

tablas

revista de artes escénicas No.3/1993

ACTOR
Y RITUALIDAD...

Bologna
VII taller EITALC

fit
DE LA
HABANA
1993

Libreto No.31
PERLA MARINA
de Abilio Estévez

tablas No. 3/1993
Revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo
y Obrapia, Habana Vieja, Cuba
Apdo. Postal 297
Teléfono: 628760

Directora:
YANA ELSA BRUGAL

Redacción:
ANA Ma. GARCIA NUÑEZ

Diseño y realización:
ORLANDO S. SILVERA

Publicidad:
CARIDAD ROSEÑADA

Administración:
JOSE L. VARGAS

Secretaria:
JACQUELINE PUEBLA


Portada: FIT de La Habana, 1993.

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



CONSEJO
NACIONAL DE
LAS ARTES
ESCENICAS

Ministerio de Cultura



**ACTOR Y RITUALIDAD
EN EL TEATRO LATINOAMERICANO**

Ileana Azor 2

PAUTAS Y AZARES

Magaly Muguercia 10

**MEMORIAS:
EL RITUAL DEL MANDALA**

Jorge Luis Torres 17

foto

DE LA
HABANA
1993

*en nuestras
páginas
centrales*

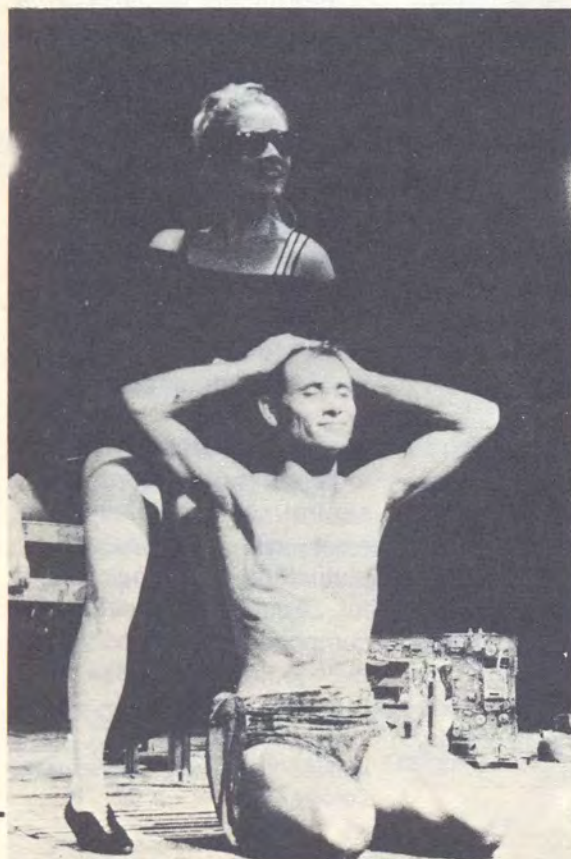
LIBRETO
No. 31:
PERLA MARINA
de Abilio Estévez

Eberto García Abreu 19

PERLA MARINA: POESIA Y TEATRO

Ernesto Rodríguez Hernández 24

críticas



DE LA MANO DE UNA VIRGEN
Pedro Morales 26

MAS ALLA DEL TEATRO
Y SUS FRONTERAS
E.G.A. 31

TRES TAZAS DE TRIGO:
DE LA ALUCINACION AL CRIMEN
Raúl Alfonso 38

publicaciones

CUBA EN LA ESCENA
LATINOAMERICANA
Alberto Curbelo 42

TABLILLAS 46

ACTOR Y RITUALIDAD EN EL TEATRO LATINOAMERICANO

*El actor es un ser humano
que se ha des/cubierto
y des/tapado tanto a sí mismo que re/vela
(= de vela) algo del hombre. El mismo es el milagro.*

J. Grotowski

Volver a los orígenes y comenzar de nuevo. No parece ser otro el destino del hombre, el carácter de su búsqueda inagotable para encontrar la fuente siempre fresca que alimenta la vida.

El sol, la sangre, las violentas expresiones de la naturaleza, el vértigo de la energía humana en desplazamientos espaciales son componentes mágicos, religiosos, terrenales de una aspiración constante: preservar y perpetuar lo que existe.

Un joven australiano causa estupor y conmoción a su auditorio. Se sonroja porque debe representar a su etnia en un congreso internacional de teatro. Recuerda que es en los ancianos donde se deposita la sabiduría de la comunidad. Canta, danza y proyecta fotos fijas en una gigantesca pantalla. Las imágenes que acompañan un reclamo de atención recorren un rito en el que la tierra, la vegetación, el paisaje todo se integran por igual a un concepto de la vida y de cómo conservarla.

¿Pero podemos afirmar la vigencia de un comportamiento ritual en el hombre de los albores del siglo XXI?

¿Cuántos no dudarían en rechazar de plano esta idea porque prefieren pertenecer por entero a otra tribu, la electrónica, en la que se sienten más asistidos?

¿Acaso resultan totalmente incompatibles el ritual y el mundo del micro—chip?

La interacción teatralidad—rito en su sentido más amplio está proponiendo una alternativa de importancia creciente en el teatro latinoamericano, que ensancha como nunca antes las fronteras del "teatro" y del binomio arte—vida.

Ya no parecen tan remotos proverbios como este de los makiritare "la mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando" o "Los días partieron del oriente y se echaron a caminar", de los antiguos mayas.

Claude Levi—Strauss recoge en su libro **De la miel a las cenizas** esta sorprendente visión de una noche estrellada: "Silbando se expresan los espíritus. Cuando los astros aparecen en la noche los espíritus los saludan así. Cada estrella responde a un sonido que es su nombre".

La palabra, que en buena parte de la cultura occidental agotó su inmediatez descriptiva y automatizó sus mecanismos, revaloriza cada vez más su capacidad metafórica y sintética, condensa sus posibilidades para la evocación, sugiere y propone acertijos, conjuga lo metafórico con lo natural.

La psicóloga Barry Stevens ofrece singulares referencias a la morfología lingüística de etnias indígenas norteamericanas y hawaianas. Una de ellas demuestra cómo el idioma en esas circunstancias desecha los detalles. Si necesita referirse a todo un proceso con gran carga de acontecimientos, cuenta únicamente el comienzo y el final. La parquedad se ha convertido en esencia, una sensible decantación del entorno en imágenes.¹

En el campo del teatro, el texto moderno se preocupa por la semiotización apasionada, existencial, mimética o metatextual de las relaciones de fuerza que integran los distintos componentes de la escena: el diálogo, las didascalías, la re-

1. Stevens, Barry: **No empujes el río (porque fluye solo)**. Cuatro Vientos Editorial, Chile, 1979, p. 69—70.



María Antonia. Dir. Roberto Blanco. En la foto: Alicia Mondevil e Hilda Oates.

presentación, el referente, el acontecimiento y las actitudes de los personajes.

La tendencia predominante del teatro en nuestros días que se repiensa como intertexto y se actualiza a través de un intercambio polémico con los mitos de la humanidad,² aquella que propone incluso la desnudez o desaparición de la palabra, buscando una relación diferente entre los lenguajes del hecho escénico, son evidencias que acortan las distancias entre el pensamiento teatral, establecidas por el uso naturalista del logos hasta fines del XIX el pensamiento ritual.

Estos son momentos en los que el hombre privilegia su indagación sobre el destino, el hecho cierto o incierto de *ser*, de *existir*. Ha sido expulsado;

2. Krysinski, Vladimir: "Estructuras evolutivas 'modernas' y 'postmodernas' del texto teatral en el siglo XX". *Semiótica y teatro latinoamericano*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990, p. 150—151.

supone que ahora, arrojado para siempre a un limbo, debe aferrarse a sus resortes más íntimos —¿primitivos, instintivos?— aquellos que lo unen definitivamente a la especie.

La desacralización del hombre... su profanación, hace que muchos antropólogos invoquen la dimensión sagrada, sobrenatural del hombre. Incluso creen indispensable no descuidarla. La apertura hacia la Trascendencia es la que permite que la persona encuentre el sentido de su vida, sus valores, su libertad.³

La fenomenología y el existencialismo nutren muchas de estas posiciones que la antropología filosófica incorpora a su catálogo conceptual.

La línea que acentúa el somatismo en la teoría y la práctica teatral desde Craig hasta Barba, cerraría en otro sentido el círculo.

Entonces, ¿todos los caminos conducen al rito?

LOS CICLOS RITUALES

Suele afirmarse: la ciencia analiza lo vivido; el mito, la magia, la religión, lo convierte en drama.

El ritual estructura en una pauta aquello que el mito nos narra, pero a través del código que

3. Salawinska, Irena: "La antropología del teatro". *La Gaceta de Cuba*, enero 1990, p.24.

una comunidad acepta, quizás porque lo enhebra cuidadosamente durante un largo período de tiempo.

Rito es integración social. Un *paralenguaje* que tiene sus soportes principales en los gestos, el diseño visual, la condensación de la imagen poética, la síntesis simbólica, la energía corporal de un grupo humano.

Expresa y regula las relaciones en la esfera de la estructura social, pero no desconoce la individualidad. En este punto se insertaría el debate sobre lo contemporáneo del ritual, la intersección comunidad—individuo, el encuentro entre la rigidez inalterable de la pauta y la creatividad del participante.

Los fenómenos chamánicos de una cultura como la de los huicholes, en la Sierra Madre occidental al norte de México, contemplan la variación de una ceremonia a otra. El chamán se concibe como un artista que le imprime su sello propio al mito. Además, los acontecimientos de la vida diaria y la avidez que demuestran los auditorios por sucesos humorísticos, introducen también modificaciones apreciables.

De igual modo, el emblema totémico de los australianos, forma externa y visible de la autoridad moral de la comunidad, es trasladado periódicamente a la imaginación individual para que produzca sus efectos: encontrar un recurso que reafirme la identidad corporativa, apresar el sentido último de las fuerzas ignotas de la naturaleza y del hombre mismo.

La dinámica del rito contempla de un lado lo relativo al ciclo vital (iniciación, fertilidad, muerte), la apelación a otras instancias sobrenaturales o metafísicas, los efectos de reforzamiento cohesionador de una mecánica social, pero, más cercano en el tiempo, involucra sobre todo la exploración del inconsciente, el ancestro individual, el viaje que nos une a nuestros propios misterios u obsesiones, que nos permite rastrear caminos desconocidos, pero latentes; un recorrido cuyo destino no está predeterminado, que avanza por tramos y se nutre de la historia, las leyendas, la fabulación intercultural.

Reducido por algunos antropólogos a florecer a sus anchas en fases arcaicas de la humanidad o en comunidades aisladas hoy del desarrollo industrial, el rito aparece con mayor frecuencia en las sociedades modernas, involucrado a una zona de confrontación. Más que confirmar el orden social existente funciona como "su impugnación simbólica".

Se instala en la periferia, en los márgenes, donde aún sobrevive el latido quizás contaminado, pero no estandarizado de la cultura.

Mary Douglas al analizar "las causas y expresiones del antiritualismo moderno", concluye afirmando que éste no es más que aparente, "ya que lo que en realidad sucede es que estamos sustituyendo un conjunto de símbolos por otros".⁴

4. Luque, Enrique: "Rito y ritual". *Anthropos*. Terminología científico social. Aproximación crítica. Editorial del Hombre, Madrid, 1986, p. 878.

Las cadenas de acciones que conforman el ritual pueden variar hasta el infinito, están en permanente estado de fluidez hasta convertirse a veces en negación del ritual mismo y presuponen, en nuestra circunstancia histórica, el desbordamiento de sus cauces más convencionales.

EL CEREBRO Y SUS ENIGMAS

La ciencia explora y nos conduce a veces hacia zonas paralelas, poco habituales, ciertamente especulativas, pero no ociosas.

Hace una década el complejo experimento del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM⁵ sobre "El cerebro ritual" proyectó un modelo de análisis interdisciplinario, a partir: de una experiencia parateatral convocada especialmente a tal efecto, las valoraciones que poseían de tradiciones rituales (entre ellas la Cacería del Peyote), estudios neurológicos y de etnobotánica.

Los trabajos sobre el cerebro de Julian Jaynes, Paul Mac Lean, Papez y Karl Pribram sirvieron de fuente problematizadora sobre la existencia o no de una actividad anatómica ritual, la disposición del hombre como receptor o gestor

5. Weisz, Gabriel: "El cerebro ritual". *Escénica*, México, enero-marzo, 1985, p. 3-15.

de un pensamiento ligado al rito, opuesto a lo racional y la presencia de sustancias psicoactivas (las llamadas endorfinas) en el cerebro, capaces de potenciar el estado de búsqueda sensorial y física, más allá de las fronteras cotidianas.

El paso de la *inteligencia monológica* (lineal, clarificadora, parcial) a la *cultura analógica*, donde el medio ambiente natural determina en gran medida la conducta y las percepciones del grupo, se puso de manifiesto al ritualizar un viaje, el "Tlahuitépetl" o "Monte Análogo", la expedición al mundo del conocimiento personal en el Monte de la Luz, a 7 kilómetros de Tepoztlán, Estado de Morelos, en los meses de octubre y noviembre de 1982.



Santa Camila de La Habana Vieja, de J. R. Brene. En la foto: Verónica Lynn y Adolfo Llauradó.

El móvil principal giraba en torno a un *trabajo interno* de los participantes y su propósito se definió como exploración que apuntaba a la naturaleza profunda de cada uno de los integrantes de la experiencia. Un *demostrador* o *activador de personajes* desplazó al *actor*. El *texto* (conformado por elementos de **El Monte Análogo** de René Daumal y **La Conferencia de los Pájaros** de Farid Uddin Attar—conjunto de enseñanzas sufi escrito en el siglo XII—), funcionó como *parámetro fisiológico y mental* para instrumentar técnicas de trabajo y establecer una geografía psicofísica. En lugar del *director* surgieron *ordenadores* que facilitaron el experimento a través de *métodos perceptuales, ejercicios físicos que estimularon el proceso comunicativo con los hábitos corporales, psíquicos y el entorno natural. Se anuló la función de público* y sólo apareció una diferenciación en la categoría de *participantes*: el interno, involucrado hasta el máximo en las sesiones y el externo, un invitado sin entrenamiento previo.

Más allá de válidas consideraciones generales sobre lo *para-teatral* como un evento con un plan maestro que ordena todas las actitudes de los participantes y se proyecta hacia una organicidad espacial y fisiológica o la presencia restringida del rito en un marco histórico preciso, entre otras a las que arribó este Seminario de la UNAM en 1982, la más interesante de ellas nos parece la plasmación de una certeza: la perspectiva del teatro se amplía, las fronteras se

desdibujan, los caminos de la escena se expanden hacia zonas que fueron su origen remoto. Y esto, más que ser la respuesta nostálgica frente a una encrucijada, es el resultado de una óptica integradora de la evolución del propio concepto teatro.

Los fenómenos corporales y perceptuales son redescubiertos y refuncionalizados. La estructura se flexibiliza, el patrón de referencia sufre variaciones. Lo desconocido, tal vez mejor, lo olvidado, reaparece y sorprende por su vigor. Las tradiciones hacen sentir su peso y la investigación aporta nuevos impulsos.

CENTRUM Y PERIFERIA

El esplendor de las culturas asentadas en tierra americana antes de 1492 no pudo cegarse por más sujeción, mestizaje y atropello que se desplegara contra ellas. Esa cosmogonía se enriqueció, entre otros aportes, con el arribo de las etnias africanas y los cultos judeo—cristianos. Pero poco a poco aquellas manifestaciones no concebidas dentro de los patrones dominantes que el canon de belleza, los preceptos de calidad y las estructuras de composición de las obras—modelo europeas establecían, fueron desplazadas del foco cultural y no aceptadas como creaciones de rango estético.

El *slogan* para definir las como ejecuciones heréticas, primitivas y portadoras en no pocos casos de barbarie por la cultura oficial ha ido cediendo paulatinamente en sectores de agudeza científica y artística. La

proyección actual es la de reconocerlas como parte de la memoria, el CENTRUM definidor de nuestra esencia.

Los reduccionismos no sepultaron los cimientos de una larga tradición espectacular que supo permanecer "invisible"—para utilizar una categoría barbara—, se mestizó y sobrevivió. Esa fuente viva que hoy reconocemos en los rituales precolombinos o de períodos más recientes que a lo largo de cordilleras, mesetas y lagos se celebran para recordar a los dioses más terrenales de todos los panteones del plantea, no sólo deslumbraron a los europeos en la etapa de la colonia quienes en algunas ocasiones registraron su existencia en detalle,⁶ sino que han sido la fuente de investigación para renovadores y promotores de un concepto alternativo en la escena latinoamericana y mundial.

6. Se discute, por ejemplo, si el abate francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg documentó, o robó y llevó a Francia el manuscrito de una experiencia espectacular vivida por él: la representación del *Rabinal Achí*. Este, que es uno de los monumentos de la herencia escénica y teogónica maya—quiché, fue objeto de refuncionalización hace sólo tres años con el montaje de Lorena Maza, quien se basó en el texto de *Los enemigos*, de Sergio Magaña, uno de los dramaturgos contemporáneos más sobresalientes.

El cura Valdés, por su parte, transcribió el *Ollantay* a partir del relato oral de indios quechuas del Tawantinsuyu y se considera que gracias a él ha llegado hasta nosotros.

Con otros fines también fueron recogidos mitos como el de los dos zorros andinos en el siglo XVII por Pedro de Avila, fuente para la creación narrativa posterior de Arguedas y a su vez, de *Encuentro de Zorros*, del Grupo Yuyachkani.

Antonin Artaud en los años treinta se internó en las complicadas ramificaciones ceremoniales del universo tarahumara. El Rito o Danza del Peyote lo sumergió en una nueva espacialidad, donde Dios y Peyote, Hombre y Naturaleza se funden en otra dimensión: la del autococonocimiento.

La experiencia artística y personal que tuvo Artaud lo llevó a complementar sus posiciones críticas con respecto al teatro europeo de su época.

Bajo los efectos del Peyote, esta poderosa planta alucinógena, cuyos resultados medicinales aún no se explotan prácticamente (si es procesada sirve, por ejemplo, como fabuloso antibiótico), el iniciado capta imágenes brillantes y coloridas, sensaciones auditivas, olfativas, táctiles y de alteración de la gravedad, el espacio, el tiempo y las dimensiones físicas.

La Trascendencia que la antropología filosófica estudia y propone, como hemos comentado, se entiende en las asistemáticas exploraciones artaudianas como la búsqueda de una zona para la investigación del hombre y sus inagotables posibilidades sensitivas y expresivas que muchos años después retomó con un sentido científico y práctico el trabajo de laboratorio de Jerzy Grotowski.

Las observaciones artaudianas plasmadas además en una dramaturgia provocativa y potencialmente sugestiva hasta hoy, en realidad no son sino el diseño de un nuevo

concepto teórico y práctico del actor que nació con Stanislavki y que Meyerhold o Craig ya venían experimentando.

Es por su nexo con la cultura latinoamericana y mexicana en particular que sobre todo destacamos a Artaud, pero no hay que desconocer que en 1913 Craig inauguraba el primer laboratorio teatral de Europa, dedicado al entrenamiento del actor y las leyes generales del trabajo corporal. La "supermarioneta" de Craig enlaza sus inquietudes con la ritualidad y "se constituye en signo mediador de un simbolismo cósmico en el que participa el cuerpo del actor al instituirlo sobre la escena".

El juego teatral pasa a ser primordialmente juego corporal, es decir, puesta en escena del movimiento somático y reducción del texto. La teatralidad de Craig se funda sobre la conciencia de que el teatro es un rito de iniciación al simbolismo universal del hombre.⁷

Con Artaud "el cuerpo se sitúa al mismo tiempo, en el plano semiótico, como estructura que tiene su lugar en la totalidad funcional del espectáculo, y en el plano semántico",⁸ remitido a conceptos de topografía afectiva, a las fuerzas psíquicas interiores, a un tipo de actor que él denominó "atleta del corazón".

7. Krysinski, Vladimir: "El cuerpo en cuanto signo y su significación en el teatro moderno: de Evreinov y Craig a Artaud y Grotowski". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. VII, No. 1, Otoño 1982, p. 27.

8. *Ibidem*, p. 30.

Las exploraciones en las culturas orientales, algunas de las que han conservado mejor los códigos corporales que la pre—expresividad anatómica descubre en el actor, el bailarín o el performer, no han constituido derroteros aislados ni casuales en los directores de la escena contemporáneas, al punto de ser definidos por Barba como componentes del teatro eurasiático.

En su tercera fase de trabajo, también como "Teatro de las Fuentes" (1976—1982), Grotowski abarcó experiencias transculturales en regiones de Polonia y expediciones investigativas entre otros al vudú de Haití, los rituales yorubás en Nigeria y las ceremonias de los huicholes en México. Esto lo conduce orgánicamente a las Artes Rituales, fase en la que desde 1985 desarrolla sus concepciones hasta la actualidad, en Pontedera, Italia.

Sus proposiciones pretenden...

Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto encantación, el movimiento—danza. O si prefieren: el Arte antes de su emancipación cuando era extremadamente potente en la acción.⁹

Este acercamiento a lo ritual parte de una convicción que provocaba en él el desarrollo

9. C. F. Osinski, Zbigniew: "Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983—1985) a las Artes Rituales (desde 1985)". *Máscara*, Año 3, 11—12, México, octubre 1992—enero 1993, p. 97.

del propio teatro europeo. Le hacía reconocer que tal orientación en la teoría—práctica del cuerpo lo ayudaría a desentrañar la existencia de ciertos gestos y comportamientos somáticos de valor inter—humano e inter—subjetivo, donde se encuentra la intimidad profunda del ser humano, la psique

riencia de montaje no para el espectador, sino para quien lo hace, basado en "la cuna de Occidente y sus ramificaciones"; por eso incluye en ella los cantos iniciáticos del África Negra y el Caribe. Un laboratorio del teatro mundial, en opinión de creadores como Peter Brook.

foto: KORDA



Las ruinas circulares. Grupo Buendía. Puesta en escena de Nelda Castillo.

colectiva. Su trabajo lo condujo a concluir que en el cuerpo se recepcionan las fuerzas secretas y los signos permanentes de la naturaleza del hombre.

En esta fase actual que él mismo llama "el arte como vehículo" se ha concentrado en los detalles, el rigor, la precisión del ritual, la Acción cuyos instrumentos son: el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes. Una expe-

La interculturalidad es el desarrollo que la antropología teatral de Eugenio Barba ha desplegado a lo largo de su extensa carrera. Y no por azar una parte de su zona de confrontación ha sido América Latina. El Tercer Teatro tiene más de un seguidor en nuestros países. Encuentros, talleres, conferencias con demostraciones prácticas se suceden con frecuencia aquí.

Sus discípulos, confesos o no, se reconocen en un trabajo consciente, científicamente dirigido al arte del actor.

El soporte "energético", uno de los pilares del somatismo en el teatro moderno, enlaza

entre otros aspectos las investigaciones de la pre—expresividad barbiana con la ritualización en la cultura espectacular de variadas zonas del continente americano.

