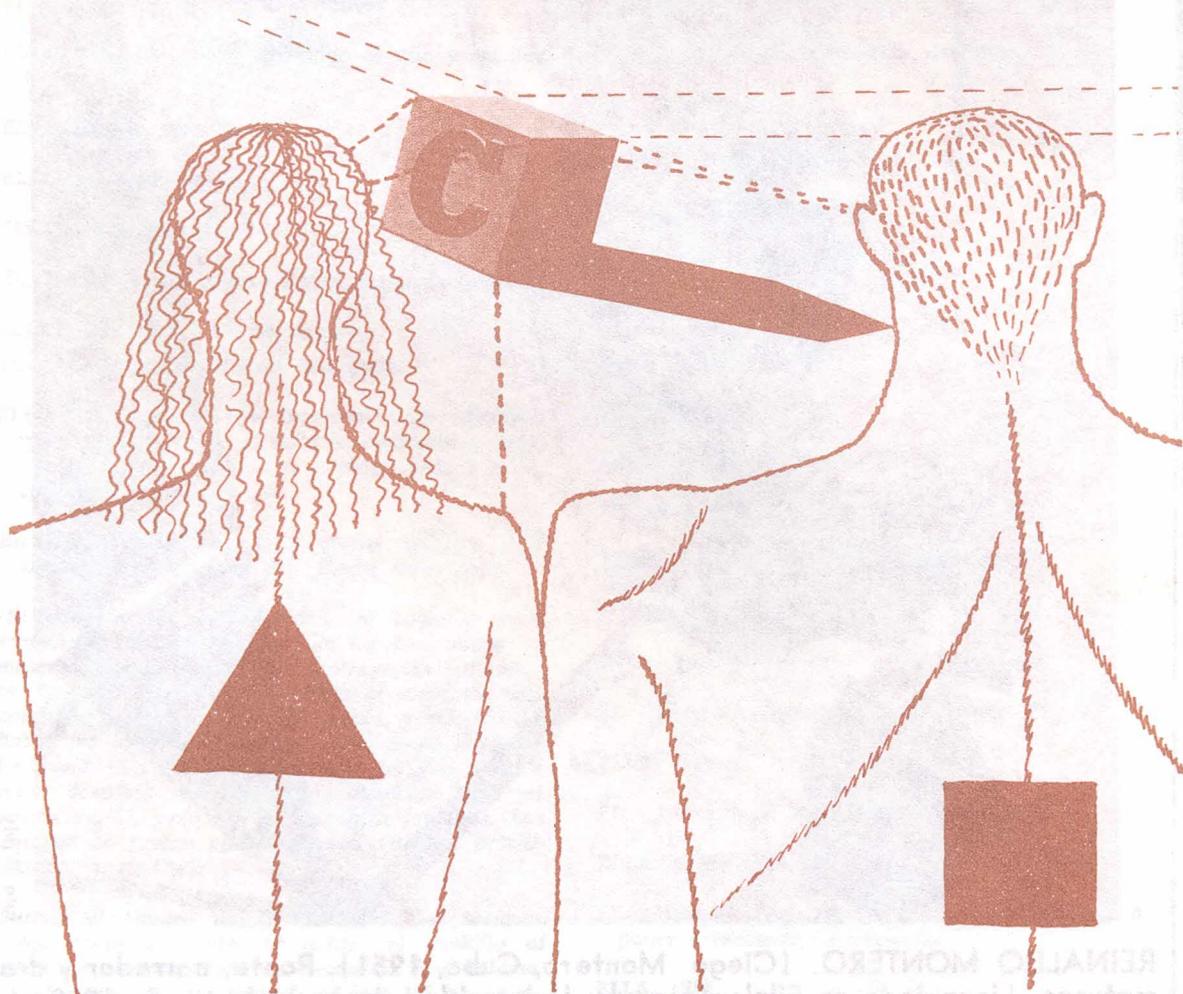
En otro extremo se encuentran los hijos, personajes referidos que presentan una

dualidad funcional. *Julito* y *La niña* participan del conflicto de sus padres y, a la vez, les hacen reflexionar acerca del compromiso y la conducta que deben asumir con el fruto de una relación marcada por la crisis.



tablas

Libreto No. 19



AQUILES Y LA TORTUGA de Reinaldo Montero



foto Wildy

REINALDO MONTERO. (Ciego Montero, Cuba, 1951). Poeta, narrador y dramaturgo. Licenciado en Filología en la Universidad de La Habana. En 1983 obtuvo mención de Cuento en el concurso UNEAC con **Fabriles** (primer volumen de **Septeto habanero**); en 1984 recibió el Premio David de Teatro con la pieza **Con tus palabras** y en 1986 mereció el Premio Casa de Las Américas en el género Cuento con su libro **Donjuanes** (segundo volumen de **Septeto habanero**). Poemas suyos aparecen en la antología **Seis a la mesa**. Ha publicado además **En el año del cometa** (poesía) e **Historia de caracol** (teatro) y colabora con varias publicaciones culturales cubanas. Desde hace varios años, trabaja como asesor teatral del Grupo Teatro Estudio.

PIEZA EN DOS TIEMPOS

A Florencio Escudero in memoriam

«Según Zenón, la tortuga en la carrera no será nunca alcanzada por Aquiles el de los pies ligeros, puesto que el perseguidor deberá comenzar por arribar al punto del cual ha partido la fugitiva, de modo que el más lento se encontrará siempre con ventaja.»

Aristóteles, *Física*, VI, 9, 239b, 14.

«Aristóteles, al tratar este punto, dice en pocas palabras que esta prueba representa la división hasta el infinito, y que es falsa, pues el más rápido acabará necesariamente dando alcance al más lento, siempre y cuando se le permita rebasar el límite.»

Esta respuesta es exacta y lo abarca todo. También nosotros reconocemos la discontinuidad del tiempo y el espacio, pero hay que permitirle rebasar el límite.»

G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, I, i, 1, c4.

LOS PERSONAJES

EL, unos 40 años,

ELLA, más de 35,
y tienen veinte y veintitantos, en algunas escenas.

EL LUGAR

Una escalera estrecha y de madera da acceso a la planta alta, que no vemos. En un extremo de la habitación, la pequeña cocina. En el resto del espacio, algunos muebles, paquetes, hatos de libros, bultos. Es la planta baja de un cuarto con barbaoca, excepto cuando se pauté otro espacio.

EL TIEMPO

Madrugada de un viernes, excepto cuando se especifique otro momento.

LA ACCION

Es como sigue.

Primer tiempo

HASTA EL LIMITE

Alguien sentado en la escalera de acceso a la planta alta. Es Ella, bata de casa con colores vivos. Ahora la vemos mejor. Tiene la cabeza recostada a la baranda. No mueve un músculo. De pronto se contrae, o denuncia un leve sobresalto. Al instante, entra El, ropa con tonos grises. El enciende la luz y la descubre. No hay saludos, no intercambian una sola mirada, no hay ni siquiera un gesto de sorpresa o agrado o disgusto. El empieza a acondicionar el sofá para dormir, pero interrumpe la tarea para dar cuerda al despertador. Continúa acondicionando el sofá, y de nuevo lo abandona para ir a un extremo de la habitación, a la pequeña cocina. Va a abrir el refrigerador. Ella va a levantarse de la escalera, pero se contiene. El abre el refrigerador, observa dentro, saca un pomo de agua con una tira de color en el gollote y se sirve en un vaso sin cerrar la puerta del aparato. La luz del refrigerador acentúa el gris de la ropa, la dureza del rostro. El va a tomar agua, pero algo le llama la atención dentro del refrigerador, y mira a la mujer por primera vez. Ella no se da por enterada. El se decide, se hace de un plato, aguanta la puerta con una rodilla, deja el plato, saca una fuente de ensalada del refrigerador, vuelve a tomar el plato, la puerta del refrigerador por poco se le cierra, y así, con torpeza extrema, acaba sirviéndose de la fuente, un poco de ensalada fría.

ELLA. Eso es de Julito.

EL. Estaba en mi parrilla.

ELLA. Me habré equivocado de parrilla.

(El cambia la fuente de parrilla. Duda. Saca de nuevo la fuente, va a restituírselo lo que se ha servido.)

ELLA. Comételo ya. (Pausa) Por favor, cométe lo que te has servido.

EL. (Duda por un instante) Creo que a Julito le toca el pase la semana de más arriba.

ELLA. Vendrá hoy por la mañana. Me lo dijo el domingo.

EL. Tendrá turno con el médico.

ELLA. ¿Turno con el médico?

EL. Pretexto para escapar de la beca y dar una vuelta.

ELLA. No me parece bien.

EL. Me parece normal. Es un muchacho despierto. Sale cuando le dan un chance. Tampoco se pasa inventando todo el tiempo.

ELLA. Entonces Julito se escapa a cada rato.

EL. No a cada rato.

ELLA. Pero se escapa, y ni siquiera pasa por aquí o por mi trabajo, ni...

EL. ¿Pero no te dijo que va a venir hoy por la mañana?

ELLA. ¿Y si no viene? No sería la primera vez.

EL. Le digo si me llama...

ELLA. No le digas nada.

(El se decide, come la primera cucharada. Ella está conteniendo la risa.)

EL. (Mientras se acerca al sofá) ¿Contenta?

ELLA. Eres un muchacho. (Ríe) Así que estaba en tu parrilla. (Ríe con más ganas) La ensalada se preparó sola y se instaló en tu parrilla.

EL. (No sabe si seguir comiendo, si dejar la ensalada. Por decir algo) ¿Cuándo la hiciste?

ELLA. No hace ni diez minutos. Ni la he probado.

EL. (Deja de comer. Duda un instante) ¿Te sirvo?

ELLA. No.

- EL. ¿Sabes qué me recuerda?
- ELLA. No quiero saber lo que te recuerda.
- (El tenedor se detiene en el momento de llevar un bocado, y regresa al plato. El se levanta, va a la cocina, coloca el plato sobre el fregadero.)*
- ELLA. No lo dejes a la mitad.
- EL. ¿Quién te entiende? Primero...
- ELLA. No te pongas bravo, pero prefiero el silencio.
- EL. Prefieres el silencio ¿tú?
- ELLA. *(Sonríe)* Para escucharme mejor.
- (Pausa. El regresa de la cocina y reanuda el acondicionamiento del sofá.)*
- ELLA. Lo que quiero decir es que si coges por el caminito de los recuerdos prefiero pasármela en completo silencio. Es todo. *(Se pone de pie. Va hasta la cocina, toma el plato, camina hasta el sofá. Alcanzándole el plato)* Por favor discúlpame.
- EL. Deja, gracias.
- ELLA. No voy a caerte arriba como si fueras un niño de meses. Te lo pido de favor.
- (El toma el plato, la observa, no come)*
- ELLA. Discúlpame. De verdad.
- (El pincha algo con el tenedor y se lo lleva a la boca muy despacio, sin deseos.)*
- ELLA. ¿Qué tal quedó?
- EL. *(Deja la ensalada, no la volverá a tocar.)* ¿Por qué no subes y te escuchas allá arriba y no aquí abajo?
- ELLA. ¿Viste el cuarto?
- EL. ¿Tú no querías silencio?
- ELLA. Lo que no quiero es hablar de cosas inútiles. ¿Fuiste a ver el cuarto?
- EL. No tuve tiempo.
- ELLA. No tuviste ganas.
- EL. Se presentó un problema de apuro.
- ELLA. Hizo boom, y se presentó.
- EL. Frío, frío. Hizo *(silbido de bomba que cae)* sin boom.
- ELLA. ¿Qué estás esperando? ¿Cuándo te vas a decidir? ¿Cuándo acabarás de ver el cuarto?
- EL. Cosita preciosa, trato de explicarte...
- ELLA. Hazme el favor de llamarme por mi nombre *(Pausa)* Julio.
- EL. *(Al borde de gritar)* Iré cuando pueda.
- ELLA. La niña está durmiendo.
- EL. Mañana... *(gesto mecánico de mirar el reloj)* hoy pienso..., hoy iré.
- ELLA. Es un día y otro y otro.
- EL. Ahora mismo no querrás que vaya corriendo a tumbarle la puerta al cojo para que me lleve a ver el cuarto.
- ELLA. No es cojo, es ciego.
- EL. Verdad, es ciego. Un ciego que me dirá «mira».
- ELLA. No sé si te has fijado que hablo contigo lo menos posible.
- EL. *(Muy ecuánime)* Cómo no me voy a fijar. Y no me explico qué cosa tan grande ha sucedido para romper el hielo de una semana.
- ELLA. De nueve días. La última discusión no fue el jueves pasado, sino el de más arriba. Hoy es viernes. No cuento el fin de semana del pase de Julito.
- EL. Qué exactitud.
- ELLA. Y lo grande que ha sucedido y continúa sucediendo es que no sucede nada. Entonces no me queda más remedio...
- EL. ¿Qué quieres?
- ELLA. ¿Cómo que qué quiero? No voy a seguir así el resto de mi vida, y tú no das un paso.
- EL. He visto mil cuartos de mierda. Me he quedado a dormir por ahí, en casa de amigos, donde pueda, llego tardísimo para ni verte. Yo no tengo microbrigada, quiero decir, en mi trabajo no hay, no hay. ¿Entiendes? No me fue posible ir ni ayer ni antes de ayer. *(Respira)* Quiero explicarte...
- ELLA. Estás muy ocupado, y ese pobre ciego esperándote. No estoy dispuesta a pasarme espera y espera por el resto de mi vida.
- EL. Otra vez «el resto de mi vida». Te enamoraste de la frasecita.
- ELLA. Contigo es imposible, imposible.
- EL. No te hagas la incomprensible, la más desgraciada de la tierra. No ando echándome fresco en... En cuanto consiga algo, no te ocupes, me largo con Julito en cuestión de minutos.
- ELLA. Ahí sí, para llevarte a Julito estás muy dispuesto.

- EL. En eso habíamos quedado. Tú vives con la niña y yo me voy con...
- ELLA. Tú y Julito. Julito y tú.
- EL. ¿Qué pasa?
- ELLA. Nada. Digo tú y Julito, Julito y tú, también me enamoré de la fra-se-ci-ta.
- EL. ¿Quieres quedarte con los dos?
- ELLA. No seas tan cómodo.
- EL. No es comodidad. A mí me gusta mucho la idea de vivir con el muchacho, pero tampoco voy a presionar, prefiero que tú decidas.
- ELLA. ¿Que decida qué? ¿Qué voy a decidir?
- EL. Julito no ha dicho con quién le gustaría vivir.
- ELLA. Ni falta que hace. Es evidente.
- EL. ¿Pero tú, su madre, tienes algo en contra?
- ELLA. ¿Qué puedo tener en contra?
- EL. Aclárame, ¿qué pasa con mi muchacho?
- ELLA. Le dices «tu muchacho», tuyo.
- EL. Claro que no lo parí. ¿Qué estamos discutiendo?
- ELLA. Yo, por lo menos, no estoy discutiendo nada. (Pausa) ¿Prefieres que sea yo la que se mude?
- EL. El lugar con más condiciones debe ser para la niña y para ti. El coño... el ciego dice que el cabrón cuarto que me tiene medio conseguido y que yo, mal ravo me parta, no he ido a ver, y que veré a más tardar dentro de doce horas...
- ELLA. ... no tiene ni baño ni cocina.
- EL. Aní, Pero ni te ocunes, Julito y yo vamos para allá, para casa de las quimbambas, ya nos arreglaremos, si por fin se da.
- ELLA. «Si por fin se da» ¿Cómo se va a dar algo si...? El cuento de nunca acabar. El problema es que te queda muy lejos. ¿Por qué no hablas claro?
- EL. No me importa si queda lejos.
- ELLA. Dices «en casa de las quimbambas», y no te importa.
- EL. Me importa como me puede importar que haya o no cocina, que tenga o no tenga baño. Pero ahí para la cosa. Tendría que levantarme más temprano, y eso será casi todo.
- ELLA. ¿Es el dinero? (Pausa) Te pregunto si hay problemas de...
- EL. ¿Esto es un interrogatorio?
- ELLA. Sí, es un interrogatorio.
- EL. Pues no estoy para interrogatorios.
- ELLA. Te pido que me hables claro, Julio. ¿Es el dinero? (Pausa)
- EL. No es el dinero ni nada. Aunque el ciego pide ahora ocho mil.
- ELLA. Ah, ¿no ves?, ya sabía yo. Y ni siquiera has visto si el cuarto los vale?
- EL. Un cuarto, ni enchapado en oro puede valer ocho mil pesos, y si sumas que no tiene ni baño ni cocina y que está en el culo del mundo... Pero no importa. Me puedo mudar mañana mismo. Y tampoco el problema es con el dinero. Lo consigo.
- ELLA. Le habíamos dicho hasta seis mil. Primero subió quinientos, y ya anda montado en ocho mil, y como siga pasando el tiempo me imagino que llegue al cielo.
- EL. Ahora la culpa la tengo yo.
- ELLA. No, hijo, no, tú eres completamente inocente.
- EL. ¿Seguimos a la mitad?
- ELLA. Estoy dispuesta a dar lo que sea. Pido prestado, robo, le doy un palo por la cabeza a un viejo. Lo que sea. (Pausa) ¿No te das cuenta? Ya no estoy casada contigo y es peor que si fuera tu mujer. Pero a ti qué te puede importar. Haces lo que quieres, entras aquí a la hora que se te ocurre, no te importa nada.
- EL. (Sonríe) ¿Qué me tiene que importar? La niña...
- ELLA. No se trata de la niña. Siento la presión tuya ahí y ahí y ahí. Por favor, piérdete. A veces creo que lo haces por... Si te imaginas... Estás equivocado medio a medio. Quiero acabar de acabar. No resisto más. No resisto esta situación, ni este reguero, ni te resisto a ti. Otra gente cuando se divorcian le dan menos posibilidades para que dividan o permuten. Si no les conviene una, bien. Si no les conviene otra, bueno. Pero a la tercera va la vencida. Sí, ya sé que esto no es divisible ni entre uno, (respira) pero te pido por favor que colabores.
- EL. No me vengas conque «otra gente». Otra gente se tiran los platos por la cabeza, llaman a la policía, se matan.
- ELLA. Son más sinceros.
- EL. Ahora sí. (Risa nerviosa)
- ELLA. Mírate. En realidad te ofende lo que dije. Sí, que no te resistas, eso te ofende. (Pausa) Te ofende, pero te haces el hombre de mundo, te

- estiras, sueltas unas sonrisitas como si estuvieras uh, bien bien por encima.
- EL. Estoy loco por irme, loco.
- ELLA. Lo disimulas muy bien.
- EL. (*Con calma*) No vas a conseguir que te coja por el cuello.
- (*Ella ríe.*)
- EL. La última vez tú no quisiste.
- ELLA. ¿Qué?
- EL. El apartamento de...
- ELLA. El doble de lo que nos cuesta esa porquería de cuarto, más los arreglos. No era posible. No sólo por el dinero, ¿y la filtración?, ¿más todo lo que había que resolver en plomería y...?
- EL. Yo te iba a ayudar.
- ELLA. No voy a estar contando contigo por «el resto de mi vida».
- EL. Vas a la liberación total.
- ELLA. No, hijo, no. Voy a la liberación de ti, con eso me conformo.
- EL. (*Se le escapa una sola carcajada*) Ni que yo fuera el imperialismo en persona.
- ELLA. No, mi vida, no, tú eres como una islita inocente donde abundan cocoteros y nunca hace calor ni frío. Una isla sin ciclones ni caras pálidas que transcurre al margen del concierto de naciones.
- EL. Las Islas Galápagos.
- ELLA. Sí, eso. Tortugas por aquí, tortugas por allá, todo muy demorado, lentísimo. Pero yo, ando supersónica. Para que me entiendas clarito clarito, en mis planes de hoy y de mañana no figura ni tu sombra.
- EL. Lo curioso es que tú estabas a punto de mudarte para aquel apartamento, y de pronto te echaste para atrás.
- ELLA. El apartamento no podía ser, lo sabes perfectamente. Además, ya pasó. No discutas por gusto.
- EL. No estamos discutiendo.
- ELLA. Estás discutiendo tú hace rato.
- EL. Bueno. Estoy discutiendo yo hace rato.
- ELLA. Conozco la estrategia. Sólo pido que no me echés en cara que por mi culpa...
- EL. Pero si no te estoy echando en cara nada.
- ELLA. Oye, pero qué difícil es hablar contigo. Cada día esto se pone peor. (*Pausa*) Si me pudiera meter dentro de esa cabecita... Te conozco tan requetebién... Si lo dejo en tus manos, aquí nos echamos a morir.
- (*El la mira con fijeza.*)
- ELLA. No me mires a mí. Haz una cosa mejor, con un gesto redondo abarca todo el espacio) mira esto.
- EL. Aburrido estoy de mirarlo.
- ELLA. No, tu habrás mirado sin ver, o estás más ciego que el ciego. ¿No te das cuenta que esto se ha vuelto... que aquí no hay quien viva? Y la culpa es tuya. Tú eres quien ha hecho de esto...
- EL. (*Mirando el espacio*) Lo he mirado mil veces. Ya no tiene nada que ver conmigo. ¿O es al revés? Porque así mismo me siento yo ahora. Me doy cuenta. Es igual que la historia del hombre y su sombrero que se llegan a parecer tanto...
- ELLA. Julio, hace rato que no se usan los sombreros.
- EL. (*Con gracia natural*) Qué pena.
- (*Ella no puede impedir la risa.*)
- EL. Otro problema es que tú no pones una mano en el reguero de aquí abajo. (*Adelantándose a la réplica de Ella.*) Desde luego, haces muy bien, hasta lo prefiero.
- (*Pausa*)
- ELLA. Julio, una parte es el desorden. La otra, la más (*baja la voz para decir la palabra*) jodida, es que seguimos mirándonos las caras y los pies. Sí, los pies. Hay todavía intimidad, o algo parecido, por eso te decía es peor que cuando era tu mujer. Es peor. Es insoportable.
- EL. Vamos, vamos, tampoco hay que exagerar, no nos pedimos la cabeza.
- ELLA. Por mi parte no estás tan confiado.
- EL. Si todo el mundo se ha dado cuenta.
- ELLA. ¿Dado cuenta de qué?
- EL. Hoy mismo, Manolo, el de vigilancia, me habló para esta guardia de apuro, y de pronto, el hombre, sin venir al caso, se baja conque parece increíble que nos hayamos divorciado, y como seguimos conviviendo con la armonía de siempre.
- ELLA. Ese sí está más ciego que el ciego.
- EL. Manolo tiene razón.

ELLA. Armonía. (Hace un gesto vago de asentimiento.) Sí, verdad, tiene razón, demasiado armónico. Ese es el problema. De haber convertido esto en un infierno evidente, hace rato hubiera salido uno de los dos como bola por tronera. Y déjame decirte que armar la candela es lo más fácil del mundo.

EL. ¿Me amenazas?

ELLA. No, estoy hablando por hablar. No vamos a lograr la temperatura que se requiere aunque nos empeñemos mañana, tarde y noche. Es lo que dice Manolo, somos un pan. Es lo que yo digo, otra gente son más sinceros.

EL. No vas a conseguir ofenderme.

ELLA. Lo dicho, estamos a prueba de bala.

EL. No tanto.

ELLA. ¿Cómo te va la pierna?

EL. Hace semanas que no siento molestias.

ELLA. Después de todo eres un tipo con suerte (Pausa.) Julio, tú tienes una cosa rara, una dulzura, algo que hace que la gente confíe. En serio. Jamás nadie que te mire bien esperaría de tí un golpe bajo, así, de verte la cara nada más.

EL. ¿Eso fue lo que te cautivó?

ELLA. (Sin evitar el doble sentido.) No sólo eso, Por ejemplo, ¿te acuerdas del viejo, el de las sillas? Fue ayer, como quien dice.

EL. ¡Qué curioso!

ELLA. ¿Qué?

EL. Nada, que tú no querías coger por el caminito de los recuerdos.

ELLA. Bueno, sí, tengo memoria.

EL. El viejo dijo. «compañero, ¿no le interesan cuatro sillas? Mire, cuatro sillas como esta.»

ELLA. Así mismo.

EL. Silla. Llamarle silla a un espanto de los años cincuenta con asiento de vinil y pintura de aceite. Se podían contar las capas de pintura. Rojo, verde, blanco, qué sé yo. Y seguro que era la mejor de las cuatro sillas.

ELLA. (Sonríe.) Dio con los peores compradores de toda La Habana.

EL. Pero ese día estábamos para el viejo, no para las sillas, por supuesto. Tú, luchando con la niña para que comiera. Le dije al viejo que pasara.

ELLA. Se sentó en su silla.

EL. Empezó como buen vendedor, siguió hablando hasta por los codos sobre la historia de las sillas. y terminó queriendo regalarlas. Un gesto supremo de bondad.

ELLA. No, lo escuchábamos, se sintió en confianza. Ah, y te vió la cara de buenazo, lo que te estaba diciendo. De pronto se avergonzó de venderlas, o de querer venderlas a nosotros, en específico a nosotros.

EL. ¿Le dimos café? Sí, yo se lo traje, lo tomó sentado en su silla.

ELLA. Se fue.

EL. Con su silla a cuestas.

ELLA. Creo que se fue feliz, porque ese viejo me transmitió al final una sensación de felicidad. Te lo juro, Julio. (Pausa.) Qué cosa tan rara, un hombre que toca un domingo porque vende sillas, y lo que quiere es no venderlas.

EL. El viejo no sabía que quería eso. Empezó a escucharse él mismo, cada vez recordaba mejor.

ELLA. Mi bichito malo lo miraba con una atención... Comió divinamente.

EL. No ha vuelto, ¿verdad?

ELLA. ¿Habrá terminado conviviendo con las sillas?

EL. Lo más probable. (Pausa.) ¿Sabes de qué me dí cuenta? Ya teníamos todo lo que nos hacía falta. Quiero decir, todo lo material indispensable. Años y años hasta resolver el cuarto, la barbacoa, comprar todos los terecos uno a uno y, de pronto, el viejo de las sillas llega unos días después de haber instalado la mesa redonda y la lámpara, par de lujos. Habíamos terminado.

ELLA. Empezábamos a terminar.

EL. Todos los problemas materiales resueltos. Bueno, hasta donde es posible. Faltaría un cuarto más para Julito y la niña. Pero si Julito seguía becado, con esto podíamos ir tirando cinco años más sin preocupaciones de las gordas. Ya no faltaba el agua, ya no se iba la luz. Es curioso, ¿no te parece? ¿Y sabes cuál fue el primer síntoma? No quisiste pararte de cabeza.

ELLA. O te inventas los cuentos o la memoria te falla.

EL. Quiero decir...

ELLA. Sí, hijo, sí, te entiendo.

EL. Pararse...

ELLA. No me hagas reír, Julio.

EL. Es así como te digo.

ELLA. Conque pararse de cabeza fue la cosa.

EL. No, fue un termómetro.

ELLA. Una tontería. A ti una mala mañana se te ocurre el lio de los ejercicios y no se qué cuento... Cosa que se te mete en la cabecita, cosa que ni rajándotela sale. Y allá tenía que ir la mentecata detrás de ti, como siempre. Pues no.

EL. Ya ves, siempre ibas detrás de mí, y dejaste de ir.

ELLA. Oye, lo que pasó de verdad no tiene nada que ver con paradas de cabeza.

EL. Sólo digo que fue un índice.