El riquísimo espectro de los ritos afrocaribeños, la singularidad metafórica de los mitos andinos, la espléndida pureza de las leyendas amazónicas o la intrincada cosmogonía centroamericana es compartida

hoy por investigadores y estudiosos serios del arte en nuestros países, aunque quizás no tanto por los creadores, con un alto nivel de interés, junto a aquellas experiencias, donde las pesquisas conducen hacia las profundas motivaciones que el actor recorre desde su taller hasta la escena.

Pienso en trabajos tan distintos como la Danza del Volador o **Los enemigos** en México; un "toque de santo" o la presencia de la santería en **María Antonia**, **Santa Camila de la Habana Vieja** y **Las ruinas circulares** en Cuba; los espectáculos de Denise Stoklos, las búsquedas de Antunes Filho o las obras de Marcio de Souza en Brasil; la Diablada de Oruro en Bolivia o **Contrael viento** en Perú; los espectáculos de la actriz mapuche Luisa Calcumil, el Inyaj Teatro o **El viejo criado** en Argentina.

María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa, dirigida por Roberto Blanco, es uno de los hechos teatrales más relevantes de los últimos años en Cuba. La síntesis que el rito alcanza al integrarse a lo cotidiano—social dentro del mundo negro marginalizado adquiere niveles de poesía y comunicación que los códigos de la santería y el *güemilere* como forma dramática hacen aún más relevantes. En **Santa Camila de la Habana Vieja**, de J.R. Brene se recrea el universo mágico—religioso sincrético del personaje protagónico en un contexto socio—político en el que sus valores comienzan a relacionarse. **Las ruinas circulares**

del Grupo Buendía, bajo la dirección de Nelda Castillo, explora la ritualización y el trance como gestores mismos de la puesta y conjuga mitos de su raíz cultural: la hispanidad utópica del Quijote y Sancho, el poder revelador de los orishas africanos, el flujo de los sueños en el autoconocimiento.

Las investigaciones del CPT en la preparación ética y científica del actor, conducidas por Antunes Filho en São Paulo, instalan el trabajo actual del Grupo Macunaíma en una zona donde la energía ritualiza el espacio con su fuerte presencia en la creación de la imagen escénica.

Contraelviento, uno de los montajes más logrados del Grupo Yuyachkani, dirigido por Miguel Rubio, parte de figuras de los mitos andinos como los *awquis* (dioses tutelares). *Huaco* (que recuerda a Mama Huaco, mujer guerrera) o de cantos rituales como el *Ayataki* (canto de los muertos) con el que se inicia la obra. El diablo, el arcángel y los *quatrillas* (viejos burlones, contruidos sobre la imagen del español lujurioso) involucran un mestizaje cultural que se pone de manifiesto también en la conjugación del *pachacutic* precolombino (revolución cósmica) con el apocalipsis bíblico.

foto: Maqueira



Denise Stoklos

Los temas de la violencia y el drama histórico que vive el Perú, tienen, por tanto, un tratamiento donde lo ritual y mítico han mediado como catalizadores de una sensibilidad que comparten los actores con su público.

Sobrevivencia de ritos e investigación cultural, mestizaje y poética de laboratorio coexisten para ofrecer un panorama nada rígido, donde la ritualidad alcanza rango de verdadera confrontación.

La nacionalidad no desaparece, pero se pone a prueba con el ingenio del creador y los instrumentos que la ciencia del arte del actor le pueden brindar.

Más que adherirnos a diferencias lógicas en la manera de apropiarse de lo ritual que pasan por el carácter más o menos sagrado, su vinculación con la fiesta popular, los factores tan llevados y traídos de la idiosincrasia (una manera especial de sentir y expresar el ritmo, la particularidad geográfica o del clima —léase la luz y con ella la presencia simbólica del color— entre otros), que existen indudablemente, la riqueza propia de una tradición mítica y de ritos no agotada, viva y sorprendente; sin embargo, nuestro enfoque prefiere observar el fenómeno de la ritualización del espectáculo contemporáneo en América Latina como una manera de apropiarnos de la Historia y la Cultura, donde centro y periferia son una unidad.

Los caminos cíclicos de la *ritualidad*, la sistemática acción que se concentra en el *performer*, trazan por sí mismos coordenadas de una interrelación en la cual el *actor* queda vinculado al vórtice de todos los destinos.

La diferencia que establece Grotowski entre ritual y teatro, entendiéndolo el primero como "un montaje para los actantes" a diferencia del teatro que está hecho para los espec-



Contraelviento. Grupo Yuyachkani.

foto: KIKE

tadores,¹⁰ es un punto de vista metodológico de su trabajo que no descartamos en absoluto, pero preferimos considerar aquella perspectiva que se sitúa más allá de estos deslindes, precisamente porque en América Latina la ritualidad sacra que aún se conserva con fuerza y grado de pureza está nutriendo cada vez más los procesos de culturización que si bien se derivan de ella y por lo

tanto son una entidad otra, parten de estos núcleos míticos o están abiertos al diálogo con la ritualización de los mitos contemporáneos.

Ni falsos folklorismos, ni teatro digestivo, ni experimentación en el vacío. Hay espacio para el rito en su estado más puro, pero también para el que se nutre de él y lo elabora al máximo.

Por eso entiendo cuando Stoklos declara su brasilidad y descubro en ella resortes de lo ritual más desenfadado y exquisito.

Su sentido de lo mítico es bien diferente del de Marcio de Souza que integra el fabulario amazónico a una dramaturgia de gran sugerencia poética. En el desgarramiento minimalista de sus espectáculos, Denise se sumerge más en el gesto de lo cósmico latinoamericano actual, síntesis del micro—chip y la desnutrición, la mediocridad y la fuerza telúrica.

Si las ceremonias dedicadas al sol y otras deidades permanecen por fortuna con obstinación entre nosotros, el componente ritual invade otras zonas menos crípticas, donde alcanza nuevos sentidos. ■

10. Grotowski, Jerry: "El montaje en el trabajo del director". *Máscara*, Año 3, Nros. 11—12, México, octubre 1992—enero 1993.

PAUTAS Y AZARES

La Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe celebró en la ciudad italiana de Bologna su VII Taller Internacional, dedicado al tema "El tránsito del entrenamiento a la representación". Conducidos por los maestros Miguel Rubio y Teresa Ralli, del Grupo peruano Yuyachkani; dos actores venezolanos, dos dominicanos, un colombiano, una nicaragüense, una uruguaya, una chilena y una investigadora cubana emprendieron un camino lleno de incógnitas. En un libro de próxima edición, del que reproducimos aquí un fragmento, la autora relata la intensa experiencia pedagógica y creativa vivida junto a los maestros peruanos.

Teresa conduce un "auto-masaje".

Las palmas y los dedos sobre el rostro, cuello, cuero cabelludo, hombros ("toda la mano, sentir el músculo"), brazos, vientre, glúteos. Pequeños golpes con los puños... Sentados en el suelo: Pies, dedos, plantas, girar las articulaciones de los tobillos ("la planta nos conecta con la tierra, conecta todo lo que hacemos").

Del suelo, irse incorporando por pasos: "posición de arrancada", cuclillas, de pie.

Teresa: Reconocer el centro de fuerza.

Manos al vientre, bajar en cuclillas, subir en puntas, bajar en semi-cuclillas, pies muy separados; sobre un pie, sobre

el otro, cuerpo hacia atrás, vientre adelante.

Comenzamos a trabajar sobre el equilibrio y el peso reconociendo todas las posibilidades de equilibrio en nuestro cuerpo.

Teresa se desequilibra de diferentes maneras. Los demás la siguen. Su cuerpo entero es un juego de oposiciones en busca de equilibrio. Los brazos resultan el elemento más móvil y visible de este sostenido pleito.

Que el cuerpo corte el espacio, que es sólido, y hay huecos por donde puedo pasar. Trabajar con esa imagen. Trabajar siempre con un tiempo lento pero intenso; lento, pero no muerto.

Trabajar en el espacio cambiando siempre de dirección.

En el sitio. Pies paralelos, un poco más abiertos que el ancho de los hombros... mirada al frente.

Teresa: Sentimos las líneas que proyecta nuestro cuerpo... La espalda sube recta... puños cerrados, codos atrás.

Es la posición "chakma".

Buscar un punto y agarrarse con la mirada de ese punto. Ir revisando constantemente qué pasa con el cuerpo... Mientras afuera están quietos, adentro hay un movimiento feroz, la sangre se va acelerando... afuera quietos. Revisemos... que nuestros pies se agarren del piso fuerte... Encontrar exactamente el centro, no perder la mirada, siempre abajo el centro de fuerza, vientre hundido hacia la tierra, la espalda siempre hacia el cielo,



ojos tranquilos... Sientan el calor que produce este tono muscular dentro del cuerpo... no se suban... abajo. La mirada se agarra en un punto, guarden el vientre, ombligo en la espalda, rodillas abiertas... Cada vértice de mi cuerpo está proyectando líneas... de mi cuerpo parten líneas que se proyectan en el espacio... codos atrás... Yo me doy cuenta si me estoy engañando, si estoy reposando o activo... si estamos sintiendo realmente ese calor que el cuerpo comienza a generar, cómo fabrica una energía aunque no se mueve... puños en su sitio.

Puños a ambos costados del torso, pulgares hacia arriba, codos atrás. Teresa los rectifica uno a uno.

Lentamente subiendo, van relajando, juntando las piernas lentamente. Ahora esa misma sensación de estar contenidos la conservamos; caminamos deslizándonos... la misma sensación del "chakma"... por dentro intensos, por fuera suaves...

Avanzan todos desde un extremo al otro del salón.

Caminar suave y lento... el último es el que va delante; que no suene demasiado, deslizar los pies.

Teresa observa por detrás a Claudio. Percibe algo que no está bien en su marcha. Observa, compara con su propio cuerpo... Llegar al otro extremo del salón les toma unos cinco minutos.

Volverlo a hacer. Cuerpo veloz adentro. Tengamos esa sen-

sación... Probemos acelerar... El cuerpo siempre en un "riel" que está más abajo, no levantar los pies... reventando de velocidad y "stop" al final...

Casi nadie logra acelerar. Hace correr a Claudio y lo agarra por la cintura para que él oponga resistencia.

Teresa: *Yo corro porque me libero de algo que me está halando. Esa sensación de "soltar la velocidad" es lo que me mueve. El "stop" es seco.*

Prueban con carrera de velocidad natural. "Stop" abajo.

Esa sensación. Correr, pero con las reglas que le estamos poniendo al cuerpo (el "chakma").

Nueva caminata de un extremo a otro, con velocidad.

No es arrastrar los pies, es deslizarse... Deslizarse... y llegar. Ligeramente acento con la planta del pie en el suelo para "saber que hemos llegado"... (que termina un paso). Sorpréndanse atacando con velocidad, deteniéndose, cambiando de dirección.

La mirada abierta de Valeria se parece a la de Teresa. Claudio frunce el ceño. Radhamés más "abierto".

Ahora en círculo.

Teresa: *La misma carrerita del "chakma" pero como si yo buscara el cuerpo de mi compañero y luego cambiara de dirección para no chocar.*

Como el círculo es pequeño (un octavo del salón) al cambiar

de dirección y acelerar, tiene de inmediato que volver a cambiar de dirección para no chocar. Va surgiendo una "estructura azarosa". La pauta es: "chakma", caminata con velocidad, "stop" y cambio de dirección. Pero ahora el "stop" lo produce un obstáculo real.

Teresa: *Guarden esa sensación para dentro de un rato. Sabemos que debemos definir hacia dónde vamos, que nuestro cuerpo dibuja líneas, que corta el espacio... Crear un lugar para nuestro cuerpo. Trabajen con la imagen de los ojos en la espalda, no mirando, sino tratando de percibir que alguien está cerca de mí. Voy siempre hacia atrás.*

Ahora la caminata en "chakma" se hace de espaldas, usando todo el salón, y cambiando de dirección si se siente que se va a chocar con alguien. Mientras que Teresa "marca" sus puntos de llegada, otros tienden a "ligar".

Teresa: *Trabajemos con el objetivo de ocupar todo el espacio... Empecemos a explorar velocidades. Tengo dos alternativas: hacer como que siento o mirar realmente, abrir la mirada, percibir el sonido y el aire de cada compañero, sentir la presencia del otro.*

No es mirar de reojo para no chocar. La mirada "abierta" abarca hasta muy atrás.

Velocidad suicida...

Mejora notablemente, menos choques.

Sentir la estela de aire que dejó el otro cuerpo. No es que vayamos a trabajar así en el

escenario. Estamos explorando esta manera muy antigua de componer el cuerpo. Codificando, exploramos... darle valor a mis piernas, tratar de mantener el centro de fuerza, fragmentar. Riel más abajo, no botar la cola; separar, independizar las partes, sentir eso. Stop. Guardemos esa caminata.

Es el modo de caminar del actor japonés.

Teresa: Trabajemos el espacio de otra manera. Está lleno de agua y hay piedras para saltar de una en otra y no mojarnos. No "representar" que pierdo el equilibrio, sino al contrario: no lo pierdan.

Al saltar, Teresa nunca "cae simétrica" como los gimnastas. Siempre que cae, se recompone en un juego ostensible de oposiciones. ¿Por qué los gimnastas hacen caídas simétricas, por qué ocultan ese juego que Teresa superelabora? Teresa no está "estetizando" sus caídas. Hay pues una diferencia entre lo no expresivo y lo pre-expresivo. La manera de "violar lo cotidiano" del gimnasta, no es "pre-expresiva", no está imbricada, como la de Teresa, en una aspiración dramática.

Teresa: Una secuencia: Uno, atravesar el espacio a través de huecos; dos, un salto ("ich"); tres, "ojos en la espalda" (caminar en "chakma" hacia atrás); cuatro, piedras, saltar; cinco, el "mar" (hacia delante, en "chakma").

Teresa los hace memorizar el orden de la secuencia: dice un

número y los actores nombran la acción que corresponde. Repiten, hasta que cada uno logra nombrar, a cada número, la acción prevista. La secuencia se hará a la voz de "uno, dos, cinco, etc", sin respetar la consecutividad.

Teresa da voces cada vez más rápidas. Gran esfuerzo y concentración, a causa de los cortes bruscos.

Teresa: Pasar de una cosa a otra sin que uno lo premedite. Yo estoy afuera y ustedes están alerta, los sorprendo. Ahora, tenemos que crear esa misma sensación sin que yo intervenga. No es crearla mentalmente, sino ese estado de "decirle no" al cuerpo. En esa sorpresa voy explorando mis tiempos, mis ritmos, mi mirada, explorando al otro, en suma **explorar**. Un tiempo para explorar esa secuencia, pero cada cual individual ahora.

Hacen la secuencia sin voces de mando, manteniendo el estado alerta, la sorpresa, "decirle no" al cuerpo y explorar.

Explorar al otro, su dinámica, el compañero... En este acercamiento corporal al otro se va a producirla "chispa". Trabajen su mirada, la espalda dividida en cuatro zonas, densidad del cuello, sientan la apertura de sus piernas, las líneas que proyecta cada ángulo de su cuerpo... Las piernas, los pies, los codos, una tensión... es como si me agarrara del aire. Superar su cansancio, trabajen sobre su cansancio, disimúlenlo... es como si nadie puede ver que están cansados.

¿Qué implicaciones físicas, técnicas y finalmente expresivas, tiene este "disimular el cansancio"? Teresa no pide "representar" que no están cansados; pide una violencia sobre el cuerpo para que sobrepase el agotamiento. Es controlar la energía, algo físico que implica formar de un modo especial el cuerpo. Estamos en el terreno incierto que precede la entrada en la "zona sagrada". La zona sagrada puede ser el lugar de la expresión. Puede ser también el de la autotranscendencia, la "supraexpresividad".

Así planteado, parecería que el trabajo con la pre-expresividad es un camino para entrar en la expresión, etapa en un proceso. Pero ¿se trata de etapas? ¿O son lo pre-expresivo y lo expresivo niveles que se superponen, que coexisten, que entran uno en el otro?... Durante una representación hay pre-expresividad, porque subyace, en algún estrato o secuencia, el "cuerpo en forma" sin sentido...

¡Los actores tienen que estar muy cansados! Se han movido sin pausa durante más de una hora y media.

Teresa: Por un instante cada uno detrás de un compañero, lo sigue, o va delante y se hace seguir... Después sigo mi camino. El que está detrás hace la "copia". El que está delante tiene una fuerza. Conectarse como si hubiera un cordón entre los dos vientres y adivinar lo que mi compañero de delante me propone y ser uno con él por un momento, durante un rato...



Sigo en lo mío cuando estoy solo. No mirar al compañero con los ojos, sino con mi cuerpo.

Círculo. Todos resoplan, cubiertos de sudor. Cuclillas, dejar caer la cabeza, brazos relajados delante. Expulsan el aire lentamente y, al hacerlo, sale la voz. Se producen sonidos "sagrados" y tranquilos. A medida que el aire sale suben el volumen y el tono. Salvo los "ich", la voz no se escuchó durante más de hora y media. Ahora aparece y crea variaciones, dibujos tranquilos.

Receso. Miguel anuncia que Lieve Delany tiene que marcharse hoy por enfermedad repentina de un familiar. Nos invita a ver su espectáculo unipersonal, dentro de diez minutos.

María Francisca llora suavemente. Teresa le da cariñosos masajes. Varios tienen los músculos engarrotados. Conversan animados con Teresa, se visten, están "claros". Igor, increíblemente fresco. María Francisca llora todavía abrazada a Claudio. Han permanecido en constante movimiento y concentración durante dos horas y diez minutos.

Valeria me cuenta lo que sintió en la posición "chakma": Ganas de huir, angustia, ganas de morirse... Liberación, serenidad... Transpiraba. Está conmocionada por la experiencia.

(...)

El espectáculo de Lieve se detiene... La actriz belga pronuncia con serenidad su última frase: "Yo soy una estafadora. No soy una trabajadora social, ni siquiera una actriz. Abandona el salón esta brava mujer que ha hecho teatro y labor social durante años en la violenta sierra peruana, en Andahuaylas. Frente a su espectáculo, intenso y comedido, me vuelve a poner en pie el profundo sentimiento de respeto que Lieve me inspira desde siempre. Muchos de mi equipo lloran... A Miguel lo ha golpeado la frase final.

De vuelta al salón, retomamos el "cuadrado" de nueve puntos de ayer, los desplazamientos alternados. Los zapatos sirven de marcadores. Comienzan Claudio y María Francisca. Se suma después Valeria, y por último Gianna.

Teresa: *Cuiden ahora la mirada como una acción.*

Claudio "entra en situación"... Baja la cabeza; su relación es con Gianna. Todos se miran a los ojos.

Incluyan ahora una acción, antes de caminar.

Valeria "en situación".

Recuerden que estoy pidiendo acciones físicas, no dramá-

ticas; concéntrense en buscar la diferencia de las acciones, en los ritmos, en las miradas.

Claudio continúa generando una situación que María Francisca comparte. ¿Cómo evitar que sean ahora expresivos?

Es importante ser limpios con el cuerpo... sólo una acción, no una sucesión de pequeñas cosas...

El "cuadrado" continúa. Ocupan un pequeño ángulo del salón. Radhamés y Igor reemplazan al cuarteto inicial.

Teresa: *Empiecen solo caminando, sin miradas... Es importante percibir cuándo se detiene el compañero, sin mirarlo... Abrirse.*

"Abrirse" es dilatar la mirada y la percepción en general. Entra Cajamarca. Miradas... Radhamés frunce el ceño.

Partan siempre de la quietud. Completamente quietos y de ahí empiecen su acción, limpiamente.

Entra Orietta. Indefinidas, "hacia adentro", las miradas. Entran Igor y Gianna. Radhamés dramatiza. Cajamarca mira sesgado; Gianna mira alto, el rostro relajado. Miguel observa atentamente, de lejos. Entra Valeria... Ya son seis.

Teresa detiene el ejercicio cada vez que se mueve más de uno por vez. Ocurre poco. Tony D'Urso, al acecho como un fino perdiguero, captura las tomas mejores.

Ya todos sienten su ocasión de moverse sin coincidir. Entra Claudio. Sólo quedan vacíos

dos de los nueve puntos. Se reduce la posibilidad de elección. Hay muchos "camino cerrados" hacia donde ya no es posible ir. Radhamés dramatiza. Entra María Francisca. Sólo un punto vacío. Obligados algunos a hacer la acción en el lugar, sin desplazarse. Concentrados, tensos. Valeria gira sobre sí misma.

Teresa: *¡No se muevan de ahí! (Quita los zapatos.) El cuadro ya no tiene nueve puntos, está atravesado de líneas, pero no se puede caminar en diagonal. No es importante expresar que yo estoy aquí, para que me oigan y me sigan. Simplemente estar. No se sientan obligados a tomar la iniciativa. Estar abiertos a sentir. No hay un guía. Sentir el ritmo, la cadencia y el tiempo que están junto a mí. Es como si viene el viento y mueve las hojas del árbol... una... muchas. Estoy atento a recibir lo que me aportan. Como cuando se tira una piedra al agua... Seguirlo, estar en eso.*

Estamos acercándonos a una situación dramática, partiendo sólo de la acción física, la tensión y una carga incrementada de sensorialidad (percibo al otro y me percibo).

No es importante llegar al final, sino sentir el medio de lo que estamos haciendo. Ahora no es importante el final. No preparar con la cabeza, no premeditar.

Coinciden al moverse, pero ya Teresa no los interrumpe. No tienen que respetar los nueve puntos. Sus trayectos son de longitudes diversas. El área: cuatro metros por cuatro. Se

combinan varios trayectos muy cortos y uno largo, simultáneo. El ojo va otorgando un ritmo y un secreto orden a la composición. Ya brotan las combinatorias infinitas en el seno de una pauta que "sujeta". Vacía la mitad izquierda del cuadrado. Concentración a la derecha. Atracción-rechazo entre Claudio y Valeria.

Teresa: *Sigan trabajando. Ahora un solo movimiento de cabeza como acción.*

Cada uno tiene su movimiento que debe repetir igual.