ELLA. Es una cosa tan estúpida. Aquí, que se cabe malamente y tú corriendo y planchas y hacerme parar de cabeza.

EL. Ah, entonces con un espacio más grande hubiera sido lo más normal del mundo.

ELLA. Con un lugar más grande fundarías un circo. La anormalidad mayúscula.

EL. No imagino ni remotamente la vida en otro espacio, en un espacio mayor que...

ELLA. Pues déjate de sentimentalismos y véte la imaginando en un espacio más grande o en uno más pequeño, como te parezca, pero usa la imaginación y apúrate.

EL. ¿De haber tenido un espacio para nosotros con todo resuelto desde que nos casamos, qué habría ocurrido?

ELLA. No hubiéramos durado quince días.

EL. Nadie sabe.

ELLA. Entonces para qué preguntas. Es un revereando disparate. No hay que especular. Según Carlitos, la especulación es fu.

EL. Porque las dificultades... todos los años en casa de tu vieja con todo el familión, sirvieron para fortalecernos.

ELLA. ¿No me digas?

EL. Estoy seguro.

ELLA. Eres un caso. De qué sirvieron, sirvieron para reventarnos.

EL. Está bien, fue el infierno, pero eso nos curtió.

ELLA. Curtió y achicharró.

EL. En todo ésto yo tengo un poco de mala suerte.

ELLA. Eso es mejor. *(Irónica.)* Nadie tiene la culpa. La culpa es del destino.

EL. Siempre supe que estarías mejor preparada que yo para cualquier... accidente. Tienes el pellejo duro.

ELLA. Peor que carapacho de tortuga.

EL. Hablo en serio.

ELLA. Entonces no digas que si accidente, o si pararme de cabeza. ¿Por qué te empeñas en ver menos que el ciego? Cuando las cosas llegan a su final son más simples. Todo se acaba y se aclara, en caso de que algo hubiera estado oscuro. *(Pausa.)* Mira, Julio, estoy convencida de que comenzaste a mirar a la vecina de enfrente cuando todo estuvo resuelto.

EL. ¿Qué vecina de enfrente?

ELLA. Es un decir. Sacaste los ojos. Buscaste otra cosa.

EL. ¿Tú crees?

ELLA. Estoy convencida.

(Pausa.)

EL. *(Mira todo el espacio.)* ¿A que no sabes cuándo me di cuenta que existía este cuarto?

ELLA. ¿Por dónde vienes?

EL. ¿Cuándo te diste cuenta tú que existía este cuarto? Dime.

ELLA. Ay, Julio, el primer día que dormimos aquí, en la balsa, esto me parecía un paraíso, y no había nada, ni barbacoa, ni muebles, las paredes llenas de mugre. Ahora sigue flamante comparado con el primer día. Me acosté con la tensión de si las cucarachas... pero dormí como princesa en palacio.

EL. Un palacio. Era el palacio. Tú dices de mí y de las paradas de cabeza. No estaba terminada la barbacoa pero ya tenía la escalera. Llegué y tú, disfrazada de no sé qué, algo como cautiva. La Cautiva. Y yo me convertí rápido en Persa de Televisión, más o menos, y te raptaba. Te perseguía escalera arriba, saltábamos a la mesa, la mesa enorme que sirvió de tablas para el closet. Era por fin el rincón que nos había tocado, sin nadie por el medio.

ELLA. *(En caricatura.)* Oh, fuimos tan frívolos y crueles.

EL. Sabes que no era frivolidad, y a crueles aprendemos ahora.

ELLA. No no, por favor, no agarres ese tono, porque cojo mi silencio y me tapo.

(El hace un gesto vago de fastidio.)

ELLA. Te voy a confesar algo. A veces tengo tentaciones de bajar. Y falta poco para que pase de tentaciones.

EL. ¿Tú crees en los milagros?

ELLA. A veces sí, a veces no, depende.

EL. Tú nunca bajarías.

ELLA. Ay, no. Estás equivocado medio a medio. No digo bajar para... no Julio. A veces deseo venir, hablar contigo, como en esta noche que se la debo agradecer a Manolo que te puso la guardia. De verdad, me gusta conversar contigo, pero no sé si sea peliñoso. (Rápido.) El milagro es que estemos aquí, en esta madrugada, y hablando. Claro, hubo su truíquito.

EL. ¿...?

ELLA. Preparar una ensalada para que terminaras comiéndola. Y caíste en la tentación a pesar de las semanas que llevábamos en silencio.

EL. Mira qué cosa.

ELLA. Vamos, no te hagas el más bobo de Cuba. Sabes que yo no estaría despierta a estas horas por gusto. Sé también como tú que te encanta la ensalada de pollo, y que la parvulla de más abajo es la tuya. A mí me es más cómodo ponerla en la segunda, me agacho menos. ¿De qué te ríes?

EL. Sigue.

ELLA. Ah, no. Dime.

EL. Nada, nada, Sigue.

ELLA. Que va. No soporto los suspensos. Siempre me leo el inicio y el final de las novelas policíacas y después empato. Dime que te traes.

EL. Quedamos en que te agachabas más y ponías la trampa.

ELLA. No digo ni pio.

EL. Nada muchacha, que me da gracia la cosa tuya de...

ELLA. Te conozco, ¿qué te traes?

EL. Bueno, pienso que no anda claro lo que está pasando. Toqué la mina caza-bobo, estalló, te saliste con la tuya, estamos habla que te habla. ¿Para qué? ¿Por qué tan complicado? Al final todo se vuelve simple, según tú.

ELLA. Es distinto. Y no me vengas con que si al final... Hasta que no te vayas no llegaré al final. La ensalada no fue más que un impulso. No te rías, es verdad.

EL. Me río porque es verdad. A ver, pedazo de cazadora, ¿a dónde quieres llegar?

ELLA. Supongamos que busque capturarte.

EL. (En guardia.) ¿Capturarme?

ELLA. Es una suposición.

EL. Si es lo que estoy pensando, pierdes el tiempo.

ELLA. Perfecto. No es eso entonces. Supongamos que quiera resolver un problema.

EL. Termina ya.

(Ella se pone seria de pronto. El comprende que ha sido brusco, va a decir algo.)

ELLA. No sé si valga la pena.

EL. ¿Qué no valdría la pena?

ELLA. Es una equivocación de principio a fin.

EL. Mira, si nos equivocamos o no supimos fue sólo en el último momento, antes no.

ELLA. Un fraude total.

EL. No fue un fraude.

ELLA. Estoy un poco cansada.

EL. Escúchame. No fue un fraude, éramos tú y yo. El día que fuimos por primera vez al hotel, aquel hotel... Nos amábamos. Fue amor. Quieras o no, te amaba y me amabas. Era sencillísimo. Nos despedíamos hasta ahorita y era verdad. Nos alejábamos un poco para buscarnos en seguida. Tú lo sabes.

ELLA. Conozco la película de memoria.

EL. No te empeñes con... No pretendas tirarlo todo a mierda. Además, no puedes, y si lo hicieras, si llegaras a hacerlo, te quedarías sin nada.

(Pausa.)

ELLA. No entiendes, Julio.

EL. ¿Yo soy el que no entiendo?

(Ella echa la cabeza hacia atrás y estira las piernas.)

EL. Estás cansada. Tienes sueño.

ELLA. No tengo ni gota de sueño.

EL. ¿Qué puedo hacer por tí?

ELLA. (Lo mira con fiijeza.) Por mí no hace falta que nadie haga nada. (Pausa.) Me siento cansada por dentro.

EL. Si quieres darte un baño, recogí agua, puedes usar el cubo blanco.

ELLA. No, no hace calor. Una ducha sería otra cosa, pero tampoco.

EL. ¿Te acuerdas el día que llegamos a tu casa...? ¿De dónde veníamos?

ELLA. Del cine, del Astral.

EL. ¿Sabes qué día digo?

ELLA. Pasamos un calor en ese cine con el aire acondicionado roto... En casa de Mima no había nadie, acababa de llegar el agua, y...

EL. Nos bañamos. El agua se salió del baño, agarró por la puerta de la calle para afuera. Cuando el familión hizo su entrada y vió aquello...

ELLA. Ya.

EL. No trato de pactar, entiéndelo. Sé que nada podrá volver. *(Se le acerca.)* Mira, estoy en un momento muy jodido, doy tumbos de aquí para allá. *(Pausa. Se distancia un poco de Ella.)* Me aprobaron el proyecto, el proyecto de remodelación, el viejo, el grande, ¿te acuerdas? Llevé tiempo estudiarlo, ajustarlo, convencer a la gente, esperar por el presupuesto. Y ahora, por fin, baja el oká. Arranco en el primer trimestre del año próximo. Ah, y con prioridad uno. Perfecto, ¿no te parece? Debería dar brincos.

ELLA. Felicitaciones.

EL. Pues no. Hasta me digo, si hay que hacerlo, bueno, lo haré. Me da igual. ¿Entiendes?

ELLA. Julio.

(Los dos se miran. El da unos pasos hacia Ella, se detiene.)

EL. Quiero dar una vuelta.

ELLA. ¿Qué?

EL. Salir, salir. ¿No estás cansada por dentro? ¿Por qué no acabas de subir? ¿Qué haces ahí mirándome?

ELLA. Si ese es el problema... *(Inicia mutis.)*

EL. No, discúlpame.

ELLA. Te entiendo. Que la pases bien.

EL. *(La alcanza, la toma por el brazo.)* No, siéntate. Por favor, siéntate.

ELLA. Julio, voy a subir.

EL. No tengo ganas de ir a ninguna parte, ni de estar aquí sólo. No me molestas.

ELLA. Peor, te estoy haciendo daño.

EL. ¿Cómo daño?, al contrario.

ELLA. Está bien. Suéltame. Está bien.

(Sólo después de un instante El le suelta el brazo y se aleja. Ella se sienta en la escalera.)

EL. Quiero conservar el equilibrio. Si mandara todo al carajo y no diera más vueltas. No quiero ser brusco contigo. Ultimamente todo me sale mal. Es estúpido, casi supersticioso, pero es así. También fuera estúpido si me sentara tranquilo y me hiciera la idea de que todo está en su sitio. Sería buenísimo que recobrará fuerzas, que me lanzara a comerme el mundo. Quiero querer hacerlo. Pero en el fondo me da igual, o tengo miedo. ¿Te das cuenta?

ELLA. Por favor, Julio...

EL. Tú me estás entendiendo, ¿verdad?

ELLA. Un poco.

EL. ¿Un poco? ¿Sólo un poco?

ELLA. Sí, un poco.

EL. ¿Qué te pasa? ¿Estás llorando?

ELLA. No pasa nada. No es nada. Yo sí que no. Lo olvidaré todo, lo cambiaré todo, voy a ser otra. Sería capaz hasta de cambiarme el nombre. Ya empiezo a ser otra, otra de verdad. Y lo hago también por tí. Me salvo y de doy una mano para que también te salves. Estás aferrado. Yo no. Nunca. Empezaré de cero. Voy a llegar hasta cero, tábula rasa, y ahí empiezo. Cuando te vayas haré la revolución. No quedará nada. Bueno, los hijos, lo único. Si se fue a pique, no te aferres. Es un consejo sano. Ya no hay nada en común, no puede haber nada en común.

EL. Es inútil. Tú misma diste el ejemplo de algo en común. Los hijos son nuestros.

ELLA. No son nuestros. Son míos para mí y tuyos para tí.

EL. Los hicimos cuando había que hacerlos.

ELLA. ¿A qué viene eso?

EL. Ahora es cuando no sabemos qué hacer ni con los hijos. Cuando los tuvimos éramos capaces.

ELLA. Ya está bueno.

EL. ¿Qué te pasa?

ELLA. No quiero verte más, vete, acábate de ir, piérdete y no aparezcas.

(El, con un gesto, pide que Ella baje la voz, que la niña duerme.)

ELLA. (En voz queda.) Te imaginas que con el tiempo se podrá ir mejorando algo, ¿no? Olvídate. Yo sí que no voy a perder un minuto, ni un solo minuto. Tienes que dejarme en paz. (Pausa.) El otro día, saliendo del instituto, vi un grupo de hombres, estaban en la esquina, pasé y ninguno me dijo nada, ni me miraron. Y en la feria... Fui a hacer trabajo voluntario en la feria de productos ociosos. Me pusieron a vender cafeteras italianas. Le explicaba a un viejo la altura del filtro en el embudo para si son cuatro, seis o diez tazas. El viejo me preguntaba una y otra vez la misma bobería, y yo, vuelvo a explicarle. Un hombre de unos treinta años me miraba y se sonreía. Salí del viejo lo más pronto que pude, pero ya el hombre se había ido. Se fue.

EL. (Sonríe.) No es para tanto.

ELLA. Julio, no me queda mucho tiempo y tú sigues aquí. Es como una tortura. Sabes que estoy cada día más alterada. Suéltame.

EL. Calma.

ELLA. Qué calma ni calma.

EL. Mira, te juro...

ELLA. (Lo toma por los brazos.) Oyeme lo que te voy a... (Pausa. Los dos están muy juntos. Lo rechaza.) Acábate de ir.

EL. Sabes que...

ELLA. Déjame en paz.

EL. No alces la voz.

ELLA. Si te fueras no habría necesidad de gritar, ni de hablar, ni de...

EL. ¿Para dónde quieres que vaya?

ELLA. Ve a ver el cuarto.

EL. Iré hoy, coño. (Sorprendido él mismo por su voz. Buscando ecuanimidad.) Por favor, quiero que me oigas.

ELLA. Oír.

EL. Eres una mujer... atractiva, de verdad. Nunca yo... ¿Sabes lo que pasó con ella?

ELLA. No sigas.

EL. Con ella...

ELLA. No me importa.

EL. Con ella me equivoqué. Un error. Un verdadero error.

ELLA. Muy bien, perfecto. No hace falta que digas nada más.

EL. Tú y yo podemos razonar.

ELLA. Podíamos.

EL. Lo que pasó con ella, con... ¿No me vas a escuchar?

ELLA. No.

EL. Escúchame. (Muy serio.) Hazme ese favor. (Pausa.) Es un ruego.

ELLA. Bueno, pero quita esa cara.

(Pausa.)

EL. No me gustaba. No es eso. Me gustaba pero era muy pronto. Al principio no me gustaba con un deseo... De haberme gustado, si me llega a gustar de verdad rompo la puerta, mato al marido. Si me llega a gustar como es... Era una mujer, eso sí, pero no era tampoco La Mujer, ¿te das cuenta? El problema es que la cogí muy en serio sin razón, sin... Uno es tonto. De golpe te entran las ganas y eso lo es todo. Entonces te dejas llevar. No me gustaba mucho, pero comencé a... a conocerla. Ahí es donde me pierdo. Porque es un proceso lento donde te vas aproximando y también apropiando, y poniéndole cosas, sí, como si la fueras tú mismo diseñando, proyectando poco a poco. Ella fue eso, un proyecto, mi proyecto. Y terminé de juntar lo que parecía disperso, o eso me creí, mientras la iba descubriendo pedacito a pedacito con un poco de azar y otro poco de ley. Ella me lo fue permitiendo, fue dejándome hacer. Y un día comprendí que por ella no rompía ninguna puerta, no mataba a ningún marido, porque ya tenía las llaves, porque yo era el hombre. Entonces ya estaba hecho. Ella era algo mío, que es como decir que ya me tenía. Hasta le empecé a descubrir frases que sonaban a mí. Y claro, no puedo decir que ella iba camino de ser una obra maestra ni mucho menos. Mi proyecto estaba como yo, hecho un desastre. Pero lo importante es que todo empezaba a corresponderse con absoluta necesidad. Era la hora del triunfo. Pero en un final todo fue falso. ¿Entiendes? Sí, ya sé que...

ELLA. Prefiero que no sigas hablando.

EL. Entro en la zona de tu silencio.

ELLA. Hace rato me olvidé del silencio.

EL. Te juro que ella fue un muñeco de trapos con hilos podridos, un engendro que se deshizo en dos sacudidas. ¿Tú sospechabas algo?

ELLA. No te hagas el niño. Yo sé cuando entras por esa puerta si estás bañado de hace dos horas o no, aunque hayas corrido cinco cuadras.

EL. Nunca corrí ninguna cuadra antes de entrar aquí.

ELLA. Es un ejemplo. Es lo que le hace un compañero de trabajo a su mujer.

EL. Trataba de que tú te dieras cuenta.

ELLA. Me mentías, Julio.

EL. Pero era lo único. En el fondo, quería conversar contigo, que tú dijeras algo.

ELLA. Eso sí puede ser. Te sentaste a esperar que yo explotara, ¿no?

EL. No.

ELLA. Por favor la niña está durmiendo.

EL. No fue así.

ELLA. Por favor que la niña está durmiendo.

EL. Yo tengo vergüenza. Te miraba y me moría de vergüenza. Nosotros nos entendíamos, nos entendemos. Estamos hablando ahora, aquí, a pesar de todo. Somos amigos, aprendimos también a ser amigos. Siento por ti un cariño... y... yo te respeto mucho. Puedo asegurarte que estoy más que convencido, jamás voy a encontrar una mujer como tú. Nunca. Uno puede perfeccionar su papel de idiota, agotarse en estupideces. Todo lo que pasó me apena. Y para que lo sepas, nunca la hubiera cambiado por ti, ni cuando vivía el espejismo. Supe siempre que ella iba a pasar, que yo iba a volver.

ELLA. Iba a pasar como el sarampión.

EL. Aunque te parezca ridículo, pero sí.

ELLA. (*Sonríe.*) Ahora puedes confesarte, razonar, admitir.

EL. Pero toda la culpa no fue mía.

ELLA. Baja un poco la voz.

EL. (*Casi en susurro, pero con violencia.*) Si hubiéramos hablado, porque tú te dabas cuenta y no moviste un dedo.

ELLA. ¿Eso me toca a mí? ¿Ese fue mi error?

EL. No te estoy culpando.

ELLA. No me estarás culpando pero se parece bastante.

EL. No hables con ese tono, no es el momento.

ELLA. ¿No?

EL. No.

ELLA. Dime bajito de qué es el momento, si se puede saber.

EL. Te estás protegiendo.

ELLA. Déjate de novelitas.

EL. Te estás protegiendo y yo no quiero hacerte daño.

ELLA. Ya no puedes hacerme daño.

EL. Nunca quise.

ELLA. Pero no te das cuenta que hoy por hoy a mí me importa un comino que hayas querido o no hacerme daño. (*Pausa.*) Lo que tienes que hacer es acabar de encontrar un cuarto y ya. ¿Oíste? Para mí todo lo que pasó y como pasó y esos para atrás y para adelante que tú armas no me dicen nada. Ah, pero si me llegas hoy por la tarde con que te mudas mañana, voy a ser la mujer más feliz del mundo, y si me llegas con que no te mudas, me reventarás el hígado. Eso es lo que me importa. Nada más.

EL. Es inútil.

ELLA. ¿Qué es inútil?

EL. ¿Cómo puedes hacerte la tan tranquila? Estás hirviendo por dentro.

ELLA. Piensa lo que mejor te parezca.

EL. Sabes que tengo razón.

ELLA. Si tú lo dices.

EL. Oyeme, estoy hablando contigo, no con la pared.

ELLA. Julio, no vayas a perder la noción de las cosas.

EL. Quisiera, que conmigo o sin mí...

ELLA. Sin ti.

EL. Me guardas rencor.

(*Ella ríe.*)

EL. Sí. Y eso no hay quien lo pueda soportar.

ELLA. Julio, ni siquiera te guardo rencor. Tal vez eso es lo que te resulta insoportable.

EL. También eso sería insoportable.

ELLA. Eres un muchacho. Vamos, acuéstate, anda. Me siento cansada.

EL. No estas cansada.

ELLA. No te voy a dar el gusto de una pelea.

EL. ¿Quién quiere bronca? La que hace rato...

ELLA. Bueno ya.

EL. La niña está durmiendo.

ELLA. No utilices a la niña.

EL. Mide tus palabras.

ELLA. No quiero que esto termine mal.

EL. No me entiendes, no acabas de entenderme. No se trata de confesarme, ni admitir, ni nada. A nosotros nos hace falta...

ELLA. Lo único que hace falta es que te convenga el cuarto que conoce el ciego, y que te largues de una vez.

EL. Eso no es todo.

ELLA. Para mí sí.

EL. Para ti tampoco. ¿Por qué pusiste la ensalada? ¿Para hablar de qué?

ELLA. Es muy tarde.

EL. *(La toma del brazo.)* No quiero...

ELLA. Suéltame, por favor.

EL. ...que nos separemos...

ELLA. Suéltame.

EL. ...con tanta...

ELLA. *(Zafándose.)* Ya.

EL. Escúchame.

ELLA. Julio.

EL. Dejaste que todo se fuera a pique.

ELLA. Pero, muchacho, que pronto se te olvida, tú estabas de lo más bien, haciéndome historias de muñequitos y viviendo como querías.

EL. No como yo quería.

ELLA. Si después la cosa salió mal es otro problema, pero aquello iba viento en popa, tiraste esto a basura, te olvidaste de tus hijos, y yo era menos que la silla del viejo.

EL. Estás resentida.

ELLA. Cuento la historia como es.

EL. ¿Y si te doy la razón? Sí, fue así, aunque no es tan sencillo, pero bueno. Ahora cuenta la parte de la historia que te toca. ¿Cómo fue? Di la verdad.

ELLA. Julio, tú y yo no vamos a volver.

EL. Ja, ahora sí. ¿Te imaginas que me interesa volver?

ELLA. Quieres separarte sin que haya resentimiento.

EL. Sí, te parece muy simple, pero sí, sólo quiero eso.

EL. ¿Y nada más?

ELLA. No, hay más. Ve a ver el cuarto del ciego, te mudas, y me despido hasta con alegría. Ahora pórtate bien, acuéstate y sueña con los angelitos.

EL. Quieres destrozarlo todo, olvidarlo todo, como si pudieras acabar de un golpe.

(Ella comienza a subir la escalera.)

EL. *(Deteniéndola.)* Te conozco muy bien. Te defientes. Te haces la bárbara. Yo sí te conozco. Mejor que tú mil veces. Y escúchame, cuando estés sola en este cuarto de mierda no vas a saber qué hacer, vas a ahogar a esa niña. Ahora te preocupa que no despierte, pero desde el santo día que me vaya, comenzarás a hacerle la vida imposible. Ahora me echas la culpa porque quieres acostarte con un macho y no sé qué cuento, como si a mí me importara un carajo que metas al que más rabia te dé allá arriba. Ah, pero cuando tengas todo el tiempo y toda esta pocilga no sabrás soportar, no harás nada. En cuanto me vaya, te mueres. Hoy te crees la reina y me humillas, pero mañana te sentirás peor que nunca, no te soportarás, no te salvarás. *(Pausa. Se miran.)* Que duermas bien.

ELLA. No te olvides de ir a ver el cuarto. *(Mutis.)*

(El comienza a desvertirse y a preparar la cama, lo hace todo a la vez, rápido y torpe, mientras baja la luz.)

Segundo tiempo

MAS ALLA DEL LIMITE

Quince minutos más tarde. El se mueve en el sofá.

ELLA. *(Fuera de escena.)* ¿Julio?

(Pausa.)

EL. ¿Qué?

ELLA. ¿Estabas dormido?

EL. No.

ELLA. Puedo calentar un poco de café.

(Pausa.)

EL. *(Se pone rápido el pantalón, aunque con cierta dificultad, siente molestias en una pierna.)*
Bueno.

(Le baja por la escalera.)

ELLA. *(Bajando.)* Ya me desvelé.

EL. Y yo.

ELLA. ¿Te duele la pierna?

EL. No mucho. Es la humedad de la guardia. Y ahora viene el frío. *(Siente un fuerte calambre. Se contrae.)*

ELLA. Me visto y te acompaño.

EL. No. Es la molestia de siempre.

ELLA. *(Mientras trajina en la cocina.)* Hacia tiempo que no te dada guerra.

EL. Se va y vuelve. Parece que siempre será así.

ELLA. A que no has ido más al ortopédico.

EL. Es lo mismo de siempre. Luz alpina. Estoy hasta aquí de luz alpina.

ELLA. No he conocido gente más cabezona. Cuando vivíamos en casa de Mima ella se ponía a abrir fuego por todos los frentes, y tú, a comerte las balas.

EL. Ojalá hubiera sido así lo de la pierna. Después de todo tengo un poco de mala suerte.

ELLA. Un tiro se le va a cualquiera.

EL. No lo digo por el accidente.

ELLA. ¿Por qué no nadas dos o tres veces por semana?

EL. Perdona lo que te dije hace un rato.

ELLA. Olvidate. *(Sin pausa.)* La natación es lo que más te asienta.

EL. Sí, pero el tiempo no da, aunque lo estire.

ELLA. Julio, a mí me apura acabar con esta situación, pero tampoco se trata de que te vayas a meter en una...

EL. Lo sé. *(Sin pausa.)* Tal vez pueda ir a nadar los fines de semana.

ELLA. Embulla a Julito.

EL. ¿A Julito? Ni loco se le ocurriría perder un minuto del pase merendando piscinas.

ELLA. Ay, a su edad el tiempo sobra.

EL. Se malgasta, pero no sobra. Por eso no para un minuto en la casa, no es por otra cosa.

ELLA. ¿El dolor te sube hasta la cadera?

EL. No, hasta ahí no ha vuelto.

ELLA. *(Corre a bajar el caté de la candela.)* Por poco hierve.

EL. Dame sólo un fondito.

ELLA. Casi sin azúcar.

EL. Casi.

ELLA. No cambian tus gustos.

EL. No ha cambiado nada.

ELLA. *(Tiene dos vasos con caté en la mano.)*
¿No ha cambiado nada de nada?

EL. En eso me empeño.

ELLA. *(Le alcanza un vaso.)* ¿Y tienes éxito?

EL. Exito completo.

(El y Ella beben evitando mirarse. Terminan el caté, El se levanta.)

ELLA. Deja.

EL. Dame, chica.

(Ella le alcanza el vaso.)

EL. Ahora me doy cuenta que son tus vasos. Gracias. *(Camina hacia la cocina. Tropezó.)*
Coño.

ELLA ¿Qué pasó?

EL. Este tareco.

ELLA. Habla bajito. ¿Te lastimaste?

EL. No es nada.

ELLA. Ah, sí, eso. Lo bajé ayer. Allá arriba quedan una cantidad de cachivaches... Lo iba a botar, pero no sabía si... Se me pasó preguntarte.

EL. Así que tú eres la que te encargas de hacer de ésto un basurero.

ELLA. En eso colaboramos a dúo.

EL. *(Reconociendo el objeto.)* Caupolicán. *(Deja los vasos y se agacha para palparlo.)* Pesaba, fueron como diez cuadras. *(Entrando en situación.)* Tienes que imaginártelo... yo... *(La luz modifica el espacio. Están en una calle desierta en plena madrugada.)*

ELLA. Te quiero y no te quiero.

EL. *(Sonríe.)* ¿Y ese pronto?

ELLA. Te quiero, pero lo que quiero decir no es que te quiera.

EL. Te llegó la locura.

ELLA. Lo ves, tú no me quieres. Yo sí pero tú no, si no, no dirías eso.

EL. Si sí o si no,
yo sí y tú no,
si no o si sí,
tú sí y yo no.

ELLA. Cállate un poco.

EL. Cállate un poco.
cacho de loco

ELLA. Ssst.

EL. *(Cae de rodillas.)* ¿Qué usted desea? Ordene y mande.