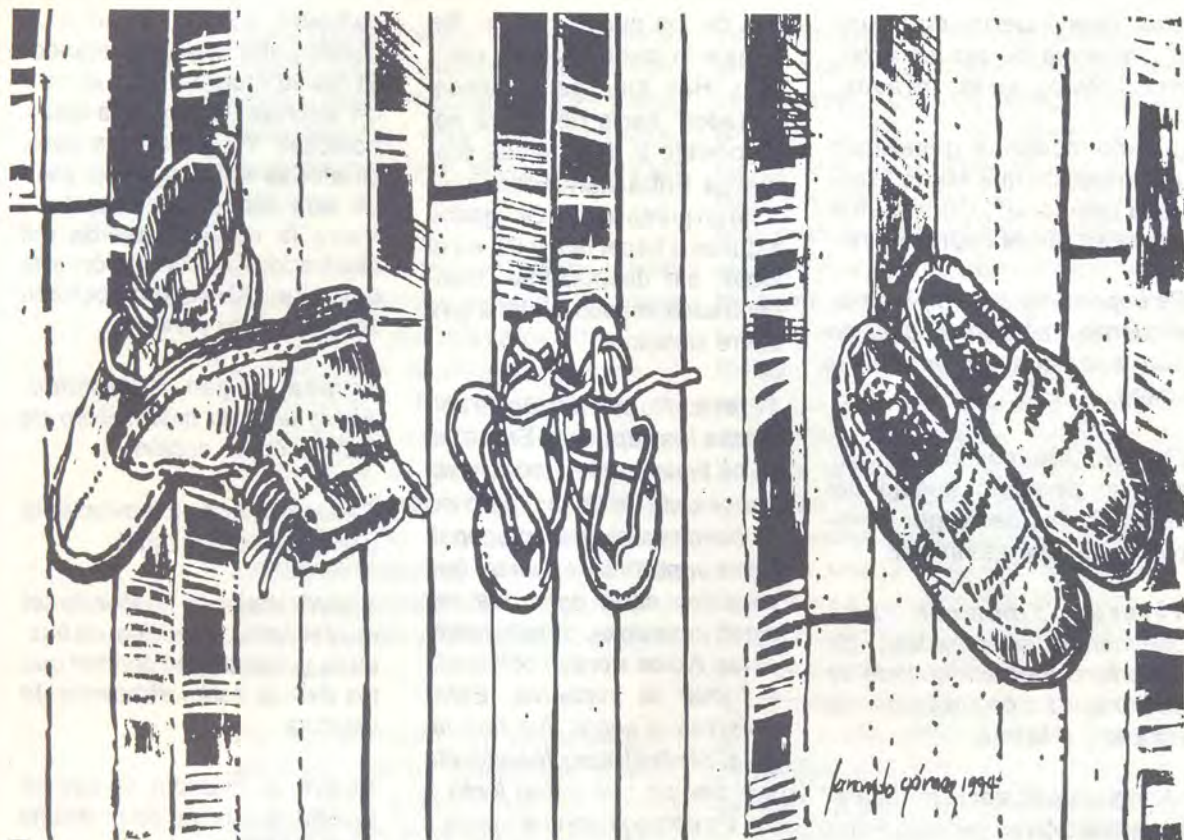
Sigan trabajando. Traten de ser muy simples, sencillos, no busquen el efecto y no olviden que los demás están alrededor de ustedes.

Afuera, en el jardín, se oye **Es bonita**, la canción del brasileño Gonzaguinha:

¡Mi Dios!, yo sé
que la vida tendría que ser
[mejor,
y será;
pero eso no impide que
[repita...

Han agregado un gesto con el brazo (caminar; llegar; mover la cabeza y el brazo simultáneos). El juego se torna más complejo, se hace más tupida la red en la que pronto quedará apresada una imagen. La fantasía, la emotividad de algunos actores sigue adelante sin retorno. No molesta, porque no hay artificio; la vida con sentido ha emanado orgánicamente, del propio cuerpo y sus tareas, de la asunción de sí mismo y de los otros.

Teresa: *Recuerden que pueden mirar al compañero a*



los ojos y tienen que estar **abiertos...** no se cierran en sí mismos. No compliquen sus movimientos. No cambien los ritmos, el tiempo, pero los movimientos no... que sea sencillo.

Claudio ha encontrado un "sencillo" movimiento caribeño-flamenco. Gianna y María Francisca hacen una consonancia. Valeria y Claudio... Valeria se desplaza en diagonal. El cuarteto está "conectado" y hace una fila. Valeria deja caer hacia atrás la cabeza, que se posa en el hombro de Claudio. (¿Estoy yo dramatizando, imaginando, construyendo arbitrariamente un sentido?) Se deshace la "conexión".

Teresa: Sigán trabajando. Quiten el gesto de la mano. Ya no lo pueden usar.

La mano estaba siendo "expresiva" de una manera obvia; había muchas manos tendidas, pidiendo, implorando.

Teresa: Sólo el movimiento de los cuellos, miradas y caminatas. Que el movimiento de los cuellos sea sencillo, producto de una mirada.

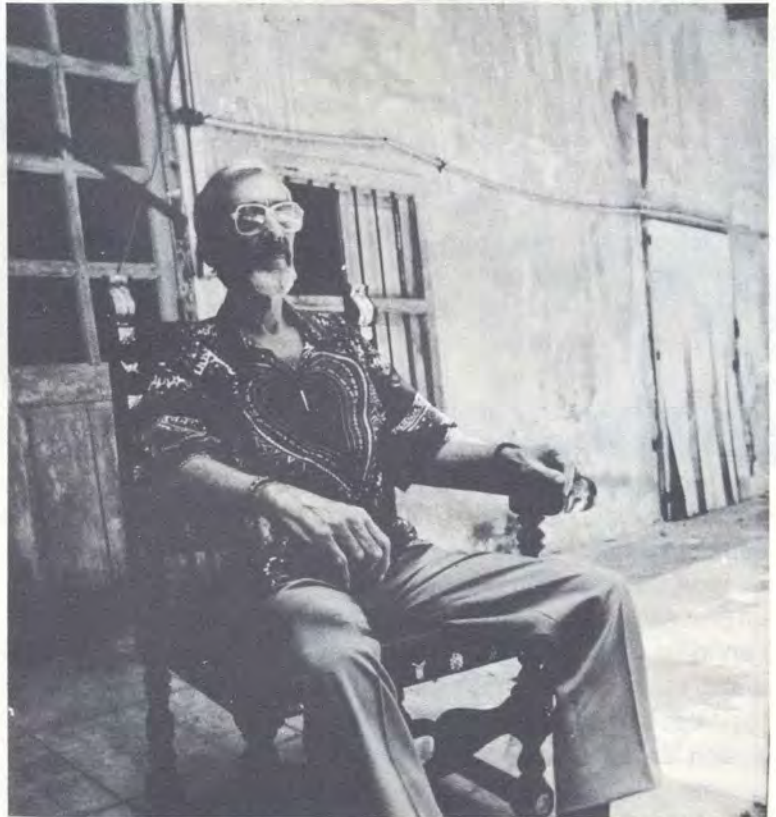
Claudio exulta: "Ya estábamos descubriendo cosas... Increíble... interrelación sin hablar. ¡Vi un montón de posibilidades en mí que no conocía!"

Miguel: Es muy importante hacer, conciencia de este momento, que apunta a ser presente. Este cuadrado nos obliga a estar. Uno revela su mentira cuando no está **adentro** en el momento en que le toca trasladar-recibir el pulso corporal del compañero. Ese momento es el puente, el tránsito hacia la **intención**. Cuando veía la **precisión** de las acciones de ustedes me encontraba frente a un hecho **verdadero**. Una acción verdadera puede conseguir la verdad de afuera hacia adentro. Esa no banalidad del movimiento es la que da el "soplo de vida". "Soplar vida a la acción": de ahí surge la emoción. Me ha impactado verlos trabajar. ■

MEMORIAS: El Ritual del Mandala

Cuando la ritualidad, como propiedad jerárquica, logra concertar determinados patrones de conducta en el hombre, las diversas etapas de la vida pueden adquirir el atributo intrínseco de esencia simbolizable. Esta sustitución interior, apenas perceptible, buscará cómo hallar la fuente de las ceremonias, ritos que los tiempos primitivos originaron y que la modernidad floreciente, ya en el comienzo del siglo XV, supo asumir con la clara intención del vidente futurista; todo permanece, las "cosas" poseen su inevitable fin y éste, a su vez, las regenera para lograr que todo aquello que contiene "elementos" cumpla un ciclo; tiempo que permanece vivo gracias a la fuerza de este inviolable sistema.

El ritual me llega desde esta perspectiva: siempre estuvo, su séquito de etapas nunca dejó de existir; el tiempo trasladó las ceremonias y yo, desde esta secreta incredulidad, traté de hacerlo armonizar con mis desconcertantes respuestas cotidianas. De este modo, el permanente ciclo se cumplió dejándome con las inquietantes dudas que me hicieron llegar hasta él.



Vicente Revuelta

foto: SILVERA

No crean que soy un cronista de distancias, tampoco imaginen que soy un investigador del escepticismo. Quien escribe estas líneas trata de hacer una reflexión profunda sobre los terribles y desagradables abismos que el alma humana esconde en el centro de sus envejecidos sueños.

Este razonamiento primario surgió a partir de una breve experiencia que pude compartir durante el VI Festival Internacional de Teatro de La Habana. Bajo la tutoría del maestro Vicente Revuelta, la oficina del CELCIT para Cuba auspició un taller en el marco de los Eventos Especiales que se denominó:

El ritual del Mandala. Este taller, creado desde postulados nada habituales, se propuso una aguda introspección que tomó como punto de partida los significantes simbólicos espacio-temporales con el objetivo de utilizarlos como referentes para hallar las etapas a desarrollar en todo ritual.

"Seres efímeros: ¿Qué somos? ¿Qué dejamos de ser? El hombre es el sueño de una sombra."

Pindaro, *Píticas* (VIII, v. 135-137)

Quizás la pauta más pretenciosa del taller radicó en el intento serio de fundación de un núcleo. ¿Cómo lograrlo? El concepto de "creación de grupo" se convirtió en el slogan del taller; aceptarlo como apertura de una experiencia ya implicaba que la idea de ritual se transformara en la esencia que ordenaría las leyes del núcleo y éste, a través del continuo intercambio, determinaría las particularidades de un proceso de aprendizaje que serviría de fundamento para la elaboración de una metodología de trabajo. Tal estructura, sostén de una "iniciación" y asiento sólido de la noción de colectividad, propició la creación de un espacio para el análisis y la reflexión, espacio que generó el intento de formar las bases de una cultura alternativa.

En el taller el concepto de **Performer** devino credo, símbolo de fe, credibilidad en el hacer; ¿qué es el **Performer**? Es un estado del ser.

Este artículo escrito por Jerzy Grotowsky, proyecto teórico inicial, expone que el **Performer** es el hombre de acción y no el hombre que hace la parte de otro... "es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos".

Con este esbozo "iniciativo", boceto que se apoyó en la práctica con la realización de ejercicios de naturaleza diversa y con fuentes referenciales provenientes de distintas metodologías de carácter teatral, escuelas esotéricas, filosofías orientales, y también, ¿por qué no?, con una inagotable búsqueda en lo recóndito de nuestras fuentes naturales, el taller emprendió su camino, cruzada que buscó instaurar una propuesta pedagógica que alternara con otras propuestas del mismo carácter y que fomentara la noción de un actor múltiple, un **Actor-Performer**, un actor sagrado, un actor comprometido con su contexto social. Esta travesía reformuló, por obligatoria necesidad, el controvertido fenómeno de la producción, distribución y consumo del teatro.

El ritual del Mandala, taller que perdurará si aquello que viene del exterior es aprendido por su núcleo, en su intento de conquistar las evoluciones del conocimiento, en su lucha por hacer comprender todas las enseñanzas, en su esfuerzo por abreviar la distancia entre lo conocido y lo desconocido, desarrollará, según el deseo de su orientador, un "predominio del sentido de la vista":

Vicente Revuelta, fortaleciendo el criterio de selectividad para reorganizar el trabajo y para reorientar las energías individuales, distanciado de los patrones aprobados por las instancias arcaicas, busca crear un grupo central, una comunidad concentradora de pulsaciones humanas que articule el "acervo mental" con la intensidad provocada por sus crecientes latidos. Este grupo central fomentará la creación de grupos anexos y entre ambos grupos se establecerá un lenguaje oculto, un lenguaje figurado impregnado de representaciones marginales, de principios marginales, de bienes marginales.

El taller, pleórico de supervivencias antiguas por la constante reedición de fuentes lejanas, sólo entonces hallará las repercusiones y los resultados de su función esencial: la aceptación potencial y crítica de los valores de la cultura universal analizados como ejes dialécticos entre la educación y la extensión de la vida por el estudio sistemático.

Procesos interdisciplinarios caracterizarán las futuras etapas de un taller que se inició como lugar para la actividad viva, como espacio abierto al encuentro y al intercambio; **El ritual del Mandala** aguarda por un progreso interior en sus miembros, por un ascenso del saber y del entendimiento, por una mejora, por oposición y no por inevitable reflejo analógico, del medio circundante, de la floreciente realidad y de nuestra fecunda existencia. ■

PANORAMA ESCENICO



Eberto García Abreu

La sexta edición del Festival Internacional de Teatro de La Habana fue una agradable sorpresa para el público y para los teatristas que, procedentes de Argentina, Austria, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Perú, Suecia, Uruguay, y Venezuela, se encontraron con los artistas cubanos entre el 10 y el 19 de septiembre de 1993. Después de algunos días de aquellas jornadas de intensa confrontación artística y humana, el Festival se resiste al sometimiento reductor de la memoria y mantiene latentes sus señales de permanencia entre nosotros, a través de la actividad teatral que ha continuado desarrollándose en La Habana.

Lo sorprendente de esta edición fueron sus rasgos más significativos: la exuberancia de la cartelera, la masividad y la amplitud estilística y conceptual de la muestra. Sin embargo, hay que ser cuidadosos con los términos. Hablo de sorpresa al pensar en la magnitud alcanzada por el evento, al comprobar de manera inequívoca la fuerza y el poder de convocatoria de nuestra práctica teatral y, al mismo tiempo,

la voluntad de los artistas y el público de defender el espacio y la posibilidad de su fiesta, a pesar de las innumerables adversidades que las circunstancias actuales generan.

Hablo de sorpresa, también, al reconocer en los teatristas visitantes, la misma voluntad de hacer por encima de los obstáculos. Pero no se trata solamente de un hecho volitivo desde la perspectiva de los artistas, sino desde la condición necesaria de los espectadores,

foto: VARONA



La increíble y triste historia de la cándida Eréndira... Grupo Buen día. Cuba

destinatarios de todos estos maravillosos esfuerzos. El lleno total de las localidades y la compañía bulliciosa en plazas, parques y locaciones no habituales, confirmó día a día lo gratificante de este hechizo aparentemente inexplicable.

Desde los primeros pasos en el diseño y concepción del Festival, estuvo presente la urgencia y hacer de esta edición una respuesta ineludible a la dinámica cotidiana en la que se construyen las imágenes y los sueños que habitan nuestra escena en estos tiempos. Así, el Festival no sería un fin en sí mismo, sino el medio de reconocer las potencialidades de nuestras propias fuerzas creadoras y su capacidad de integración en discurso teatral heterogéneo, contradictorio, y por tanto, plural. Pluralidad referida no sólo a la propuesta artística, sino especialmente al público. La dimensión social y cultural de este encuentro, avalado suficientemente por la riqueza de las líneas creativas que formarían parte de la muestra, se hallaba condicionada además, por el interés de abarcar a distintos sectores de público y rescatar para el contexto del Festival experiencias signi-

ficativas que en los últimos años se han desarrollado fuera de los ámbitos tradicionales de los circuitos teatrales. El teatro para niños, la danza y el trabajo en los barrios, encontraron de este modo su lugar adecuado en la programación de la muestra y los eventos especiales.

Aunque no se trate de un elemento definitorio, la geografía del Festival, también puede expresar el volumen de su vitalidad y alcance en el orden artístico. En esta reflexión comprometida que ahora comparto, debo reconocer que, las 31 locaciones y las más de 150 funciones, así como los 27 espectáculos extranjeros y 85 cubanos de 9 provincias, no indican un interés especial por sobredimensionar el evento. En todo caso, expresan esas cifras la voluntad de acoger una demanda de intercambio creciente, cuyos propósitos y orígenes son verdaderamente múltiples. El Festival de teatro de La Habana no presentó únicamente "lo mejor" de nuestro quehacer escénico. Mostró el entrecruzamiento de los caminos, las distancias y cercanías entre las diferentes líneas de creación, confrontó niveles de maestría y emergencia, sorprendentes alumbramientos y lamentables desorientaciones y estancamientos. El verdadero rostro de nuestro teatro y su ser profundo, no necesitaban de afeites para exponer sus signos vitales. Y a la fiesta acudieron todos los que pudieron, mientras otros aguardan una próxima ocasión. De cualquier manera, no pudo ser de otro modo. Las contradicciones y complejidades de nuestra práctica



El caballo del Libertador. Grupo Teatrotres. Perú.

foto: ADDIE BARANDARIAN

creadora cotidiana, hallaron su lugar durante tantas horas del Festival. Fue esta, a mi juicio, la principal evidencia de la actitud y disposición integradoras que hoy orientan los rumbos de la escena cubana.

Como es de suponer, resulta prácticamente imposible, abarcar en profundidad la imagen total del Festival. Prefiero, en cambio, subrayar la significación trascendental que supone la realización misma del evento dadas las condiciones particulares que activan la vida teatral cubana. Si bien es cierto que existen múltiples problemas afectando el soporte material de nuestra práctica artística debido a la aguda crisis económica que vivimos, paradójicamente, el teatro da muestras de una especial lozanía.

A veces los indicadores cuantitativos en un análisis frío nos han alejado de la verdadera dimensión de los fenómenos, no sólo artísticos, sino referentes a otras esferas de la actividad social. En arte, su consideración es aún más comprometedor. Sin embargo, el número de espectáculos cubanos presentados refractan la variedad cualitativa del desarrollo de las distintas líneas creativas. A su vez, evidencia la alternativa de enfoques, inquietudes y respuestas que la práctica teatral propone a las contingencias y coyunturas que hoy día compartimos.

La evolución que han tenido en los últimos años los espectáculos unipersonales, tanto en Cuba como internacionalmente, constituyó una de las líneas de atención más sólidas dentro del programa. Manel Barceló, de España, con **La tigresa y otras historias**, un espectáculo con textos de Darío Fo, dirigido por José A. Ortega, abrió con mucha fuerza la cartelera internacional dentro de esta línea. Con este carácter se sumaron a Manel Barceló, múltiples espectáculos cubanos y de otros países. Entre ellos resultaron de gran interés



Facundina. Inyaj Teatro. Argentina.



La historia de la muñeca abandonada. Grupo Okantomí. Cuba

La virgen triste y Cuando Teodoro se muera, de Galiano 108 dirigido por José González; **Mascarada de los ángeles**, de Teatro El Puente, dirigido por Lidia Lápidus; y la argentina Graciela Serra con **Facundina**, de Inyaj Teatro, bajo la dirección artística de Eduardo Hall. Sin dudas, fue el unipersonal la línea artística de mayor solidez y diversidad que integró el programa del Festival. Los espectáculos abarcaron diferentes sectores de público, teniendo en cuenta con igual rigor y complejidad artística, las obras para niños, las propuestas para Café Concert y espacios abiertos, así como el unipersonal en los grandes escenarios de nuestros teatros.

Sin un rumbo prefijado ni una formulación estilística preferente, los grandes textos del teatro clásico y la literatura universal estuvieron presentes en el Festival de la mano de directores y colectivos de reconocida labor en Cuba y otros sitios. **Medida por medida**, de Shakespeare, atrajo al público al patio de una antigua casona del Vedado. Vicente Revuelta y Teatro Estudio de Cuba, fueron los principales protagonistas de este suceso. **Viva el Duque, nuestro señor**, de Quinta Rueda, dirigido por Ruth Escudero, de Perú, desempolvaron el universo clásico para pasearlo por las calles de la vieja Habana y luego llevarlo al escenario del Teatro Mella. **La Celestina**, llegó en dos versiones: la del venezolano Rafael Daboín, director artístico, con el Grupo Rita Montaner; y la de Pepe Santos con su Teatro Jueguespacio, ambos de Cuba. Los clásicos y los autores contemporáneos presentes en la cartelera, permitieron ofrecer una abundante alternancia estilística y temática que hizo verdaderamente rica y contradictoria la polifonía de lenguajes y voces en nuestros escenarios.

Sanchis Sinisterra, Alberto Pedro, Carlos Pais, Abelardo Estorino, Alfonso Sastre, Gabriel García Márquez, Virgilio Piñera, Abilio Estévez, Eugenio Hernández Espinosa, Joel Cano, Sal-

vador Lemis, y otros tantos dramaturgos de diferentes generaciones y procedencias otorgaron sus textos al afán creativo de directores y actores disímiles en su hacer. Propuestas de un lenguaje renovador y contemporáneo delegaron con espectáculos cuyas facturas mantienen con mayor énfasis el enfoque tradicional. Si a partir de esta confrontación pretendiéramos señalar un rumbo previsible a nuestra práctica teatral, la incertidumbre y la ambivalencia serían las principales señales que evidenciarían el camino. Al igual que las temáticas y las motivaciones originarias de los espectáculos, las tendencias estilísticas en el terreno de la puesta en escena, al margen de las contradicciones propias, forman entre sí un tejido de



Medida por medida. Teatro Estudio de Cuba

foto: SILVERA



Descripción de un cuadro. Grupo Atalaya. España.

complemento, reafirman la validez del ejercicio teatral con un acto multiplicador y abierto a convocatoria de un público también heterogéneo, diverso, y vital.

Y sólo allí, donde el actor fue realmente el centro de atención y el activador esencial de la imagen teatral, se produjeron los encuentros más felices de este Festival. ...**la cándida Eréndira...** y **Las ruinas circulares**, del Teatro Buendía de Cuba, dirigidas por Flora Lauten, Carlos Celdrán y Nelda Castillo, respectivamente; **Aeroplanos**, del Teatro Circular de Montevideo, dirigido por Rubén Yáñez; **Esperes**, dirigido por Carlos Lipsic, de La pista 4 de Argentina. **Segismundo, exmarqués**, de Víctor Varela y su Teatro del Obs-táculo de Cuba; o **Descripción**

de un cuadro, del Teatro Atalaya, de España, dirigido por Ricardo Iniesta.

Para acompañar a los actores y la gente de teatro, los coreógrafos y bailarines hicieron suyo el escenario del Mella, junto a otros espacios. El programa danzario presentado constituyó uno de los más elevados momentos de creación artística del Festival. Danza Contemporánea de Cuba, Danza Abierta, Retazos, el Conjunto Folklórico Nacional, y Raíces Profundas, ofrecieron señales de madurez artística, desarrollo y diversidad

estilística que desbordaron el contexto del Festival y señalaron la demanda de un encuentro propio. Sin dudas, los vínculos de la danza y el teatro, superan en las proposiciones de estos colectivos la relación del teatro-danza como un elemento distintivo. Los límites son en todos los casos bien precisos. Sin embargo, la danza ha incorporado la fuerza dramática de la expresión teatral y el sentido de la elaboración dramática como componente esencial de su discurso. Las proposiciones de Danza Abierta, dirigida por Marianela Boán; y la obra de Retazos, dirigida por Isabel Bustos son, quizás, las mejores opciones para confirmar estas consideraciones.