ELLA. No pido, tienes que saber sin que pida.

EL. Ya sé, un acto de amor.

ELLA. Frío, casi tibio.

EL. Una prueba de amor.

ELLA. Tibio, casi caliente.

EL. No será una prueba de amor así como así. Será una Prueba de Amor. Aunque me vaya la vida.

ELLA. Caliente, casi se quema.

EL. Prepárate para ver un portento. *(Mientras busca por todo el espacio disponible y se define mejor que están en la calle.)* ¿Cómo no lo voy a encontrar? Tú verás que pruebona, la más grande de todas las pruebas, en la más importante noche del mundo.

ELLA. ¿A dónde vas?

EL. *(Descubre el objeto que llaman Caupolicán.)* Aquí está,
ya verás.
Esto es,
ésto será.

(Ella junta las manos, observa.)

EL. A cargarlo, arriba, aunque me desriñone y me recontrajorobe y me haga pulpa.

ELLA. Debe tener cucarachas, bichos, deja eso.

EL. Como si está lleno de bestias.

(El carga a Caupolicán.)

ELLA. *(Anunciándolo al mundo.)* El me quiere tanto, tanto, tanto, que como prueba de amor carga esa cosa pesada, un tareco inútil, sin gracia, que está siendo santificado en este acto.

(Con tempo lentísimo. El devuelve el objeto al suelo y queda mirándolo. La atmósfera de la calle se estuma. La luz vuelve a definir que están en el cuarto con barbacoa.)

EL. Nunca faltaron las grandes pruebas.

ELLA. ¿Fueron grandes?

EL. Tremendas.

ELLA. ¿No sería un juego en que cada uno jugaba a creer que eran grandes?

EL. ¿Tú fingías creer? *(Pausa.)* ¿Fingías?

ELLA. Vamos a terminar cantando *Lágrimas negras.* *(Pausa.)* Un fraude de principio a fin.

EL. Tú con tu lío de acabar con cuanto Dios crió.

ELLA. Julio, siempre he querido mantener esos recuerdos como lo más lindo, te lo juro por mis hijos.

EL. Los tuyos.

ELLA. Estoy tratando de conversar.

EL. No hay quien te entienda.

ELLA. Si no me entiendes es porque no quieres. Son quince años y dos hijos.

EL. Dividido entre dos, toca a siete años y medio con un hijo percápita. Ah, y así habrá siete años y medio de total silencio para cada uno. Quiero decir, los que como son años míos para mí, no serán tuyos para ti.

ELLA. Siete años y medio de silencio.

EL. Cada uno sufrió un encantamiento por siete años y medio, a tal punto, que lo hacía disfrazarse de Cautiva, o de Persa de Televisión, según el caso. (Pausa.) Estoy convencido de que sufrimos el encantamiento, pero eso era lo que valía la pena. Mira, yo no siento vergüenza, te quise mucho y cargaba para ti pedazos de hierro, me disfrazaba, me paraba de cabeza. Fueron grandes pruebas. Si ahora nos burlamos, pobre de nosotros.

ELLA. Quiero fumar. ¿Tendrás algún cigarro por ahí?

EL. ¿Fumas?

ELLA. Desde hace meses.

EL. Yo lo dejé. No tengo.

ELLA. Me extrañaba no haberte visto fumar. (Pausa.) Qué bobería, mi madre.

EL. ¿...?

ELLA. No quería que me vieras fumando.

EL. El cigarro es el ejemplo vivo de cómo te empeñas en cambiar. ¿no?

ELLA. Y tú, el que ha querido invernar, ya no fuma.

EL. De pronto no tuve deseos, empecé a no tener deseos.

ELLA. Así que cambias quieras o no.

EL. Sí.

ELLA. (Observa a Caupolicán.) Un tareco inútil. Nunca sirvió. (Rápido.) Tienes que ver el cuarto.

EL. No es por joder, pero la niña...

ELLA. Tienes que irlo a ver.

EL. (Haciendo derroche de paciencia.) Iré a ver el cuarto hoy, después del mediodía.

ELLA. ¿Sabes con quien me encontré antes de ayer?

EL. Con el ciego que tramita permutas y que desespera esperándome.

ELLA. (Ríe.) No. Me encontré con Luis.

EL. ¿Siguen casados, Luis y...?

ELLA. Sí, siguen. Además tienen un apartamento grande que pueden dividir, y no tienen hijos, así que si se divorcian no pasarán los apuros de nosotros.

EL. «Nosotros» está prohibido. Si los hijos y los años no son nuestros sino tuyos o míos, según el caso, «nosotros» no es nosotros, sino tú y yo bien separados.

ELLA. Julio, si a veces me río, otras estoy al borde de estrangularte.

EL. Quieres salir de mí de cualquier modo.

ELLA. ¿Salir de ti? Ya tú estás fuera.

EL. (Ríe de 'buena gana.) Eres un genio.

ELLA. Lo soy.

EL. Y hábil para los trucos. No me refiero a la ensalada, esa verdadera obra maestra. Además, como siempre has sido un lío indescifrable, no me dejas bostezar, siempre hay algo nuevo.

ELLA. La culpa la tienes tú.

EL. Como siempre.

ELLA. En el fondo, con aquello de pararse de cabeza y mover los brazos, me estabas adiestrando para payaso, payaso particular.

EL. Pero todo fue inútil. Tu verdadero talento está en la magia.

ELLA. Mi verdadero talento no se ha revelado todavía.

EL. ¿Cuándo?, dime cuándo será la revelación.

ELLA. Estoy esperando que desaparezcas.

EL. ¿No estoy fuera?

ELLA. Si estuvieras fuera de verdad... No soy el árbol apenas sensitivo.

EL. Y yo que creía que eras la piedra dura porque esa ya no siente.

ELLA. Te prometo una cosa, no voy a empeñarme en los destrozos. Hace un momento me diste la clave. De todo lo que hubo quedan trabajos, hasta reuniones. Pero sobre todo, las noches, muchísimas noches, madrugadas. En cuanto empezaba a amanecer me entraba un cansancio de golpe, pero me sentía tan agradecida. No te imaginas hasta dónde puede llegar el agradecimiento de una mujer. Y apenas nos tocábamos los dedos, al principio. Una noche, creo que fue temprano, un viernes por la tarde, sí. Los 17

viernes son mágicos, todo lo importante, me ha pasado los viernes. Hasta el parto de Julito fue un viernes. Casualmente, hoy es viernes. Aquel viernes me traías un regalo, un cartucho, y me hacía la intrigadísima, total, ¿qué puede haber en un cartucho?, algo de comer, no sé... Bueno, tratándose de ti serías capaz de traer un elefante encantado. Eres un bicho, Julio, porque en algún momento, creo que cuando andábamos preparando la asamblea de balance o algún lío parecido, te había dicho que sólo con cosas dulces se me quitaba la ansiedad, y que los caramelos para mí eran un invento de maravilla. Es como si te estuviera viendo. Tú con aquel cartucho, yo insistiendo en ver qué era. «No no no, a su hora, a su hora.»

(La luz cambia. Están sentados en un banco del parque.)

EL. No no no, a su hora, a su hora.

ELLA. Vamos a hacer un trato.

EL. *(Alza un cartucho por encima de su cabeza.)* Te enseñé el regalo si...

ELLA. Si lo adivino.

EL. No.

ELLA. Si te...

EL. Sí, eso mismo.

ELLA. Yo no he dicho nada.

EL. Di lo que pensaste.

ELLA. Punto en boca. Me enseñas el regalo si...

EL. Nada, te lo enseñé y ya.

ELLA. Ah, no.

EL. Bueno, por fin, qué.

ELLA. Lo adivino.

EL. *(Mostrando el cartucho como presa de caza.)* Capturado después de una cola de aquí a allá. Le puse el cartucho como camuflaje, pero es algo fino fino.

ELLA. De comer.

(El asiente.)

ELLA. Algo rico.

(El asiente.)

ELLA. Y dulce.

(El asiente.)

18 ELLA. Y suave.

(El niega.)

ELLA. ¿No es suave? Es duro.

EL. *(Dándole al cartucho.)* Caramelos con formas de frutas.

ELLA. *(Abriendo con cuidado el cartucho.)* A ver qué hay por aquí... *(Cerrando rápido la boca del cartucho.)* Un ratoncito.

EL. ¿Un ratón como el ratón Miquito?

ELLA. *(Vuelve a abrir la boca del cartucho y mira.)* No, es más lindo, tiene un hociquito precioso, igual que el tuyo.

EL. Déjame ver.

ELLA. *(Abriendo un poco más la boca del cartucho.)* Uuuuuh. *(Lo cierra rápido.)* El ratoncito tiene toda la cola verde. ¿Qué le habrá pasado?

EL. Será así, coliverde.

ELLA. El tenía una cola gris de lo más preciosa.

EL. Se habrá comido todos los caramelos de menta.

ELLA. ¿No le hará daño?

EL. Qué va.

ELLA. Dejó uno solo. ¿Lo quieres? Toma.

(Ella ha sacado un caramelo con envoltura brillante, pero no alarga la mano, la mantiene a la altura de los hombros. El se acerca con todo el cuerpo. Los rostros se vuelven serios. Ella deja caer el caramelo. Se miran por un momento, se besan con todo deseo. Lento se separan, dejan de mirarse. Se deshace la atmósfera.)

ELLA. Jugábamos demasiado.

EL. ¿Qué estás diciendo?

ELLA. *(Recoge el caramelo del suelo.)* No es que jugara a quererte, te amaba, mucho. Trato de aclararme yo misma.

EL. Vuelves otra vez. Tirarlo todo por la borda.

ELLA. No Julio, *(Guarda el caramelo dentro del cartucho.)* Lo tremendo es que aunque haya sido un error yo estaría dispuesta a volverlo a cometer.

EL. ¿Estarías dispuesta?

ELLA. Hablo de lo quedó atrás hace muchos años con sus tantísimas noches, no vayas a confundirte. *(Pausa. Abandonando el cartucho.)* Todavía me pregunto cómo nos las arreglábamos para aguantar sin dormir.

EL. A ti te caía un sueño de sopetón.

ELLA. El sueño semanal. Era capaz de pelearme contigo por dos o tres días con tal de que me dejaras dormir. (Pausa.) Te lo diré por lo claro. Piensas que Caupolicán es la verdad, que un buen día yo me deje de parar de cabeza, que...

(El se contrae.)

ELLA. ¿Otra vez la pierna?

(El asiente.)

ELLA. ¿Te duele mucho?

(El asiente.)

ELLA. Estírala.

EL. Sigue. Estabas diciendo...

ELLA. Estírala bien, Julio.

EL. No es tanta la cosa. Sígueme diciendo.

ELLA. Algo sucedía, nos sucedía a ti y a mí. No es el lío con esa mujer, ni... Vamos al cuerpo de guardia.

EL. Ni loco.

ELLA. Te está doliendo mucho.

EL. No.

ELLA. Sí, te duele mucho. Acuéstate por lo menos.

EL. No.

ELLA. ¿Caliente el emplasto?

EL. Es el latigazo. Va pasando. Va pasando, sí, ya va pasando. Ya. (Pausa.) Me pareció que de un salto cambiaba todo. Pude haber muerto. Lo de menos es la herida. Si la bala llega hasta la caja de cápsulas detonantes, el pedazo más grande de éste que está aquí hubiera sido más chiquito que el polvo. La bala rozó la tapa, hizo saltar un fleje y se incrustó en el listón que refuerza las esquinas. Lo viví todo milímetro a milímetro. Hasta me dio tiempo de suplicar a la bala que fuera buena. Seguí el recorrido del plomo palmo a palmo hasta que se encajó en el listón. Respiré. El primer movimiento fue ir a buscar la bala, tomarla en mi mano, agradecerle de alguna manera, pero sentí un corrientazo en la pierna, y enseguida latidos, y un dolor que no cabía en todo aquel arsenal. No me había dado cuenta. La bala primero da con mi pierna, sólo había observado el último tramo. Me sentí feliz por tener un dolor insoportable. Estaba vivo. El mundo había quedado en su sitio. Que un hombre esté listo para hacerse piltrafa en un segundo. ¿Comprendes? Te dan deseos, o de respirar hasta acabar con todo el aire del mundo, o de encerrarte a cal y canto. Una de dos. Ahí es donde no te queda más remedio que escoger. Seguía vivo, pero nada había quedado

en su sitio, porque además ya no había ni sitio... Y entonces, a desquiciar cuanto puedas. Todo lo eché a perder. Yo andaba como loco, y tú no te diste cuenta. Busqué esa mujer no sé si para agredirte, pero era una agresión, después lo comprendí, te la restregué por los ojos.

ELLA. Julio, yo también tuve mi accidente. Tú, primero, lo modificaste todo. No te estoy reprochando, entiéndeme. De pronto me sentí sola, no engañada. O sí, engañada, pero engañada de verdad. La confianza, el cariño, la seguridad que tenía de conocerte bien, de mirarte y comprender qué pasa. El problema no es que haya habido por el medio una mujer, yo he sabido de cosas que has hecho, me he enterado de alguna que otra mujer con la que te has tropezado en estos años y nunca me preocupé demasiado. Ese no es el problema. No sé por qué pones el asunto de esa mujer por las nubes.

EL. Lo pongo por las nubes porque tuvo que ver contigo.

ELLA. No vale la pena hablar más de eso. Ni de eso ni de nada.

EL. Pero regresé, regresé.

ELLA. No completaste tu suicidio.

EL. Anjá, sí, porque todo lo que me estaba pasando era como un suicidio, sí.

ELLA. Para mí no fue un regreso.

EL. Pero yo te hablé claro.

ELLA. Ya no podía creer.

EL. Pensaba que me quería justificar porque...

ELLA. No, te aseguro que no. Hablabas con sinceridad, pero ni tú ni tu sinceridad eran importantes para mí. Todo se había roto.

EL. No todo.

ELLA. Todo. (Pausa.) Hoy por hoy nosotros ya no podemos hacer nada.

EL. Has dicho «nosotros».

ELLA. Uso palabras viejas para que me entiendas, (Pausa.) Vamos, es preferible que cantemos *Lágrimas negras*. (De súbito.) ¿Sabes cuál fue mi accidente? Mi accidente fue darme cuenta que Caupolicán no era una prueba de amor, ni cosa que se parezca. Caupolicán era un fraude, un circo barato. Cuando nos tocó la prueba de verdad, ni tú ni yo pudimos soportar el peso. Si te suena ridículo lo siento, no estoy escogiendo las palabras.

EL. Pero si no he dicho nada.

ELLA. Ni falta que hace, has puesto una cara. . .

EL. ¿Qué cara?

ELLA. Te conozco al dedillo. Y pararse de cabeza era más mentira todavía, un cuento sin gracia

EL. Lo dicho, estás mejor preparada que yo para cualquier accidente.

ELLA. Soy un animal viejo y con carapacho duro.

EL. Un galápagos hembra.

ELLA. ¿Y qué es de la vida del galápagos?

EL. Bien. Es la mascota del departamento. Ya come de todo. La semana pasada cumplió un año en Cuba. Ha crecido un cuarto de centímetro.

ELLA. ¿No es muy poco?

EL. Para él, me imagino que no.

ELLA. Yo estoy loca por ser cosmonauta.

EL. Entre ser la tortuga, o Aquiles, el de los pies ligeros, prefieres ser Aquiles.

ELLA. Mil veces.

EL. Pues mira. . . Una historia habla de una tortuga, o mejor, de un galápagos que tenía cierta ventaja, y. . .

ELLA. Ah, sí. Y la liebre bobeando perdió la carrera.

EL. No, es otro cuento, más viejo y más interesante. El galápagos tiene ventaja, no importa cuánto, y es de andar lento, como es lógico. Se da la largada. Aquiles devora la distancia que lo separa del punto de donde partió su oponente, pero ya el galápagos ha avanzado un poco. Aquiles vuelve a alcanzar el nuevo punto de donde acababa de partir el galápagos, pero ya el lento animal ha avanzado otro poco. Y así, el de los pies ligeros vence siempre la distancia que lo separa del punto de donde ha partido el galápagos, ¿cuándo lo alcanza?

ELLA. Imagínate. Si Aquiles nada más que llega hasta donde partió el galápagos. . . Siempre el animalito habrá avanzado algo. El cuento de nunca acabar. Es una historia poco optimista.

EL. Mirándola desde el punto de vista de Aquiles, sí, pero. . .

ELLA. Seguro que ahora te dará por repartir los papeles. Aquiles me tocará a mí, y el galápagos tendrás que ser tú. Pero ni estás delante, ni yo sueño con alcanzarte.

EL. Nada de eso. Desde el principio escogiste a Aquiles pero el cuento tal como está no nos sirve. Además, es mentira. La historia real y verdadera es muy distinta. Los dos se pusieron

de acuerdo y montaron ese *show* que no termina nunca. Aquiles finge desesperación, y el galápagos angustia, y así tienen un oficio garantizado para la eternidad.

ELLA. No quiero entenderte.

EL. Ni tú ni yo somos esos, pero nos están corriendo por dentro.

ELLA. Fíjate. Yo sí estoy loca por terminar. Conmigo no hay *show*. Vivo angustiada y desesperada de verdad. Tenía dudas, pero ahora me convenciste, no quieres dar un paso.

EL. No voy a regresar a la discusión.

ELLA. Entonces no compongas historias que te enreden. (Pausa.) Da igual. Dentro de poco no hará falta ni historias, ni recuerdos, ni nada. Vamos llegando al final.

EL. Ahora sí estás cansada.

ELLA. Un poco.

EL. ¿Quieres dormir?

ELLA. Es un cansancio raro, me siento como acabada de llegar de Santa María después de todo un día de playa, y de haber venido con Julito cargado cuando tenía cinco años, Julito me sigue pesando. El viaje no se acaba.

EL. Una vez fuimos sin el niño. Nos escapamos del trabajo directo para las playas de Marianao. Esa tarde tu vieja lo iba a buscar al círculo y le hicimos la trastada. ¿No fue así?

ELLA. Padezco de amnesia, parcial claro.

EL. Nos dió por entrar al parque de diversiones. Fuimos a la casa de los espejos.

ELLA. Eso nos haría falta ahora, transparencia, no galápagos, ni Aquiles.

(La luz cambia. Están en medio de un parque de diversiones muy concurrido. El recoge algo del suelo que Ella no advierte.)

EL. Vamos.

ELLA. (Como si leyera un cartel.) Casa de los espejos. Veinticinco centavos. Prohibido fumar.

EL. Ven.

ELLA. ¿No tienes miedo?

EL. ¿...?

ELLA. Tu mongolidad congénita quedará demostrada.

EL. ¿Qué le vamos a hacer? Me resigno. Vamos.

ELLA. Allí es donde se compran los tickets.

EL. ...de haberlo sabido...

ELLA. Pude notar paso a paso...

EL. ...correr a ciegas.

ELLA ...cada noche...

EL. ...quedar varado como un tonto...

ELLA. ... y qué deseos de...

EL. ...esperando...

ELLA. ...qué deseos...

EL. ¿qué?

ELLA. Julio.

EL. Debe haber derecho a equivocarse.

ELLA. Amar,

EL. ...a la restitución.

ELLA. agradecer,

EL. a pagar,

ELLA. quedar decepcionada,

EL. a intentarlo.

ELLA. siempre hasta el colmo.

(*El sale del laberinto. La atmósfera se deshace.*)

EL. Yo. salí primero, ¿no?

ELLA. Ganaste.

EL. Perdí.

ELLA. Ganaste.

EL. No sé a que te refieres.

ELLA. Hablo de lo que nos interesa.

EL. Entonces no tengo la menor duda. Perdí.

ELLA. No me gustaría...

EL. ¿Qué?

ELLA. Escúchame, no hables, escúchame. (*Pausa.*)
Fuiste sincero, eres sincero. Yo todavía tengo que poner trampas. No sé qué hacer. Para ti resulta fácil. Cuando viniste para que habláramos no podía confiar. No sé si pueda aprender de nuevo a confiar. Tú serías capaz de cualquier esfuerzo con una convicción... Verás que el proyecto te va a salir bien, seguro. Yo estoy llena de miedo, y no me queda tiempo, ni ganas, ni...

(*El se acerca.*)

ELLA. (*Estalla.*) Vete, acábate de ir. Coge tú por tu lado que yo cogeré por el mío. No te acerques. Lárgate de una vez. Que ese cuarto te venga bien o mira a ver lo que haces.

EL. Si por mi fuera, tendrías un palacio aquí, y yo un bajareque en el otro extremo de la isla.

ELLA. Todo sigue oliendo a ti.

EL. Ahora también es una desgracia ser visible y oler.

ELLA. Estoy cansada, cansada, si te dieras cuenta.

EL. ¿Cuenta de qué?

ELLA. Tengo necesidad de aborrecerte, de...

EL. ...aguantar las ganas de acostarte conmigo.

ELLA. No seas grosero. (*Camina hacia El dispuesta a pegarle. Se detiene. Se espanta. Lloro.*) Un día quise... (*Pausa.*) ¿Me oyes? Lo pensé. Por lo menos llegué a pensarlo. (*Pausa.*) Pensé en matarte. (*Pausa.*) Hay que tratar de que los niños... Ya son cinco meses. Y si cuento desde que empezó todo, es casi un año. No puedo más. Tú tienes la culpa, coño.

EL. Quieres de verdad que esto se joda completo.

ELLA. Lo que quiero...

EL. Me hablas claro.

ELLA. Entiéndeme.

EL. Ya no estoy para entender nada.

ELLA. ¿No me vas a entender?

EL. No me interesa.

ELLA. Lo hago por los niños. No se puede seguir así. Julito casi no me habla. Quiero que te vayas en paz. Aunque te lo lleves y él no se aparezca por aquí más nunca. Cuando subí hace un rato lo estaba echando todo a perder. No podemos darnos ese lujo. Tú eres un sentimental sin remedio. Entonces soy yo la que tiene que ser fuerte. Pero no me quedan muchas fuerzas. Me arrebató cuando siento todo el peso y que nada se resuelve.

EL. Es como si yo no quisiera, como si por mi culpa estuvieras a punto de llamar a la policía.

ELLA. «Llamar a la policía». No acabas de entender.

EL. ¿Qué coño tú quieres?

ELLA. Habla bajito.

(El hace pases de magia, hasta que enarbola los tickets con aire de triunfo.)

ELLA. ¿Cuándo los compraste?

EL. Ni averigues.

ELLA. ¿Los compraste?

EL. Me los regaló un pitirre.

ELLA. Echamos una competencia. Entro primero y tú cuentas hasta veinte, no, hasta diez, no, hasta veinte.

EL. ¿Hasta diez o hasta veinte?

ELLA. No hagas trampas.

EL. De tocarnos al revés...

ELLA. No espero ni cinco segundos aunque hayamos quedado en que fuera media hora.

EL. Contaré hasta cinco. Entra. Gana quien salga primero.

ELLA. La diferencia es muy poquita.

EL. Dale.

(Ella penetra en el laberinto. El cuenta en alta voz hasta siete. Todo el espacio está lleno de caminos angulosos. Palpan paredes invisibles. A veces están frente a frente separados como por un cristal o por un espacio subdividido por varias paredes de cristal. Cada vez que sus miradas se cruzan alguien habla, el otro no puede escuchar aunque siempre intuye qué está diciendo.)

ELLA. Nunca quise el divorcio.

EL. Hubo un error.

ELLA. ... no por perjuicios, no por los niños, no por nada.

ELLA ... cometí un error.

ELLA. Te seguía queriendo.

EL. Pero regresé.

ELLA. Pero ya no era quererte así...

EL. Quería empezar de nuevo,

ELLA. ... ya no era quererte sin más.

EL. que perdonaras,

ELLA. Sentía por tí un cariño muerto.

EL. No que me perdonaras.

ELLA. Sentía por tí sólo el hábito de tenerte cariño.

EL. que disculpas lo que había pasado porque ya no tenía nada que ver conmigo.

ELLA. Y no me dejabas de gustar.

EL. Te alejaste.

ELLA. Confiaba en tí, tanto.

EL. Te amé más que nunca.

ELLA. Decepción.

EL. Tratabas de evitarme.

ELLA. Amaba al de siempre.

EL. ¿Qué estaba pasando?

ELLA. Amé al que no estaba.

EL. No supe,

ELLA. Te di la espalda.

EL. No se,

ELLA. ¿Te di la espalda?

EL. No sabré.

ELLA. Julio

EL. Pero yo había regresado.

ELLA. Regresar,

EL. Y no hubo perdón.

ELLA. ¿Regresar a qué?

EL. Ya no había amor.

ELLA. Te había perdido.

EL. Perdí,

ELLA. Te perdiste,

EL. Te perdía.

ELLA. No quise verte más.

EL. Llegué a odiar.

ELLA. No hagas eso.

EL. Necesitaba odiar.

ELLA. Vete.

EL. Entonces sí que no supe.

ELLA. Déjame.

EL. Si hubiera sabido...

ELLA. Julio.

EL. No me rejudas más con el habla bajito. Me tienes reventado. (Pausa.) No quiero que se despierte la niña, no lo quiero. Pero algún día habrá que hablarle claro a ella también, como a Julito...

ELLA. ¿Qué tú dices?

EL. El es casi un hombre, tiene carácter, piensa. Y ella crecerá, preguntará...

ELLA. Julio, por tu madre, ¿qué tú le has dicho a ese niño?

EL. Tú eres una mujer casi perfecta, pero no debiste...

ELLA. ¿Qué les has dicho a Julito?

EL. Ese fue tú error. Yo tengo el mío y ese fue el tuyo.

ELLA. Habla claro, Julio.

EL. Tú... tú lo sabes.

ELLA. ¿Qué le dijiste?

EL. (La toma del brazo.) No te hagas la inocente

ELLA. (Zafándose.) Ni me roces.

EL. (Casi un aullido.) Eres una puta.

ELLA. Julio, ¿qué estás diciendo? Como despiertes a la niña, como la niña se despierte y oiga. ¿Tú le dijiste a Julito...? ¿Cómo puedes? Julio, soy capaz de matarte.

EL. (De un salto llega a la cocina, registra y al instante trae un cuchillo.) Hazlo, dale, coge.

(El está de pie, extendiéndole el cuchillo, pero empuña el mango. Ninguno de los dos mueve un músculo. Los rostros se van contrayendo lentamente. La mano aprieta el cuchillo al máximo. Ella comienza a sentir un poco de miedo, y más miedo, hasta que alcanza el terror. El se lanza a fondo, lentísimo. Ella observa cómo el cuchillo le penetra muy despacio en el bajo vientre, mira el rostro de El, pero no le encuentra los ojos. Los cuerpos se juntan en un abrazo. Quedan petrificados.)

Suena el timbre del despertador. Se separan, están frente a frente. El arroja el cuchillo al suelo, se espanta, trata de evadir lo que ha imaginado. Ella se deja caer en el sofá. El va al refrigerador y toma un poco de agua. La cuerda del despertador se extingue. Ella se levanta, comienza a subir la escalera. El da unos pasos y la detiene.)

EL. No le dije eso a Julito. El me pregunta, está mal contigo y yo traté de aclararle. Le dije, estoy seguro que le dije. «La quiero, pero ella tiene sus razones. La culpa es mía, la abandoné y te abandoné a ti y a tu hermana. Ella me

quería, siempre me quiso, y yo no le hice el menor caso. Fue un error porque ahora la quiero más que nunca. Pero hoy ya no es capaz de crearme, no puede creer en un hombre que la hizo sufrir, que la veía sufrir y no le importaba.» Eso le dije. Te lo juro.