Otro rasgo de especial valor de esta edición lo fue la presencia

del teatro en las calles y plazas de la ciudad. Sitios inhabitados acogieron obras que aglutinaron a un público contagioso, participativo y profundamente agradecido ante la visita sorpresiva del teatro en su entorno cotidiano. **Mafifa**, de Fátima Patterson con el Cabildo Teatral de Santiago; **Preludio para andantes o Fuga eterna**, de Dragon Dance Theater, dirigido por Sam Kerson de E.U.A.; **La historia de la muñeca abandonada**, de Okantomí, puesta en escena de Enrique Pacheco; el **Patakín de la muñeca negra**, dirigida por Alberto Curbelo y Trinidad Rolando con Teatro Caribeño y **Momo**, de Corina Mestre y Augusto Blancas por Teatro Estudio;... la enumeración pudiera ser aún más extensa. Sin embargo, lo más importante es que esta área o dimensión del Festival sirvió como posibilidad de extender a toda la ciudad, la oportunidad de compartir las experiencias que tradicionalmente han permanecido en los circuitos convencionales de nuestros teatros. Además, fue una manera oportuna y digna de reconocer y elevar distintivamente las condiciones con que habitualmente hacemos nuestro teatro. Por eso este amplio programa, más que presentar las excelencias artísticas de estos espectáculos, presentó una manera de practicar y entender el teatro como un verdadero espacio para crear y fortalecer las relaciones entre los hombres.

Además del nivel de confrontación que constituye el intercambio de experiencias vivenciales a través de los espectáculos, los Eventos Especiales otra vez funcionaron como la instancia de necesaria

reflexión teórica, pedagógica y promocional. Diferentes talleres para actores y técnicas teatrales fueron desarrollados por maestros cubanos como Vicente Revuelta ("El ritual del Mandala"), Eugenio Hernández Espinosa ("Aplicación del folklore cubano en la búsqueda de una gestualidad dramática"), Isabel Bustos ("Técnicas del movimiento para actores"), Ricardo Muñoz ("Entrenamiento físico y vocal"), y Carlos Repilado ("La iluminación teatral"). Los talleres, de amplia demanda, se convirtieron en espacios dinámicos para la creación y el aprendizaje.

Las Mesas Redondas de la Crítica se dedicaron con especial énfasis al análisis de tres temas centrales: "el unipersonal", "las múltiples relaciones escena-espectador" y "la teatralidad del gesto y el movimiento". De este modo se logró en los encuentros una mayor profundidad en los criterios y en la valoración de las diferentes líneas creativas mostradas en el Festival. Críticos, periodistas, investigadores junto a los artistas convirtieron estas sesiones en momentos productivos y franca interrelación creadora.



Momo. Teatro Estudio. Cuba

foto: LUIS A. BLANCA

A propósito del Festival, los diseñadores, dramaturgos, investigadores, pedagogos y directores de Festivales internacionales, realizaron encuentros y coloquios con el objetivo de analizar las particularidades de las exigencias y proyecciones de sus actividades creativas específicas. Interconectados por diferentes vías, estos encuentros, junto al Foro de las artes escénicas dedicado al tema de la "Relación teatro-público, permitieron reconocer los puntos de contacto que a nivel internacional se derivan de las experiencias vivenciales de los teatristas en medio de la dinámica contemporánea de nuestra expresión escénica. Lógicamente, en esta reseña es imposible resumir los resultados de tan intensas sesiones de trabajo. En última

instancia, la huella mejor de las diferentes reuniones se verá en próximas ocasiones, cuando a propósito de un nuevo Festival, nos encontremos para recordar estos temas y procurar posibles respuestas para las interrogantes que emergerán de nuestra acción futura.

No creo necesario, finalmente, recordar la inabarcable dimensión de este Festival eminentemente abierto. Durante diez jornadas de actividad intensa, las emociones y las experiencias sobrepasaron los cálculos previsibles. Solidaridad, optimismo y confianza en el alcance transformador del teatro y en sus poderes para ofrecer esperanzas y alivio a tantas urgencias; son razones suficientes para salvar el Festival. Y son razones muy valiosas para rendir tributo a hombres de teatro como los actores Omar Valdés y Luis Alberto García, al dramaturgo José Ramón Brene y al diseñador Luis Márquez, todos cubanos; junto al director venezolano Carlos Giménez y al maestro uruguayo Atahualpa del Cioppo. A ellos, especialmente, dedicamos estas maravillosas horas de afirmación teatral. Como un voto en pos de la prosperidad y la buena suerte; abrimos el Festival con una Gala de bienvenida que avanzó algunas imágenes de lo que luego viviríamos juntos artistas y espectadores. El amor y la buena voluntad para continuar disfrutando del placer de inventarnos historias e imágenes, evidentes en la inauguración y en cada representación fueron, a fin de cuentas, el mejor efecto de esta edición. Y ese seguirá siendo el motivo principal para prever los encuentros venideros. ■



Aeroplanos. Teatro Circular de Montevideo. Uruguay.



fotos: KIKE

PERLA MARINA

POESIA Y TEATRO

Ernesto Rodríguez Hernández

Perla Marina no es una obra de teatro: no hay en ella conflictos ni acción, ni se halla en los personajes lo que llamamos de modo impreciso "progresión dramática".

Abilio Estévez

Abilio Estévez con **Perla Marina** profundiza en una línea de trabajo recurrente en nuestro teatro: rescatar la figura y la poesía de nuestros eminentes poetas.

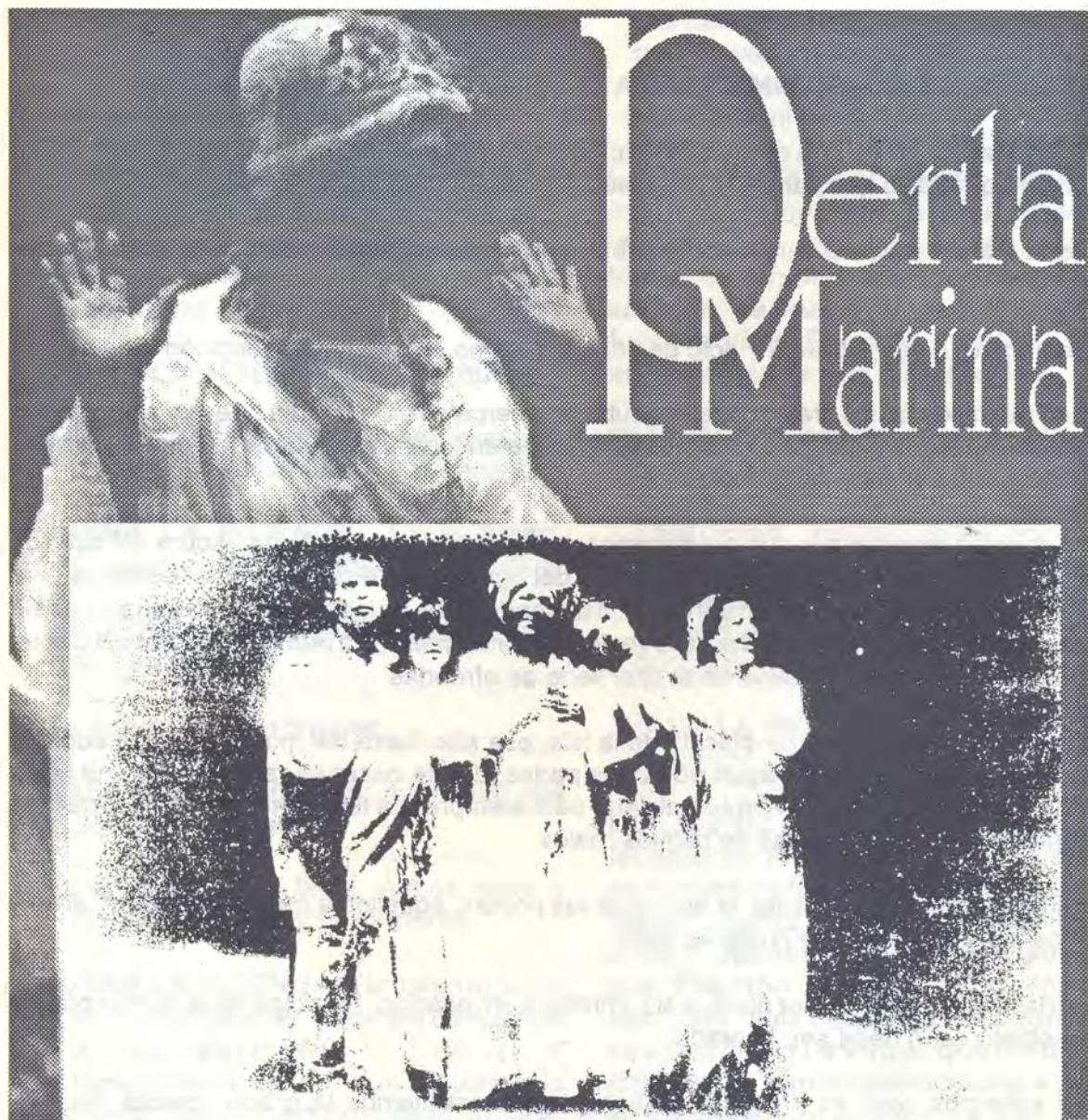
Ya en **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea** (Premio UNEAC de Teatro, 1984, "José Antonio Ramos"), transitaba ese camino, a partir del juego al teatro con la vida de Zenea. Por **tablas** 3-93

medio de un sutil manejo de los planos realidad-irrealidad, nos muestra la urdimbre sibilina de la conducta política del poeta, figura canora de la cultura cubana.

Perla Marina es, entonces, la obra que teje la nostalgia a partir de la mezcla o pastiche poético; la obra, que rebasando las cuerdas de la creación dramática, se adentra en un verdadero razonamiento lírico. Es nostalgia excitante y reflexiva, decoroso transitar por generaciones de poetas que componen la membrana argumental, con sus tribulaciones esotéricas. Voces liadas a la vida de los personajes, como el auténtico concepto de la poesía que expresan; por qué no, el candor de la tradición que, a veces, se olvida. Es además, la cubanía que nos autentiza. Por ello aclara Abilio Estévez:

tablas

Libreto
No.31



de ABILIO ESTEVEZ

Para Elsa y Lorenzo Nadal, de la mejor estirpe cubana. También para Alfredo Alonso. A todos ellos debe algo este homenaje.

ACLARACION ACASO INNECESARIA

Perla Marina no es una obra de teatro: no hay en ella conflictos ni acción, ni se halla en los personajes lo que llamamos de modo impreciso "progresión dramática".

Perla Marina quisiera ser un homenaje. No ha pretendido otra cosa ni otra cosa se debe esperar.

Homenaje, o sea, ofrenda y acto de fidelidad, como en la antigua acepción medieval.

Ir en busca de la Isla, tratar de re-descubrirla, acercarse (con brújula nueva y limpia) a sus costas, su olor y color y días luminosos, volver a encontrarla salvando la línea de sombra de la retórica mala y la confusión.

Ha querido regresar a lo que olvidábamos: la placidez de la siesta, la frescura del agua de coco y del jugo del mango, a la elegancia del aguacatero a cuya sombra leeremos para siempre la nostalgia de Julián del Casal, a las tendederas de los patios de Marianao y asistir otra vez al fiesteo y la guaracha de la vecinería dominguera. Y a nuestra Caridad del Cobre, humilde-virgen-pequeñísima en el altar lleno de ofrendas.

Y regresar, claro, al horror-plácido de la Isla, ese sitio fuera del mundo, condenado a la maldita circunstancia del agua por todas partes, donde nacer es, además de una fiesta innombrable, el saberse hombre-aislado para siempre. La Isla, donde infierno y paraíso conforman idéntico paisaje de palmas reales.

Ha solicitado, por supuesto, la ayuda de los poetas, aquellos a quienes se debe, al fin y al cabo, la grandeza de cualquier país.

Perla Marina quisiera ser ritual, o si se prefiere, invocación. Participa de la liturgia porque su objeto es, o debe ser, sagrado.

Ya sabemos, vivir es ir perdiendo cosas, pero solicitemos la gracia: quizás nos sea concedido que nunca perdamos esta Isla de nuestra desesperación y esperanza, la Isla de todos los cubanos de cualquier época y lugar.

Perla Marina no es obra de teatro sino acto de fe.

PERSONAJES:

FILEMON USTARIZ
LA REINA
CASANDRA LA CIEGA
TATO EL ALEGRE
MERCEDES LA INCONFORME
JULIAN EL TRISTE
JUANA LA INGENUA
JOSE MARIA EL MISTICO
ÑICO EL IRREVERENTE
LA VIRGEN
EL BUFON

HOMENAJE EN UN ACTO

Tres posibles zonas en el escenario:

- 1) La Isla
- 2) El Altar
- 3) El Mar

Escenario a oscuras.

VOZ: Isla, porción de tierra rodeada de agua por todas partes. (Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana. Última edición íntegra de la Real Academia de la Lengua Española. Librería Garnier, Hermanos, París, 1892.)

Se escucha un Réquiem. Salvo Filemón Ustáriz, El Bufón y La Virgen, los personajes se arrastran fatigosamente para alcanzar la Isla. Cuando lo logren, quedarán exhaustos, casi moribundos. Aparece Filemón Ustáriz, un vagabundo. Cojea. Trae un bagueño que con gran trabajo deposita en la Isla.

FILEMON: Mi nombre es Filemón, mi [apellido es Ustáriz.

Tengo una vaca, un perro, un fusil y [un sombrero;
vagabundos, errantes, sin más tierra [que el cielo,
vivimos cobijados por el techo más [alto;
ni lluvias ni tormentas, ni océanos ni [ríos,
impiden que vaguemos de pradera en [pradera.
Filemón es mi nombre, Ustáriz mi [apellido.
No dormimos dos veces bajo la misma [estrella;
cada día un paisaje, cada noche otra [luz,
un viajero hoy nos halla junto al río [Amazonas,
y mañana es posible que en el río [Amarillo
aparezcamos justo al irrumpir el sol.
Somos como las nubes, pero reales, [concretos;
un hombre, un perro, una vaca, un [sombrero,
apestamos, queremos, odiamos y nos [odiam,
vagabundos, errantes, sin más tierra [que el cielo
-Filemón es mi nombre, Ustáriz mi [apellido-;
los míos me acompañan, lucientes o [sombríos,
pero con nombres propios, con [sombras bien corpóreas,
seres corrientes, sueños, efluvios de [una magia
que hace de lo increíble lo sólo que [creemos.
Filemón es mi nombre, Ustáriz mi [apellido;
somos materia cierta, cifras, [humareda,
llevados por el viento, hambrientos de [infinito,
un perro, una vaca, un palpable [sombrero;

simples y sin misterio seguiremos el
[viaje:
por eso yo declaro al tomar el camino,
que es Filemón mi nombre y Ustáriz
[mi apellido,
que la vaca se llama Rosamunda de
[Hungría,
y que al perro le puse el nombre de
[una estrella,
le digo Aldebarán y brinca, ríe, y canta
como un tenor que quiere romperse la
[garganta. ¹

Desaparece Filemón Ustáriz. Como por encantamiento, los personajes que han llegado a la Isla comienzan a despertar. Se autorreconocen. Reconocen a los otros. Manifiestan alegría por saberse vivos. Descubren el lugar. La Isla es paradisíaca. Los árboles, el cielo, el mar, provocan deslumbramiento.

TODOS: (*Ad libitum.*) ¡Vivos! ¡Estamos vivos!

TATO EL ALEGRE: (*Sin poder contener la alegría.*) "La yerba era grande de como en la Andalucía de abril y mayo. Halló verdolagas y muchos bledos. Tornóse la barca y anduvo río arriba y dijo que era gran placer ver aquellas verduras y arboledas, y de las aves, que no podía dejarlas para volver. Dice que es la tierra más hermosa que ojos humanos han visto." ²

TODOS: (*Ad libitum.*) ¡La tierra más hermosa! ¡La más hermosa!

CASANDRA LA CIEGA: (*A alguno.*)
Dime, ¿es verdad que es tan bella?

JUANA LA INGENUA: ¡El Edén!

CASANDRA LA CIEGA: Del Edén fue expulsada la primera pareja.

LA REINA: Casandra, si pudieras ver, te darías cuenta de que no hay en la tierra otro lugar como éste.

JULIAN EL TRISTE: "Sobre los verdes guayabos,/ tiende el perico las alas.

MERCEDES LA INCONFORME: Que parecen con la luna,/ abanicos de esmeraldas.

ÑICO EL IRREVERENTE: En el árbol duerme el ave.

TATO EL ALEGRE: En el bosque el toro brama." ³

JOSE MARIA EL MISTICO: "Goce el sultán en reposo/ los infinitos placeres/ del harem,/ y en éxtasis voluptuoso,/ fínjase entre sus mujeres,/ un Edén.

JULIAN EL TRISTE: No su fabulosa tierra/ envidia, ni su radiante cielo azul/ ni los primores que encierra/ el serrallo deslumbrante/ de Estambul.

JUANA LA INGENUA: Que están vívido el sol mío,/ tan espléndido mi suelo tropical,/ y en mi rústico bohío/ bríndame pródigo el cielo/ dicha tal.

TATO EL ALEGRE: Que si el turco comprendiera/ los encantos de la oscura/ vida mía/ su imperio al punto me diera/ por gustar de mi ventura/ solo un día.

LA REINA: Cuán grato es vivir en calma/
conmigo mismo, sin penas/ que gemir,/ y
en su mundo absorta el alma,/ el
curso del tiempo apenas/ percibir.

MERCEDES LA INCONFORME: Aquí,
de perfumes llena/ la brisa el calor
aplaca/ sin cesar,/ y en mi conuco sin
pena,/ puedo tendido en la hamaca/
vigilar.

JOSE MARIA EL MISTICO: O me
duermo al vaivén lento de la hamaca.

ÑICO EL IRREVERENTE: O me recrea/
contemplar/ cómo al impulso del
viento/ el cañaveral ondea/ cual un
mar.

JULIAN EL TRISTE: ¡Feliz quien con
embeleso/ sueña en las dulces
patrañas/ del amor.

JUANA LA INGENUA: Y duerme la siesta
al beso/ de las brisas, de las cañas/ al
rumor!

LA REINA: Gima el bosque, suene el
río.

TATO EL ALEGRE: Ostente todas sus
galas/ el abril.

JOSE MARIA EL MISTICO: Colúm-
pienme en mi bohío,/ y arrebaténme
en sus alas/ sueños mil.

MERCEDES LA INCONFORME: Y las
mentiras del mundo/ jamás mi dulce
reposo/ turbarán.

JULIAN EL TRISTE: Y en mi retiro
profundo/ seré siempre más dichoso/
que un sultán." 4

Termina la danza.

CASANDRA LA CIEGA: (*Con
angustia.*) Tú, quienquiera que seas,
¿es una isla?

ÑICO EL IRREVERENTE: Agua y agua.
Por el norte, el sur, el este y el oeste.

CASANDRA LA CIEGA: "¡La maldita
circunstancia del agua por todas
partes." 5

JULIAN EL TRISTE: "El mar violeta
añora el nacimiento de los dioses...

TATO EL ALEGRE: ...porque nacer, es
aquí una fiesta innombrable." 6

LA REINA: (*A Casandra.*) Perdiste los
ojos, pero ¿no sientes la brisa
embalsamada? ¿El olor de la piña?
"El olor de la piña puede detener a un
pájaro." 6

CASANDRA LA CIEGA: "¡La maldita
circunstancia del agua por todas
partes!."

MERCEDES LA INCONFORME: ¿No
pasaremos hambre?

JOSE MARIA EL MISTICO: Basta
subirse a un árbol y arrancar una
guanábana o un mango.

ÑICO EL IRREVERENTE: Los peces se
pescan con las manos.

**Se ponen a arrancar frutas de los
árboles y a pescar con las manos los
peces que saltan del agua. Aparece
Filemón Ustáriz.**

FILEMON USTARIZ: "Vinieron de los pastos las napeas/ y al hombre trae cada una un pisitaco,/ y entre cada tres de ellas dos bateas/ de flores olorosas de naraco./ De los prados que cercan las aldeas/ vieneri cargadas de meluí y tabaco,/ mameyes, piñas, tunas y aguacates/ plátanos y mamones y tomates./ Bajaron de los árboles en naguas/ las bellas amadríades hermosas,/ con frutas de siguapas y macaguas,/ y muchas pitajayas olorosas/ de vijirí cargadas y de jaguas/ salieron de los bosques cuatro diosas,/ dríadas de valor y fundamento/ que dieron al pastor grande contento." ⁷

Desaparece Filemón Ustáriz.

TATO EL ALEGRE: Tenemos comida para un siglo.

LA REINA: Tendría que secarse el mar para que nos muriéramos de hambre.

JUANA LA INGENUA: "¡Presto todos!
¡Las redes tiendan!

JULIAN EL TRISTE: ¡Muy pesadas las hemos de alzar!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡Prestos todos! ¡Los cantos suspendan!

LA REINA: Y callar/ y pescar/ en el mar." ⁸

Ritual de comida. Danzón. Juana la Ingenua y Julián el Triste descubren el bargueño. Gran algarabía. Lo abren. Sacan de él objetos, prendas, vestuario, libros. Se visten. Se atavían. Ceremonial de los objetos.

CASANDRA LA CIEGA: "La maldita circunstancia del agua por todas partes."

Nadie le hace caso a Casandra.

MERCEDES LA INCONFORME:
Amigos, por favor, atiéndanme.

LA REINA: Te escuchamos.

MERCEDES LA INCONFORME: Estoy inconforme. (*Pausa breve.*) ¡Estamos en una isla desierta!

TATO EL ALEGRE: Que ya no es desierta puesto que estamos aquí.

MERCEDES LA INCONFORME:
¡Déjame hablar! (*Transición.*) Todo ha quedado atrás. Casa, familia, reliquias. Si tantas cosas se han perdido, ya no somos nosotros. Propongo: ¡Cambiemos nuestros nombres!

Salvo Casandra, aplauden la decisión de Mercedes.

CASANDRA LA CIEGA: No estoy de acuerdo. Yo seré yo hasta mi último aliento. ¡Yo soy Casandra!

La miran con cierta extrañeza, pero no llegan a hacerle caso.

JUANALAINGENUA: ¡Me gusta tu idea!

JULIAN EL TRISTE: Y a mí. Siempre he querido ser otro. Entrar en un cuerpo que no conozco, gozar pasiones que nunca he sentido.

ÑICO EL IRREVERENTE: También estoy de acuerdo. Antes de llegar a aquí, era un joven respetuoso, vestía de cuello y corbata, leía libros y tomaba aspirina con cocimiento de tilo. Ahora quisiera ser irreverente, parejero.

JUANA LA INGENUA: ¿Qué significa "parejero"?

ÑICO EL IRREVERENTE: Muy fácil. Mi independencia me induce a suprimir la autoridad. Yo soy cariñoso, pero más que cariñoso, trato de igualar, de suprimir las distancias. "Parejero: que todos estamos parejo." ⁹

LA REINA: (A Ñico.) ¡Cómo tú sabes, muchacho!, (*a los otros.*) ¡Seamos otros! ¡Llámenme Reina!

TATO EL ALEGRE: Yo, que sufrí tanto en la vida, quiero llamarme Tato el Alegre.

MERCEDES LA INCONFORME: Bonito nombre. Yo siempre fui sumisa y a todo dije que sí, me pondré Mercedes la Inconforme.