ELLA. Julio.

EL. ¿...?

ELLA. Si el cuarto que te va a enseñar el ciego está muy malo...

ELLA. (Sube dos escalones, regresa.) No te has acordado.

EL. ¿...?

ELLA. Hoy es el cumpleaños de Julito.

EL. ¿Hoy?

ELLA. Quisiera hacerle algo.

EL. ¿Es su cumpleaños?

ELLA. Darle una sorpresa...

EL. ¿Una sorpresa?

ELLA. Pienso, no sé.

EL. ¿Qué cosa?

ELLA. No sé. Piensa tú.

EL. Sí. Muy bien. Pensaré.

ELLA. Si se me ocurre algo te llamo.

EL. ¿Me llamas?

ELLA. ¿Puedo llamarte?

EL. Claro, o te llamo yo a ti.

ELLA. Bueno.

EL. ¿Julito nació a las seis o a las siete?

ELLA. A las siete.

EL. (Mira el reloj. Sonríe.) El muchacho se va a poner arrebatado de contento.

ELLA. ¿Sí?

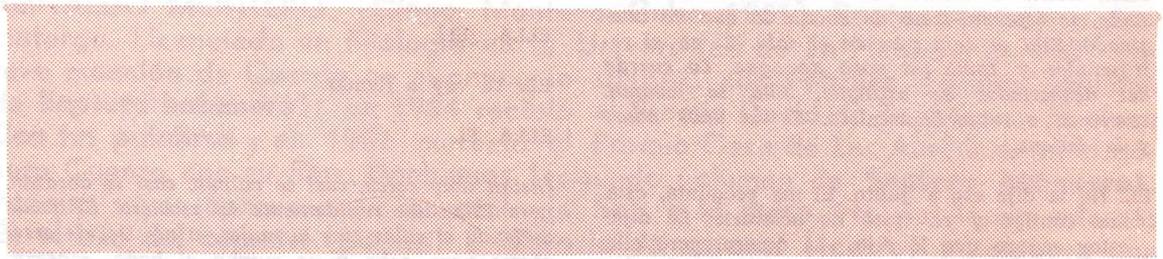
EL. Te voy a llamar.

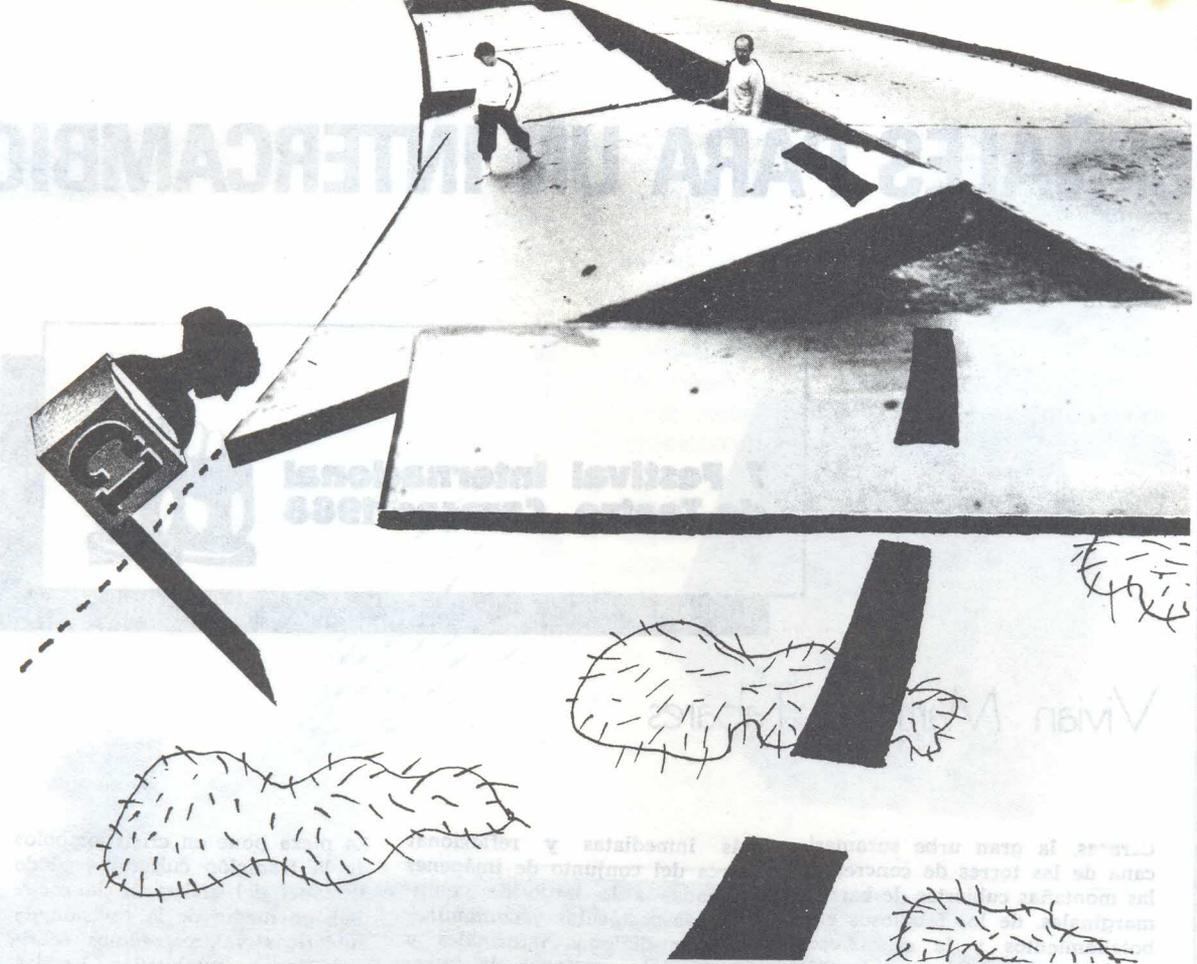
ELLA. Sí.

(Están muy cerca, casi se palpan, casi se abrazan, pero Ella sube rápidamente la escalera. El queda dudando si subir tras la mujer, o no. Decide arreglarse para salir y va rumbo al baño, esperando, casi feliz, casi.)

lea en nuestro próximo
LIBRETO

una obra de
Roberto Orihuela





Los hijos son pasado y presente común. Algo a lo que no se puede dar la espalda si el matrimonio se ha deshecho. La polémica —siempre incipiente—, referente al rol que cada uno de los protagonistas desempeñará luego de efectuada la ruptura definitiva, es uno de los resortes que utiliza el autor para encauzar la cadena de réplicas que conducen el diálogo hasta zonas cada vez más sinceras; es como la retirada de las máscaras para dar paso a la verdad.

La conversación se torna angustiosa. Tal vez el verdadero drama de estas vidas resida en la necesidad que tienen uno del otro y la incapacidad para afrontarse.

El agente causante del desastre existe en ellos. La infidelidad de *El* —tal como *Ella* reafirma—, carece de valor; sólo enfatiza la falla en esta pareja de algún mecanismo interno que quién sabe qué factores comenzaron a resquebrajar. No se alude a una simpleza. Se habla de la confianza, del optimismo, del mejoramiento humano; implícito en un texto que se vincula indisolublemente a nuestra cotidianidad. Al logro de

esta sensación contribuye la elección realista de Montero, que diseña una atmósfera creíble en la que los personajes intentan reordenar sus vidas.

En esta propuesta para la escena la palabra funciona como sostén imprescindible que adquiere una importancia capital. El autor no ha temido ser recurrente y con diálogos cortos e incisivos —sin echar a un lado la sugerencia visual—, imprime a los parlamentos un vigor que lleva implícito *lo teatral*.

Aquiles y la tortuga es una pieza bien escrita donde pueden reconocerse la habilidad y pericia de construcción. Montero no se ha dejado llevar por la emotividad; ha preferido las actitudes racionales ante una problemática no exenta de pasión.

Ella y *El*, conscientes del destino que les aguarda, temen: a la soledad, al vacío, a la incompreensión de los hijos, a la pérdida de los recuerdos...

Quede entonces para todos la historia de *Ella* y *El*, que ojalá pronto pueda irrumpir en el espacio para el que fue creada. ● 37

SEÑALES PARA UN INTERCAMBIO

7 Festival Internacional de Teatro Caracas 1988



Vivian Martínez Tabares

Caracas, la gran urbe suramericana de las torres de concreto y las montañas cubiertas de barrios marginales, de los fabulosos embotellamientos y la crisis económica, se convirtió en un importante foco de atracción teatral durante los trece días febriles de la séptima edición del Festival Internacional de Teatro. Diecisiete grupos europeos, uno asiático, dos de América del Norte y treinta latinoamericanos y del Caribe conformaron el programa oficial, con más de cincuenta espectáculos, a los que se sumaron muestras de estudiantes y experiencias libres en espacios abiertos.

A la amplia sucesión de puestas en escena hay que añadir las actividades teóricas: encuentros especiales, talleres, testimonios, ruedas de prensa, muestras de cine y video y exposiciones de carteles y fotos de teatro. Es fácil imaginar el ritmo forzado a que nos vimos sometidos participantes, críticos y espectadores para tratar de apresar lo inabarcable en medio de multitudes enardecidas, y como si fuera poco, a la caza de ensayos que multiplicarían la eficacia del tiempo.

Después de semejante maratón teatral fue necesario un *impasse* para sedimentar las impresiones

más inmediatas y reflexionar acerca del conjunto de imágenes atrapadas a lo largo de veinticuatro espectáculos y contaminadas por diálogos informales y unas cuantas sesiones de intercambio y debate. He aquí, entonces, al final del viaje, mi visión sobre una parte del teatro que hoy se hace en el mundo.

VENEZUELA, PUNTO DE PARTIDA

La muestra nacional incluida en el programa del 7 Festival alcanzó la presencia más numerosa en estos eventos con dieciocho colectivos. El Nuevo Grupo, veterano en las confrontaciones, participó con *El día que me quiezas*, de José Ignacio Cabrujas, dirigida por el propio autor. En el patio de una vieja casona, emparrillado de flores blancas y reproducido al detalle con deliberado y estático naturalismo, los miembros de la familia Ancizar, y en especial, Elvira la abandonada, María Luisa la etérea y Matilde la futura, dan la bienvenida al legendario Carlos Gardel en su visita a Venezuela en 1935, mientras Pío Miranda, el eterno novio de María Luisa, en esquemático lenguaje «bolchevique» enarbola sueños e ideales que rebasan las condiciones objetivas de su contexto histórico.

La pieza pone en crisis símbolos de la tradición cultural y alude al papel del artista en la sociedad, en medio de la revisión de auténticos valores, ídolos sentimentales y entelequias. En las fronteras entre el melodrama y la tragicomedia sobresalen las actuaciones de Fausto Verdial (Pío), Héctor Myerston (Gardel) y Freddy Galavis (Plácido Ancizar).

Una genuina fiesta popular fue la representación de *Farsas, comedias*, de Ildefonso Torres, el autor zuliano de mediados del XIX que Enrique León y la Sociedad Dramática de Maracaibo se empeñaron en rescatar para el público de hoy, porque les gusta que «el teatro invite a sus huéspedes a tener memoria e inste a sus oficiantes a no perderla». Espectadores e intérpretes sobre el escenario, el espacio se ha distribuido a modo de un corral rodeado de palcos de telas pintadas con las figuras de ilustres personajes del teatro nacional y universal; una escenificación entre codificada y *naive*, con la frescura y el convencionalismo del teatro costumbrista de 1860, emparentada con el espíritu que diera vida en 1842 a la Sociedad Dramática de Aficionados, germen de la actual SDM, que a partir de 1977 ha llevado a es-



cena desde Sófocles y Molière hasta Beckett, Jarry, o los dramaturgos venezolanos contemporáneos.

Al terminar los sainetes, sorprendentemente, se levanta una de las telas laterales al público y del proscenio original irrumpen el ritmo de la gaita, con los acordes de toda una institución musical: la orquesta Gran Coquivacoa, de *la máquina del sabor*... La representación teatral se convierte en baile en el que se mezclan artistas y público para un final de jolgorio.

En una cuerda muy diferente se movió Ugo Ulive con *La máquina Hamlet*, de Heiner Müller, en versión suya y de Nelly Garzón para la Asociación Cultural Humboldt. En un espacio en blanco y negro que sintetiza áreas de un hogar y propone prolongaciones o cambios a través de puertas rodantes, se mueven Hamlet, Ofelia, el padre, el tío, Horacio... y se estructura una incoherente secuencia de diálogos, acciones repetitivas y reacciones al modo del «fragmento sintético» con la que Ulive aporta su visión autobiográfica del exilio, la inconformidad y la angustia desde su postura de intelectual.

El hermetismo y la ambigüedad que emanan de la propuesta, con su nevera sangrante y sus textos superpuestos de distintas procedencias, concuerdan con la vocación del dramaturgo alemán de no dar respuestas y desafiar al

espectador a tomar parte o a no sentirse involucrado, al punto de afirmar ante la desorientación de los espectadores con sus textos: «¿No es un problema del público que se niega a aceptar que el teatro tiene una realidad propia y que no se retrata, refleja o copia la realidad del público?... El naturalismo casi mató al teatro con su estrategia de doblar la realidad», en una válida búsqueda hacia un nuevo concepto de lo teatral.

Personalmente me sentí muy poco involucrada y no encontré las notables actuaciones a que otros habían hecho referencia, mientras recordaba, sin embargo, la reflexión de una colega acerca de cierta preferencia de algunos por «angustiar a la europea».

En un lenguaje de riqueza simbólica está concebido el *Memorial del cordero asesinado*, escrito y dirigido por Juan Carlos Gené y reseñado en *Tablas 1/88*. Magia y evocación, memoria y rebeldía, teatro y realidad se funden en una propuesta que reúne textos de Lorca y otros poetas asesinados, citas bíblicas y una atmósfera de alto vuelo poético. En el pequeño sótano del Grupo Actoral 80 el ambiente de cámara recorre todas las gamas del ocre a la luz de las velas, que iluminan paños, paja y cajones de madera virgen, para dar paso a un realismo mágico que preside cada interpretación y cada suceso teatral de la anécdota.

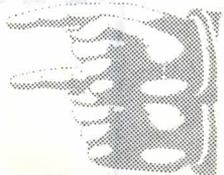
Entre reconocimientos mutuos, definiciones éticas y catarsis, está presente el itinerario de una familia teatral que desafía las arbitrarias órdenes oficiales en su ritual de homenaje y reivindicación al poeta asesinado.

Otra poética, vinculada de modo más directo a la imagen puramente visual preside *La Celestina*, en versión sobre la obra de Fernando de Rojas y llevada a escena por Rajatabla. La puesta de Carlos Jiménez se apoya en un despliegue espectacular que recrea motivos de la cultura morisca y dibuja simétricas composiciones corporales, a la vez que explota exhaustivamente la plasticidad, de un modo que me recordó la obsesiva precisión «coreográfica» de los montajes de Berta Martínez.

A nivel conceptual, la versión acentúa el papel de la «hacedora de virgos» y el romance entre Calixto y Malibea es desplazado del foco de mayor interés por las mañas de la vieja alcahueta —interpretada magistralmente por Alexander Milic—, al punto que una vez que ella muere, poco importa el destino de los jóvenes amantes; el desenlace se dilata por un climax adelantado al de la historia original. El personaje central está concebido desde un prisma de erotismo y sexualidad ambiguos, que subraya la lascivia y el placer morboso, al punto que la impresión más directa, sin desplazar del todo la admiración, es una suerte de repugnancia bien fundada.

TRES MOMENTOS DE LA ESCENA LATINOAMERICANA

De Chile llegó el Nuevo Grupo con una obra que forma parte, al decir de Julio Jung en su testimonio sobre el teatro chileno, de una vertiente de la dramaturgia actual que se apoya en el surrealismo o en la comedia negra y que indaga en la psiquis y en el comportamiento de los opresores, con mayor énfasis en lo lúdico y en el lenguaje subtextual. Dirigida por María Elena Duvauchelle, *La secreta obscuridad de cada día*, del psicoanalista y dramaturgo Marco Antonio de la Parra, impactó por el 39



hábil manejo del factor sorpresa, el nivel de sugerencias entre líneas y la destacada actuación de Jung, dentro de un marco físico en extremo escueto.

Hacia un ángulo de la pequeña sala Horacio Peterson del Ateneo se ubicó el espacio escénico. Apenas un redondel de gravilla y un banco de mármol como los de cualquier parque. Dos hombres, de sobretodo y piernas al aire, se disputan el «lugar de operaciones» próximo a una escuela de niñas. Su condición de colaboradores del régimen fascista los ha convertido en pobres diablos que sólo se realizan a través del exhibicionismo sexual. Sus miserias humanas, en un afán de dignidad reivindicativa, los hacen incorporar las personalidades de Marx y Freud y traspolan sus ideas y discursos a la realidad del Chile de hoy, ligados a equívocos y anécdotas relativas a sus verdaderas identidades.

Al final, el himno escolar los pone en guardia y se preparan para su acto de agresión, que resulta ser verdadero cuando empuñan dos armas para asaltar la salida de los ministros que honran el acto estudiantil.

Quintuples, de Luis Rafael Sánchez, fue la puesta que presentó el Teatro de Puerto Rico, bajo la dirección del autor y la actriz Idalia Pérez Garay. Conocida por el público cubano y comentada en esta misma edición, sólo adelantó la idea de que el ingenioso texto de Sánchez (vodevil-sainete de enredos-parodia de comedia de suspenso-obra dentro de otra obra), revelador de su innegable condición de narrador en los diálogos y en las significativas acentuaciones, no encuentra la misma riqueza en el plano de la escena, porque a pesar del depurado trabajo de Idalia y José Félix Gomez, sobre todo en Bianca, Carlota y Baby, respectivamente, el vuelo y la efectividad de la palabra no siempre se tradujo a los otros códigos del espectáculo.

Un grandísimo revuelo provocó la participación del grupo brasileño Ornitorrinco con *Teledium*, del catalán Albert Boadella. Precedido de censuras y fuertes críticas en Brasil, y recién salido

40 de un escándalo en el paralelo



Festival Iberoamericano de Bogotá, el montaje de Cacá Rosset aumentaba el interés y las expectativas locales creadas por la presencia del grupo en Caracas 83 con *Mahagonny*. *Teledium* defraudó a unos pocos y confirmó el entusiasmo de muchos.

El ensayo de la transmisión televisiva de una ceremonia ecuménica, donde coexisten representantes de ocho iglesias que discuten cada detalle del modo de aparecer ante los televidentes o el orden y contenido de los debates, y donde interviene la voz on off del director con sus indicaciones, se convierte en una humorística reflexión acerca de la fragilidad del rito en la sociedad contemporánea. Salen a la luz esquemas dogmáticos, pequeñas frustraciones, viejas ansias, fanatismos y prácticas de falsa moral e incluso el rejuego con los propios medios de difusión.

En su testimonio público la mañana del estreno, Cacá Rosset defendió la idea de que el único pecado imperdonable al teatro es ser aburrido, con clara filiación brechtiana. Y su puesta de *Teledium*, rica en fantasía teatral y con notable ritmo escénico, cumplió con creces el propósito de divertir, con actuaciones a un nivel homogéneo.

MARIANA LIBERTARIA

Las 378 lunetas de la sala Cadafé resultaron insuficientes para acoger al público que en las cuatro funciones de *Mariana*, del

Teatro Irrumpe, de Cuba, desbordó escaleras, pasillos, y todo el espacio disponible.

Programada en un escenario mucho menor que el original del Teatro Mella para donde fuera concebida, la puesta de Roberto Blanco suplió en intensidad dramática lo que perdía en despliegue espacial. El resultado fue una experiencia enriquecedora, de teatralidad concentrada y notables actuaciones, en especial Roberto Bertrand, que alcanzó momentos de gran autenticidad en sus cuatro personajes. Los espectadores siguieron cada escena en impresionante silencio, para estallar en una catarsis colectiva de aplausos, gritos de ¡bravo! y emotivas aproximaciones al grupo.

El Diario de Caracas del viernes 25 de mayo dedicó su última página a *Mariana* con una foto a todo color titulada «Mariana sabe a libertad» y reseñó la favorable acogida del estreno, al tiempo que comentaba la calidad del trabajo actoral y de la puesta en escena. Una vez concluido el Festival, el mismo periódico, en su edición del lunes 4 de abril incluyó a *Mariana* entre las propuestas más novedosas de todo el evento.

MUESTRA DEL TEATRO ESPAÑOL

En abierta ofensiva cultural, España llevó a Caracas cinco grupos y seis montajes. La Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach, exhibió el eficaz recurso del cine dentro del teatro en *Antes que todo es mi dama*, una clásica comedia de enredos, confusión de identidades y capas y espadas, de Calderón de la Barca, y creó un rejuego simpático entre tres épocas y tres percepciones: el presente del espectáculo, el momento de la filmación, allá por los albores del cine sonoro hacia los años 30, y la época argumental del texto calderoniano, el siglo XVII.

Pero más allá de la dicotomía teatro-cine-teatro, que revela una vocación de desempolvar museos, y de los atractivos de la anacrónica representación de la comedia y los avatares de claquetas, sonidos artificiales a cargo de un

sordo y acalorados «¡corten!» que atrapan nuestro interés, el artificio se agota en sí mismo y pierde la capacidad de sorprender cuando se repite otra vez un *gag*, como el de los espadachines que caminan agachados para dar ilusión de distancia. Los brillantes propósitos de *Antes que to-to...* y el esfuerzo del numeroso elenco quedan a medio camino de la materialización exitosa.

De *¡Ay Carmela!*, presentada por el Teatro de la Plaza, con Verónica Forqué y José Luis Gómez y dirigida por el mismo actor, impresiona el desenfado y a la vez el vigor del trabajo de los intérpretes. La conmovedora historia de José Sanchíz Sinisterra presenta una sencilla pareja de comediantes inmersos en la tragedia de la Guerra Civil, y no obstante la simpleza de sus apreciaciones y su escasa conciencia política, revelan las terribles consecuencias del franquismo.

Pero el montaje, excesivamente largo, reiterativo y arrítmico, con escenas de variedades intercaladas que ilustran el quehacer de los actores en su patética representación forzada y permiten lucir las dotes de la pareja, hace decaer el interés y la fuerza del final nos sorprende agotados.

La representación catalana, con dos grupos de teatro independiente, produjo mayor impacto. Comediantes, que había centrado la inauguración popular del Festival con su espectáculo callejero *Demonios* en plena Plaza Chacaito, provocó con *La noche* el despertar de los sentidos y un derroche de euforia ante la propuesta desbordante de energía lúdica, festividad, magia e imaginación, «un viaje hacia las rutas del sueño». Los actores cubrieron al público con un velo negro de cascabeles, eficaz invitación a la actividad participativa, para luego sorprenderlo alegremente con la luna gigantesca que transforma la expresión del rostro, parpadea o lanza globos por la boca.

Fundado en 1971 y establecido en vida comunitaria desde hace trece años, Comediantes, trabaja la creación colectiva obviando el texto y apoyándose en la tradición precedente de una dramaturgia basada en danzas, rituales

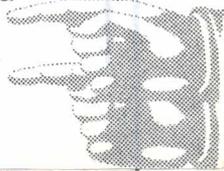


y mascaradas. *La noche* se compone de pasajes de leyendas principescas, situaciones a modo de *sketch*, sátiras a la nociva influencia de la televisión, pesadillas, insomnios o escenas de trasnochadores en calles de gran vida nocturna. Poesía, erotismo ingenuo, encantamiento y humor grueso confluyen en una propuesta para todos los públicos, que busca comunicarse a través de los sentidos y se apoya en el efectismo de la impresión inmediata.

La Fura dels Baus con *Suz/O/Suz* propone un evento sobrecogedor y de resonancias humanas entra-

ñables y ancestrales. Violento, agresivo, irritante, sugestivo y a ratos tierno, *Suz...* («que no significa nada, sólo el gusto por la palabra»), a través de presupuestos abstractos y profundos, en un metalenguaje de gestos, movimientos, sonidos oceánicos o rock, resume un viaje de ida y vuelta a los orígenes de la especie humana desde la enajenación de la vida tecnificada.

Y aunque el grupo elude las referencias históricas concretas y se dirige a lo intrínsecamente humano más allá del entorno objetivo, en el espectáculo afloran señales y rasgos de elemental evidencia de un orden social en crisis.



Después de cinco años incursionando en un teatro «mediocre, de calle, festivo y anticuado», están interesados en la estética y el ritmo de los conciertos de rock, y se dirigen al público que los frecuenta, jóvenes que no acuden al teatro de texto. Para ello eligen espacios no convencionales, esta vez, la arena del Poliedro de Caracas, compartida con el público de pie.

Detrás del aparente caos hay una estructura matemáticamente calculada que rige cada suceso: estruendo de automáticos (mecanismos con ruedas metálicas y sonidos monótonos), irrupción de los actores y entrecruzamiento de carritos, neumáticos que giran y amenazan con atropellar a los espectadores, el combate por la comida con instinto brutal y verdadera carne cruda, el paseo del fuego, las escenas de la piscina, alusión al recinto materno y al acto de nacimiento, choques de energía salvaje, embadurnamientos descomunales de harina, aceite, agua coloreada y materia or-

gánica que alcanzan a los más desprevenidos del público.

«... entonces se interrumpe la música, se encienden las luces generales y queda claro que era una representación (...) sangre, rumor, violencia, contraluz, el espectáculo se despidió con la cadencia desolada de un instrumento de viento y una trama coral apagada, gravitando sobre la reactivación de los automáticos...»

Un lenguaje «cuerpo a cuerpo» con el público, activo a nivel sensorial, defiende La Cuarta Pared con *Chejoviana 87*, bajo la dirección de Angel Ruggiero. El montaje, de fuerte acento experimental, se incluyó en el encuentro Funcionalidad Social en la Formación Teatral, en tanto grupo-escuela.

En un área rectangular coexisten zonas ambientadas en función de sus personajes, y diecisiete asientos para los asistentes. Allí transcurren cincuenta minutos de esce-

nas superpuestas con textos fragmentados o simples sensaciones, extraídos de cuatro obras cortas de Chéjov: *El oso*, *Petición de mano*, *Sobre el daño que hace el tabaco* y *Trágico a la fuerza*, ordenados dramáticamente por Fermín Cabal. Un pajarito que canta en su jaula o un médico que trabaja en su gabinete amplían las citas al universo del escritor ruso.

Detrás de la aparente inacción que signa las piezas del dramaturgo y de la estructura descentrada del montaje, desde una posición privilegiada, el espectador asiste a un proceso de fallidos intentos de intercambio que culminan en tenaz incomunicación. Cada cual en su puesto, quizás a centímetros de un drama individual, el público se siente impulsado a actuar, a forzar la acción, y de hecho siempre participa a nivel de intelecto, o a veces se inhibe al sentirse intruso de una intimidad que no le pertenece, como el que presencia una discusión ajena o mira por el ojo de una cerradura.



TRADICIONES Y VANGUARDISMOS

Un encuentro impactante con el teatro polaco fue la puesta en escena de *Crimen y castigo* sobre el original de Dostoievski, en versión y puesta en escena de Andrzej Wajda. El director sintetiza la trama de la novela y extrae los momentos esenciales para reconstruir la caída y fatigosa salvación del alma atormentada de Raskólnikov a través del arrepentimiento. Catorce escenas simétricas van del juicio externo del crimen al juicio interno, simbólico. Detrás del sueño de justicia, Wajda propone el enfrentamiento de la acción humana a la orquestación divina e inevitable.

La escenografía de Cristina Zachwatowicz divide el espacio con tabiques de vieja madera y cristal y sugiere distintas áreas: el despacho del juez, la casa de Sonia o el sótano de Raskólnikov, de modo que algunas escenas se ven a través de las cuadrículas de vidrio. Dos actores deslumbrantes, al decir de muchos los mejores del Festival: Jerzy Radziwilowicz y Jerzy Stuhr, con un dispasón expresivo que acusa desde el realismo psicológico de Stanislavski a los enlaces grotowskianos de gesto y proyección vocal, saltan la barrera idiomática y ofrecen una lección interpretativa memorable.



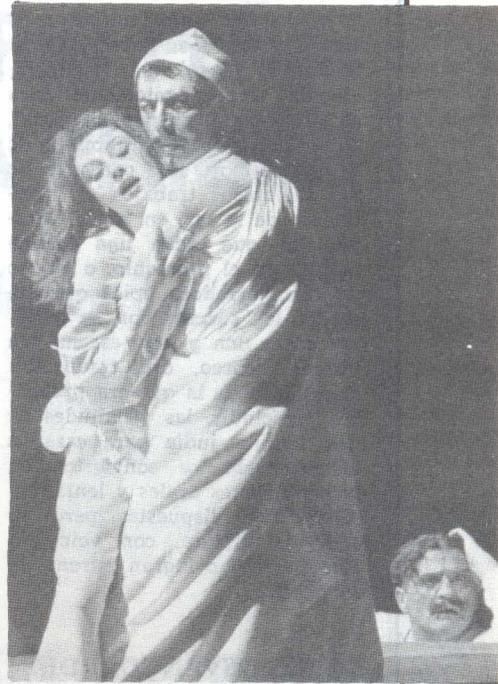
Lacau

En un espacio arena convertido en taberna habitual de reunión de amigos, donde se comen *spaguettis* humeantes y se expande el olor de la salsa de tomates, transcurre el *Enrique IV* del Teatro Due, de Italia. El texto de Shakespeare se respeta casi en su totalidad y se representan escenas al estilo del teatro oriental para conformar una lectura de modernidad directamente vinculada a problemas del individuo en la Italia de 1988, con elementos contemporáneos como la droga, la mafia, la subestimación de la mujer o el peligro de guerra; aunque con frecuencia el hilo se rompe cuando la palabra asume un papel principal e impide la comprensión del público hispanoparlante.

Retorno a Alphaville, creación colectiva de Falso Movimiento, dirigida por Mario Martone, también de Italia, se inspira en un filme de Godard de veinte años atrás: *Alphaville*. El centro de la temática es la guerra de las galaxias y el dominio de una civilización, expresado en un lenguaje multimedia con el empleo de videos, alarmas visuales, fragmentos de la banda sonora de la película y múltiples recursos formales que no logran establecer una comunicación eficaz con los espectadores, por un discurso abigarrado y denso en el que la función de los actores es relegada a simples autómatas.

El Piccoli di Podrecca, teatro estable del Friuli-Venecia Giulia fue fundado en Roma en 1914. Desde entonces ha recorrido escenarios de todo el mundo y visitó Cuba en una gira americana en el año 22. De esos viajes, Podrecca ha extraído estilos y caracteres de la música y el folklor de diversas regiones y los ha incorporado a sus espectáculos de variedades, donde se acentúa el aspecto humorístico.

En la *Varietá* vista en el Festival lo más notable resultó ser la depurada manipulación de las marionetas y lo diverso del programa en términos de temas, estilos y técnicas. En escenas como «Orquesta vienesa» «La rumba», «Josephine Baker y Maurice Chevalier» o «El pianista y la cantante» la destreza de los titiriteros y la armoniosa configuración



de los muñecos nos transportan a una ilusión de actores de carne y hueso.

Un tratamiento vivificante para los clásicos, mostró el Teatro Estudio de Georgia. El *Don Juan* de Moliere, llevado a escena por Mijail Tumanishvili acentúa el enfrentamiento entre el vividor y su criado Sganarelle acerca de cuál es la manera más justa de vivir. La representación defiende la filosofía del grupo que proclama al teatro como un eterno taller y a la improvisación un elemento esencial. Así, asistimos en escena al ensayo general de la obra, con elementos improvisados, pinturas ingenuas colocadas como al descuido, hileras de trajes que cuelgan del techo, y una apuntadora que entre paquetes de merienda y libretos interrumpe el «pase» de la obra y se enamora de Don Juan.

En esta versión georgiana de la crónica de Sevilla sobresalen dos actores en extremo dúctiles y de envidiable destreza física: Z. V. Kipshidze como Don Juan y A. N. Aminarashvili en el rol de Sganarelle, quien exhibe además una excelente voz.

Otro grupo de antigua trayectoria, el Habimah (Escena), de Israel, creado en Moscú en 1917 con la colaboración de Vajtan-



gov, presentó dos puestas: *El atardecer*, de Isaac Babel y *El tío Vania*, de Chejov. La primera, elegida sorprendentemente para el acto de inauguración oficial, aunque se trata de un montaje de Yuri Liubimov, sólo conserva de sus talentosos trabajos el tratamiento de la luz, en haces transversales que crean una cortina mágica en el proscenio, o el uso de una narradora épica que comenta los sucesos con su guitarra entre una y otra escena. En idioma hebreo, con traducción simultánea de la que era preferible prescindir, las vicisitudes de una familia judía para casar a la muchacha se convierten en largos debates orales y lentas escenas bien dispuestas pero de aburrida grisura, con veintidós actores que no logran estremecer al público.

LA TRANSVANGUARDIA

Una historia traumática, de enfermedad y asesinato, de monólogo y «dúo», donde dos personajes masculinos son interpretados por la única actriz, es el centro de *Cuerpo diamantino* (*The Diamond Body*), de Aidan Carl Mathews, por el Operating Theater, de Irlanda. Un enajenado discurso verbal de intolerancias y amores homosexuales, donde esta presente la obsesiva determinación de destruir todo lo que sea distinto a sí mismo, se combina con efectos luminosos y musicales. Con desesperante lentitud la actriz recorre de un lado al otro de la escena en los interminables soliloquios hasta que al final, por fin, en una danza frente al espejo, evoca en su imagen el personaje ausente.

Una sensación semejante de frialdad provoca la puesta de *Circuitos clandestinos*, de la Compañía Patrice Bigel-La Rumeur, de Francia, pero más tarde, sedimentada la primera impresión, afloran inquietudes y reflexiones productivas. El cine negro por dentro, el proceso de rodaje de un filme: actores robotizados repiten escenas una y otra vez; los misterios de la convencionalidad cinematográfica y la edición, dos intérpretes producen sólo las acciones-resultado y ellos mismos se cubren de pol-

la ropa, según indica el narrador, para completar la imagen de una pelea; la difícil trayectoria de una aspirante a estrella; la creación y caída de un *sex-symbol*, con alusiones a Marilyn Monroe; tensos ir y venir por pasarelas, *platós*, cambios de vestuarios... la deshumanización de la maquinaria de estrellas, a través de un teatro gestual; coreográfico, que subraya el valor del instante y sólo utiliza el texto en función de las imágenes.

Otra *Máquina Hamlet*, esta vez a cargo de Carbono 14, de Canadá consigue un espectáculo de gran impacto, golpeante en su multiplicidad de señales. El montaje de Giles Maheu, fragmentado y terrible, se expresa a través de un lenguaje polisémico: la actuación simultánea de tres Hamlet y cuatro versiones de Ofelia que hablan al público en cuatro idiomas diferentes; el uso de las marionetas, la multiplicación de lo que ocurre en escena en las grandes pantallas de video colocadas a ambos lados y que muestran también pasajes de la Segunda Guerra Mundial o reproducen textos del libreto de Heiner Müller; coreografías acrobáticas donde una de las Ofelias danza colgada de un ventilador de pie que uno de los Hamlet hace girar vertiginosamente; la voz distorsionada por un sistema de resonancias.

Calificado de «punk» y «duro», el montaje se inserta en los presupuestos del grupo de exponer los aspectos traumáticos de la sociedad en una forma angustiante, nihilista y sin complacencias, mostrando el sufrimiento en estado bruto, sin morbosidad, y provisto de un humanismo que se torna trágico.

Deudora del mutismo del Teatro No, de la crueldad de Artaud y del teatro épico de Brecht, la escritura escénica de Carbono 14 se inspira en «metáforas, abreviaciones poéticas, imágenes dinámicas y mudas, en un frenesí de gestos casi coreográficos que recrean las imágenes mentales de quien escarba en su memoria y se topa con una sucesión de pesadillas, recuerdos, traumas», y puesto en función de Müller y sus caóticas exploraciones para ofrecer un montaje alucinante y escéptico, del que hay que aprovechar la notable capacidad de integración disciplinaria donde está presente también un excelente trabajo del actor.

Otra expresión de vanguardia, también en busca de la armonización de los diferentes lenguajes, signa la labor de Plan K, de Bélgica, en *Si las pirámides fueran cuadradas*, dirigida por Frederic Flamond. El grupo se propone «probar los límites entre el teatro, la danza y las artes visuales y convertir en imágenes lo que el análisis evade».





Absolutamente sin palabras, el espacio escénico en que se mueven cuatro hombres y una mujer habla por sí mismo y ofrece una visión edificante sobre facetas de la evolución del hombre, a partir del descubrimiento de la perspectiva. Un lenguaje universal que incorpora la cibernética, el cinetismo y las infinitas posibilidades de cinco cuerpos bien entrenados, se une a una bellísima música de Peter Gordon que conduce todo el espectáculo. La banda sonora establece una combinación eficaz con la riqueza visual de los juegos calidoscópicos que tienen lugar en la escena, a través de biombo que se transforman en distintas imágenes arquitectónicas del entorno humano, alternadas con proyecciones luminosas de expresivos efectos ópticos y del «Film Studie» de 1926.

Otros espectáculos quedaron fuera de mi programa: los presentados por la Comedia Cordobesa, de Argentina, la compañía del

Teatro Nacional, de Colombia, Malayerba, de Ecuador, Raatiko, de Finlandia, la Compañía Giorgio Barberio Corsetti, de Italia, Edgar Guillén, de Perú, Brith Gof, del Reino Unido, las *Lecturas de mujeres* realizadas por el dramaturgo inglés Arnold Wesker, quien calificó al director teatral de censor y abogó porque sólo montaran las obras de autores muertos, el Teatro Inmortal, de Trinidad Tobago, varias puestas venezolanas y las ya conocidas *Escuela de payasos*, del Clú del clauun argentino y *Las dos Fridas*, de México.

El 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, numerosos artistas se unieron en un espectáculo itinerante, *La Mancha*, y dedicaron la jornada al teatro de calle, como tres días después se promovió la Jornada Internacional de la Danza, presente en muchas de las puestas reseñadas, como lenguaje escénico que pugna cada vez más por integrarse a la expresión dramática desde diversas vías.

Como parte de los eventos especiales, cargo del CELCIT, sesionó el Encuentro euro-latinoamericano de especialistas en artes escénicas, el II Encuentro de direcciones de festivales iberoamericanos y el III Encuentro teatral América Latina-España, múltiples formas de complementar programas de cooperación, promover el intercambio informativo y coordinar un sistema de mercado, entre otros aspectos. El Encuentro teatral URSS-América Latina, con la asistencia de ocho destacadas personalidades de la escena, estuvo centrado en la reforma que tiene lugar en el teatro soviético.

José Monleón (España), Arnold Wesker (Reino Unido) y Joseph Papp (Estados Unidos) ofrecieron testimonios sobre diversos temas, y se celebraron dos talleres sobre la «Exploración físico y Vocal en función imaginativa», a cargo del Brith Gof, de Gales, y «Las etapas de creación de un espectáculo» conducido por el argentino Alberto Rubinstein. El ciclo de

conferencias «La alternativa teatral latinoamericana» versó sobre la realidad chilena de hoy y la expresión teatral, la Casa de las Américas y el teatro latinoamericano, el grupo Ornitorrinco como experiencia en busca de un lenguaje teatral, y la formación teatral en una cultura mestiza en el Ecuador.

Aunque hubo algunas ausencias notables entre las personalidades y grupos anunciados (Bob Wilson, Eugenio Barba, Heiner Müller, Irene Papas, el grupo peruano Yuyachkani, el Sankai Juku de Japón, el Teatro Circular de Montevideo, el Theater an der Ruhr, de la RFA o el Soon 3, de Estados Unidos), la fiesta teatral llenó expectativas y abrió reflexiones a partir de opciones de indudable atractivo.

Aun en su carácter parcial, el balance permite apreciar la amplitud de tendencias estéticas y posturas que dominan la escena contemporánea. Se mantiene cierta diferenciación entre el predominio de una forma de expresar los conflictos en Latinoamérica, más ligada al ordenamiento lógico-lineal de los sucesos, sin que necesariamente se alíe al realismo, y más identificada con una actitud transformadora, de compromiso social e histórico, y la vocación vanguardista del teatro europeo —presente de modo decisivo en este Festival—, marcada en ocasiones por notables conquistas expresivas y otras, por efectismos formales aliados a posturas escapistas o negadoras de cualquier posibilidad de superación de los conflictos. En ambas vertientes, nada esquemáticas, pueden citarse excepciones.

Pero el diálogo y la confrontación abren una vía de intercambio recíproco que creo, desde la sensibilidad y la percepción de esta época, ya permite avizorar señales de provechosas influencias hacia una expresión de profundo arraigo en la tradición propia y universal y audacia creativa en los lenguajes de modernidad y en la riqueza de códigos capaces de apresar la prodigiosa aventura del hombre. En ese diálogo, de despertar conciencias y hacer renacer fórmulas superiores, Caracas puede haber sido una contribución provechosa. ●

7 Festival
de Teatro

Internacional
Caracas 1988

CATORCE COMPAÑIAS Y TRES NOMBRES

Rosa Ileana Boudet

FESTIVAL DE
TEATRO
DE MADRID

Luca Ronconi, Beno Besson y el Teatro Taganka acaparan el interés de la octava edición del Festival Internacional de Teatro de Madrid (catorce compañías de ocho países en un evento por el que han desfilado noventa y cinco) dentro de la acusada «festivalitis» de España. Aunque a juicio de algunos entendidos como Rosana Torres, del diario *El País*, es este Festival el que ha logrado «mantener claros y despejados sus objetivos y un rigor en su oferta».

Veintidós días de maratónica carrera en seis espacios teatrales, el Festival hace una importante contribución a revelar formas de expresión contemporánea, variadas y siempre enriquecedoras. La presencia de la Taganka moscovita con la antológica puesta de *La madre*, de Gorki, dirigida por Yuri Liubimov fue uno de los momentos de mayor relieve sobre el que no me detendré por ser conocida de los lectores de *Tablas*. Con veintitrés años de labor, el grupo se presenta ante el público extranjero después de años de ausencia de la confrontación internacional. Su actual director, el conocido actor Nikolai Cubenko, declaró como uno de sus objetivos darle continuidad al repertorio y participar con su arte en el proceso de la *perestroika*. *La madre* fue aclamada por su sentido épico y su capacidad

de combinar heterogéneos estilos, del realismo costumbrista a la estilización, así como muy elogiado el director del montaje quien estuvo presente en el estreno.

BOSQUE HECHIZADO

El otro acontecimiento fue ver por primera vez el trabajo de Beno Besson, uno de los más significativos directores europeos. En 1948 conoció a Bertolt Brecht y compartió con él su labor en el Berliner Ensemble. A la muerte de Brecht trabaja en el Deutsches Theater y en la Volksbühne y alterna con montajes en Suiza, Bulgaria y Austria.

A partir de 1982 asume la dirección de la Comedia de Ginebra, renueva sus propuestas anteriores y encara otras muy diferen-

tes como el *Teatro del verdor*, de Elie Bourquin, una obra muy específica dentro del contexto francés y uno de los pocos autores actuales en su repertorio. Besson dijo a los alumnos de la Escuela de Teatro de Madrid que «Brecht lo había ayudado a hacer lo que quería y en el Berliner Ensemble tuvo una comprensión generosa y profunda de los clásicos». Aunque proviene de una formación cartesiana y trabaja con las contradicciones y no tiene del decorado una idea preconcebida, *Teatro del verdor*... parece desmentirlo.

Se levanta un telón transparente izado como una vela y se observa el bosque de Jean Marc Stehele, una visión bucólica y estática conformada por ondulaciones y una vegetación espesa enmarcada por mullidos helechos.



En un segundo nivel, una abertura descubre a una mujer interpretando música de un violoncello. La atmósfera es la del encantamiento, los cuentos de hadas y las novelas góticas. Sin embargo, el misterio, la parodia y el humor enrarecen el texto de Bourquin con la aparición de tres personajes que deambulan por el bosque sin una relación causa-efecto determinada, con trajes anacrónicos y situados en una época intemporal. Ella, come galletas; El, persigue a su amada mientras un Guardabosques coloca ataúdes de pino en forma de trampas. Los actores (Sammy Frey, Gilles Privat y Coline Serrau) sostienen noventa minutos de auténtica inacción, impulsados por las motivaciones de una pieza descentrada que pasa de la ternura a la violencia en un inusitado juego macabro. Para Besson la obra es la absolución de la sociedad patriarcal y de clase, y encierra una denuncia económica, social, ecológica. Pero se trata de un texto alusivo y metafórico —que como una extraña alegoría— mezcla situaciones cotidianas con un raro magnetismo teñido de verde de este escenario-gruta con yedra, musgos y plantas trepadoras. La obra va de las acciones más insulsas: como comer, al sentido de la pérdida (El lleva meses viajando en busca de su amada) o al psicoanálisis (Ella es la mujer pero también la madre); la parodia, no luchan con espadas sino con ámbudos, en una ambivalente dialéctica amor-odio, verdad-mentira. Besson ha aprovechado el poema sensorial del decorado que con la iluminación crea un ámbito fugaz. Y aunque se ha basado en el humor de Aristófanes, el dúo Bourquin-Besson parece burlarse de las relaciones humanas cuando los tres personajes dialogan suspendidos por cuerdas (como Tarzán o Disney) en un ballet burlesco para sugerir que «flotan sin verse».

Dentro de la trayectoria de Besson, discípulo de Brecht, alineado dentro del realismo épico, la propuesta del *Verdor...* en su depurada lección de maestría es un tanto regresiva, a medio camino entre un teatro de «texto» y un decorado cuyo poder de hechizamiento ejerce un verdadero protagonismo.



Misterio buto, del Teatro Radeau, de Francia, considerado el mejor montaje del pasado Festival de Sitges y dirigido por Francis Tanguy, es la otra cara del mismo vacío: no hay línea argumental ni historia, la bufonada no es radiante sino que se entronca con la mística espera de Godot. Raidos payasos murmuran un lenguaje ininteligible, la escenografía devela el antiguo mecanismo de cortinas y tramo-ya, los actores realizan un acto repetitivo, mudo y sin hilación lógica, los objetos recobran nuevas formas iluminados por asociaciones de ideas, en un ritual insólito, degradado, con un ritmo demasiado lento que intenta ser la teatralidad en su sentido puro.

Y dentro de la muestra del teatro-danza resalta el trabajo del flamenco Wim Wandekeybus con coreografía de Eduardo Torroja y música de Maximalist: *Lo que el cuerpo no recuerda*. Diez actores comparten una situación extrema. Cuerpos en el suelo que golpean en una catarsis brutal o realizan acciones físicas cercanas al deporte o la gimnasia con ladrillos o toallas, plétóricos de vitalidad con un ritmo trepidante y un gran derroche de energía. El discurso es el cuerpo y él es su dictador y su cárcel. Como exponente de una escuela el trabajo de Wandekeybus se inscribe dentro del lenguaje de Pina Bausch, Carlson y Fabre.



RONCONI, MARIONETAS Y CABARET

Tres espectáculos integran la muestra italiana: una puesta del afamado Luca Ronconi, una compañía de marionetas de tradición legendaria y un típico exponente del cabaret napolitano. Es una de las más coherentes del evento que aspira a ser «reflejo de las formas de expresión escénica que circulan por esos mundos a los que encontramos en cierta medida ajenos».

Luca Ronconi, nacido en 1933, es hoy uno de los grandes directores contemporáneos, reconocido internacionalmente sobre todo a partir de su montaje de *Orlando Furioso* en 1968 para el Festival de Spoleto, cuando introdujo a Ariosto en una estructura escénica móvil con tabladros y tarimas que obligaban a los espectadores a desplazarse para seguir el curso de la acción como en los misterios medievales. Veinte años después vuelve a un autor de sus inicios cuando montara *La buena esposa*: Carlo Goldoni.

Ahora presenta *La serva amorosa*. Para los acostumbrados a la tradicional y colorista imagen de la máscara y los tipos fijos, el montaje les parecerá un Goldoni enmascarado pues el director ha desconfiado siempre, según María Grazia Gregori, de «un teatro italiano heredado de la comedia del arte, lleno de Arlequines y Colombineas». Esta lectura del texto del veneciano se sitúa en la difícil ruta entre la palabra y el espectáculo, en un realismo basado en la espontaneidad que es capaz de desnudar las más ambiguas y complejas relaciones humanas.

La impresión visual (con muebles, armarios, camas y espejos sacados como de un desván) forma parte de un concepto: los sucesivos ordenamientos crean 48 ámbitos diferentes. Ronconi ha



retirado el antifaz a sus personajes. Ya no son reconocibles arquetipos sino que se emparentan con la atmósfera de Ibsen o Schnitzler al concebir la puesta como una anticipación del drama burgués. Ha deseado (y conseguido) hacer un espectáculo realista. Le interesaba el carácter concreto y vivido de la época y no las remilgadas y melindrosas postales del XVIII. No sucumbió

al «perfume del tiempo pasado» sino quiso hacer de *La serva...* una comedia contemporánea.

Junto al trabajo con los objetos, Ronconi se dedica al de la «lengua hablada», la cual reinventa a partir de exigencias teatrales. Ahí descansa probablemente ese «hurgar minucioso»; casi maníaco en los pliegues más ocultos de la psicología de los personajes.

que Guido Davico Bobino señaló en *La Stampa* o esa actuación reposada, profunda, «sin miedo a llenar el sublime espacio teatral con el poder de la pausa» de la cual se hizo eco el *Village Voice*.

Los actores poseen una libertad descomunal para hablar el escenario, la pieza gira sobre su eje como en busca del tiempo perdido, vista a través de la iluminación de velas opacas o de un enrarecido tul. Ana María Guarnieri en *Corallina* es una exponente de esa cualidad vital en una puesta donde se destacan actores virtuosísimos que nos brindan no el Goldoni de la estampa y el clisé, sino la profundidad del juego teatral surgido de múltiples espejos en los que se configura una óptica desprejuiciada.

Precedidos por un gran entusiasmo crítico *Pepe* y *Concetta Barra* presentan una antología, resumen de seis años de trabajo titulada *Divertimento musical en dos tiempos*: espectáculo inusual y desigual y exponente del cabaret napolitano. Dos generaciones de la familia han sido teatristas —y aunque éste pertenece al formato convencional de la revista— irradia una comicidad surgida del tratamiento que madre e hijo imprimen a su trabajo, cercano a la máscara pueril y cargado de sutiles ironías. *Pepe*, de cuarenta y tres años es el cómico natural que viene de la experiencia con los clásicos y el canto popular. Su madre, *Concetta*, de sesenta y seis, actuó con su compañero que imitaba a *Charlot* y trabajó con *Eduardo di Filippo*. Juntos hacen un dúo extraño: se burlan de ellos mismos, parodian una relación edípica y pasan con naturalidad de lo vulgar a lo sublime, de la maldad al surrealismo expresivo (sobre todo en la mueca trágica de la cara de *Concetta*), mientras una orquestina sostiene el hilo musical conductor.

Pepe como *Polichinela* abre el concierto y saluda al público con una ruidosa explosión de la parte trasera de su cuerpo seguida por un poema que alude a la «nariz», cargado de doble sentido. En ocasiones reiterativa y enigmática, esta ópera bufa



para dos, que dice venir de las calles y plazas de Nápoles con sus pregones, arietas inspiradas en melodías populares, su serenata de maullidos o su grotesca cantante, estaría mejor si no fuese tan atildada, tan en actitud de recital cosmopolita. Me gustan más cuando son toscos y carnales, cuando *Pepe*, travestido en *María Tomassina* recita

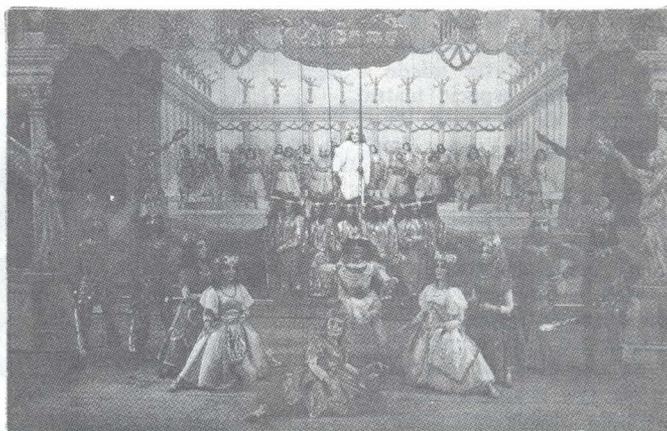
ripios y tonterías o cuando al creciente ritmo del tambor y al compás de la vieja canción «*Cicerenella*» evoca orgiásticamente las partes del cuerpo femenino. Resucitan una forma de hacer, desvergonzada y ridícula, poética en los ojos inmemoriales de *Concetta* pero desconcertante para los que fuimos en busca de una raíz popular.



UN BAILÉ DE CUERDA

En la época de la invasión tecnológica, el auge del video, el cine y la televisión, la compañía de Carlos Colla e hijos restituye el encanto de la artesanía a través de 380 marionetas que en un absoluto despliegue de ingenio y tecnicismo presentan *Excelsior*, montaje que data de 1884. Colla la tiene en su repertorio a partir de 1895 con el título de «civilización y progreso».

La acción reproduce, narra y baila la lucha entre el oscurantismo y la luz. Es un ballet de Luigi Manzotti con música de Romualdo Marengo donde la alegoría, la ingenuidad y la poesía nacen de la facultad de los muñecos de aprisionar la vida en miniatura.



El baile *Excelsior* se puso en escena en La Scala en 1881 y el espectáculo de los Colla es catorce años posterior, y por lo tanto, recreado a través de la memoria colectiva. Cuando la danza desa-

pareció, las marionetas continuaron su desafío del tiempo y hoy sólo ellas conservan y testimonian la magia, la fastuosidad y elegancia del original.



De ahí que la experiencia de Colla nos remita a un tesoro irreplicable: buques de vapor que circundan la escena con humo, el puente de Brooklyn atravesado por trenes rápidos, la tenacidad de Volta por conseguir una chispa luminosa, bicicletas y tranvías, aviones y dirigibles, el desfile de la civilización capaz de vencer al duende del oscurantismo a través de sucesivos cuadros, interrumpidos por asombrosos efectos, secundados por trajes impecables o minúsculos ballets donde el títere de cuerda logra ejecutar difíciles movimientos. Al final se levanta la cortina del *titirimundi* y el espectador ve la impresionante maquinaria de hilos y tramoya que ha permitido a la compañía conservar como en un museo viviente una antiquísima tradición y brindarnos hora y media de fantasía y humor.