JULIAN EL TRISTE: Yo soy Julián el Triste por un poeta que quiero.

JUANA LA INGENUA: Y yo Juana la Ingenua, "...porque me causa la muerte, con la tristeza de amarte, el dolor de comprenderte." ¹⁰

JOSE MARIA EL MISTICO: Por años permanecí incrédulo, les ruego que me nombren José María el Místico.

CASANDRA LA CIEGA: "¡Paísmío, tan joven, no sabes definir!" ¹¹

LA REINA: (A Casandra.) Y tú ¿quién eres?

CASANDRA LA CIEGA: Casandra hasta el último aliento.

TATO EL ALEGRE: ¡Esto hay que celebrarlo!

MERCEDES LA INCONFORME: Todo merece una fiesta.

Bailan con la música de una habanera. A medida que Casandra hable, el baile se irá tornando un hecho desgarrador. Es evidente que la música les trae recuerdos.

CASANDRA LA CIEGA: "La maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa del café./ Si yo no pensara que el agua me rodea como un cáncer/ hubiera podido dormir a pierna suelta./ Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar/ doce personas morían en un cuarto por compresión./ Cuando a la madrugada la pordiosera resbala en el agua/ en el preciso momento en que se lava uno de sus pezones,/ me acostumbro al hedor del puerto,/ me acostumbro a la misma mujer que invariablemente masturba,/ noche a noche, al soldado de guardia en medio del sueño de los peces./ Una taza de café no puede alejar mi idea fija,/ en otro tiempo yo vivía adánicamente./ ¿Qué trajo la metamorfosis?"

Se vuelve hacia los otros, va preguntando a todos: "¿Qué trajo la metamorfosis?" Nadie responde.

Están como embebidos en sus recuerdos.

CASANDRA LA CIEGA: (*Gritando.*)
¿Qué trajo la metamorfosis?

FILEMON USTARIZ: (*Apareciendo.*) La eterna miseria que es el acto de recordar.

CASANDRA LA CIEGA: Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones/ devolviéndome el país sin el agua,/ me la bebería para escupir al cielo,/ pero he visto la música detenida en las caderas,/ he visto a las negras bailando con vasos de ron en sus cabezas.

FILEMON USTARIZ: Hay que saltar del lecho y buscar,/ siempre buscar el sitio donde el agua no nos rodea por todas partes.

CASANDRA LA CIEGA: Hay que saltar del lecho con la firme convicción/ de que tus dientes han crecido,/ de que tu corazón se saldrá por la boca.

FILEMON USTARIZ: Aún flota en los arrecifes el uniforme del marinero ahogado.

CASANDRA LA CIEGA: Hay que saltar del lecho y buscar la vena del mar para desangrarlo." ¹²

Filemón desaparece. Los otros comienzan a animarse.

LA REINA: Me quedé dormida. Estaba soñando.

TATO EL ALEGRE: Yo nunca sueño.

JUANA LA INGENUA: Y el calor, ¿no te enferma? ¿No echa abajo la placidez de tu sueño?

ÑICO EL IRREVERENTE: Hay que aprender a dominar el calor.

MERCEDES LA INCONFORME: Dime un modo.

ÑICO EL IRREVERENTE: Una hamaca.
Dos matas de mango.

JULIAN EL TRISTE: Y el sol, ¿quién apaga el sol?

JOSE MARIA EL MISTICO: No hay cura para esa enfermedad, el sol.

LA REINA: Dejen al sol y al calor. Ya se sabe: es como vivir sin la mitad del cerebro. (*Transición.*) Escúchenme: me quedé dormida, tuve un sueño. Me di cuenta... Oiganme bien, es importante. Me di cuenta, esto no es un país.

TATO EL ALEGRE: ¿Y qué cosa es?

LA REINA: Una isla.

MERCEDES LA INCONFORME:
¿Piensas que descubriste algo importante?

LA REINA: Atiende, una isla no es un país hasta que no tiene gobierno, leyes, instituciones...

JUANA LA INGENUA: ¡Un himno!

JULIAN EL TRISTE: ¡Una bandera!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡Una historia! Importante: Una historia.

ÑICO EL IRREVERENTE: ¿Y para qué una isla tiene que convertirse en país? ¿No es mejor vivir sin historia, sin leyes?

LA REINA: Tú propones el caos.

ÑICO EL IRREVERENTE: No. Conozco la realidad. Y la realidad es nacer y morir. Yo soy Ñico el Irreverente. Yo soy el ángel de la jiribilla. Limpio. Bien peinado. Olor: Agua de Portugal. Pantalón de dril. Reloj de oro (de oro, no dorado) metido aquí, en el bolsillito. El monederó lleno de billetes. Un trago largo de aguardiente. Un tabaco (habano, como dicen los que no viven en La Habana), si puede ser, H-Upmann que enciende bien y te lleva con el humo hasta el reino de los dioses. Una blanca que esté buena. Cuando digo "blanca" debe entenderse "mujer", me da lo mismo que tenga su colorcito (no demasiado subido, claro está). Y cuando digo que esté buena quiero decir eso: buena, sabrosa. ¿Que si no tengo aspiraciones? Ven acá, y ¿qué cosa es lo que he dicho hasta ahora? Aspiraciones. Y si quieres más, te puedo decir que sí, que aspiro al Paraíso (o al Paradiso, como dicen los literatos). ¿Y qué cosa es el Paraíso para mí? Una hamaca, chico, y una penca para echarme fresco, y levantarme por la mañana y salir al jardín y ver colibríes revoloteando por las flores, y salir, no a trabajar, no, que el trabajo lo hizo Dios como castigo, salir a darme un chapuzoncito en el río, y bajar una cuesta y mirar para

atrás y ver el palmar donde se tiene el romance (romance en el palmar) y luego se ve a lo lejos el bohío y una manita blanca (o no tan blanca) que me dice adiós. Yo soy el ángel de la jiribilla, socio. El agua del río transparente y yo encuerito en la pelota, que en mi tierra quiere decir con todos los atributos al aire. Pero lo que más me jode es que con esta filosofía de la vida, con esta profunda filosofía de la vida, venga un cabrón alemán, francés o sueco, no sé, a decirme que si las **Meditaciones metafísicas**, que si el **Discurso del Método**, que si qué sé yo. Que se vayan al carajo con sus enciclopedias. Yo soy el ángel de la jiribilla. Y ya descubrí que el Paraíso existe. Está en la tierra.

MERCEDES LA INCONFORME: Nadie está de acuerdo contigo. Queremos un país.

TATO EL ALEGRE: Un país, compadre, no está reñido ni con la hamaca ni con el jueguito de dominó.

JULIAN EL TRISTE: ¡Un país para tener nostalgias!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡Un país por el que llorar cuando te marches!

LA REINA: Un país que defender cuando te ataquen. Un país por el que dar la vida.

JUANA LA INGENUA: Un lugar donde dejar los huesitos y que se pudran en paz.

LA REINA: Entonces...

Ritual de la Coronación. Carnaval. La Reina es elegida para ser coronada. Ella se resiste al principio, pero al final entra en el juego, se deja coronar. Investidura cómica de poderes. Música de guaracha.

LA REINA: ¡Primera orden: vamos a izar la bandera!

JULIAN EL TRISTE: ¿Qué bandera?

LA REINA: (*Va donde Tato el Alegre.*) ¡Dame tu camisa!

Tato se quita la camisa.

LA REINA: Esta será la bandera. No importa que esté vieja, sucia. Nuestro amor la sacraliza.

MERCEDES LA INCONFORME: ¿Y el himno?

ÑICO EL IRREVERENTE: ¿Qué himno tendremos?

LA REINA: (*A Juana la Ingenua.*) A ver, dime una canción.

JUANA LA INGENUA: (*Cantando.*) En el lenguaje misterioso de tus ojos hay un tema que destaca sensibilidad...

TATO EL ALEGRE: No, no es apropiada. Y si cantáramos... (*Canta.*) Allá en la Siria hay una mora que tiene los ojos más lindos...

JULIAN EL TRISTE: Sería un buen himno para Siria. Yo creo mejor aquello de... (*Canta.*) Yo quiero que tú, yo quiero que tú me quieras...

MERCEDES LA INCONFORME: (*Canta.*) Damisela encantadora, damisela por ti yo muero...

ÑICO EL IRREVERENTE: (*Canta.*) Sitiera mía, dime qué has hecho de lo que fue mi hogar...

Silencio. Meditan. Alguien comienza a cantar Perla Marina. Los otros se van incorporando. Por encima de ellos, comienza a escucharse Perla Marina en la voz de Bárbarito Diez. Izan la bandera. Actitud respetuosa. Aparece Filemón Ustáriz con El Bufón que tiene prismáticos colgados al cuello. El Bufón no quiere ir. Filemón lo obliga. El Bufón llega donde La Reina.

JULIAN EL TRISTE: Escuché una música.

JOSE MARIA EL MISTICO: No, fue el tiempo. El tiempo que pasó.

LA REINA: (*A El Bufón.*) ¿Quién eres?

EL BUFON: Tu bufón, señora.

LA REINA: ¿Para qué yo quiero un bufón?

EL BUFON: ¿No eres la reina?

LA REINA: (*Burlándose.*) Sí. Y debes ponerte de rodillas.

EL BUFON: (*De rodillas.*) No se concibe reina sin bufón. Estoy a tus órdenes. Primero divertirte; segundo, velar por tu seguridad; tercero, hacer que se cumplan tus órdenes; cuarto, ser tu mejor consejero; quinto, vigilar, vigilar, vigilar.

LA REINA: Todo eso lo puedo hacer yo misma, pero ya que estás aquí... Ordena que me atiendan.

EL BUFON: ¡Atención todos!

Miran extrañados al Bufón.

EL BUFON: De rodillas. Va a hablar Su Majestad.

MERCEDES LA INCONFORME: Y este enano, ¿quién es?

EL BUFON: ¡De rodillas dije!

LA REINA: Hijos míos, yo soy la Reina, es decir, la madre. Ustedes, mis criaturas por las que debo cuidar y velar. Ya estoy vieja, he vivido mucho. Los años me dan sabiduría. Los años, los años, los años...

Música de guaracha. La Reina continúa hablando sin que se la escuche. Los otros bailan, reanudan el carnaval. El Bufón, ajeno a la fiesta, mira con los prismáticos el horizonte. De entre la música, comienza a surgir la voz de José Lezama Lima que dice "Noche insular: jardines invisibles", hasta que la voz se impone: la guaracha cesa. Quedan escuchando como si fuera una voz del cielo. Aparece Filemón Ustáriz. Salvo El Bufón, que permanece como si no lo viera, los demás se acercan, lo tocan, lo observan como si se tratara de un ser sobrenatural.

FILEMON USTARIZ: Mi nombre es Filemón, mi apellido es Ustáriz. Tengo una vaca, un perro, un fusil y un sombrero.

JULIAN EL TRISTE: ¿De dónde vienes?

FILEMON USTARIZ: Mis pies están

hinchados de tanto caminar. He caminado tanto que mi vaca y mi perro se murieron en el viaje.

JUANALAINGENUA: ¿No tienes casa?

FILEMON USTARIZ: Vagabundos errantes, sin más tierra que el cielo... No. Hace mucho, pero muchos años que mi casa se vino abajo. La tumbó un ciclón. Creo. Ya ni me acuerdo. (**Se encoge de hombros.**) No tiene importancia. Un día se cayó un pedazo de techo. Al otro, una pared. Otro buen día desapareció el sillón donde me sentaba a leer (en aquella época todavía mis ojos eran míos). Bueno, no voy a cansarlos. Una noche estaba durmiendo. Tuve un mal sueño, desperté, y no tenía cama ni almohada, cuando miré para arriba un cielo precioso, lleno de estrellas. Mi casa había desaparecido.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Te entristeció?

FILEMON USTARIZ: Aprendí a no entristecerme por tan poco. Además, vivir es ir perdiendo cosas. Si usted supiera, me dolió no encontrar una fotografía de mi esposa.

LA REINA: ¿Y tu hijos?

FILEMON USTARIZ: Salieron conmigo, la vaca y el perro. Se enamoraron unos, se fatigaron los más, otros murieron... Me quedé solo.

TATO EL ALEGRE: Te compadezco. La soledad es una fiera que no se puede amansar.

FILEMON USTARIZ: Todas las fieras se amansan. La soledad también forma parte de la vida. ¿Y quién se rebela contra la vida? (*Transición.*)
¿Me permiten sentarme un momento?
Me duelen los pies.

LA REINA: El tiempo que quieras. Este es nuestro país. Lo hemos bautizado "Perla Marina". No preguntes por qué, sería complicado explicarte. Los forasteros nunca entienden. Ahí tienes un pedazo de tierra donde dormir.

FILEMON USTARIZ: Soy vagabundo.

MERCEDES LA INCONFORME: A mí también me gustaría ser vagabunda. Ir de un lado a otro, dormir donde me coja la noche. A veces me pongo a pensar... (sí, no me miren así, a pesar de las moscas y el calor y tantas cosas, a veces me pongo a pensar). ¿Qué es la vida? Y encontré la respuesta. Rotunda: Nada. Pura nada. Dejar que anochezca y amanezca y seguir. ¿Hacia dónde? Hacia ninguna parte, por supuesto.

ÑICO EL IRREVERENTE: No se llega a ninguna parte. Por eso yo digo: una hamaca, un trago de aguardiente, una mujer.

FILEMON USTARIZ: Hay que aspirar el perfume del aire y sentir en la piel el fresco de la brisa, y oír el canto de los pájaros. Te pones a oír el trino de un sinsonte y cuando vienes a darte cuenta, pasaron cien años.

LA REINA: Eres sabio.

FILEMON USTARIZ: Soy vagabundo. (*Transición.*) ¿Se sienten bien aquí?

Un silencio.

FILEMON USTARIZ: ¿Les falta algo?

JULIAN EL TRISTE: Hay noches en las que alguien me llama y me despierto. No hay nadie.

LA REINA: Yo lo puedo explicar, es como si estuviera desnuda.

JUANA LA INGENUA: Como si uno no se bastara a sí mismo.

TATO EL ALEGRE: O como si hubieras perdido algo.

JOSE MARIA EL MISTICO: Como si se hubieran llevado la mitad de uno.

MERCEDES LA INCONFORME: Y no será...

JULIAN EL TRISTE: ¿Tú crees?

ÑICO EL IRREVERENTE: ¿Tú quieres decir...?

MERCEDES LA INCONFORME: Sí. Porque a lo mejor...

TATO EL ALEGRE: Por supuesto. A veces...

LA REINA: Si es lo que estoy pensando...

JOSE MARIA EL MISTICO: Puede ser.

En lo alto, en la zona del altar, aparece una mujer desnuda. Se escucha un Ave María. Salvo Casandra, Filemón (que se aparta), y El Bufón a quien se le ve muy disgustado, los demás

acuden como atraídos por un poder superior. Ceremonial de investidura de la mujer. Se convierte en La Virgen. Se encienden velas. Queman incienso. Luego de haberle dado todos los poderes sobrehumanos, se prosternan con unción. Cuando termina el Ave María, un breve silencio.

TODOS: *(Al unísono. En tono de oración.)*

“Madre de Dios, cuya humildad
[celeste
el mundo ve con féridos asombros,
y cuyo trono espléndido sostienen
serafines de la luz sobre sus hombros.

Virgen, a quien los náufragos un día
hallando ya en las aguas sepultura,
aparecer sobre las olas vieron
como un ángel de blanca vestidura.

¡También nosotros somos, ¡madre
[amada!
náufragos que tu amparo reclamamos,
has que delante de nosotros siempre
flotar tu blanca túnica veamos!
Y sobre nuestras frentes abatidas,
desde los esplendores de tus alas,
¡Oh, paloma del cielo! tiende, tiende
los cendales de lirios de tus alas.”¹³

Silencio. Se escucha el trino de un pájaro. El Bufón toca un tambor.

EL BUFON: ¡Las doce del día! ¡Las doce del día!

Se rompe la atmósfera de recogimiento. Todos miran hacia arriba. La luz los enceguece. Repiten: “¡Las doce del día!”

CASANDRA LA CIEGA: “¡Son las doce del día! Todo un pueblo puede morir de luz como puede morir de la peste./ Al mediodía el monte se puebla de invisibles hamacas/ y, echados, los hombres semejan hojas a la deriva sobre aguas metálicas./ En esta hora del cáncer un extranjero llegado de remotas playas preguntaría/ inútilmente qué proyectos tenemos o cuántos hombres mueren en esta isla de enfermedades tropicales./ Nadie lo escucharía: las palmas de las manos vueltas hacia arriba, los oídos obturados por el tapón de la somnolencia./ ¡Ah, dónde encontrar en este cielo sin nubes el trueno cuyo estampido rajara/ de arriba a abajo el tímpano de los durmientes./ Pueblo mío tan joven, no sabes ordenar./ Pueblo mío divinamente retórico, no sabes relatar./ Como la luz o la infancia aún no tienes rostro./ ¿Qué hora es? Las doce del día. Pero. ¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?”¹⁴

EL BUFON: *(A la Reina.)* Vamos, ocupa tu lugar.

LA REINA: ¿Cuál es mi lugar?

EL BUFON: El trono.

LA REINA: El mejor trono que conocí era un banquito de madera que me hizo mi padre para que yo me sentara a escucharlo. Me hacía cuentos de la Guerra de Independencia, de Céspedes, de Agramonte, de Martí... el único trono que he tenido y el que quisiera tener ahora.

EL BUFON: Eres la reina.

LA REINA: No me interesa reinar.

EL BUFON: ¿Por qué, Serenísima Majestad?

LA REINA: ¡Qué dolor tan agudo el recuerdo! ¡Si una mano se apoyara en mi frente y me arrancara los recuerdos...! (*Transición.*) No me llames "Serenísima Majestad". Déjame. Estoy cansada.

EL BUFON: Cálmate.

LA REINA: Sola. Estoy sola. El rayo del tiempo fulminó a los míos. Tú no entiendes. Eres un bufón y los bufones no entienden. Recuerdo unos versos (¿de quién eran?, ¿quién los repetía?) "Con todo, mis cicatrices/ se ensangrientan y suspiro/ a donde quiera que miro/ dos amadores felices./ Y aún con menos ocasión:/ si oigo el susurrar alterno/ de dos palmas, en lo interno/ se me angustia el corazón./ Si en un ramo miro a solas/ dos aves cantar querellas,/ si relucir dos estrellas,/ si rodar dos mansas olas:/ si dos nubes enlazarse/ y por el éter perderse;/ si dos sendas una hacerse,/ si dos montes contemplarse;/ me paro, y con ansiedad/ recuerdo que a nadie adoro:/ miro tanto enlace, y lloro/ mi continua soledad." ¹⁵

EL BUFON: No estás sola, Serenísima.

LA REINA: De pronto no hay nadie.

EL BUFON: Una reina no se puede dar el lujo de la soledad.

LA REINA: ¿Y cuál es el lujo que según tú se puede dar una reina?

EL BUFON: Gobernar.

LA REINA: Me gustaría que fueran felices.

EL BUFON: ¿Y no te importa que sean virtuosos?

LA REINA: Oyeme bien, grábatelo en el cerebro si es que tienes, si un hombre es feliz, será virtuoso. Lo terrible es la infelicidad. La infelicidad, escúchame, es el mayor veneno. Y ahora vete con esos aparatos y mira la lejanía si te hace dichoso.

EL BUFON: Estoy al tanto de que el sol salga a su hora, y a su hora se ponga. Me gusta el orden. Soy así.

El Bufón se queda mirando con los prismáticos. La Reina se incorpora al grupo.

TATO EL ALEGRE: (*A Filemón.*) Oye a ver qué te parece:

"¿Conoces tú la región/ donde el naranjo florece,/ donde, en armónica unión,/ más bello el cielo parece/ y más ama el corazón...?/ Tierra que formó el placer,/ donde es más pintada el ave/ y canta con más poder,/ donde la brisa es más suave/ y más tierna la mujer.../ ¿Conoces tú la palmera/ cuyo penacho sonoro/ se agita allá en la ribera/ del país de frutos de oro/ y de eterna primavera?/ Donde en largueza habitual,/ le da la rosa bermeja,/ como en vaso de coral,/ toda su miel a la abeja,/ todo su aroma al panal." ¹⁶

FILEMON USTARIZ: Lindos versos. ¿De quién son?

TATO EL ALEGRE: (*Se encoge de hombros. Se rasca la cabeza.*) No

importa. Son versos que decía mi tío cuando asaba el lechón en el patio de la casa. Se abría un hueco en la tierra, se ponía una parrilla, se usaban hojas de plátano. ¿Tú has comido lechón asado? ¿Y congrí? ¿Yuca con mojo? Plátanos verdes bien fritos, tostones. ¡La vida! Para tomar con cerveza helada. Yo me acuerdo de los banquetes que se daban en mi casa. La mesa larga. La familia reunida, cantando aquello de... (*Pausa.*) Coño, no me acuerdo. Sí. Espérate. (*Pausa.*) Puedes creer que ahora no me acuerdo. Y no sé por qué olvidé esa canción si durante años, cuando iba a bailar a la Playa de Marianao la ponía siempre en la vitrola. Yo a veces me iba a un bar nada más que a oírla. Un bolero, tú sabes. ¡Qué Beethoven, ni Chopin! ¡Un bolerito! De cualquiera, de Tejedor, de Panchito Risset, de Daniel Santos. Eso sí es música, compadre. Mira, yo me paraba en una esquina a esperar. Muy correctico yo, con mi flus, mi camisa de cuello, mis yugos de plata con un brillantico. Me paraba así, elegante. (*Se para elegante.*) Y en cuanto pasara una mujer hermosa...

Pasa Juana la Ingenua.

TATO EL ALEGRE: Mami, es verdad lo que dice Ignacio Piñeiro.

JUANA LA INGENUA: (*Coqueta.*) ¿Qué dice, si se puede saber?

TATO EL ALEGRE: La cubana es la perla del Edén.

JUANA LA INGENUA: ¿Usted cree que yo soy una perla?

TATO EL ALEGRE: Divina la concha de la que saliste. "Yo quisiera ser el rey de las islas de las rosas fragantes, el soberano de los claros diamantes."

JUANA LA INGENUA: ¿Para qué tantas cosas?

TATO EL ALEGRE: (*A Filemón.*) Mira bien, entonces uno se acerca. Sólo entonces para que vea que tú la respetas. Y le dices... Escucha. (*Juana la Ingenua.*) ¿Para qué tantas cosas? Porque tú naciste emperatriz. A eso no hay mujer que se resista. Pico fino, me decían. Oye, y te juro que me la llevaba. ¿Tú te acuerdas de aquel bar que estaba... (*Pausa. Suspira.*) Me estoy poniendo viejo. (*A los otros.*) ¿Cómo se llamaba aquel bar?

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡El Encanto!

JULIAN EL TRISTE: ¡El Nautilus!

MERCEDES LA INCONFORME: ¡El Sloppy Joe's!

LA REINA: ¡El Alí Bar!