Me hubiese gustado comentar todos los espectáculos. Pero he escogido los menos conocidos; no hablo de *Potestad* de Pavlovsky presentado en Casa de las Américas, ni de los españoles porque siguen en cartel, ni de las manchas negras que, como en todo festival, empañan la última imagen y corroboran la mirada escéptica de la mujer del afiche de Ouka Lele que te atrapa por cualquier parte de la ciudad. ●

NOCHES DE TEATRO MOSCOVITA

Amado del Pino



Esta es una crónica contaminada. Va a tener muy poco de café o de paisaje, apenas asomará la oreja alguna anécdota; aseguro que fui el primer sorprendido y que la aparente sobriedad es sólo culpa de la importancia vital que tiene el Teatro para el pueblo soviético y de otras circunstancias más o menos casuales.

El vuelo de ida es, por ejemplo, material refrescante en la mayoría de las crónicas que se respetan (siempre hay algún vecino de asiento entretenido o pintoresco) pero en mi viaje Habana-Madrid-Moscú, eran dos directores artísticos —parte de un grupo que se disponía a recibir un entrenamiento en la URSS— y si de algo hablamos mucho fue de los problemas del teatro para niños, de la necesidad de que la oferta escénica se convierta en un hecho verdaderamente nacional. . . Claro, que también disfruté la dulce sonrisa de mi compañera de la izquierda; pero entre las bromas y la recién nacida nostalgia por el sol del oriente cubano, volvíamos siempre a temas que tenían de alguna forma vinculación con actores, público, espectáculos remotos o por nacer.

La llegada fue fría por la temperatura cercana a cero grado y porque esa noche no habría función sino acomodo de maleta y recién llegado, con la

ayuda imprescindible de Ala, que enseguida me dejó ver que con ella tampoco «refrescaría» porque, además de eficiente traductora, es una espectadora teatral consuetudinaria.

No fue fácil elaborar el programa, pero el ágil Schvidkoy hizo una utilización tan sabia del teléfono —desde la oficina de la revista *Teatr*, mi anfitriona— que el programa quedó compuesto en unos minutos, sin pizca de formalismo y con la certeza de que lo que se me ofertaba era una suculenta y bien balanceada muestra del palpitante y múltiple panorama escénico de este Moscú que saluda impaciente el primer verdor de la primavera de 1988.

EL LENTE DEL MOSSOVIET

La sala pequeña del teatro Mossosviet es como un punto intermedio o neutral entre la solemnidad del amplio espacio a la italiana y el desenfado de un estudio o un salón de ensayos.

A. Volodin es, lamentablemente, un autor poco traducido al español y casi desconocido por nosotros, pero su nombre aparece con insistencia en cualquier artículo sobre la escena soviética en los últimos veinte años, como uno de los dramaturgos que inició el viraje hacia los problemas y contradicciones del hombre común,

hacia la trascendencia esencial —muchas veces inadvertida y soslayada— de la vida cotidiana en la sociedad socialista.

La muchacha de la fábrica toma como centro la vida de un grupo de las primeras konsomolas que comparten, no sólo el trabajo y las tareas políticas en una importante industria, sino que viven en común gran parte de los «accidentes» de su febril juventud.

La estructura dramática es de una aparente «convencionalidad» que puede confundir al crítico. Por debajo de las escenas, un tanto costumbristas del albergue o la fábrica, el autor va imbricando una corriente subterránea que se refuerza, como motivo dramático distanciador, con la presencia de un equipo de filmación que aparece sobre todo al principio pero que no «se pierde» como el león de la Metro, porque la mirada serena, actual y revalorizadora sobre una época heroica, se mantiene hasta el final en el que el director de cine —¿o la representación del espectador actual?— proyecta imágenes de jóvenes enfrentados a las duras y hermosas tareas de la reconstrucción del país tras la derrota del fascismo, y para todos los que salimos, minutos después, hacia la estación del metro, queda claro que la revisión de los valores de estos años es perfectamente válida pero no puede estar exenta de amor.

A pesar de la seria inconveniencia de desconocer el idioma en un hecho teatral que otorga un rol protagónico al verbo, se hace evidente que el sistema de diálogos de *La muchacha...* es fluido, coherente, y, sobre todo con una sólida dialéctica entre texto hablado y situación dramática. Cuando una nueva inquilina entra al albergue, acompañada de su padre sobreprotector, la escena alcanza una atmósfera tragicómica y de un realismo tan fiel que paradójicamente, recuerda el tono delirante que propone el absurdo.

La puesta en escena del experimentado Boris Schedrin es sobria, contenida y de un tono expresamente sepia; como las viejas fotos o las películas de archivo. Me llamó la atención en especial el empleo y la función en el espacio escénico de muebles y objetos de uso cotidiano, de una manera natural pero muy expresiva.

La música es decisiva en el ritmo del espectáculo: por momentos está tan limpiamente imbricada que pasa casi inadvertida; en otros ilustra con voluntaria ingenuidad y a ratos contrapuntea la situación con una fidelidad a la nostalgia de la época de la acción que no se corresponde con la actitud más cercana de los personajes.

La dirección de actores apunta también a una sutileza tal que los intérpretes parecen «suelos», pero es fácil adivinar la precisión dentro de la espontaneidad. Sólo el joven marino que desencadena el triángulo amoroso entre dos de las muchachas; me sorprendió por su falta de fuerza, que primero me sugirió una pauta para la trayectoria del personaje, pero que se iba revelando como una debilidad dentro de un elenco fiel a Stanislavski en cuanto a la creencia escénica y que sólo con algunos matices, propone rompimientos con la llamada línea de acción transversal.

Sobresale el trabajo rico y homogéneo de las cinco muchachas. Pensaba al final que estas actrices habían salido totalmente invictas ante el peligro de pen-

vidual del personaje que en el resultado escénico total.

Plejanov, un actor que frecuenta el cine y que goza de gran popularidad entre el público asiduo al Mossoviét, desarrolla un sistema de acciones físicas un tanto grandilocuente y una proyección de la voz más enfática y cálida que el resto del elenco, colaborando así con la intención sutilmente distanciadora del montaje.

NOCHE DE ROCK

Debo reconocer que el musical no es mi forma teatral preferida y que cuando lograron que pudiera asistir a la función de *Oona y Abos* en el Teatro del Komsomol Leninista mi entusiasmo no fue tan grande como el de los jóvenes, llevados hasta el delirio por el ansia de alguna localidad de última hora.

La puesta en escena de Mark Zajarov —un gran éxito en varias plazas de Europa— se remite a la historia de un aventurero ruso del siglo XIX, que contrae mal de amores en América del Sur, pero su vocación de trotamundos le impide convertir en felicidad doméstica su incandescente amor por la suramericana.

Oona y Abos me hizo pensar una vez más en Peter Brook y su conocido concepto del «Teatro mortal»; llegué a preguntarme en el bullicioso intermedio ¿no habré estado considerando a lo musical como un teatro *mortalmente* condenado a lo superficial, o al menos, como una forma de hacer un tanto paralela a la esencia dramática?

Lo que despierta la unanimidad en la aceptación del montaje es que alcanza la fiesta visual de una comedia al estilo de Broadway, con una música fastuosa de sonoridades contemporáneas, a la vez que logra ser esencialmente ruso y, sobre todo, ratifica la capacidad de contar una historia dramática interesante, con un conflicto trascendente, sin traicionar la espectacularidad del género.

ESPEJO PARA LAS TRES HERMANAS

Chejov iba en español en mi maleta y fue un buen compañero en las mañanas solitarias del hotel Zarya. En su búsqueda acudí al Taganka con el adicional interés de tratarse de una puesta en escena de Yuri Liubimov.

Las tres hermanas tiene el sello de un gran director. Propone una redistribución del ámbito escénico inquietante, de mágico dinamismo. Pero no encontré el alma de Chejov que, desde mi visión tropical y auxiliada de traducciones esperaba. La clara perspectiva brechtiana de Liubimov (creo que en este caso fundamentalmente del primer Brecht) establece un contrapunto con la vocación de creador de atmósferas del gran autor ruso, que a mi modo de ver, en ocasiones se hace demasiado explícito y artificioso.

Liubimov renuncia casi del todo a la peculiar interacción de los personajes y los pone a sufrir, discrepar o inquietarse en un tono discursivo con respecto al público. La idea final de la propuesta apunta más al discurso ético que a la creación de aquel recodo íntimo y provinciano, violentado por la llegada de una vida nueva, que propone el texto.

Hay momentos en esta versión de *Las tres hermanas* donde —a pesar de la innegable brillantez compositiva— puede aparecer el tedio, porque los personajes empiezan a desplazarse y a hablar de forma muy parecida a la que ya vimos minutos antes. Dentro de este estilo, que define las reglas del juego para el trabajo actoral, hay interpretaciones sobresalientes, como la Masha de la gran actriz Ala Demidova, que persiste en la memoria del visitante cuando llegan los aplausos finales y se mira en los gigantescos espejos laterales, mientras confía encontrar al Chejov que busca.

VIAJE AL CORAZON DE LA MADERA

En el Teatro de Arte de Moscú la madera ocupa el sitio privilegiado y es la causante del peculiar sonido de pasos que giran alrededor de las fotos de quienes han hecho la historia legendaria de una de las instituciones teatrales más importantes del mundo.

También en *Bodas de plata* abunda la madera, pues se trata de la reproducción escrupulosamente realista de una casa de campo, que viene a funcionar como prueba tangible del acomodamiento de un dirigente estatal.

En su estreno de 1985 el texto provocó gran expectación pues se convirtió en un termómetro inmediato y combativo que ponía sobre el tapete algunos de los asuntos básicos en medio de un proceso de reestructuración. En *Tablas 4/86*, Vivian Martínez Tabares comenta que: «El tono de la obra está cargado de ironía y enjuicia duramente las deformaciones del hombre cuando traiciona las circunstancias de su medio».

Sucede que a tres años de su estreno, todo parece indicar que —aunque el texto conserva su

capacidad de inquietar al público y hacerlo reconocerse en algunas situaciones— ha perdido el valor de denuncia social de primera mano y corre el peligro de envejecer porque —como ha sucedido también en la dramaturgia nuestra signada por la inmediatez— el autor limita las posibilidades artísticas del material en aras de la urgencia por la comunicación más directa.

Un punto peculiarmente débil de la obra creo encontrarlo en el joven ayudante del protagonista, que aparenta ser un frío símbolo de la juventud que mira y, en buena medida, juzga a los mayores.

Efremov, demuestra su experiencia y su eficacia en el teatro realista y resuelve muy bien la puesta a partir de una tradición que tiene como centro la ilustración del texto y la búsqueda del virtuosismo en el trabajo actoral.

El reparto, encabezado por Oleg Tabacov —que arranca aplausos frenéticos con sólo aparecer ante un público que lo adora— derrocha coherencia y logra la armonía en el crecimiento de las tensiones que se desencadenan durante el largo día de celebración y debate que consigue salvar al espectáculo del tedio verbalista.

UN RECODO PARA VASILIEV

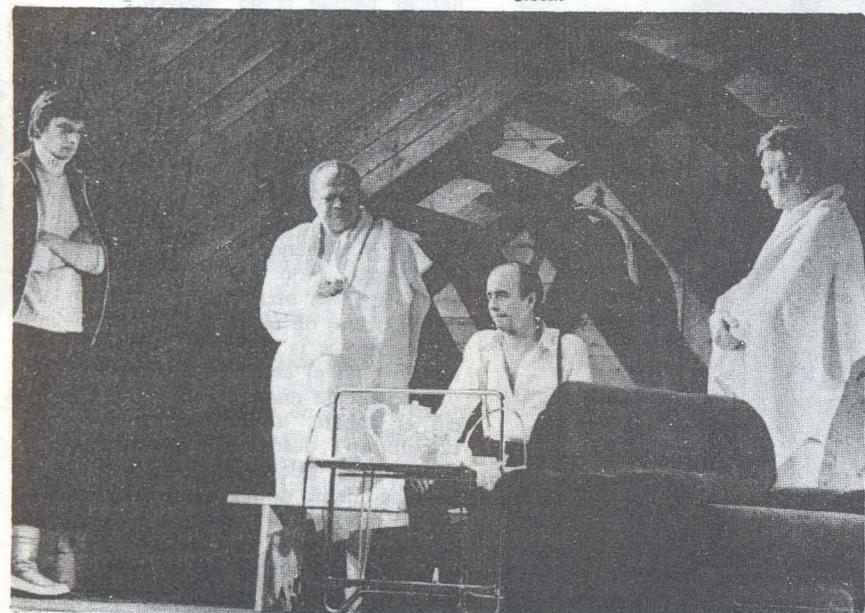
Aunque su director Anatoli Vasiliev considera a *Dumas* como una velada y no como un espectáculo terminado, lo que sí está en la propuesta es una búsqueda para mostrar el proceso del hecho teatral, en la dinámica y el riesgo de la construcción del personaje y del equilibrio escénico.

Vasiliev parte de varios textos de *Dumas* y los ordena, transforma o enfatiza según su propia visión de creador. Hay toda una gama de formas de encarar las escenas. En el encuentro entre la reina Margarita y un enloquecido capitán impera el juego, el torbellino de pasiones vistos de una forma cercana a la comedia. Sin embargo cuando el veterano mosquetero pide su retiro al Rey, los actores dicen sus textos con una correcta y enfática declamación que recuerda el modelo neoclásico.

En el último fragmento o ejercicio *Dumas* se aleja y puede entreverse sólo como pretexto para una situación a caballo entre el realismo y el frenesí, donde el espectador soviético descubre personajes y hechos de su propia historia.

Siempre he pensado que el ensayo general es un placer paradójico, pero para el teatrista es incambiable experiencia asistir a esa suerte de nacimiento en bruto de la criatura escénica. El primer ensayo en público de *Dostoievski*, el más reciente espectáculo de Vasiliev, duro cinco horas y media; tuvo momentos de peculiar brillantez y despertó curiosidad y entusiasmo entre el público habitual del estudio y en los varios visitantes extranjeros. Comienzo a sospechar que en este creador singular está uno de los puntos de mayor interés en el teatro soviético actual.

Si en *Dumas* el director —con madera también de dramaturgo— utiliza un legado cultural universal, adicionándole algunos ingredientes de su cosecha; en *Dostoievski* el reto es mayor. Temí un excesivo apego a la prosa dostoievskiana que limitara la imaginación de Vasiliev y otorgara al espectáculo un ritmo más dependiente de la palabra que de la imagen teatral. El director y su equipo logran resultados 53



conmovedores en una propuesta donde está Dostoievski y su obra pero también se adivina, cercana y latente, la visión de actualidad.

En ambos proyectos sobresale un joven actor de peculiar expresividad. Todos parecen estar de acuerdo en que Bladí es un original talento.

LA FERTIL CONVIVENCIA

Recorriendo la ciudad, a la caza de recuerdos perdurables, me salen al paso los ricos y cambiantes programas de la cartelera teatral y empiezo a sentir la desagradable sensación de que se me ha escapado precisamente lo mejor, lo irrepetible. Un colega

de la revista *Teatr* me dice que no debo quejarme, porque en cualquier dirección que se transite la oferta de los teatros moscovitas lleva a la sensación de haber visto mucho menos de lo que nuestra apetencia cultural merece.

Si una conclusión emana de mi recorrido es precisamente la diversidad y, lo más importante, la ejemplar igualdad de condiciones para los distintos géneros, temáticas o autores dentro del teatro soviético. Me preguntaba ¿cada oferta tendrá su público bien delimitado o se habrá conseguido un espectador integral capaz de disfrutarlo *todo*? No puede responder con certeza pe-

ro la impresión de los lunetarios siempre repletos incita a descubrir la especificidad dentro de lo unánime. Así, por ejemplo, en la Opera-Rock la sola presencia de los músicos arranca aplausos de los jóvenes seguidores y en la Taganka se hace evidente que el público ve una y otra vez un mismo programa para disfrutar de la versión de un actor específico.

En la concepción del espacio escénico hay un amplio espectro que va, de la gigantesca casa de campo, desplegada sobre el escenario del Teatro de Arte a las simples cortinas de nylon que juegan con la visibilidad del espectador en el cálido estudio de Vasiliev.

El trabajo actoral se aprecia cohesionado, en última instancia, a partir del frondoso tronco común del método stanislavskiano, asumido con una amplia variedad y sin esquematismo. Aún en un espectáculo peculiar, con preponderancia de la música como *Oona* y *Abos* llama la atención la solidez de las actuaciones; la precisión física está acompañada de la veracidad, aún donde lo más importante puede parecer la melodía de la canción o el ritmo de la coreografía.

A punto de partir llegaron varios textos de dramaturgos contemporáneos que amigos teatristas me habían pedido como «souvenir», pero los autores soviéticos —al parecer condicionados por la avidez de su público— escriben libretos de larga duración y el peso de mi equipaje empezó a rozar la cifra máxima permitida. Por suerte la inquietud creadora y la revisión de viejas ideas no suman peso en los reglamentos de la aduana y pude partir de Moscú, bajo una aparente calma, que se hizo añicos cuando un grupo de técnicos cubanos de regreso a la tierra me «confundió» con el actor de una popular película nuestra y se reinició el debate, ahora público y tumultuoso: desde el socorrido tema de la Televisión hasta un reconocimiento de mis compatriotas de que el teatro no ocupa el tiempo y el lugar que se merece en las noches habaneras de cada uno. El cielo del regreso también acababa de contaminarse.



LAS PALOMAS DE VASILIEV

En Moscú, la mayoría de los espacios teatrales están desde tiempos muy remotos, identificados a nivel popular y por ellos se siente tanta veneración como ante un monumento o una estatua. Por eso, cuando mi traductora tomó por un típico pasillo moscovita, creí que se disponía a saludar a algunos de sus amigos y que me esperaba la visita a una familia de trabajadores.

Muchas palomas y aún más cantidad de jóvenes impacientes, aguardaban al final del pasillo para dejarme paso amablemente y permitirme desembocar enseguida en el sobrio guardarropas, repleto de un grupo de personas ya excesivo para sus dimensiones. No aspiré a entender algo de las diversas y susurradas conversaciones que me rodeaban pero todas tenían en común un nombre pronunciado con admiración: Vasiliev.

Otra sorpresa me esperaba al notar que el elenco del estudio valoraba la presencia del joven crítico caribeño y hasta se me ofrecía la posibilidad, evidentemente privilegiada, de hablar con Vasiliev.

Dos franceses y una norteamericana vigilaban ansiosos y me senté un poco retirado, tal vez sólo por dignidad tercermundista o influido también por la idea de que el director sería un pretencioso, que se pronunciaría en un francés excluyente.

De inmediato desapareció mi prevención y se transformó la supuesta imagen del artista. Vasiliev viste con total sobriedad, mira con una dulzura inusitada, habla siempre en ruso y, en este caso, se da la coincidencia entre tener "cara de genio" y ser un auténtico talento.

La composición del estudio de Vasiliev agrupa unos pocos actores de lo que podría llamarse un elenco estable y otros —muy jóvenes— que terminan con él sus estudios de actuación. Todo esto cuenta el propio director con su voz de diáfano susurro, porque la atmósfera reinante en la pequeña sala —similar al Salón Ensayo del Anaquillé— es de integración, trabajo, coherencia, alrededor de este hombre que es todo un líder teatral.

El repertorio de Vasiliev no es muy numeroso porque todo parece indicar que gusta de los pasos sólidos y porque sus espectáculos no son ofertas convencionales de cartel, sino todo un proceso de búsquedas y aprendizaje.

Tanto en la función de Dumas, como en el repleto ensayo general de Dostoievski unos días después, no me abandonaba la idea de que sería formidable ofrecer al público cubano esta experiencia. En la despedida comenté mi sueño con Vasiliev y su rostro se iluminó con una intensidad que hasta entonces no conocía. Al salir hacia las palomas que escoltan la estrecha puerta de entrada, dije con una rapidez inmune a la traducción: Nos veremos en La Habana, pronto. ●



DUMAS



REFLEXIONES ACERCA DEL DIALOGO BRECHT 88

Miriam Lezcano



A fines del pasado año recibí la invitación del Centro Brecht de la República Democrática Alemana para participar en el Diálogo Internacional Brecht 1988. Su celebración coincidía, lamentablemente con el agradable compromiso contraído por mí varios meses antes con el Teatro Popular de Rostock, para dirigir la obra de Héctor Quintero *El caballero de Pogolotti*.

Por primera vez tuve que debatirme entre la disyuntiva fundamental de dirigir una obra cubana en uno de los teatros más importantes de Europa, que por si fuera poco, durante treinta años ha llevado a escena sistemáticamente títulos de la dramaturgia latinoamericana, y la posibilidad, acaso irrepentible, de asistir a un evento internacional sobre el maestro que da nombre al grupo que dirijo, nada menos que en el Brecht Zentrum, enclavado en la última casa que habitaran él y su magnífica mujer, la actriz Helen Weigel.

No era fácil participar en el evento a la vez que conducir el proceso de montaje, si se tiene en cuenta la distancia que separa a Rostock de Berlín: tres horas y media, con ensayos de toda una sesión cada día.

56 Acepté entonces la proposición de Claus Hammel, sin averiguar

si me decía toda la verdad o dejaba escapar una mentira piadosa: «Ellos están reunidos en Berlín para teorizar. Si no existieramos nosotros, nada de aquello tendría sentido. Viven de lo que escribimos, actuamos o dirigimos».

Me dediqué pues a ensayar, pensé un poco en que Brecht hacía lo mismo, sin preocuparse de este tipo de eventos «conceptuales», y hasta llegué a asegurarme a mí misma que los detestaba. Me volví de repente una negadora de toda teoría, de todo trabajo de mesa. «No intelectuales» —gritaba a los actores, y lo volvía a gritar al punto de no admitir el menor señalamiento durante la primera etapa de trabajo sobre *El caballero de Pogolotti*.

Hasta que un buen día, después de haber dejado abierta una ventana sin querer, y en medio de un terrible resfriado, recibí la noticia de que los actores del Teatro Popular de Rostock tenían prevista una semana de vacaciones al norte de Polonia, y sin preguntar a Claus por qué no me lo habían dicho me fui a Berlín en tren, directamente al Brecht Zentrum a recoger las credenciales de participación en el Diálogo Internacional Brecht 1988, con el lema: «El arte y el arte de vivir», auspiciado por esa

institución, la Academia de Arte y el Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana. Al llegar al Centro Brecht no pude sustraerme a la fuerte impresión que causa al visitante el lugar de vida y trabajo del teatrasta alemán. Allí pude enterarme de que a Brecht le encantaban los muebles usados, con historia previa, —con vida extra escénica, digo yo; o de que Helen coleccionaba objetos de bronce: ánforas, bandejas, fuentes, siempre usados, prestigiados por el paso del tiempo, y además de ser una excelente actriz y directora general (Brecht nunca dirigió el Berliner) fue una esmerada repostera, capaz de satisfacer los caprichos del cercano genio... Pero en fin, como no es mi intención abundar en la comunión casi perfecta de la pareja teatral, mi apasionamiento por la personalidad de la Weigel no debe desviarme del tema esencial, aunque sospecho que debe resultar interesante para los teatrastas.

Es fácil suponer que no llegué a tiempo para participar en el Diálogo desde el comienzo, pero como a todo el mundo, me entregaron un enjundioso plan que la formalidad socialista ale-

mana tenía reservado, pienso todavía, para la informalidad socialista del trópico: representaciones teatrales, retrospectivas filmicas, presentaciones de nuevos libros, exposiciones de artes plásticas y diseño gráfico, muestras de teatro estudiantil y de aficionados, exhibiciones de videos, una visita especial con *Flores para Brecht*, y hasta un acto solemne organizado por el Consejo de Ministros de la RDA, además del foro.

Esa noche, en la habitación del hotel Unter den Linden leí cuidadosamente los materiales, mientras ubicaba en el mapa los lugares a donde debía llegar a

diferentes horas cada día, y que señalaba además del Brecht Zentrum y la Academia de Arte, el Berliner Ensemble, el cine Babylon, y otras instituciones culturales de la capital. Añadí a mi programa el Deutsches Theater y el Volksbühne. Nada más señalé. El tiempo había quedado distribuido eficientemente, minuto a minuto, contando con la traducción simultánea y rigurosa de cada una de las sesiones al alemán, inglés, francés y español.

Durante estos acontecimientos en los cuales participaban representantes de cincuenta y un países, uno podía encontrarse de

repente en medio de una apasionada discusión entre un Doctor en ciencias teatrales de Australia, capaz de confesar públicamente su total desconocimiento acerca de Brecht y proponiéndose voluntariamente para describir un canguro y un crítico teatral turco con apariencia de italiano ajeno al contenido del debate, o un joven profesor universitario de la República Federal Alemana, molesto por estar perdiendo su dinero en el hotel Metropol, oyendo las charlas obsoletas —según él— del señor Manfred Wekwerth.

A pesar de la proverbial disciplina y rigor que caracterizan a nuestros colegas de la RDA no resultaba fácil impedir que algunos participantes se desviarán del asunto en discusión, a veces de forma inaudita.

De todos modos fueron muchas las ideas sustanciales puestas sobre el tapete y cada quien fue arribando a sus propias conclusiones sobre muchos de los presupuestos teóricos del trabajo nuestro de cada día que la cotidianidad unas veces y la falta de confrontación otras, adormecen en nuestras mentes. Y una vez más recordé a Bertolt Brecht: «Lo conocido por conocido se convierte en irreconocible».

Interiormente me repetía estas palabras y sin saber por qué evocaba el sencillo apartamento del maestro, con su peculiar confort. La diversidad de idiomas y procedencias de los participantes me hizo recordar la diversidad de objetos sin relación entre sí pero con un significado propio que había encontrado en aquellas habitaciones; la cercanía del hogar al cementerio, la febril vocación de Helen por el cobre y la porcelana, y al final los dos cuerpos enterrados directamente en la tierra, bajo sendas piedras comunes con sus nombres grabados, como recordando que nada puede superar la realidad. Entonces sospeché que todos nosotros, los allí reunidos, éramos un poco una de las más recientes puestas en escena del teatrante alemán.

Puedo decir que el Diálogo Brecht es uno de los eventos que más me ha aportado en materia de estética y teoría teatral. No voy a hablar entonces de lo que vi en escena, prefiero hacerlo



o Ilustración O.S. Silveira.

de lo que escuché y reflexioné en cada discusión, de cómo me sentí al finalizar este encuentro.

BRECHT CONTRA BRECHT 1988

Manfred Wekwerth, uno de los más cercanos colaboradores de Brecht es el actual intendente general del Berliner Ensemble. En una de las sesiones y a propósito de planteamientos que apuntaban hacia interrogantes sobre la vigencia de la dramaturgia brechtiana y la aplicación del libro modelo, así como la utilidad de la música concebida para la puesta, hizo referencia a lo que consideró más importante, además de someter al análisis algunos planteamientos del propio Brecht sobre sus teorías: el reconocimiento de que en la década de los 80 resurge el interés por la teoría y la práctica brechtianas, luego de haber sido olvidadas o desterradas en medio de disputas, elogios e improperios en los propios países participantes en el foro.

Comenzamos a hacer un recuento por separado sobre la interpretación individual que en cada país habíamos hecho de Brecht. Recordé mis primeros acercamientos a su obra en los años 60, siendo aún estudiante de la Escuela nacional de arte, a través de las escenificaciones de Teatro Estudio. *El alma buena de Se Chuan, Madre Coraje y sus hijos, El círculo de tiza caucasiáno*, desfilaron por mi mente como un documental, un poco más comprensible al paso de los años otoñales, como diría Heraud.

Recordé el montaje de *La panadería* de Julio Babruskinas y *Los días de la Comuna* de Hannes Fischer, tratando de hallar nuestra parte de culpa en la asimilación cubana del maestro, y mentalmente llegué a una conclusión: En muchos aspectos de la aplicación de las teorías de Brecht había triunfado el dogmatismo.

Ocurrió un milagro completamente inverso al de la Torre de Babel, y en todos los idiomas nos preguntamos a la vez: ¿por qué fuimos dogmáticos?, ¿es acaso un dogma la teoría brechtiana?

Wekwerth se encargó de aclarar nuestras dudas al tocar un punto a mi entender esencial en su intervención: La diferencia



entre Brecht autor y Brecht director. Debo confesar que de ahí salió el subtítulo de esta parte del trabajo y mi pequeño descubrimiento personal.

¿Fuimos dogmáticos en la interpretación de Brecht porque tratamos de representarlo como si viviéramos en las mismas circunstancias en que él representó? ¿Olvidamos la máxima puesta en boca de uno de sus grandes personajes: «Marchamos con el tiempo Barberini»? En mi memoria apareció Vicente Revuelta para responder estas interrogantes con su último montaje de *Galileo...* con su camión blanco de época ¿jubón?, y sus *jeans* anacrónicos y descoloridos, rodeado de jóvenes inquietos en medio de la calle Calzada, camino del teatro.

Pero para demostrar por qué Vicente Revuelta, continuemos con Wekwerth. El íntimo colaborador del maestro se refiere a Brecht como director para recordarnos que en el Berliner la labor cotidiana estaba encaminada a lograr la coexistencia de tres líneas principales: la política, la representación de comedias, y las obras de Brecht, siempre escenificadas pero ocupando sólo una tercera parte del repertorio. Estas tres líneas debían sustentarse en conceptos agrupados de la forma siguiente: *el placer, la ingenuidad y el gesto*.

Brecht detestaba el teatro culinario pero decía que a la clase obrera se le había alejado de los placeres, incluidos los placeres estéticos. Cuando en 1948 escribió el *Pequeño organon*, la polémica desatada fue una pérdida de tiempo, pues se pensó que Brecht se pronunciaba en contra del placer, proponiendo un arte

frío, racional, ajeno al disfrute, como si su teatro fuera una gran probeta de laboratorio donde se investigara científicamente la diferencia entre gesto y *gestus*. Nada más lejos de la realidad que esa interpretación rígida y esquemática.

Muchos fueron los participantes que dieron fé del fracaso que significara en sus respectivos países el primer encuentro con el teatro de Brecht, y en su mayoría según sus propias declaraciones, las causas de semejante fenómeno había que buscarlas en la traslación mecánica del libro modelo, que entre otras cosas es la documentación íntegra del trabajo del director Bertolt Brecht, y que quedó para la posteridad por voluntad propia, en lo que a sus puestas en escena se refiere, seguramente con fines bien precisos, y que según creo no proponía la copia fiel de sus soluciones escénicas sino el testimonio del proceso de trabajo seguido por el director en el montaje.

Recordé mis acercamientos prácticos a ese tipo de teatro, el viaje de Julio Babruskinas a Berlín en busca de los libros de dirección de Brecht y el resultado teatral de ese trabajo en Cuba.

Realmente dimos a nuestro público una visión acaso demasiado insulsa, intelectualizada, sobre todo en lo que respecta a la tan llevada y traída teoría del distanciamiento, olvidando a ratos, a pesar de la utilización de la música y la coreografía, que el teatro de Brecht es ante todo diversión, espectáculo, ingenuidad del gesto; y su complejidad radica, precisamente, en esa sencillez que le viene de la asimilación de prácticas transparentes, populares y poéticas como el Kabuki universal y japonés.

En esta primera etapa de deslumbramiento, cuya conclusión casi todos los participantes coincidieron en ubicar en la década de los 60, si se toma en cuenta el conocido olvido del decenio posterior, o al menos la negación de Brecht por parte de los renovadores europeos de la escena más significativos, es cuando se asumen las obras de Brecht autor a través de las soluciones que para ellas creó el Brecht direc-

tor, basándose en los planteamientos del *Brecht teórico teatral*. No pretendo desarrollar ninguna tesis tendiente a fragmentar la integralidad del trabajo del maestro, pero sí creo sano delimitar los campos de sus empeños.

Estas puestas en escena fueron concebidas en una coyuntura histórica determinada, con un grupo concreto de artistas y dirigidas a un público específico. Para los especialistas, el estudio de dichas puestas posee un valor incalculable, pero para el público de hoy, bombardeado por lo que se denominó en el evento como «las condiciones de la comunicación electrónica» no resultan lo eficaces y atractivas que fueron en su momento.

Brecht autor exige para sus obras, puestas en escena que rescaten toda la belleza, sabiduría y goce estético que encierran. En tal sentido puede señalarse el alucinante montaje de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, del Akademichtheatr de Viena, presentado durante el evento, y desde luego, aunque por desgracia no pudiera ser apreciada por los allí presentes, nuestra última puesta en escena de *Galileo...*, el *Galileo Galilei* de Vicente, como tuve el orgullo de advertir en mi escaso inglés a un colega londinense.

Es admirable, mágico, real-maravilloso, pensé entonces, que allá, tan lejos, en una pequeña isla del Caribe, tal vez sin la necesaria información, alguien coincida exactamente en su puesta en escena con la más reciente y novedosa tendencia del Berliner: liberar al *Brecht dramaturgo* de la camisa de fuerza del *Brecht director*, apoyándose en un elenco de jóvenes estudiantes de artes escénicas.

Este descubrimiento produjo en mí una mezcla de orgullo y mortificación, porque en aquellos momentos sentí que yo también había caído en la trampa de no valorar debidamente a nuestros maestros hasta que de alguna forma triunfan en Europa, ya sea por simple comparación, como es el caso, o por la apreciación directa de sus obras, o por la visita de algún especialista que de pronto descubre lo que uno, encerrado en la concha local de

su grupo de teatro, no ha sido capaz de valorar en toda su magnitud.

Sin lugar a dudas la utilización del libro modelo fue una etapa en la ascensión hacia el conocimiento, un momento que permitió conocer el patrón para luego negarlo dialécticamente. Nuestros tanteos anteriores, además de inevitables, fueron necesarios. La cuestión está en no quedarse allí, y en esto último tiene toda la razón nuestro inefable maestro cubano, porque es lo que el «método» necesita, lo que —me atrevo a asegurar— hubiera deseado Brecht: la apropiación selectiva de sus propuestas, ya que la puesta en escena no sólo está determinada por la obra sino también por el público al que se dirige. Sobre este particular, cito a Fernando Peixoto, de Brasil, quien se refirió a la *dialéctica en el teatro*, concepto que todos manejamos, pero relacionándolo con la *teatralidad de la dialéctica*, lo que me pareció lleno de prometedoras sugerencias.

Efectivamente en la década del 80 se observa un resurgimiento del interés por Bertolt Brecht, según opinión generalizada de los reunidos en el foro, pero libre ya de interpretaciones dogmáticas.

El propio director del Berliner precisaba que las obras de BB sólo alcanzan hoy la tercera parte del repertorio, ampliado con la inclusión de títulos que van desde Goethe hasta Dario Fo, y aun es posible que en el próximo año



no se estrene ninguna obra del fundador del grupo. ¿Significa que Brecht ha sido declarado *non grato* en el Berliner? No, ahí están sus teorías estéticas, sus ideas sobre la función del arte, sus aportes técnicos aplicados a textos de los autores más disímiles, y seguramente, el objetivo para el teatro de nuestros días que poco antes de morir transmitió a Wekwerth, cuando este le preguntó sobre las funciones del arte a finales del siglo XX: «fortalecer la decisión de vivir a partir del placer provocado por la vida».

Brecht está más vivo que nunca, lo demostró este evento. En uno de sus escritos teóricos decía: «Según la opinión general existe una diferencia enorme entre aprender y divertirse. El estudio puede ser útil pero sólo la diversión es agradable. Por lo tanto debemos defender al teatro épico contra la sospecha de que se trata de algo que en lugar de proporcionar placer exige esfuerzo». Pienso que este diálogo internacional es un paso importante en la defensa de ese espíritu.

Uno de los invitados soviéticos expresaba que en su país es ahora cuando se está entendiendo a Brecht, a raíz de las grandes transformaciones políticas que allí se operan. Aclaraba que no sólo se trataba de poner sus obras sino de aprender de él, de su estética y de su ética, y finalizaba la intervención con una conmovedora anécdota que provocó un rotundo silencio, roto súbitamente por una salva de aplausos, para mí más importantes que todas las flores depositadas en la tumba de Brecht.

Visiblemente emocionado, aquel teatrista de la patria de Lenin contó como una vez le preguntaron a un gran dramaturgo de su país qué hombre necesitaba hoy la Unión Soviética, capaz de estar a la altura de los grandes cambios, y como un resorte, el escritor respondió: ¡Brecht! El autor de semejante respuesta fue el dramaturgo Alexander Guelman.

Me despedí de los amigos y regresé a mis deberes en Rostock convencida de que no era la misma directora la que continuaría el montaje de *El caballero de Pogolotti*. ●

¿QUIEN ES USTED BARRIE STAVIS?

Freddy Artiles

«La mayoría de los lectores de esta revista probablemente nunca han oído hablar de Barrie Stavis, aunque él es uno de los dramaturgos más importantes de Norteamérica». Así comienza una entrevista al autor aparecida en la publicación norteamericana *Dramatics* de marzo-abril de 1978, y creo que este comienzo sirve también para los lectores de *Tablas*.

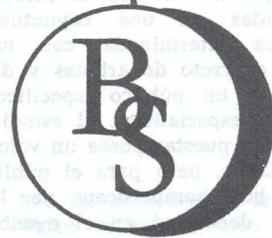
Cuando se habla de teatro norteamericano nos viene a la mente un puñado de nombres: O'Neill, Odets, Miller, Williams, Albee, todos representados y publicados en Cuba. De Stavis no conocemos nada, excepto una versión televisiva de *El hombre que nunca morirá*, una de sus piezas más importantes, transmitida por el espacio *Teatro* hace algunos años.

Confieso que a mí mismo la credencial que rezaba: «XXII Congreso del ITI, La Habana, Barrie Stavis (USA)» sobre el pecho de un hombre más bien grueso, que aparentaba unos sesenta y pico de años, no me dijo mucho. Pero el contacto diario en el Comité de dramaturgos del Congreso y la actitud franca, bonachona y amistosa de este colega, me llevaron a investigar y a enterarme de algunas cosas. Entre ellas, que Stavis no tenía sesenta y pico de años, sino ochenta y uno, que su nombre aparece en la última edición de *Who's Who in*

América, que en la *Guía Crown de las Grandes Obras del Mundo* están consignadas dos de sus piezas y que desde 1982 pertenece, como asociado, a la *American Theatre Association*, lo que equivale a una consagración.

Después supe también que su pieza estrenada en la televisión cubana ha sido traducida a veinte idiomas y que sus obras en general se han publicado o estrenado en Canadá, Filipinas, Inglaterra, Rumania, la URSS, Hungría, RDA, RFA, Checoslovaquia, Suecia, Japón y China, entre otros países. Sin duda, un autor importante, pero a la vez un hombre afable que a pesar de su relevancia insiste en ser llamado simplemente Barrie, con una asombrosa vitalidad, una cultura y un sentido del humor que le permiten reír a carcajadas, en lugar de ofenderse, cuando uno le dice: «Para ser norteamericano, usted habla muy bien el inglés».

Barrie Stavis nació en Nueva York, el 16 de junio de 1906, en el seno de una familia judía. Leía hebreo desde los cuatro años y asistió a una escuela parroquial hebrea. Su padre se habría sentido feliz si el pequeño Barrie se hubiera convertido en rabino, pero desde muy joven el muchacho apuntó en otra dirección.



Aunque su producción incluye dos novelas y varios ensayos, Stavis ha sido, ante todo, un dramaturgo. Escribió su primera obra larga a los diecinueve años y tuvo su primer estreno a los veintiséis. Mientras trabajaba en una empresa textil por el día, estudiaba en la Universidad de Columbia por la noche. Solía escribir dos o tres horas temprano en la mañana o muy tarde en la noche, hasta que a los treinta años tomó la temeraria decisión de renunciar a su empleo y dedicarse por entero a la literatura. La primera década —cuenta Stavis— fue muy difícil. Sus primeras piezas eran convencionales, dramas romántico-realistas, «todos terribles», que a pesar de haberse estrenado en ocasiones no convencían ni a su propio autor. Por eso, los destruyó todos.

Para entonces ya había comenzado a estudiar la obra de Shakespeare, que sigue siendo hoy —según confiesa— su mayor influencia, seguida por «la forma cándida y objetiva de contar una historia» que encuentra en la Biblia. Pero no estaba satisfecho. Buscaba algo que no podía encontrar porque no sabía bien qué era. Sabía, sí, que le interesaba más el choque de las ideas que el de las emociones, y que para expresarlo necesitaba una plasticidad sobre la escena que no se hallaba en la «cuarta pared» ni en el teatro más o menos naturalista de la época.

La expresión teórica de esta necesidad apareció por fin alrededor de los años 1933-34, en lo que Stavis llamó «teatro del tiempo-espacio», es decir, una forma que permite expandir y a la vez comprimir el tiempo sobre el espacio del escenario para dejar fluir el drama sin interrupción, como una corriente. Lo anterior, traducido al lenguaje escénico, significa prescindir de la pesada escenografía naturalista, dotar el escenario de mínimos recursos sobre plataformas y rampas contiguas y dejar que la luz, subiendo aquí y bajando allá, indique, sin pausa alguna, el paso del tiempo y el cambio de lugar. Todo esto, que hoy día es práctica común, no lo era por aquellos años y se materializó en la obra de Stavis cuando en 1942 concluyó el texto de *Lámpara a medianoche*, drama sobre Galileo Galilei que se estrenó en 1947.

Desde entonces esta pieza, calificada por Arthur Miller como «un maduro y elocuente drama», ha alcanzado unas 150 puestas en su país y en el extranjero, así como diversas ediciones en varios idiomas. Pero lo más importante es que, a partir de ella, el dramaturgo encontró su propia forma de expresión. En efecto, todas las obras de Stavis pudieran representarse cambiando los elementos de utilería, sobre un mismo espacio escénico.

LA HISTORIA DE LOS REBELDES

«El humanismo es el asunto vital», ha dicho Stavis refiriéndose al sentido último de sus obras, y esa idea se manifiesta en lo más importante de su producción; una tetralogía dramática acerca de personajes que fueron figuras centrales en su época: el científico Galileo Galilei, el trovador y líder obrero Joe Hill, el luchador antiesclavista John Brown y el agrónomo José, en Egipto. Hombres de su tiempo y a la vez, adelantados a su tiempo, idealistas que fueron capaces de sacrificarse por promover cambios en el orden social; todos llevados a juicio, declarados culpables y castigados, pero virificados por sus propias ideas en las generaciones posteriores, pues, como afirma Stavis «la herejía de una era se convierte en verdad aceptada para la siguiente».

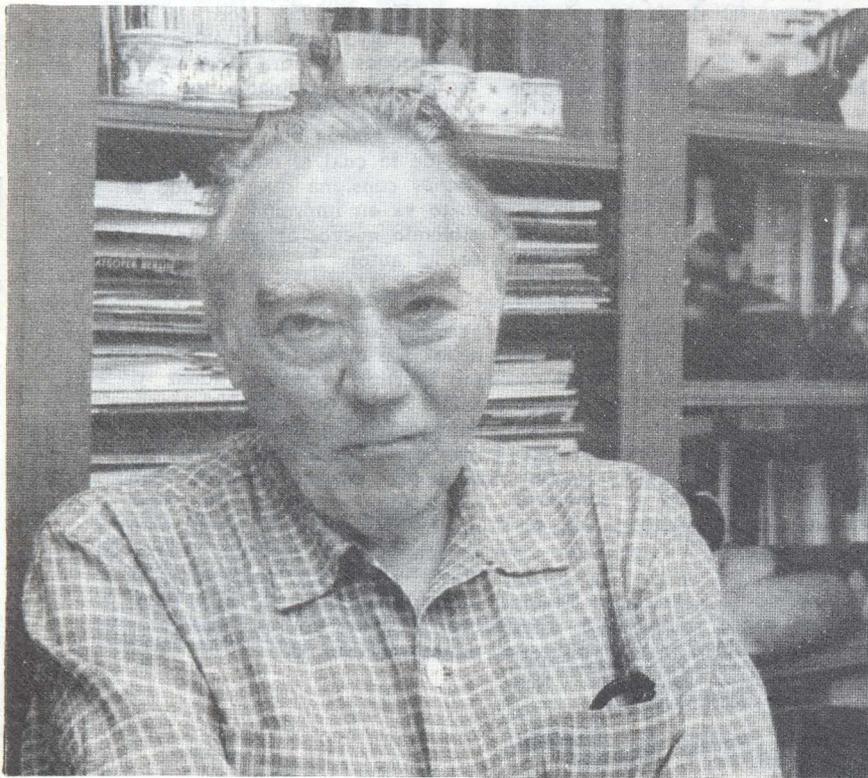
El estreno en 1947 de *Lámpara a medianoche* (*Lamp at Midnight*) revitalizó el teatro de Off Broadway. La pieza sobre Galilei es una indagación acerca de la verdad, cuyo mensaje pudiera resumirse en el parlamento pronunciado por uno de sus personajes: «La verdad, como una corriente subterránea, puede ser detenida, pero algún día saldrá a

la superficie». Después de varias puestas y diversas ediciones —una de ellas de cien mil ejemplares—, la transmisión de costa a costa en 1966 alcanzó una audiencia de veinte millones de televidentes en Estados Unidos.

El hombre que nunca morirá (*The Man Who Never Died*), drama sobre la justicia que tiene como figura central al luchador obrero de origen sueco Joe Hill —cuyo verdadero nombre era Joel Emanuel Hägglund— ha recorrido el mundo. En Suecia, por ejemplo, ha sido puesta tantas veces que se ha ganado el sobrenombre de «la obra que nunca morirá». El Joe Hill de la pieza es un obrero joven que con sus canciones, su guitarra y su palabra llama a sus hermanos de clase a la unidad. Acusado sin pruebas de un asesinato que nunca cometió, es fusilado en 1914, pero antes de morir dice a sus amigos: «No me guarden luto. Organícen».

Es importante decir que la pieza ha sido transmitida por la BBC de Londres y que el Berlin Staatsooper de la RDA estrenó en 1970 una versión operática con el título de *Joe Hill*. Pero más importante aún es apuntar que la aparición de este drama de la clase obrera —algo no común en el teatro norteamericano— se produjo en el año 1955 y de nuevo en 1958 durante el apogeo de la histeria anticomunista en Estados Unidos. Y esto dice mucho acerca de la estatura cívica de su autor.

Otra pieza de la tetralogía, *Harpers Ferry*, narra la incursión del religioso John Brown y un puñado de hombres contra un puesto militar situado en el poblado de ese nombre, en Virginia. Los rebeldes, cuyo objetivo fundamental era apoderarse del fuerte para luego propiciar una rebelión de esclavos, logran tomar el arsenal, pero al fin el alzamiento es sofocado, resultan muertas la mayoría de los atacantes —entre ellos, dos hijos de Brown—, su jefe es capturado y, tras un proceso judicial, condenado a la horca. La acción de Brown fue precursora de la guerra de secesión entre el norte y el sur, que trajo como resultado la abolición de la esclavitud en Norteamérica.



En 1967 el prestigioso director Tyrone Guthrie quien tenía como norma trabajar sólo con clásicos o piezas que tuvieran al menos «diez años de edad» hizo una única excepción al estrenar en su teatro la nueva obra de Stavis. Al año siguiente el autor publica la última parte de su tetralogía, *Capa de varios colores* (*Coat of Many Colors*), una pieza sobre el poder que narra la historia del agrónomo José, cuyo plan para hacer más productivo el Nilo choca con los intereses de los sacerdotes egipcios y termina asesinado en el desierto.

No es de extrañar que con tales asuntos Stavis no haya sido estrenado nunca en Broadway. La frustración y la derrota han sido los grandes temas del mejor teatro norteamericano de este siglo, y en los últimos años, cuando este teatro enfrenta una decadencia, la desesperación, los desajustes de la personalidad y las aberraciones sexuales han tomado la escena por asalto. Los personajes de Stavis, por el contrario, son idealistas que confían en el hombre y no creen en absoluto que la vida no tenga pro-

pósito, que no haya esperanza para la condición humana o que la acción social carezca de sentido.

Como ha señalado Arthur H. Ballet,¹ persiste en hacer un drama heroico en la era del antihéroe y en escribir para la gente y no para los críticos. Por su parte, Ezra Goldstein comenta que: «Considerando el tipo de teatro que solemos ver en este país, no es sorprendente que Stavis y su obra tiendan a ser más conocidos en el extranjero». Y agrega: «Con frecuencia sus obras han sido recibidas con no más calor que alguna de las personas sobre las que escribe. En una época de bajos presupuestos, obras de dos personajes —casi siempre historias amorosas o alguna variante similar—, él continúa escribiendo piezas como *El crudo tilo de la victoria* con un reparto de veinte actores, y eso, con doblaje».²

UNA NUEVA TETRALOGIA

El crudo tilo de la victoria (*The Rate Age of Victory*) es la última pieza de Barrie Stavis. Publicada por primera vez en dos partes, en los números de abril y mayo de 1986 de la revista *Dramatics*, trata de la figura de George Washington y da inicio a una nueva tetralogía sobre los libertadores del hemisferio occidental, que incluirá en el futuro las figuras de Hidalgo, Lincoln y Bolívar.

En *El crudo tilo de la victoria* los héroes de la epopeya norteamericana son bajados de su pedestal y presentados como simples seres humanos que se equivocan y temen. El mismo Washington es un hombre que duda. Cuando al final le preguntan si cree que sobrevivirá la forma republicana de gobierno de los ciudadanos, él responde: «No lo sé». Y es por este tratamiento desprovisto de triunfalismos y fanfarrias que la obra se convierte en un drama patriótico de resonancia actual.

Para escribir esta pieza Stavis empleó cinco años, leyó unos doscientos libros y consultó cer-

ca de cuatrocientos monografías y estudios sobre la época y sus personajes; proceso normal en su estilo de trabajo si tenemos en cuenta que todas sus obras históricas han sido escritas de la misma forma.

Cuando Stavis termina su investigación lo sabe *todo* acerca de los personajes: cómo hablaban, qué objetos y ropas usaban, qué comían. Esto le permite escribir sobre ellos tal y como si fueran los vecinos de su apartamento en Nueva York. Tales detalles, sin embargo, sólo conforman la superficie, pues lo más importante es que también lo sabe todo acerca de la economía, de la sociedad y la política del período. Sus obras no sólo muestran la vida de sus personajes, sino también la historia de una época, y es por eso que algunas, como *El hombre que nunca morirá* y *Harpers Ferry*, llevan aparejados ensayos sobre Joe Hill y John Brown, respectivamente, y su autor es considerado como una autoridad mundial en el conocimiento de ambas figuras.

Para Stavis, el proceso de trabajo no termina con el punto final de cada pieza. El autor sigue haciendo arreglos y puliendo lo que ha escrito. La primera edición del drama sobre Joe Hill apareció en 1953, pero la de 1972 incluye unas docenas de modificaciones. La obra sobre Washington fue «terminada» en 1976 y publicada, con infinitos cambios, diez años más tarde, a pesar de lo cual el editor de *Dramatics* consigna que, estando el texto ya en imprenta, seguía recibiendo nuevos arreglos de parte del autor.

¿Es Barrie Stavis un perfeccionista? Sin duda. Pero es también un escritor riguroso, audaz y, sobre todo, lo suficientemente entusiasta para considerar que a más de ochenta años de su nacimiento, cuando muchos han anunciado su retiro, aún tiene mucho por hacer y trabaja sin descanso para lograrlo. Barrie Stavis, como sus personajes, es un optimista que cree en el hombre, y quizás, por eso, sus obras nunca morirán. ●



¹ *Contemporary Dramatists*. New York St. Martin's Press.

² "Barrie Stavis". En: *Dramatics*, Cincinnati, No. 8, abril 1986.

SEIS MONOLOGOS EN BUSCA DE UN INTERLOCUTOR

Ileana Azor

MONOLOGO 1

Pocas veces tenemos la posibilidad de disfrutar en Cuba un espectáculo teatral de otros países caribeños. Por fortuna en marzo de 1988 nos llegó *Quintuples* de Puerto Rico, reflexión paródica de una cultura moderna en su concepción expresiva, exploratoria de la sicología social de un pueblo, línea que se hace cada vez más persistente en la dramaturgia latinoamericana de los ochenta.

Luis Rafael Sánchez, el autor de *Quintuples*, comienza a escribir teatro al filo de los años sesenta y consigue desde los primeros textos el trazado de un estilo que lo definirá entre sus colegas de generación. El drama psicológico, la farsa, el teatro épico, el vodevil, la comedia del arte, el absurdo, las formas de teatro clásico español, el grotesco y la fuente vital de las voces dramáticas puertorriqueñas de los cuarenta coexisten en él sin eclecticismos, gracias al ordenamiento de esas fórmulas en un proyecto que resemantiza estructuras artísticas, conductas y situaciones dramáticas.

Los ángeles se han fatigado (1960), *Farsa del amor compadrito* (1960), *La hiel nuestra de cada día* (1962) *La pasión según Antígona Pérez* (1968), comparten la categoría de antecedentes importantes en el campo del teatro, junto a sus narraciones *En cuerpo de camisa* (1966) y *La guaracha del Macho Camacho* (1976).

El juego verbal como soporte primario y la ruptura espacio-temporal que de él se deriva constituyen quizás los elementos formales básicos de esa estrategia creadora. La delirante teatralidad en su escritura dramática conjuga además la concepción orgánica del discurso que desde una rigurosa elaboración lingüística propone la espacialización necesaria a todo espectáculo.

Para lograrlo trabaja en cada pieza uno o varios elementos, provenientes de la verbalidad, que provocan en nuestras capacidades visuales y acústicas determinadas sensaciones anteriores al acto escénico que lo hacen virtualmente representación.

La atmósfera irrespirable de un caluroso mediodía tropical, todo luz, contrastando con la penumbra en el cuarto de Angela, es lo que marca el tono agónico que embarga a la prostituta y completa el estridente mambo en *Los ángeles se han fatigado*, mientras la vertiginosidad de lo insólito en las situaciones, acentuado por el vestuario, produce un ritmo acelerado, de ligereza, que le permiten a Luis Rafael el juego crítico específico que busca sobre patrones sociales en *Farsa del amor compadrito*. Varios planos escenográficos en distintos niveles y recursos del distanciamiento brechtiano totalizan otra estética teatral en *La pasión según Antígona Pérez* para denunciar la represión implantada por las dictaduras latinoamericanas en el siglo XX.

crítica

2030
A32U
ROTU

La marginalidad, el abuso violento del poder, las máscaras mitificadas de una cultura que no reconoce los valores esenciales del hombre, la banalidad y el vacío como antítesis del sufrimiento real y las aspiraciones soñadoras del ser humano son algunos de los síntomas temáticos en la obra de Luis Rafael Sánchez. Todos bordean un tópico recurrente: el amor.