TATO EL ALEGRE: ¡El Alí Bar! Allí cantaba Benny Moré. ¡Coño el Benny! ¡Tanta gente mala que sigue viva! El Benny con su sombrero alón y su saco grandísimo, dirigiendo la orquesta con los pies y el bastón. Cuando el Benny cantaba las mujeres temblaban en tus brazos.

Un bolero cantado por Benny Moré. Bailan. La voz se va perdiendo. Continúan bailando en silencio. El baile se convierte en un movimiento extraño y triste. Quedan inmóviles. Pausa.

JULIAN EL TRISTE: ¡Escuché una música!

JOSE MARIA EL MISTICO: No. Fue el tiempo. El tiempo que pasó.

LA REINA: (*Suspirando.*) ¡El tiempo!

FILEMON USTARIZ: Una melodía dulce, lejana.

CASANDRA LA CIEGA: Yo profetizo: va a llover:

MERCEDES LA INCONFORME: Me gustaría que lloviera. Mi piel arde.

CASANDRA LA CIEGA: ¡Háganme caso! Va a llover.

FILEMON USTARIZ: ¿Qué le pasa?

ÑICO EL IRREVERENTE: Enloqueció.

TATO EL ALEGRE: Imagínate. El sol calcina los cerebros.

JUANA LA INGENUA: De repente tienes una brasa de candela en la cabeza.

JULIAN EL TRISTE: (*A Filemón.*) ¿Te gusta nuestra isla?

FILEMON USTARIZ: "¿Podría la belleza mostrarse de modo diferente a estas hierbas que crecen como árboles, girasoles silvestres, coronando el verano; truenos y escuadrones de insectos meciéndose en el aire?"

JULIAN EL TRISTE: Solo en el cielo, el sol arde.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Bebe del río la luz su transparencia?

JUANA LA INGENUA: ¿El mar es ancho río de aguas ocres?

TATO EL ALEGRE: La mañana es un fruto que cruje y se desprende: incendia el bosque con su olor.

ÑICO EL IRREVERENTE: Verde navío. En el atardecer el humo asciende.

MERCEDES LA INCONFORME: Costa púrpura y oro donde la luz reside.

LA REINA: Las mariposas mueven sus equilibrios y un zumbido ligero atraviesa los aires. Los cuerpos, a esta hora, limpios, llenan la primavera, y de una llama a otra se evaporan.

JULIAN EL TRISTE: En el ofertorio de la ventura: música, libaciones, flores selváticas, gallos, cocodrilos, peces de escamas como alas; verdes luciérnagas.

JUANA LA INGENUA: Retablo alucinante y la guirnalda silvestre del matorral: cobre y oro de bayas gigantescas.

TATO EL ALEGRE: La yagruma senil, enmascarada, es un cautivo dios.

MERCEDES LA INCONFORME: Juegan las voces en el matorral.

ÑICO EL IRREVERENTE: Juegan a ser el mar, el monte.

TATO EL ALEGRE: Juegan a ser el aire.

LA REINA: Aquí nadie medita, hay grandes vías hermosas y lisas y nos

aventuramos en los senderos del matorral.

JUANA LA INGENUA: Faltaron la manzana y la serpiente: no les sedujo la inmortalidad.

JULIAN EL TRISTE: Desentendámonos de los prevaricadores, de los idólatras, de los temerosos del imaginador. Desechemos la santidad, seamos hábiles. Este es un pueblo sin ciencias ni deberes, un pueblo de escasos apetitos, un pueblo que conserva la simplicidad." ¹⁷

FILEMON USTARIZ: ¿Alaba o maldice?

LA REINA: Eso no importa.

FILEMON USTARIZ: ¿No es dicha vivir en una isla?

MERCEDES LA INCONFORME: Lo es, a pesar de la amenaza permanente del horizonte.

ÑICO EL IRREVERENTE: Nunca se sabe si hay algo más allá.

JOSE MARIA EL MISTICO: Nunca sabes si es cierto eso que llaman "tierra firme".

TATO EL ALEGRE: El mar y el cielo forman una pared.

LA REINA: "La isla arde en virtud de la sangre." ¹⁸

JULIAN EL TRISTE: (A *Filemón*.) Y usted, ¿es feliz?

FILEMON USTARIZ: "Yo ansié una vida de reposo y me tocó el mar, los barcos,

puertos distintos y tempestades. Recogí peces en grandes redes. Amé el silencio del amanecer en el agua. Envidié al poeta entre sus libros, solo en la casa, cuidando las abejas, que viajaba sin salir de su cama. Pero no todos tenemos buena suerte." ¹⁹

EL BUFON: Majestad dulcísima, olvida su deber.

LA REINA: ¿Cuál es mi deber?

EL BUFON: Gobernar.

LA REINA: Estoy vieja, cansada, no tengo ánimos ni para gobernar mi propio cuerpo. Vete con tus bufonadas a otra parte. Eres un bufón triste. Das lástima. No haces reír. Vigila. Vigila hasta que los ojos se te salten como a los cangrejos. (A *Filemón*.) Dime, buen hombre, ¿hay un sitio en el mundo que se llama París?

FILEMON USTARIZ: "Se pasean los ojos asombrados por las orillas del oscuro Sena, por los corredores del Teatro Odeón, por las cercanías del Panteón, palacio de los grandes hombres muertos, y el Luxemburgo, palacio de los grandes hombres vivos... ¡Qué hermoso que París tenga tanto! ¡Qué triste que nosotros tengamos tan poco!" ²⁰

MERCEDES LA INCONFORME: Y España, ¿qué me dices de España?

FILEMON USTARIZ: "En el suelo de España, calentado por los rayos del sol y sombreado por naranjos, las

mujeres lucen como lava ardiente, las flores perfuman el aire, las ruinas sonríen y el alba ofende la vista con sus resplandores. Los campos de amapolas semejan lagos de sangre.”²¹

ÑICO EL IRREVERENTE: ¿Conoces Italia?

FILEMON USTARIZ: “Italia recobra el esplendor que parecía perdido.”²²

JULIAN EL TRISTE: ¿Viste el Jordán de azules ondas?

FILEMON USTARIZ: “Del majestuoso Líbano en la cumbre/ erige su ramaje el cedro altivo/ y del día estival bajo la lumbre/ desmaya en los senderos del olivo.”²³

TATO EL ALEGRE: Y La Habana. ¿Qué noticias traes de La Habana?

TODOS: (*Ad libitum.*) ¡La Habana! ¡La Habana! ¡La Habana!

Se escucha música de Ernesto Lecuona.

FILEMON USTARIZ: “¡He aquí la ciudad! Es ella, ella, con sus balcones, sus tiendas y azoteas, con las preciosas casas bajas de la clase media, casas de grandes puertas cocheras, de inmensas ventanas enrejadas; las puertas y las ventanas, todo está aquí abierto; se puede penetrar con una mirada hasta las intimidades de la vida doméstica, desde el patio regado y cubierto de flores hasta el aposento de la niña, cuyo lecho está cubierto de cortinas

de linón con lazos de color de rosa. Más allá, las casas aristocráticas de un piso rodeadas de galerías que se anuncian a lo lejos por sus largas filas de persianas verdes.”²⁴

TATO EL ALEGRE: (*Suspirando.*) ¡La Habana! Se ama una ciudad, se vive en ella con la certeza de que nosotros nos vamos un día cualquiera, pero esa casa, la reja de esta puerta, el patio descubierto en medio de la conversación, sé que recibirán a otros y otros lo verán.

JUANA LA INGENUA: Es el amor quien se despide, sin darse mucha cuenta mientras graba su nombre en las paredes...

LA REINA: ...o con el silencio que deja en la boca la sabiduría, contempla la ciudad.

JULIAN EL TRISTE: Sé que amamos a una persona como mortal.

FILEMON USTARIZ: Sí, besamos el labio que va a ser tierra.

TATO EL ALEGRE: La sábana del amor es una mortaja entre las manos agitadas.

MERCEDES LA INCONFORME: ...y el velador encendido, abriendo la negrura para tener su cuerpo, chisporrotea imperioso como un cirio.

JOSE MARIA EL MISTICO: Mas tú, Habana, eres segura, edificada como la eternidad para que nos recibas...

LA REINA: La Habana, nos miras pasar y creces con nuestro adiós.

JUANA LA INGENUA: (*Canta.*) En la triste mañana de un día invernal, una rosa roja yo vi en su rosal.

LA REINA: "¡Qué hermosos brillan los campos/ de mi Cuba idolatrada/ coronados de rocío/ y mecidos por las auras,/ cuando la luna ilumina/ allá por la madrugada!"²⁶

ÑICO EL IRREVERENTE: "Obatalá oro lilé Orisha eyeribó, Orolilé, nisi obilé ribé orisa Uón obatalá orililé."²⁷

JULIAN EL TRISTE: "Busco la ciudad en el agua de los cristales y la contemplo humana, fluyente."²⁸

TATO EL ALEGRE: (*Con repentina alegría.*) ¡La Habana, cará!

JOSE MARIA EL MISTICO: Yo nací "en la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte, donde la demasiada luz forma paredes con el polvo"²⁹

JUANA LA INGENUA: Y yo nací en una calle sin nombre. ¡Dulzura de las calles ocultas!

LA REINA: "Yo recuerdo una casa oscura y fea de la calle Cuarteles, en La Habana Vieja, donde las calles son estrechas, ruidosas, donde no nos pertenece el espacio y no hay malezas, ni río, ni litoral, ni mar, ni peñones, ni furnias, ni plantas marinas..."³⁰

ÑICO EL IRREVERENTE: "Yo habitaba con mi madre una casucha de madera y zinc en lo que era entonces una orilla de La Habana: la calle del Príncipe, abundante de charcos y basura."³¹

JULIAN EL TRISTE: No importa el nombre de mi calle. La recuerdo húmeda y sombría, con grandes portalones para el sol y los aguaceros. Las campanadas de las iglesias daban ganas de llorar a mi madre y a mí ganas de reír. Las campanas. Bandadas de pájaros. La hora del Angelus.

MERCEDES LA INCONFORME: Yo no recuerdo haber nacido en ningún lugar. Busco y busco y no hay ninguna calle en mi memoria.

LA REINA: Has un esfuerzo. Piensa en un mediopunto de colores vivos, piensa en un guardavecino, en una reja adornada, en un patio con helechos.

MERCEDES LA INCONFORME: ¡Nada!

JOSE MARIA EL MISTICO: Piensa en el vendedor de agua de coco que se paraba en la esquina.

LA REINA: Acuérdate del tamalero. Pican. No pican. Los tamales con sus hojas amarillas.

TATO EL ALEGRE: ¿Y el chino vendedor de frituras?

JULIAN EL TRISTE: El amolador de tijera. La melodía de su zampoña.

JUANA LA INGENUA: Acuérdate de las tardes verbeneras del Parque Central.

LA REINA: ¡Raimundo Valenzuela, con su levita de tafetán, de orquesta en orquesta, dando el compás!

JULIAN EL TRISTE: Pensé que el hombre, con su pequeña muerte diaria en el costado, en el bolsillo de su camisa de fiesta, hacía perenne la ciudad, sacándosela de su costilla.

ÑICO EL IRREVERENTE: Y viste al final del patio la cochera.

JUANA LA INGENUA: El coche sin caballo, con sus cueros azules, lugares donde una vez alcanzaste el amor.

TATO EL ALEGRE: Sí, el amor, un poco aturdido, un poco cobarde, pero con una dicha que todo avasallaba.

FILEMON USTARIZ: Te alegró que duraran el patio, el coche, como si estuviéramos amando todavía. *(Desaparece.)*

Se deja de escuchar la música de Lecuona.

JOSE MARIA EL MISTICO: Estaba rodeado de jardines, en aquel banco, al pie de aquella estatua de encanto cursi. Nada se había movido. Las cosas, el recuerdo, dejaban su rastro invulnerable.

LA REINA: Pero entonces, ¿lo sabes? Estamos sentados diciendo adiós, recogiendo adioses, ¿y lo sabemos?

JULIAN EL TRISTE: "Al instante aquellos ojos fueron agua y mis ojos fueron agua para los suyos." ²⁵

ÑICO EL IRREVERENTE: Yo veo ahí, como si fuera ahora mismo, las

sábanas blanquísimas que mi madre planchaba con planchas puestas sobre carbones encendidos.

LA REINA: ¿Y la lluvia? ¿Te acuerdas del olor de la lluvia?

JULIAN EL TRISTE: ¡El parque! Los calores nos lanzaban a veces sobre los parques.

TATO EL ALEGRE: Y aquellos bailes de la Tropical. Hasta el amanecer.

JOSE MARIA EL MISTICO: Y un arroz con pollo rociado con cerveza.

El recuerdo comienza a hacerse presente. Música cubana (danzones, danzonetes, sones, etc.). Relación entre todos. No participa Mercedes la Inconforme.

LA REINA: (A cualquiera.) ¿Cómo está, viejo, por qué no entra y se sienta un ratito? Hace un calor del demonio. Pero aquí, en la sala, se está bien. Le puedo ofrecer un buchito de café.

TATO EL ALEGRE: (Pregona.) ¡Maní, manisero se va, caserita no te acuestes a dormir sin comerte un cucurucho de maní!

JULIAN EL TRISTE: (Pregona.) ¡Flores! ¡Girasoles que iluminan su cuarto de virgen! ¡Rosas para resucitar a los muertos!

JOSE MARIA EL MISTICO: (Pregona.) Oraciones. Para que aleje los malos ojos. Oraciones para abrir todas las puertas. San Luis Beltrán. El Justo Juez.

TATO EL ALEGRE: Galiano y San Rafael. La multitud de un lado para otro.

ÑICO EL IRREVERENTE: El centro de mesa lleno de frutas.

JOSE MARIA EL MISTICO: Una cara cualquiera, encontrada en una esquina, que es al mismo tiempo La Gitana Tropical.

TATO EL ALEGRE: "Un sorbo de café a la madrugada, de café solo, casi amargo... he ahí el reposo mayor, mi buen amigo."³²

LA REINA: ¿Te acuerdas del café?

JULIAN EL TRISTE: Las tardes en los sillones con una taza de café.

LA REINA: Yo me acuerdo de mi madre llorando con el **El derecho de nacer**.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Te acuerdas de una guayabera de hilo bien planchada?

ÑICO EL IRREVERENTE: ¿Te acuerdas de aquella mujer que venía a pasarnos la mano por la barriga cuando estábamos empachados?

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Y el viandero que venía con su carretilla?

JULIAN EL TRISTE: ¿Y del botellero? Le dabas una botella a cambio de un pirulí.

JUANA LA INGENUA: ¿Y la siesta? El silencio de la siesta. El perfume de la siesta.

LA REINA: El olor del Galán de Noche.

JULIAN EL TRISTE: Y un mango. ¿Recuerdas el sabor del mango? ¿Cómo nos corría su jugo por el cuello? El cuerpo entero endulzado por el jugo del mango.

JOSE MARIA EL MISTICO: Montar un caballo sin montura, a pelo, y correr libre por la sabana.

TATO EL ALEGRE: Sí. Libre por la sabana.

JUANA LA INGENUA: Libre al viento.

ÑICO EL IRREVERENTE: Sí, libre, sí.

LA REINA: ¡Libre! Dulcísima palabra: libertad.

JULIAN EL TRISTE: "Hasta hermosos de cuerpo se vuelven los hombres que pelean por ver libre a su patria."³³

ÑICO EL IRREVERENTE: Yo lo leía en mi libro de lectura: "Libertad es el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y hablar sin hipocresía."³⁴

LA REINA: "Un hombre que oculta lo que piensa, o no se atreve a decir lo que piensa, no es un hombre honrado."³⁵ (*Comienza a cantar en susurro La Bayamesa, de Sindo Garay.*)

Todos se unen a coro. La música también. Cuando terminan, pausa.

JULIAN EL TRISTE: ¿Escuché una música?

JOSE MARIA EL MISTICO: No. Fue el tiempo. El tiempo que pasó.

LA REINA: ¡Qué terrible recordar!
(*Cambio de tono.*) ¡Pero que dulce recordar!

MERCEDES LA INCONFOME: Y yo, ¿por qué no puedo recordar? ¿Por qué mi cabeza se mantiene vacía como si un viento muy fuerte se hubiera llevado los recuerdos? (*Pausa. Enciende una vela.*) Virgencita, enciendo esta vela ante tu imagen para que despiertes mi memoria. Antes los recuerdos venían fáciles a mí y yo me ponía triste y lloraba y decía: "Llévate esos recuerdos, virgencita, no los quiero, vienen a perturbar, a mortificar." No deseaba esa cosa desabrida, ese pastel viejo y sin sal y sin dulce que son los recuerdos. Recordar es mirarse en un espejo sin azogue. Antes, cuando llovía, yo debía correr por la casa, ocuparme de los trajines y poner en el radio, bien alta, una canción de Lino Borges para que no me acosaran los recuerdos, y entraba a la cocina a inventar comidas, o cosía en la Singer que sonaba como una carreta, y cantaba con Lino Borges: "Hay música en tu voz, hay música en tus manos, son tus labios de miel dos corales hermanos..." y gritaba, gritaba para que no entrara en mis oídos el sonido del agua que despertaba los recuerdos. Hoy, sin embargo, virgencita, mírame encendiendo esta vela con el ruego de que permitas a los recuerdos que acudan a mí. Ahora me doy cuenta de que si un recuerdo es un pastel viejo, sin sabor, la ausencia de ellos es el hambre. Estoy ante ti, y nada hay en mi cabeza salvo la realidad indigente, la mezquina materialidad de cada día.

Yo sé, por ejemplo, que a mí me gustaban las manos de mi madre, manos que a lo mejor no eran especialmente bellas, que a lo mejor fueran lo contrario, feas, toscas, callosas, con lunares, hasta me parece que tenían las uñas enfermas... Pero cuánto no gozaría volviéndolas a ver, a sentir las en mi cabeza tejiendo aquellas trenzas que me hacían sufrir. Hoy no sé cómo eran las manos de mi madre. Ni siquiera estoy segura de haber tenido trenzas. Alguien, quizá tú misma, virgencita, se llevó el cerebro y dejó el cráneo hueco. Y sin embargo, algo ha quedado en este cráneo que exige un recuerdo, por pequeño que sea. Mis ojos se cansan de esta permanente actualidad, de este lugar donde comienza y termina todo. En sus límites, en su espantoso presente, se acaba el mundo. ¿Cómo y dónde estaba levantada mi casa, la casa de mi infancia? ¿Quién fue mi padre? ¿Quiénes mis hermanos? ¿Cómo viví hasta ahora, en la dicha o en la desgracia? No sé nada, virgencita. Por eso prendo esta vela. La prendo y me arrodillo. No rezo, para escuchar tu voz si es que me hablas. Yo sólo quiero un recuerdo. Un pequeñito recuerdo. Nada más.

Los demás se acercan a Mercedes y la engalanan con trajes y prendas.

LA REINA: (*Con bondad.*) Vete.

MERCEDES LA INCONFORME: ¿Qué lograría con eso?

LA REINA: Ve y busca tu recuerdo. Vuelve cuando lo hayas encontrado.

TATO EL ALEGRE: No regreses si no traes alguna memoria, algo que nos dé fe de que estás viva.

JOSE MARIA EL MISTICO: Piérdete en cualquier confín y quién sabe... va y encuentras lo que buscas.

JULIAN EL TRISTE: Vivir en una isla es suficiente para también tener la cabeza vacía de recuerdos.

JUANA LA INGENUA: Vete. Es peor el olvido que la muerte.

ÑICO EL IRREVERENTE: Y si encuentras un recuerdo, por pequeño que sea, vuelve, que recordar es volver a vivir.

Aparece Filemón Ustáriz.

FILEMON USTARIZ: (*Tendiéndole una mano.*) Vamos. Hay que despertar el recuerdo a toda costa. El presente de un hombre también es su pasado.

Comienza a escucharse una instrumentación del bolero Ausencia, de Jaime Prats.

MERCEDES LA INCONFORME:

“¡Perla del mar! ¡Estrella de
[Occidente!

¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
la noche cubre con su opaco velo,
como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir...! La chusma diligente,
para arrancarme del nativo suelo
las velas iza, y pronta a su desvelo
la brisa acude de tu zona ardiente.
¡Adiós, patria feliz, edén querido!

¡Doquier que el hado en su furor impela
tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós...! Ya cruje la turgente vela...
el ancla se alza... ¡y el buque
[estremecido,
las olas corta y silencioso vuela!”³⁶

JULIAN EL TRISTE: Oí una música.

JOSE MARIA EL MISTICO: No. Fue el tiempo. El tiempo que pasó.

TATO EL ALEGRE: Se hace de noche.

ÑICO EL IRREVERENTE: Hay luna
llena. Luna del trópico.

JUANA LA INGENUA: En el trópico, y
en cualquier parte, cuando anochece,
se debe dormir.

LA REINA: ¿La noche se hizo para el
sueño?

JULIAN EL TRISTE: La noche se hizo
para el sueño. Sólo que la palabra
sueño nombra tantas cosas...

CASANDRA LA CIEGA: “Lo primero
que hace la noche en esta isla es
despertar el olfato./ Todas las aletas
de todas las narices azotan el aire
buscando una invisible flor./ La noche
se pone a moler millares de pétalos.../
Los cuerpos se encuentran en el olor,
se reconocen/ en este único olor que
nuestra noche sabe provocar;/ la
noche es un mango, es una piña, un
jazmín./ La noche es un árbol frente a
otro árbol sin mover una rama,/ la
noche es un insulto perfumado sobre
la mejilla de la bestia,/ una noche
esterilizada pues no soportaría las

invenciones de las almas en pena,/ sin memoria, sin historia, una noche antillana./ Una noche interrumpida por el europeo,/ el inevitable personaje de paso que deja su ilustre cagada,/ a lo sumo quinientos años, un suspiro en el rodar de la noche antillana,/ una excrecencia mística vencida por el olor de la noche antillana."³⁷

Mientras Casandra habla, los otros se preparan para dormir, salvo Juana la Ingenua y Julián el Triste, que se miran, extienden los brazos como si quisieran acariciarse.

JUANA LA INGENUA: ¿Qué miras?

JULIAN EL TRISTE: La luz que en tus ojos arde.

JUANA LA INGENUA: Es de noche. ¿Puede verme?

JULIAN EL TRISTE: "En ti veo ya la tristeza de los seres que van a morir temprano."³⁸

JUANA LA INGENUA: ¿Sabes?

JULIAN EL TRISTE: Note calles. Habla. Ellos están dormidos.

Mientras Juana la Ingenua dice el texto que sigue, se creará relación amorosa entre ella y Julián el Triste.