MONOLOGO 2

Un congreso de asuntos de la familia reúne a los quintuples Morrison. La figura paterna ha decidido, por una propuesta de Dafne, la hija preferida, que esa noche se improvise. Pero el tema de la reunión —la convivencia familiar— cede paso a otros conflictos: la incomunicación, la soledad, la búsqueda enfurecida, tímida, desahogada del amor correspondido. En el individuo, la metáfora del ser social puertorriqueño contemporáneo. Cada uno cuenta su propia historia, como si se enfrentara por primera vez a la verdad. La tragedia de todos trasciende la anécdota misma. El sistema —¿social, teatral?— se descompone y recompone. El efecto parte de la acotación.

La salida teatralísima de Dafne Morrison aumenta el patetismo, la desolación que propone la figura de Baby Morrison abrazada a una jaula grande de alambre.

Altísimo, huesudo, la piel facial azulenta de tanto afeitarla, los ojos enterrados debajo de unos espejuelos de grosor descomunal y triple aumento que, como una mascarilla extraterrestre, le descienden hasta la nariz. Baby Morrison viste traje gris de corte desastroso, encogido por las veces que ha sido mal lavado. La camisa amarilla y la corbata azul marino desentonan la una con la otra y ambas con el traje gris, los zapatos marrones y los calcetines blancos. Costumbre de Baby Morrison es hablar

consigo mismo, hablar en que el espectador repara por el intermitente movimiento labial que coloca entre sus propios silencios. Como si nunca —ni dormido— pudiera dejar de articular. La expresión asustada y tímida del comienzo —y que comunica el patetismo y la desolación— se modifica según avanza la representación hasta escalar el grotesco final.

Así comienza la segunda escena de *Quintuples*, aplaudida por los públicos más disímiles de América Latina y Europa. Una acotación que sobrepasa sus propios marcos, convirtiéndose en verdadera pauta para el actor y el equipo creador del espectáculo.

«Código de señales» para Luis Rafael Sánchez, las acotaciones se integran estilísticamente al discurso del texto en esta y otras piezas, proponiendo una poética teatral muy definida, coherente y en ascenso, que alcanza ya en *Quintuples* la madurez, la constancia del dominio de los recursos expresivos para la escena.

Los lenguajes no verbales reciben un diseño peculiar, casi siempre sobrio, explícito, como si el autor abocetara la puesta y quisiera conservar esta imagen lo más exacta posible para el actor y el público, sus principales destinatarios. Maestro de la palabra, sin embargo, la verbalización de sus indicaciones escénicas descansan en la fuerte teatralidad que consigue transmitir la enunciación de los personajes, inseparable definitivamente de lo propuesto en las acotaciones. Gestos, sentimientos, accesorios y hasta indicaciones de mímica facial ofrecen detalles para las situaciones dramáticas y el desenvolvimiento del actor.

Concentradas, sugerentes, irónicas, de una sagacidad que reta al director, las acotaciones proponen en *Quintuples* un itinerario preciso, casi milimétrico, que no descarta la provocación creadora. El personaje ha completado su ciclo como proyecto en el texto dramático, sin de-



sentenderse de la cadena familiar a la cual pertenece. Los Morrison no «representan» de una vez; es necesario escuchar el último parlamento del Actor: «Y el teatro es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo» y la consiguiente acotación: el develamiento de la máscara final, el maquillaje.

Los hermanos, los quintuples Morrison y el padre se configuran en seis monólogos que incorporan, ya como subtexto, el discurso indicador del dramaturgo. Para Dafne, la postura de una aspirante a mito, cautivadora, la acotación más deslumbrante; para Baby —ya lo hemos visto— un énfasis en las acciones externas y el tono lastimero; para Bianca, el gesto y el verbo entrecortado. Mandrake es el movimiento, mientras Carlota es la orden y el Gran Divo Papá Morrison la convicción.

Todo el sentido de *Quintuples*, la síntesis, está en las acotaciones. Disfrutables desde la lectura hasta el momento de la representación. Código que por su grado de meticulosidad aceptaría un estudio mayor.

MONOLOGO 3

Tres personajes femeninos, hijos de una misma pareja en tiempo casi simultáneo requieren una gran maestría para no dejar de ser individualidades creíbles. Sánchez lo sabe y hace honor a sus incursiones dramáticas anteriores, donde la mujer resulta el centro del estudio más amoroso. Angela, Colombina, Maggie, Antígona, Tisbe resumen una manera de acercarse a ese mundo, reconstruido y superado en *Quintuples*.

Dafne, Bianca y Carlota son variantes de una misma sicología social. Sometidas, marginadas, indefensas, estas criaturas se rescatan como pueden de un entorno en el cual todo les está predestinado: la maternidad, la dócil manera de acceder a los deseos masculinos, la inútil rebeldía desde el orden establecido. Pero Dafne y Bianca aún están vivas, luchan por aferrarse al sentimiento amoroso, aunque no logren

ni sus compensaciones afectivas ni realizarse a plenitud. Carlota, deliciosamente caricaturizada carece del más mínimo resorte creador. No intenta siquiera improvisar como Bianca, disuelve su proyecto de recitar un poema y se desata en órdenes absurdas, improductivas. La paradoja, piedra angular en la estructura de la obra, resulta más evidente en la infecundidad de esta embarazada al borde del parto.

El clímax que Luis Rafael propone con Carlota y las sutilezas de la sexualidad reprimida en Bianca trascienden el más difícil personaje para la actriz: Dafne, por la saturada referencia que tiene el espectador de estos tipos, matizado ciertamente al final cuando en un despliegue del estilo grotesco, esta mujer desbordada en el sexo se une al enano Besos de Fuego y decide partir con él hacia la gira artística del Gran Circo Antillano.

MONOLOGO 4

«¡El cuento no es el cuento! ¡El cuento es quien lo cuenta!», afirma Mandrake Morrison y aporta la clave del enfoque de la pieza. Vividor, poseído de sí mismo, es la versión más joven del Gran Semental, pero quizás hipertrofiada. Superficial, efectista, extrovertido y egoísta nato, su fuerza escénica se ve disminuida ante la maravillosa e inusual figura de Baby. El dramaturgo, menos apasionado que con sus personajes femeninos, destila en Baby Morrison una de las caracterizaciones más completas de la obra. Parece ser que la simpatía hacia los sometidos resuelve en su favor lo que deseáramos encontrar en los otros dos personajes masculinos, más cerca del estereotipo. La potencia de una cultura donde la justicia social ha quedado al margen de la vida cotidiana y los patrones de imposición, atropello, deshumanización y colonialismo invaden la práctica diaria, permiten que el machismo se convierta en la metáfora más socorrida, por rechazada y cada vez menos invulnerable.



MONOLOGO 5

La impresionante sala Avellaneda del Teatro Nacional se ha reducido al escenario. Dos pequeñas gradas a los flancos, varias hileras de sillas en el proscenio original y el espacio escénico queda delimitado. El negro de los telones al foro contrasta con la iluminación brillante, blanca. Dos muebles —una mesa y un facilitol— una jarra, vasos y algún que otro accesorio son los objetos físicos de la escenografía. Seis trajes completos, tres femeninos y tres masculinos, donde predominan el blanco, el negro y el gris —sólo Dafne viste de «todos los tonos del rojo que en el mundo han sido» y Baby tiene una camisa amarilla con corbata azul— en una línea moderna, conforman el diseño de vestuario que va de la elegancia discreta en el juego de pantalón y chaqueta de Bianca o el provocativo vestido de noche para Dafne, a las incongruencias de la moda en Baby o la chatura convencional en Carlota y la distinción impecable, conquistadora, de Mandrake y Papá Morrison.

El maquillaje para acentuar los rasgos, la peluquería justa para la caracterización psicológica y social, los pocos cambios de luz, dos fugaces momentos de bolero; y la palabra y la entrega de los dos actores se apoderan de la escena.

Ejercicio de actuación, la puesta de su propio autor y de la actriz Idalia Pérez Garay enfatiza todo aquello que desarrolle las imágenes internas y externas de los personajes. Muy claro, el desplazamiento sobre el escenario es un elemento más de composición: sinuoso en Mandrake, irradiador en Dafne, recortado e indeciso en Baby y Bianca, simétrico en Carlota, libre en Papá Morrison. A él se integra la gestualidad que refuerza la palabra en un crescendo,

cuyo efecto emotivo no logran quebrar las constantes «llamadas» al público.

Unidades independientes, los seis monólogos tienen al mismo tiempo dos ejes de continuidad: el Gran Circo Antillano y la pertenencia a un tronco familiar común, por lo que, de igual manera, los dos actores, al interpretar tres personas cada uno, tienen que individualizar su expresividad y permitir un enlace entre ellos, revelador de las múltiples complejidades personales.

No es posible entender totalmente a Dafne, sino después de la salida de Papá Morrison, el último ejemplar de la familia. Sólo cuando escuchamos a los quintuples estamos preparados para comprender en su entera dimensión a ese Gran Semental que uno ha imaginado menos cercano, sin esa nobleza casi ingenua que se esconde tras el proverbial machismo y sus patrones deformantes. De manera que el desempeño actoral tiene el difícil reto de ser convincente en cada personaje, particularísimo y permitir, a la vez, comunicar por contraste y por un efecto traslúcido la recomposición general de cada carácter en el espectador cuando abandona la sala.

Idalia Pérez Garay consigue una progresión brillante que agradecemos sobre todo en Bianca y Carlota. Segura, ejecuta las acciones con una limpieza que demuestra básicamente la profunda convicción de sus posibilidades como actriz y de lo que requiere el personaje.

José Félix Gómez define su inteligencia creadora en Baby Morrison, una actuación para disfrutar en detalle. Mandrake y Papá Morrison se descompensan por cierta falta de equilibrio, de la cual el actor no es el único responsable.

MONOLOGO 6

Si tuviera que resumir en dos palabras el teatro de Luis Rafael Sánchez lo calificaría como el de un artista que posee el ímpetu desacralizador y la sagacidad virtuosa del humorista contemporáneo.

Quintuples culmina esa estética, renovando estructuras y temas, ten-

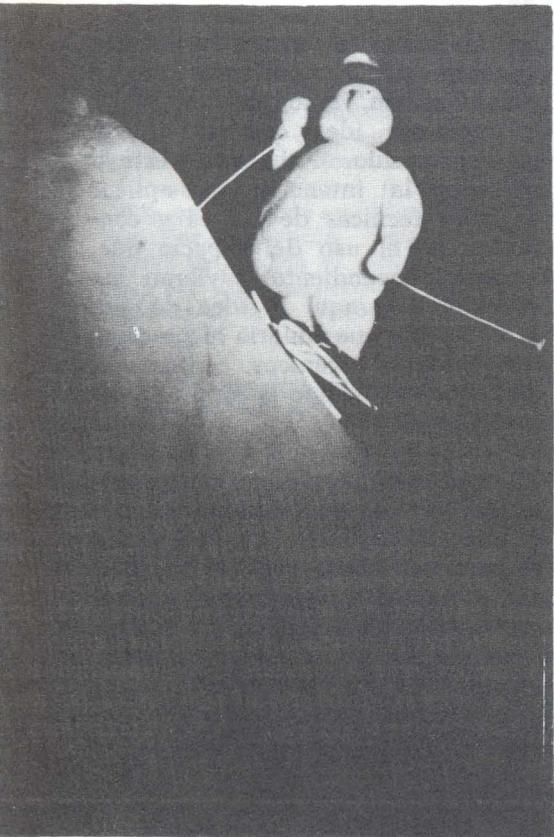
sando la cuerda de la risa irónica, corrosiva, con una sociedad implacable, absurda, racista y colonial como la que sobrevive hoy en Puerto Rico.

Hasta ahora la soberbia parece ser dueña del cuento, pero el cuento no es el cuento; el cuento es quien lo cuenta. Y ese sujeto dará cuenta de la historia. ●

¿COLLAGE O SYPNOSIS?

Waldo González López

FOTO Marquetti



La temporada teatral de invierno —realizada en la capital entre enero y marzo— sirvió, en primer lugar, para ofrecer a crítica y público una muestra del quehacer internacional. En segundo, para comparar lo visionado con lo nuestro, ver cómo andamos en relación con otros países, en fin, confrontar, algo que siempre es válido en tanto funciona como medida.

Entre lo visto, me interesa reseñar dos espectáculos españoles: *Collage* y *Synopsis* que coinciden en cuanto resultan opciones de grupos muy pequeños, jóvenes, con escasas posibilidades económicas, si bien —debo decirlo— explotan al máximo tales recursos. Y ello, por sí mismo, constituyó una buena lección para no pocos de nuestros teatristas, empeñados a veces en «edificar» sobre el escenario determinadas escenografías o ambientes que, al margen de

crítica

innecesarios en las tablas actuales —cuando con apenas un puñado de elementos se sugiere una atmósfera—, devienen obsoletos y recargan económicamente sus proyectos, lo que dificulta, desde diversos puntos de vista, estas y otras tentativas.

Inciden, además, ambos colectivos en la labor con títeres y técnicas afines: tanto Espandián como Etcétera acuden a marionetas, figuras planas, aunque más rica es la entrega del segundo, como veremos más adelante.

De cualquier modo, al margen de semejanzas y distingos, fue una opción de validez poder encontrarnos con estos conjuntos españoles, de cuyas tareas creadoras —creativas— se habla aquí.

¿COLLAGE... O ALGO MAS?

Collage —al decir de sus realizadores— «es una propuesta sobre una serie de posibles relaciones erótico-sentimentales con los demás y sobre todo con nosotros mismos». El interés de los artistas es llevar a los personajes a situaciones que, según ellos, no parecerían poseer nada en común entre sí, pero que, miradas con atención, sí se relacionan estrechamente.

Por otra parte, se pasa de una situación cómica a otra romántica, de lo grotesco a lo patético, tratando de hallar lo imprevisto dentro de lo cotidiano, con el fin de que el público pueda verse reflejado, en mayor o menor medida, de acuerdo con «las convicciones personales de cada espectador y de la aceptación-rechazo que sienta con nuestro *Collage*», como afirman en la fundamentación de la idea rectora del espectáculo.

Basado en textos del Marqués de Sade —exhumado tanto por la vanguardia como por escritores y teatristas actuales— y de Pierre Louÿs, se ofrecen escenas donde deliberadamente se combinan las «relaciones erótico-sentimentales». El vínculo funciona, bien por este tono grotesco

—que proviene del teatro juglaresco medieval y, en particular, del renacentista popular, abierto a la vida—, bien por determinada atmósfera lírica que hace crecer la propuesta de Espandián, sobre todo en la segunda parte. Tamizada por la evocación a partir del juego de espejos, es más sugerente y poética que la primera, donde sólo se acude a un humor que explota lo grotesco de modo rayano en lo vulgar. El espectáculo se inicia muy bajo con esta escena, prescindible, para luego desarrollarse más plenamente, con armonía del gesto y la palabra —no poco ayudan las voces en *off*—, la luz y el *tono* general, esa atmósfera lograda: el punto más alto de este *Collage* dividido en fragmentos valiosos y gratuitos, retazos logrados y fortuitos...

¿SINOPSIS O HIPNOSIS?

Synopsis —combinación de las palabras escritas en el encabezamiento de estas líneas— es la opción que disfrutamos, en la capital y otras ciudades del país, del grupo Etcétera, integrado por Enrique Lanz y Fabiola Garrido desde 1981.

En las notas al programa ambos apuntan que no partieron de un guión previo, sino de una vaga e imprecisa idea que dio unidad al espectáculo. Asimismo, estuvo presente la intención de aplicar variadas técnicas de títeres y conceptos en el uso del espacio que, aunque independientes, tuvieran una conexión. De aquí la idea de una escenografía que aunaría luego otros tres espacios escénicos, conformando así con el tiempo la totalidad del espectáculo.

El propósito ha tenido un consecuente, reflexivo enriquecimiento. Y ello es importante: Enrique y Fabiola no se lanzaron desesperados a improvisar, a montar, a deslumbrar; al contrario, con calma y paciencia fueron urdiendo su trama rica, coherente, imaginativa, esa que deleitó a muchos en sus presentaciones en el Teatro Musical de La Habana.

Suerte de alegoría, imagen -múltiple, polisémica- y goce de los sentidos, *Synopsis* es más aún: aquí está lo que en otro lugar llamé «teatro del silencio», ese que se aprecia y disfruta por la sola visualización plena de un simbolismo sencillo pero anchuroso, nada pedestre a pesar de lo simple de su propuesta.

El espectáculo permite muchas lecturas o ninguna; más -y he aquí lo significativo- se logra esa «hypnosis» con apenas una «sinopsis» de tres brevísimas historias enlazadas por el tiempo y por la técnica depurada que no descarta ninguna posibilidad: sombras y transparencias, luz negra, marionetas.

Hay una «intrincada belleza poética» -para decirlo con palabras de Begoña del Teso, colega hispana- en esta opción de Etcétera, gracias a esa insólita -virtuosa- manipulación de los títeres y otros elementos, que confiere al espectáculo -junto con el esplendente diseño de luces y escenografía que recuerda al mundo onírico y lúdico de Newberry y sus fabulosas ediciones inglesas del siglo XIX- ese *hábito lírico* de puro gusto por el color, la luz, la línea imaginativa... ¿surrealista, bruegheliana?...

Etcétera quiere -y logra- un teatro donde la imagen y el títere se expresen por sí mismos, sin necesidad de un texto. De ahí su minucioso, detenido laboreo en la escenografía, la luminotecnia y su absoluta creencia en la capacidad expresiva del títere, mediante una casi perfecta manipulación y una estética de sugerencias, alusiones, simbolismos no ajenos, por supuesto, a la intención de los realizadores.

De ahí además, la lectura y relectura plástica, sensorial, «imaginera» -a la manera de los niños, de los que, por cierto, no están muy alejados: lo probaron no pocos chicos, presentes en el Musical en una de las funciones-. Por eso, como bien afirma la crítica española Esther Lazo «la escenografía y la iluminación se



convierten en el único idioma posible».

De tradición e innovación se puede hablar en esta ocasión. Porque Enrique Lanz, al tomar el legado de su abuelo Hermenegildo -quien escenificó y construyó, con Lorca y Falla, el guiñol con el que escenificaron *Retablo de Maese Pedro*-, retoma y recrea de tan válido pupilaje, y logra ofrecer un espectáculo primoroso, bello, imaginativo, que demuestra talento y sensibilidad, elementos decisivos a la hora de valorar *Synopsis*, muestra eficiente de Etcétera entre nosotros que, desde ya, nos deja esperando otros espectáculos suyos. ●

crítica

INVENTARIO DE INEDITOS

a cargo de Amado del Pino

Fuego fatuo

Autora: Elvira Van Brakle

Obra en siete escenas

Duración aproximada: Una hora

Personajes: Tres femeninos y uno masculino

Mercedes, una mujer de edad madura, consagrada a las tareas domésticas, prepara la comida para su hijo mientras este «todo parece indicar» que se baña. Se hace evidente la preocupación de Mercedes por el joven que pasa largos períodos fuera del hogar porque trabaja en una importante obra industrial.

En el diálogo de Mercedes con su hijo se debate, entre regaños y discrepancias, la actitud ante la vida familiar; la importancia del trabajo para la realización personal y se hace evidente un contrapunto entre dos generaciones y dos experiencias vitales muy diferentes.

Cuando el «intercambio» entre madre e hijo alcanza su clímax y Mercedes ha llegado a una creciente excitación, aparece un elemento que cambia el sentido de los sucesos y le imprime al texto una atmósfera misteriosa y sugestiva: la hija de Mercedes —que aparece fugazmente con la frescura y el desenfado de una joven estudiante activa y realizada— *desenmascara* a la madre y la acusa de «vivir con un fantasma» porque el verdadero hijo murió en un accidente de

70 trabajo varios años atrás.

Las escapatorias de Laura y Oscar

Autor: Virgilio Piñera

Obra en ocho jornadas

Duración aproximada: Una hora y treinta minutos

Personajes: Cuatro femeninos, ocho masculinos y otros personajes episódicos.

Cada jornada de esta obra marcadamente filosófica está signada por «las fugas» de Laura y Oscar en locaciones y compañías diferentes pero con un común sentido de la angustia y contradicciones —más bien discusiones— que no se agrupan a la manera convencional.

Laura y Oscar se disponen a partir (¿o regresan constantemente de un largo viaje?); se burlan de parientes y conocidos, se asoman primero y entran después a una caverna. Permanecen solos, hablando sin embargo a gritos, o entablan contacto con un extranjero «parecido como la imagen en el espejo» al propio Oscar. Como parte de la incesante vocación de «escapatoria» los personajes *viajan* al pasado, a la ciudad de Pompeya; mezclando referencias antiguas con preocupaciones contemporáneas.

La jornada o escala final de los protagonistas es un asilo de locos donde —y esta es otra paradoja del texto— predomina una frenética y peculiar lucidez que retoma la esencia de las obsesiones anteriores y los personajes llegan a la *desnudez total*. Salen hacia el público y se escucha el último grito, la última *escapatoria*: «A los vivos llamo, a los muertos lloro, al rayo abato.»

Sin máscaras

Autor: Lilo Vilaplana

Obra en un acto

Duración aproximada: Cincuenta minutos

Personajes: Uno masculino y uno femenino
(que interpretan múltiples roles)

Dos jóvenes y un escenario desnudo es todo lo que parece pedir este texto de actualidad. El y Ella narran y, sobre todo, representan, las peripecias de su vida: cómo se conocieron, por qué estalló el amor, qué pueden hacer para que ese sentimiento no envejezca ni se deteriore, se preguntan también quién es el responsable de que no sepan aprovechar las oportunidades que les da la sociedad para ser felices...

A través del juego de las máscaras asistimos al crecimiento de contradicciones que amenazan con desestabilizarlos como pareja: la torpeza de los dirigentes del centro de trabajo al que los dos se han incorporado al terminar sus estudios de nivel medio, y las contradicciones crecientes —sobre todo de ella— con un jefe que torpedea el desarrollo de los jóvenes.

El *juego* va adquiriendo un ritmo frenético en el que los protagonistas pasan del entusiasmo a la decepción y de ésta a una lucha febril por hacerse escuchar y sentir. Al «interpretar» las variantes del futuro y ver de cerca los personajes que tendrán que conocer en el camino, parecen asistir a la certeza de que para realizarse les será imprescindible la perseverancia y la lucha. Retoman la «reunión» con el jefe, ahora en un tono más maduro y dispuestos a llegar hasta las últimas consecuencias de la contradicción.

Al final, ya *sin máscaras*, y mientras sueñan con un porvenir mejor, se abrazan y proponen un intercambio con el público.

Tenía que ser negro

Autor: Silvano Suárez

Obra en veinticinco escenas

Duración aproximada: Una hora y veinte minutos

Personajes: Ocho masculinos, dos femeninos y otros personajes episódicos

Finalista del Premio Casa de las Américas 1986

La imagen de un *pitcher* de béisbol congelada en la acción de lanzar la pelota, es la «visión» que predomina en esta *farsa cruel*.

Un humilde joven mestizo tiene magníficas aptitudes para jugar pelota, pero las normas raciales de instituciones de la etapa pre-revolucionaria no le permiten participar en torneos oficiales. Mientras espera «su oportunidad» como pelotero, se dedica a múltiples oficios y se convierte en todo un «buscavidas».

El hecho que cambia el destino del protagonista y desencadena el conflicto de la obra ocurre en el momento que el Club de los militares decide aprovechar su calidad deportiva, con la humillante condición de que esconda su verdadera identidad racial.

Al principio, el *pitcher* le sigue el juego a los esbirros pero —presionado por sus compañeros de miseria— empieza a chantajear los partidos beisboleros. Los militares toman entonces la más cruel venganza: mutilarlo en su mayor virtud física, el brazo de lanzar. La víctima se levanta y reanuda sus movimientos de atleta pero con el otro brazo; mientras su amigo Mascota —que viene a representar la presencia de la solidaridad entre los explotados— le pide que vuelva a lanzar «que el juego acaba de empezar».



foto Hastié.



CUBADANZA '89

I CURSO PRACTICO INTERNACIONAL DE LA DANZA MODERNA CUBANA

Danza Contemporánea de Cuba le ofrece la oportunidad de participar en su Primer Curso Práctico Internacional, curso de invierno: del 2 al 17 de enero de 1987.

Prestifiosos maitres y profesores impartirán clases de danza moderna, coreografía (taller coreográfico), diseño teatral (incluye conferencias de escenografía, vestuario, luces y maquillaje), acrobacia para bailarines, kinesiología y bailes populares.

Costo del curso: Participantes \$ 250.00 USD. por persona (incluye todas las materias), observadores \$ 150.00 USD. por persona (no incluye clases).

Para mayor información: Danza Contemporánea de Cuba, Paseo y 39, Plaza de la Revolución, teléfonos 79-2728 y 79-6410. Director de CUBADANZA '89: Atanasio Mederos Torriente, o Complejo Cultural Mella, calle Línea No. 657, entre A y B, Vedado, Ciudad de La Habana, teléfonos 3-5651 y 3-5063.

El espejo roto, reseña crítica de Armando Correa, publicada en *Tablas* 2/88, obtuvo uno de los premios especiales de la Asociación Hermanos Saiz en el Coloquio de la Crítica Artística celebrado por la organización de jóvenes creadores.

En los últimos meses, varias puestas de grupos cubanos han estado presentes en escenarios internacionales: *En el parque*, de Teatro Estudio, participó en la III Muestra Onternacional de Teatro de Montevideo, Uruguay y se presentó en Buenos Aires, Argentina. Varias provincias de este último país recorrió también *Mi socio Manolo*, montaje del Teatro Nacional, después de brindar funciones en Caracas, Venezuela. *El esquema* del Teatro Político Bertolt Brecht recorrió numerosas regiones de Nicaragua, y *Lila, la mariposa*, del Teatro Buendía, participó en el Festival de Munich, en la República Federal Alemana. En el próximo número *Tablas* publicará crónicas y reportajes sobre algunas de estas giras.

Apenas iniciado el mes de mayo, tuvo lugar en nuestra sede la presentación del primer número del año, primero también en sistema *off set*, con la presencia de teatristas y colaboradores. La Doctora Graziella Pogolotti en una esclarecedora intervención abordó el papel de la crítica y en particular lo saludable de ofrecer varios enfoques -polémicos incluso- de un mismo fenómeno o hecho artístico, propósito que se corresponde con los intereses esenciales de la práctica de *Tablas*, como forma de ampliar el camino de confrontación y diálogo con el proceso creador.

El espacio semanal *Aquí el teatro*, que aparece los lunes a las 7 y 30 pm. por la emisora radial CMBF conducido por el teatólogo Rigoberto Espinosa, reseña espectáculos teatrales recientes y dialoga con los creadores de la escena cubana acerca de su quehacer.

Ateneo de Caracas/Ministerio de Cultura de Cuba

MI SOCIO MANOLO

de Eugenio Hernández

con los primeros actores
MARIO BALMASEDA y PEDRO RENTERIA

SALA DE CONCIERTOS DEL ATENEO DE CARACAS/Del 6 al 10 de Abril
Entrada General Bs. 80/Convenios Bs. 70/Ateneístas Bs. 60

EN TABLILLA







**HILARIO PEÑA
FRENTE A FRENTE**

Veá pág. 29