JUANA LA INGENUA: "Yo he soñado en mis lúgubres noches,/ en mis noches tristes de penas y lágrimas,/ con un beso de amor imposible,/ sin sed y sin fuego, sin fiebre y sin ansias./ Yo no quiero el deleite que enerva,/ el

deleite jadeante que abrasa,/ y me causan hastío infinito/ los labios sensuales que besan y manchan./ ¡Oh, mi amado!, ¡mi amado imposible!/ mi novio soñado de dulce mirada,/ cuando tú con tus labios me beses/ bésame sin fuego, sin fiebre y sin ansias./ Dame el beso soñado en mis noches,/ en mis noches tristes de penas y lágrimas,/ que me deje una estrella en los labios/ y un tenue perfume de nardo en el alma."³⁹

CASANDRA LA CIEGA: "No importa que sea una procesión, una conga, una comparsa o una manifestación/ la noche invade con su olor y todo el mundo quiere copular./ El olor sabe arrancar las máscaras de la civilización,/ sabe que la mujer y el hombre se encontrarán imprescindiblemente en el platanal./ ¡Musa paradisíaca!:/ No hay que ganar el cielo para gozar del cielo,/ dos cuerpos en el platanal valen tanto como la primera pareja,/ ¡Musa paradisíaca, ampara a los amantes!"⁴⁰

Pausa. El Bufón revisa los cuerpos dormidos.

EL BUFON: La noche desciende sobre la isla. No importa. Yo soy la lechuza que ve mejor por las noches. Mis ojos son los de un cocuyo. No hay rincón oculto para mí. Yo vigilo. Su majestad está vieja, enferma, se deja contagiar por la locura y por los sentimentalismos baratos. ¡Pobrecitos! ¡Que si el recuerdo, que si perla del mar, que si en mis lúgubres noches! Yo vigilo. El deber es el deber. Yo vigilo. El horizonte está limpio. Ningún barco

cargado de epidemias se acerca a nuestras costas.

CASANDRA LA CIEGA: ¡Va a llover!

EL BUFON: ¡Cállate, bruja!

CASANDRA LA CIEGA: El aire huele a lluvia.

EL BUFON: ¡Cállate te digo! Y duerme. Es hora de dormir. (**Saca una amplia gasa con la que cubre a los durmientes.**) El sueño es este paño, la mortaja que dura una hora. (**Va a su lugar a vigilar con los prismáticos.**)

Julián el Triste sale de debajo del paño.

JULIAN EL TRISTE: ¡El horizonte! ¡El horizonte! Cuando se nace en una isla la primera tentación es el horizonte lejano e indefinible. Esa línea mentirosa divide tu sueño. La nostalgia es una línea que se llama horizonte. La línea es obstinada y se cierra como un círculo. Del lado de acá, el mar; del lado de allá, el mar.

Baja al mar. Levanta el agua. Se moja. Juega con el agua.

JULIAN EL TRISTE: (*En Off.*) "Descalza arena y mar desnudo. Mar desnudo impaciente mirándose en el cielo. El cielo continuándose a sí mismo, persiguiendo su azul sin encontrarlo nunca definitivo, destilado." ⁴¹

"El mar es un jardín de flores de cristal, pero la playa es siempre para morir." ⁴²

JULIAN EL TRISTE: La playa es siempre

para morir. ¡Yo quiero alcanzar el horizonte! (**Pausa breve.**) "Suspiro por las regiones/ donde vuelan los alciones/ sobre el mar,/ y el soplo helado del viento/ parece en su movimiento/ sollozar;/ donde la nieve que baja/ del firmamento, amortaja/ el verdor/ de los campos olorosos/ y de ríos caudalosos/ el rumor;/ donde ostenta siempre el cielo,/ a través del aéreo velo,/ color gris;/ es más hermosa la luna/ y cada estrella más que una/ flor de lis./ Otras veces sólo ansío/ bogar en firme navío/ a existir/ en algún país remoto/ sin pensar en el ignoto/ porvenir./ Ver otro cielo, otro monte/ otra playa, otro horizonte,/ otro mar,/ otros pueblos, otras gentes/ de maneras diferentes/ de pensar." ⁴³
"¿Y quién soy yo? ¡Poeta vagabundo/ que vengo como réprobo maldito/ a cantar una hora en este mundo/ en presencia de Dios y lo infinito:/ Vengo a pulsar el arpa un breve instante,/ y en mi suerte más bella sólo espero,/ encontrar mi sepulcro, como Dante,/ por las sendas tal vez del extranjero./ La estrella de mi siglo se ha eclipsado,/ y en medio del dolor y el desconsuelo/ el lirio de la fe se ha marchitado/ y no hay escala que conduzca al cielo./ Tengo el alma, Señor, adolorida/ por unas penas que no tienen nombres/ y no me culpes, no, porque te pida/ otra patria, otro siglo y otros hombres;/ que aquella edad con que soñé no asoma;/ con mi país de promisión no acierto,/ mis tiempos son los de la antigua Roma,/ y mis hermanos con la Grecia han muerto!" ⁴⁴

Aparece Filemón Ustáriz.

FILEMON USTARIZ: ¿Desilusionado?

JULIAN EL TRISTE: Nostálgico.

FILEMON USTARIZ: ¿No es lo mismo?

JULIAN EL TRISTE: No sé. La nostalgia es una línea que se llama horizonte.

FILEMON USTARIZ: ¿Quieres irte?

JULIAN EL TRISTE: No. "Si partiera/ al instante yo quisiera/ regresar."⁴⁵

FILEMON USTARIZ: ¿Qué quieres entonces?

JULIAN EL TRISTE: Reposar.

FILEMON USTARIZ: ¿Te refieres a la muerte?

JULIAN EL TRISTE: Me refiero a la muerte.

FILEMON USTARIZ: ¿Sabes lo que es? ¿Sabes lo que dices cuando dices "muerte"?

JULIAN EL TRISTE: "La muerte es una vuelta al gozo perdido, es un viaje."⁴⁶

FILEMON USTARIZ: ¿Es gozo la muerte?

JULIAN EL TRISTE: "La muerte es júbilo, reanudamiento, tarea nueva."⁴⁷

FILEMON USTARIZ: ¿La imaginas?

JULIAN EL TRISTE: "Será un rompimiento interior, una caída suave."⁴⁸

FILEMON USTARIZ: ¿Estás preparado?

JULIAN EL TRISTE: Aquí está mi pecho.

FILEMON USTARIZ: No. No será una muerte de héroe. Nada de batallas y clarines. A ti te mata la nostalgia, o el horizonte, que es lo mismo. Entra al agua. Déjate llevar.

JULIAN EL TRISTE: (*Desapareciendo.*) Entro al agua. Que me cubra con su silencio. Viviendo en una ciudad bulliciosa se añora tanto el silencio, que cuando lo tienes es como si la muerte te hubiera tocado con su mano irrevocable. Entro al agua. Quiero deshacerme en su fondo, volverme alga, coral, o simplemente un poco de arena. ¡La arena del recuerdo! Dejar el presente tosco; volver a la eternidad aquella en que estaba antes de nacer. No supe vivir. No aprendí. Para vivir hay que tener vocación. Aprender a amar lo que tienes. Yo viví amando lo que no tenía. Pasaba los días asomado a la ventana esperando el gran asombro, la revelación, que Dios se presentara y me cubriera con su manto. No supe vivir. No me di cuenta que Dios era yo mismo, y mi cuarto, la casa donde vivía y donde se escuchaba el río crecido en los días de lluvia. Dios era aquel pobre amigo que tanto me quiso. Yo tengo una foto de Dios; es una foto de mi madre el día de su boda, con mi padre trajeado, muy respetable al lado suyo. Ahora necesito el silencio del agua. Volverme arena. Acaso la arena sea eterna. Entro al agua. Parece haberme estado esperando. Mis pulmones se repletan de espuma y sal. Soy un dios que va a conocer el prodigio de la muerte. La muerte es una vuelta al gozo perdido, es un viaje. Un viaje sin nadie que te acompañe. "...Está vacío/ mi pecho, destrozado está y vacío./ En donde estaba el corazón. Ya es hora/ De empezar a morir. La noche es buena/ Para decir adiós."⁴⁹ No digo adiós. Nadie me oirá. Cualquiera sea el paisaje, me gustará. Adiós, adiós aunque nadie me oiga. Ojalá alguien tenga un segundo para recordarme, porque yo también a veces, fui capaz de sonreír.

JOSE MARIA EL MISTICO: (*Saliendo de debajo del paño.*) Soñé que alguien se ahogaba.

FILEMON USTARIZ: El sueño es una segunda vida.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Estoy despierto?

FILEMON USTARIZ: Da lo mismo.

JOSE MARIA EL MISTICO: No. Quiero tener una certeza. (*Otro tono.*) ¿No hay certezas?

CASANDRA LA CIEGA: Sí. Las hay. Si quieres puedo decirte una: ¡va a llover!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡Mira qué cielo tan estrellado!

CASANDRA LA CIEGA: Mis ojos están vacíos. No puedo ver el cielo estrellado. Es mi cuerpo el que siente la cercanía de la lluvia.

JOSE MARIA EL MISTICO: Si llueve, nos bañaríamos en la lluvia, como cuando éramos niños.

CASANDRA LA CIEGA: ¿Y si es un ciclón? Nos bañaríamos en la catástrofe.

JOSE MARIA EL MISTICO: Ahora me gustaría comerme una guanábana.

CASANDRA LA CIEGA: No cabe duda: estás hablando dormido.

JOSE MARIA EL MISTICO: Una guanábana. Compartirla con mi madre.

CASANDRA LA CIEGA: Tu madre murió.

JOSE MARIA EL MISTICO: Con mi hermana entonces.

CASANDRA LA CIEGA: También murió.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿No hay nadie?

CASANDRA LA CIEGA: Los que no murieron se alejaron. ¡Otra forma de morir!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡Una guanábana! ¡Compartirla con mi madre!

CASANDRA LA CIEGA: Tendrías que morirme para comerte esa guanábana.

JOSE MARIA EL MISTICO: (*A la virgen.*) Virgen, ¿estás ahí? ¿Me oye?

LA VIRGEN: Aquí estoy. Siempre estoy. En mi lugar eterno.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Por qué desaparecieron tantas cosas?

LA VIRGEN: No preguntes lo que no puedo responder.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Hay algo que tú no puedes responder? ¿No lo sabes todo?

LA VIRGEN: Tu imaginación me inventa poderes. Yo te pregunto: ¿por qué desaparecieron tantas cosas?

JOSE MARIA EL MISTICO: Aquí, por ejemplo, había una fuente donde lloraban los delfines. Y allá una columna salomónica. Y olor a tasajo. Y más allá una palma real. ¡Una palma real! Aquí un aguacatero y una ceiba. Y mi casa, mi casa limpia porque mi

madre y mi hermana se pasaban el día trabajando. Había un momento, por la tarde, después del almuerzo, en que nos sentábamos en el patio, bajo el framboyán que parecía de fuego. ¡Qué algarabía la de los gorriones! Y conversábamos los tres, mi padre todavía no había vuelto de la bodega. Conversábamos de nada, de la vida, de cada día, de las pequeñas cosas. ¡Yo creía que eran pequeñas cosas! ¡Qué imbécil fui! No me di cuenta de que allí, en el patio, estábamos en plena felicidad. Uno siempre cree que la felicidad es algo grande, enorme, un huracán que te lleva de un lado a otro. ¿Por qué no acabamos de comprender que la felicidad es una tacita de café, quedarse medio dormido por la tarde en el sillón de la siesta, escuchar a Bola de Nieve: "Si me pudieras querer como te estoy queriendo yo..." Comerse una natilla o un arroz con leche que tu madre hizo. Y mirarla a ella, mirar a tu madre en cualquier momento, o ni siquiera mirarla, pero saber que puedes ir a donde ella en el instante que te plazca, porque ella está ahí? A mí me gustaba cuando se estaba mirando en el espejo, ajustándose una peineta. ¡Mirar a mi hermana, con la muñeca de trapo, mecerse en el columpio! ¿Por qué no nos damos cuenta de que la felicidad es la familia reunida a la hora de comer, echar el agua en los vasos, decir "buen provecho", cortar el pan, jugarle una broma a papá, esconderle los espejuelos? No. Uno siempre esperando palabras gigantes escritas en el cielo, y de tanto mirar para arriba, la verdadera felicidad se va como el aire, por entre los pies.

LA VIRGEN: No hay palabras escritas en el cielo.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Qué se hicieron los poderes celestiales?

LA VIRGEN: ¿De qué poder estú hablas?

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Dónde está Dios? ¿Dónde estás tú?

LA VIRGEN: Aquí estoy. Hace siglos. No sé desde cuándo porque la eternidad es la falta de memoria. Yo, aquí, en mi eternidad, inmóvil, sin poder hacer nada, mirando cómo ustedes buscan una felicidad que no existe, sin el consuelo de decirles que deben hacer porque yo misma lo ignoro. Soy una divinidad, sí, pero no tengo poder. Compréndelo. El mal es el mal, el bien es el bien, y están tan lejos de mí, tan fuera de mis manos... Pasan las primaveras y las guerras y las epidemias y los tiempos de paz, pasa el infortunio, la alegría, la tristeza, y no sé nada. Todo me es ajeno.

JOSE MARIA EL MISTICO: Entonces, ¿quién nos defiende?

LA VIRGEN: Nadie. Yo estoy en mi lugar eterno, pero estar aquí no me confiere ninguna fuerza.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¡Ayúdame!

LA VIRGEN: No. Nadie te puede ayudar. Y en cuanto a mí... ¡Compadéceme! Si de algo te consuela, piensa que yo soy más infeliz. A ustedes les fue concedido el descanso. Saben que un día, más tarde o más temprano, el tiempo se detendrá, sus cuerpos se pudrirán. Sí, ya sé, es fea la palabra pudrición, sin embargo, significa el reposo. ¡El reposo! ¡Qué falta me hace cerrar los ojos y descansar! ¡Yo también quiero descansar! Hace tanto que estoy aquí, mirando, sólo mirando cómo se levantan monumentos y se destruyen monumentos, nacen hombres y mueren hombres. No bien detengo mis ojos para mirar cómo el cuerpo se levanta, ese prodigio del

cuerpo, y ya se deshace en polvo, no es nada, el tiempo de mi suspiro. Porque en la eternidad la vida de un hombre es una distracción mía, un parpadeo. Y créeme: ¡cuánto odio ser la madre de Dios! ¡Cuánto odio haber sido la elegida entre tantas posibles! ¿Por qué tuve que ser la elegida para vivir en esta oscuridad sin fin? Mirando cómo todo termina y comienza, termina y comienza, así, sin la esperanza de que un buen día mi corazón estalle o escupa toda mi sangre, o mi cerebro diga: "¡Hasta aquí!" No, yo en mi altar, blanca, virgen, inmaculada, oyendo plegarias y lamentos y sollozos a los que no puedo dar remedio. ¡Quisiera ser sorda y ciega! ¡No quiero ver cómo se calcinan bosques y se derrumban ciudades y mueren hombres implorando por mí! ¡Ah, no! Yo soy la madre de Dios, la elegida, y aquí tengo que estar aunque mis fuerzas no alcancen para dar comida al hambriento, secar las lágrimas del que llora y grita y pide clemencia. Tú cállate. No preguntes más porque no tengo ninguna respuesta.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Dónde está mi madre ahora?

LA VIRGEN: ¡No sé!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿En qué tierra se pudre?

LA VIRGEN: ¡No sé!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Dónde está la cama de hierro?

LA VIRGEN: ¡No sé!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Dónde está la mesa de cedro?

LA VIRGEN: ¡No sé!

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Dónde fue a parar el rosario con el que te invocaba cada noche?

LA VIRGEN: ¡No sé! ¡No sé! ¡No me atormentes más con tu debilidad!

LA REINA: (*Saliendo de debajo del paño.*) Pobre hombre. Estás desvelado. Yo también. "La noche bella no deja dormir."⁵⁰ ¿Con quién hablabas?

JOSE MARIA EL MISTICO: Con la virgen.

LA REINA: Pobre hombre, estás desvelado.

Se oye música de flauta, alguna melodía de Antonio María Romeu tal vez.

JOSE MARIA EL MISTICO: ¿Y esa música?

LA REINA: Es el tiempo. El tiempo que pasó.

JOSE MARIA EL MISTICO: (*A Filemón que se le acerca.*) ¿Y esa música?

LA REINA: (*Que no ha visto a Filemón.*) Es el tiempo, te digo, una melodía. ¡El tiempo no está quieto ni un segundo!

Filemón se lleva a José María el Místico.

LA REINA: (*Que no se percata de la partida de José María.*) El tiempo pasa y créeme, la vejez duele. Es como si los huesos se fueran haciendo polvo antes de tiempo. Polvo bajo la piel de pergamino. Pero lo que más duele de la vejez es ver cómo, junto contigo, el mundo se derrumba. Quizá para el que nazca hoy comience a

crearse el mundo, el mundo junto con él. Para mí, en cambio, es el Apocalipsis. Sólo faltan el ángel y las trompetas y esa puerta que dicen se va a abrir en el cielo. ¡El Apocalipsis! Y estoy sola. Es lo terrible de los años: Lo sola que te dejan. Si me preguntaras qué cosa es para mí la vida, te diría: "Estar sentada en un sillón diciendo adiós." ¡Adiós! El brazo se te cansa de tenerlo levantado. ¡Adiós! Y de pronto te da rabia esa palabra que tienes que repetir una y otra vez. ¡Adiós! Uno a uno van saliendo los amigos, los parientes. Algunos a la muerte, otros al camino. ¿Y qué diferencia hay, dime, entre el camino y la muerte? ¡Adiós, coño, adiós! Y las paredes se agrietan. Y el piso se hunde. El techo se cae... Como dijo el poeta: "Mi alma es una gran bahía donde siempre hay un barco que se va."⁵¹

CASANDRA LA CIEGA: Se acerca la lluvia.

LA REINA: ¿Vas a seguir con la misma cantaleta? ¡Duérmete!

CASANDRA LA CIEGA: Por lo más sagrado, se va a caer el cielo lloviendo.

LA REINA: ¡Déjalo que se caiga! Si se cae, a lo mejor, Dios se cae con él y le pedimos cuenta, lo obligamos a que nos oiga. Porque, óyeme, Dios existe... pero es sordo.

CASANDRA LA CIEGA: No blasfemes. Hazme caso. La lluvia está aquí. Mi piel, mis huesos la presienten. ¿No hay nubes rojas y rápidas?

JUANA LA INGENUA: (*Saliendo del manto.*) ¡La noche bella no deja dormir!

CASANDRA LA CIEGA: Pues va a llover. Yo lo anuncio.

JUANA LA INGENUA: (*A la Reina.*) Mi alma es una gran bahía donde siempre hay un barco que regresa.

LA REINA: ¡Qué sabes tú, tan joven!

JUANA LA INGENUA: La vejez no te da toda la verdad.

LA REINA: Los años me hacen sagrada. No puedo decirte a cuántos tuve que despedir. Estamos sentados diciendo adiós, recogiendo adioses. ¿Y lo sabemos?

JUANA LA INGENUA: De tanto decir adiós olvidaste tender la mano al que regresa.

LA REINA: Yo miro a mi alrededor y sólo veo escombros. Y cuando alguien se acerca, aspiro la pudrición que será su carne. No veo sino cuencas vacías. Y en el lugar del corazón, ¡una piedra! Hasta el amor se ha vuelto vulnerable.

JUANA LA INGENUA: No es verdad. El amor mueve al sol y a las demás estrellas.

LA REINA: El amor está bajo tierra con una cruz encima.

JUANA LA INGENUA: No estás vieja, sino enferma.

LA REINA: Es lo mismo. Ni siquiera tengo un hijo para decirle: "aquí hubo un camino y aquí un río y un bosque". Ahora no hay nadie. La vejez duele. El tiempo no debería ser esta tortura lenta. (*Otro tono.*) Perdóname, hija, no sólo estoy vieja, sino enferma. Tú

tienes razón. ¿Ves este brazo? Me duele de decir "adiós".

JUANA LA INGENUA: ¿Sabes lo que es una invocación?

LA REINA: El tiempo acaba con la memoria.

JUANA LA INGENUA: ¡Vamos a llamarlos a todos! ¡A los vivos y a los muertos! Para algo tiene que servirnos esa palabra maltratada, amor.

LA REINA: (*Cansada.*) Estás llena de vida. Yo quisiera dormir hasta la consumación de los siglos.

Se escucha un trueno.

JUANA LA INGENUA: Y eso, ¿qué es?

LA REINA: No siempre el tiempo es una melodía. A veces es un relámpago.

JUANA LA INGENUA: Te lo ruego, ayúdame. ¡Vamos a llamarlos a todos!

LA REINA: No tengo fuerzas ni para moverme.

Se escucha otro trueno.

CASANDRA LA CIEGA: ¡La lluvia! ¡Se acerca la lluvia!

EL BUFON: A lo lejos, nubes rojas y rápidas. Se anuncia tormenta.

JUANA LA INGENUA: También la lluvia se puede detener. (*Corre a despertar a los dormidos.*) ¡Vamos, a despertarse! ¡Hay que detener la lluvia! ¡Tenemos que detener la lluvia!

Tato el Alegre y Níco el Irreverente salen de debajo del paño. Se escuchan truenos; relámpagos iluminan la isla.

CASANDRA LA CIEGA: Se abre el cielo. Se cumple mi profecía.

JUANALAINGENUA: ¡Ninguna profecía se cumplirá! ¡Esas nubes se detendrán allá, en el horizonte! (*Cayendo de rodillas.*) ¡Virgen o quienquiera que seas, yo nunca te pido nada, ¡detén esa lluvia! ¡Deténla! ¿Dónde están mis hermanos? Los que murieron, los que no veo conmigo. ¿Dónde están? ¡Que vuelvan! ¡Los quiero aquí! ¡Ahora mismo, a mi lado!

La Reina, Tato el Alegre, Níco el Irreverente ayudan a Mercedes la Inconforme, Julián el Triste y José María el Místico que regresan. Se abrazan, se besan como si en ello les fuera la vida. Truenos y relámpagos se hacen cada vez más fuertes.

FILEMON USTARIZ: "¿Qué rumor? ¿Es la lluvia? Desatada cae en torrentes, oscurece el mundo, y todo es confusión, horror profundo. La tormenta umbría en los aires revuelve un océano que todo lo sepulta... Al fin, mundo fatal, nos separamos: el huracán y yo solo estamos."⁵²

JUANA LA INGENUA: ¡Yo detendré el huracán! ¡Yo lo detendré!

Un viento fuerte comienza a levantarse. Por encima de los truenos, se escucha el poema Isla mía de Dulce María Loynaz en la propia voz de la autora. Casandra la Ciega es ayudada por Filemón Ustáriz. El Bufón se esconde bajo el paño. Los demás se vuelven hacia La Virgen que les tiende los brazos. Van subiendo poco a poco la escalera que conduce a ella, caen abrazados a sus pies. La voz de Dulce María Loynaz va cediendo lugar al Réquiem.

Los textos citados pertenecen a los siguientes autores:

- | | |
|---|------------------------------------|
| (1) Gastón Baquero | (26) José Fornaris |
| (2) Diario de Navegación , Cristóbal Colón | (27) Lidia Cabrera |
| (3) José Fornaris | (28) Antón Arrufat |
| (4) Diego Vicente Tejera | (29) Eliseo diego |
| (5) Virgilio Piñera | (30) Renée Méndez Capote |
| (6) José Lezama Lima | (31) Carlos Loveira |
| (7) Silvestre de Balboa | (32) Eliseo Diego |
| (8) Gertrudis Gómez de Avellaneda | (33) José Martí |
| (9) Jorge Mañach | (34) José Martí |
| (10) Julián del Casal | (35) José Martí |
| (11) Virgilio Piñera | (36) Gertrudis Gómez de Avellaneda |
| (12) Virgilio Piñera | (37) Virgilio Piñera |
| (13) Luisa Pérez de Zambrana | (38) Julián del Casal |
| (14) Virgilio Piñera | (39) Juana Borrero |
| (15) José Jacinto Milanés | (40) Virgilio Piñera |
| (16) Isaac Carrillo O'Farril | (41) Emilio Ballagas |
| (17) Pablo Armando Fernández | (42) Dulce María Loynaz |
| (18) Antón Arrufat | (43) Julián del Casal |
| (19) Antón Arrufat | (44) Juan Clemente Zenea |
| (20) José Martí | (45) Julián del Casal |
| (21) José Martí | (46) José Martí |
| (22) José Martí | (47) José Martí |
| (23) Julián del Casal | (48) José Martí |
| (24) Condesa de Merlín | (49) José Martí |
| (25) Julián del Casal | (50) José Martí |
| (24) Condesa de Merlín | (51) Fayad Jamís |
| (25) Antón Arrufat | (52) José María Heredia |



He querido regresar a lo que olvidábamos: la placidez de la siesta, la frescura del agua de coco y el jugo de mango, a la elegancia del aguacatero a cuya sombra leeremos para siempre la nostalgia de Julián del Casal, a las tenderas de los patios de Marianao... Y a nuestra Caridad del Cobre, humilde -virgen- pequeñísima en el altar lleno de ofrendas.

Los personajes, apegados al drama interior de la poesía, proponen la salida a la precariedad ético-espiritual a que los conducen las circunstancias. El entorno es la fatigosa línea cruda y mitificadora que reduce o transmuta la esencia. Es límite de la esperanza; la sensación vacua que detiene la existencia y desata la maquinaria de los recuerdos. También está la gracia popular, la alegría diseminada en un reducto de la conciencia que casi no puede contrastar: Tato el Alegre ("Yo que tanto sufrí en la vida, quiero llamarme Tato el Alegre"), no puede eclipsar el llanto de las musas que viene desde el "destierro" herediano, pasando por la voz pavorosa de la Avellaneda, la obsesión neurótica de Milanés, la espiritualización fantástica de la naturaleza de Zenea, el dolor de Luisa Pérez, el hastío "ennui" casaliano, la alucinación amorosa de Juana Borrero, la impaciencia ante el futuro sin salida de Ballagas...; llegando al panteón lezamiano, la angustia virgiliana y la visión indagadora de Eliseo Diego.

El resultado de todos los personajes está determinado por el entorno insular; por los continuos desprendimientos y las indetenibles pérdidas de la tradición.

Dice Abilio:

Y regresar, claro, al horror-plácido de la Isla, ese sitio fuera del mundo, condenado a la maldita circunstancia del agua por todas partes, donde nacer es, además de una fiesta innombrable, el saberse hombre aislado para siempre.

Ante la predestinación, sólo se puede ir perdiendo cosas, como afirma Filemón, esperanza y dolor componen la savia de sus andares. El y los demás han venido a colmar un espacio dramático de estirpe polisémica, un espejo cóncavo que perturba el orden y que lleva por nombre: Isla. En ese arranque Isla y Virgen se funden como dos polos en pos del equilibrio: Isla, pesimismo pero permanencia; Virgen, ofrendas para superar al destino y lograr la permanencia.

¿Un homenaje? ¿Un recuento de nuestra poesía? ¿Un repertorio de auténtica cubanía? Todo y mucho más puede ser Perla Marina. ■

DE LA MANO DE UNA VIRGEN

Pedro Morales

¿Cómo vives en las ruinas de tu cuerpo,
con los fantasmas de tu juventud?

Heiner Müller, **Medea Material**

Parece que, irrevocablemente, el retorno a los poetas del XIX está asociado a la nostalgia de fin de siglo que nos caracteriza hoy. Además de motivar estudios filológicos y culturales diversos, figuras cimieras del llamado Siglo de Oro de las letras cubanas han alcanzado la dimensión de héroes dramáticos. Al menos dos de esas figuras ocupan un sitio especial en nuestra dramaturgia. Es el caso de Milanés en **Delirios y visiones de José Jacinto Milanés**, de Tomás González (Premio UNEAC de Teatro 1987) y en **La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés**, o su versión más acabada, **Vagos rumores**, de Abelardo Estorino. En idéntica situación aparece Zenea en **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, de Abilio Estévez.¹

1. Poetas del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX constituyen también motivo de creación para jóvenes dramaturgos al término de sus estudios en el Instituto Superior de Arte: Julián del Casal en **Mascarada Casal**, de Salvador Lemis (recientemente estrenada por Armando Suárez del Villar con su Teatro XXI); José María Heredia en **Delirium**, de Marcial Lorenzo; Juana Borrero en **Rondeles**, de Elizabeth Mena; Gertrudis Gómez de Avellaneda en **Tula 1854**, de Silvia Ramos; Rubén Martínez Villena, en **Catálogo de Señales**, de Carlos Celdrán.

Los tres últimos títulos han alcanzado el imaginario de las tablas. En 1993 otra puesta en escena se consagra a un poeta del siglo XIX, esta vez -la primera por demás- a una poetisa: Juana Borrero. **La virgen triste**, así nombrada, es un espectáculo unipersonal, primer estreno propiamente dicho del Teatro Galiano 108, una célula de creación del Grupo Juglaresca Habana, organizada al amparo del sistema de proyectos artísticos.

Mis primeros contactos con **La virgen triste** se dieron con antelación al estreno, cuando -en mi condición de especialista del Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana- audicioné la fase final del proceso de ensayos. A partir de ese momento, mis encuentros frecuentes con el colectivo me han convertido en testigo del proceso seguido con este espectáculo. ¿Dónde está su génesis? Diría que en una pasión grande y auténtica, la que siente la actriz Vivian Acosta por la personalidad y la obra de la artista que, reafirmando uno de los estigmas de la cultura cubana, murió a la temprana edad de dieciocho años.

Juana se convirtió para mí en una obsesión, sobre todo como poetisa. Inicié una investigación sobre su poesía y su pintura. Leí todo su epistolario con el propósito de realizar un unipersonal. Quería

mostrar a Juana como un personaje vivo, desentrañarla en sus contradicciones, en lo monstruoso y terrible de su personalidad, traerla al presente alejándome de la tendencia que suele magnificar a los personajes del siglo XIX. ²

La inserción en el proyecto de Elizabeth Mena, la joven egresada del ISA con una pieza sobre Juana Borrero, podía virtualmente conferir una trascendencia mayor al espectáculo, pues la dramaturgia quedaba a su cargo, a partir de las propuestas escénicas que formulaba la actriz y de alguna manera volviendo a **Rondeles**.

Luego del estreno y de varias funciones, los creadores sometieron su propuesta

2. Conversación con Vivian Acosta acerca de *La virgen triste*.

fotos: ISMAEL



a reanálisis. Al confrontar, sucesivamente, los resultados que para la puesta en escena han tenido esos reanálisis, continúo sintiendo lo mismo que en los primeros momentos: **La virgen...** es fruto de un proceso de creación inacabado, en la medida que éste no se orientó por los caminos que orgánicamente reclamaba.

Mi primera audición a **La virgen...** se produjo cuando estaba construida la estructura básica de la puesta en escena, sin luces ni sonido, y comenzaban a perfilarse los rasgos del trabajo actoral. En una de las anotaciones que recoge el dictamen técnico de esa audición se dice:

Aunque la puesta en escena tiene una duración adecuada para un trabajo unipersonal (1 hora), no siempre se percibe con claridad la idea que sustenta a la obra, el objetivo hacia el que se conduce al espectador. Intimamente ligado con esto, aparecen algunas reiteraciones (de imágenes, desplazamientos,...) que pueden atentar contra la comunicación íntima, espiritual, poética a la que se aspira. Se sugiere revisar detenidamente la estructuración dramática del espectáculo, y no apresurar el momento del estreno.

Algún tiempo después, si bien no se habían incorporado aún música y luces, el proceso de puesta en escena había avanzado lo suficiente como para

valorar, más adecuadamente, la dramaturgia del espectáculo, el trabajo actoral y la configuración de imágenes espaciales. Lo que me resultó inquietante en un primer momento reaparecía en mis observaciones:

¿Qué nos dice la obra a los espectadores de hoy, en Cuba? ¿Cuál es el signo que define la cercanía de Juana Borrero? ¿Cuál es la perspectiva para establecer un diálogo con su vida y su poesía? Estas son preguntas que hasta el momento no tienen una respuesta clara a nivel de la puesta en escena. La inclusión del prólogo (aún sin montarse) y su articulación con el epílogo, pueden contribuir a otorgar un sentido más preciso a la puesta en escena.

Al no transparentarse aún los códigos de sentido en la obra, su lectura puede hacerse al margen de resortes emotivos, que son fundamentales en la comunicación con esta propuesta artística.

Como puede verse, desde un primer momento mis preocupaciones giraban en torno al sentido de la puesta en escena y su capacidad de comunicación con el espectador. Para valorar íntegramente estos aspectos que -en términos de resultado- expresan lo inacabado del espectáculo, estoy obligado a referirme a la composición dramática del mismo, el desempeño de la actriz Vivian Acosta y al papel de José González conduciendo la interacción de estos dos factores en el proceso de creación y confrontación de la obra.

En **La virgen...** se aspira a que Juana Borrero sea un espíritu errante que deambula entre nosotros buscando; como diría Rubén Darío, el divino y terrible secreto del amor. La joven escritora surge en la escena como resultado de una invocación ritual. Nos descubre sus amores con Julián del Casal y Carlos Pío Urbach; juega, delira y huye de la vieja que la acompaña y

que la ha invocado; se sumerge en un terrible desasosiego que la regresa a la muerte.

¿Cómo enunciar las líneas conflictuales en el espectáculo? ¿Giran, verdaderamente, en torno al personaje de Juana Borrero convertida en heroína dramática? Si Juana enloquece como resultado de la confrontación en ella de dos pasiones amorosas, e incluso si enloquece a consecuencia de los choques de esas dos pasiones no realizadas con su alma febril, ¿hay en esa idea una génesis de conflicto? ¿Cómo describirlo? Si el mundo de los muertos y de la ficción es consustancial al existir de la joven, obsesionada en firmar sus escritos como Ofelia o Desdémona, ¿qué incidencia diferenciadora tiene la resurrección de Juana y su vieja nodriza para una definición de fuerzas conflictuales? ¿Es esta virgen triste y atormentada eje de un conflicto de trascendencia o de un conflicto de pertenencia?

No creo poder responder a estas preguntas a partir del espectáculo visto. Pretender que el conflicto estaría entre la intención de elevar a Juana el reino de los espíritus, empeño en que no ceja la anciana, y la resistencia de aquella es, sencillamente, una banalización del planteamiento conflictual.

El epistolario de Juana Borrero y sus poemas profundamente apasionados, constituyeron la materia prima para la escritura dramática, a través de las propuestas escénicas de la actriz. Sin embargo, a nivel textual y a nivel de la puesta en escena, esa escritura carece de fuerza raigal. Aunque no coincidí con Elizabeth Mena en ensayos, me es imposible dejar de sentir que la dramaturgia de **La virgen...** está escrita en función de la imagen sonora-visual y no como columna vertebral del espectáculo.

Los dos segmentos de la obra, dedicados a la relación de Juana con Julián



del Casal y seguidamente con Carlos Pío Urbach se suceden, a nivel del texto dramático e incluso del texto espectacular, como simple continuidad. La diferencia entre ambos segmentos, innecesariamente divididos en dos actos en la pieza dramática, es sólo anecdótica. No hay crecimiento cualitativo de la acción; enriquecimiento del ritmo.

A pesar de ser un propósito esencial, idea básica de la obra, el reto que presupone desentrañar y modelar, desde una lectura contemporánea, una imagen particular de la poetisa capaz de dialogar en el presente, no se consigue con efectividad. Al no verificarse este propósito noble y hermoso, Juana no trasciende como un ser vivo; es solo una reaparición. El acto ritual como acción genérica nos entrega a una heroína eclipsada por la dinámica de su

contraparte, la nodriza, negra anciana que arrastra el baúl donde viajan los recuerdos de Juana y su propio espíritu. Funcionando como elemento distanciador, las peripecias de la vieja, sin embargo, no desdibujan la ambivalencia sentimental de Juana.

Más, la contradicción entre propósito de la obra y estructura dramática se ve atenuada, en parte, por el trabajo de la actriz. Cultora de la llamada actuación en trance, Vivian Acosta me ha confesado cuán difícil le resultó el proceso de interiorización de Juana Borrero y su vieja nodriza, porque debía abordar de modo paralelo a los dos personajes, que además mantienen un contrapunto permanente; y porque el tratamiento de los objetos en la puesta en escena se concebía, necesariamente y todo el tiempo, a partir de estados de transmutación.

Los estados de transmutación son inherentes a la actuación en trance. La base de este modo de asumir el personaje está en una gran concentración por parte del actor. Antes de cada función, el actor está obligado, más que a ensayar, a desarrollar un entrenamiento psicofísico de gran intensidad, que pone en tensión todas sus energías para "comenzar a fluir". La personalidad del actor se pierde en un laberinto interior donde la intuición, no el cuestionamiento, viene a configurar toda expresión. El actor, sin embargo, debe ser consciente de sus acciones, interponiendo una cuarta pared. Como se deduce, en este fluir desde sí, desde un umbral profundo pero consciente, cada representación conlleva un desgaste energético significativo para el actor, dada la magnitud de su esfuerzo.³

Impresiona ver cómo en **La virgen...**, Vivian Acosta actúa con su cuerpo todo, en una suerte de danza de la reencarnación, similar a la del médium cuando "pasa a un ser". La actriz en trance, poseída por el espíritu de Juana Borrero, construye lípidamente la atmósfera del espectáculo, alcanza el tono de comunicación que el mismo requiere.

Es innegable que el trabajo de actuación confiere la máxima trascendencia a este unipersonal. No obstante, otra contradicción se hace evidente en torno a la dramaturgia de la actriz. Su grado de determinación, su realización plena, se ven afectados a nivel del discurso espectacular en la medida que el

3. Conversación con Vivian Acosta y José González acerca de **La virgen triste**.

En la escena cubana la actuación en trance es desarrollada por Tomás González con su Teatro 5. Vivian Acosta se reconoce deudora de este teatrero, si bien ella, por caminos propios, ha continuado profundizando en el entrenamiento y las técnicas de esta actuación.

contexto dramaturgico de puesta en escena no opera como basamento estructural suficiente.

El diseño de luces creado por Carlos Repilado contribuye decisivamente a instaurar el clima onírico de la puesta en escena. El viejo vestido blanco de los personajes, abundante en telas, se torna color sepia bajo los efectos de luces. La actriz en escena transita hacia una cierta condición espectral al devenir objeto de múltiples ases de luz que, desde distintas posiciones, inundan el escenario, pero sin restar sobriedad a la puesta en escena. La alternancia de iluminación teatral y velas es igualmente decisiva para conquistar la belleza plástica de **La virgen triste**.

La dirección artística articula imágenes sugerentes en cuanto a explotación del espacio escénico. Ahora bien, ¿cuál es, a mi juicio, el error fundamental de José González? No salvan la contradicción que se da entre dramaturgia de la actriz y dramaturgia de la puesta en escena. La actuación asume un recargo desmedido ante la inconsistencia del tejido dramático de base. Esto hace que **La virgen triste** se nos presente como un espectáculo inconcluso en su construcción y, consecuentemente, no definido en su universo de lecturas posibles.

La unión de José González y Vivian Acosta para fundar Galiano 108 no deja de ser fructífera. El acercamiento a una poetisa como Juana Borrero, las virtudes del trabajo actoral y de la atmósfera que se recrea son logros de **La virgen triste**. Debo apuntar además que la extraordinaria capacidad de trabajo y entrega de estos teatreros, su vocación por investigar el teatro desde la creación teatral misma, las proyecciones que tienen planteadas, confirman lo valedero de un colectivo que ha comenzado a caminar de la mano de una virgen. ■



fotos: LESSY MONTES DE OCA

MAS ALLA DEL TEATRO Y SUS FRONTERAS

E.G.A.

RIOS: ¿Dónde estamos?

SOLANO: En un teatro...

RIOS: ¿Seguro?

SOLANO: ... o algo parecido.

RIOS: ¿Otra vez?

SOLANO: Otra vez.

RIOS: ¿Esto es el escenario?

SOLANO: Sí.

RIOS: ¿Y eso es el público?

SOLANO: ¿Sí?

RIOS: ¿Eso?

SOLANO: ¿Te parece extraño?

RIOS: Diferente...

Claro que sí. Por encima de las circunstancias impredecibles, el teatro resurge en cada encuentro verdaderamente fértil. Puede parecer parte de la costumbre que el encuentro teatral, a pesar de ser el mismo siempre, es distinto. Es único. El actor habitando en un instante todas las horas, recorriendo en un mínimo escenario el universo. El actor solo frente a unos hombres que pueden ser otros o los mismos. Nada más es necesario para

JUL/SEP 1993 **tablas**

convocar la representación. Una tras otra hilvanan una historia interminable en la que, supuestamente por azar, nos encontramos.

José Sanchis Sinisterra, autor; y Vicente Revuelta, director, han desencadenado el juego de los posibles hallazgos, a propósito del más reciente estreno de Vicente con dos jóvenes actores: Roberto Palacios y Leonardo de Armas. **Ñaque o de piojos y actores**, auspiciado por el Grupo Teatro Estudio de Cuba, es el espectáculo que hace ahora sus reclamos para la reflexión.

Hay entre los creadores obsesiones que se reiteran, e inquietudes que subyacen en las imágenes más insólitas y distantes. Alguna que otra vez se convierten en recurrencias en la obra de un artista para ofrecer lo que luego reconocemos como recursos distintivos de todo su hacer. Pero sucede, que esos mismos afanes coinciden, en tanto búsquedas, en la labor de varios creadores. Cuando estas búsquedas se develan en el espacio de una obra, la coincidencia se expresa como una posibilidad liberadora para el reconocimiento y la afirmación entre los propios artistas. La cercanía de Sanchis y Revuelta en **Ñaque o de piojos y actores**, no es una excepción de la regla, sino una nueva oportunidad de aproximación al texto y especialmente, un acercamiento enriquecedor, por su claridad y mesura, al debate que, en torno al teatro y su función para los hombres, contiene la obra.

Ante un espectáculo como este, me pregunto dónde se halla lo particularmente **novedoso** u **original** que al romper la **rutina** de las representaciones que nos "rodean" estimula nuestro interés para participar en el acto teatral. ¿Dónde está lo diferente?

La representación **ocurre** en el patio de una majestuosa casona en el centro de

El Vedado, en la Ciudad de La Habana. 6:30 de la tarde. El sol ya está tras los árboles y los edificios altos. La luz anuncia la llegada inminente de la noche. Gradas para un centenar de personas aproximadamente y algunos otros asientos dispersos. ¿El escenario? Un tablado irregular cubierto de las mismas hojas secas que se hallan en todo el patio. Trastos de cualquier clase acumulados allí por la fuerza del abandono y el desuso. Todo está viejo, roto, desecho. Al fondo, la casa que en otros tiempos fue residencia de criados, cobertizo o sabe Dios qué cosa. Ahora sus paredes están manchadas. Del balcón superior penden restos de telares totalmente raídos. Finalmente, el olor a humo de madera vieja y hojas secas que se queman, nos llega por momentos con la brisa y cubre el patio con un suave perfume que hace del lugar un espacio muy íntimo, casi familiar.

"-¡Ríos..!, -¡Solano!..." Entre el bullicio de la ciudad, el llamado insistente y cada vez más próximo de esos nombres, rompe las expectativas del Patio. Aparece uno con sus harapos, y el otro con su carromato. Invaden el tablado mezclándose entre los trastos y el humo. Más tarde se preguntan: "¿Dónde estamos? ¿En un teatro?"

Ellos son los actores. Nosotros el público. "¿Es esto el teatro?... ¿De dónde han venido?" Las preguntas van y vienen. En el tablado o la gradería la sorpresa se despierta y comparte frente a la que quizás sea la primera o la última **representación**. Todo es aquí absolutamente frágil e inasible, como las brumas, los recuerdos y las ilusiones.

Ríos y Solano, después del reencuentro, se saludan efusivamente. Luego, casi por casualidad, "descubren" al público. El juego comienza a hacerse notar. Tras el desconcierto inicial, hay que empezar... "¿Pero qué?" ¿Hay alguna fábula que contar, representar, recordar? Es mejor presentarse así mis-

mos y lo que son capaces de hacer. Entre andanzas y desventuras, algún auto, unas loas y entremeses, ellos **cuentan** siglos de teatro y, por supuesto, de vida.

Más que **personajes**, Ríos y Solano son **actores**. Actuar los identifica. "¿Pero qué es actuar?" Tras esta pregunta, afortunadamente no resuelta en la obra, se desencadenan otras interrogantes. Como **comediantes** poseen una historia para **narrar**. Sucesos y recuerdos son evocados por ellos para luego representarlos o relatarlos indistintamente. Cual Quijotes y Sanchos están llenos de palabras. La oralidad los envuelve y les permite atravesar las épocas y distancias. Ríos y Solano permanecen vitales como su

teatro. Los nuevos tiempos les penetran y ellos se abren ante la certeza de tantos años transcurridos. Mientras, no dejan de preguntarse sobre el tiempo, sobre el presente. "¿Cuándo es ahora? ¿Qué día? ¿Qué mes? ¿Qué año?..."

Todo parece estar como la otra vez, pero es distinto. ¿Cómo conquistar esta diferencia para habitar en ella? Esa, quizás, sea la clave que necesitamos recuperar para vulnerar lo efímero del Teatro y la vida. Sin embargo no sabemos si es realmente necesario. En tanto hombres, Solano y Ríos, están atrapados en una angustia milenaria: peregrinar sin rumbo. Son hombres solos y son, por eso justamente, el **bululú** en potencia. En ellos, el teatro existe como algo virtual, dependiente de la oportunidad para el encuentro con un tablado y un auditorio. Sin embargo, la misma soledad los hermana, los hace indivisibles: los reclama. Salvar la posibilidad de relación entre los hombres sugiere igualmente una voluntad humana expuesta a continuas alternativas y tensiones. Y es esa, a mi modo de ver, la señal de mayor urgencia que nos presenta el espectáculo de Revuelta.

No se trata, sin embargo, de una preocupación evidente en la puesta en escena, sino una dilatación de los temas recurrentes en el texto de Sanchis Sinistera. También en **Ñaque...**, Sanchis focaliza el valor del intercambio humano sensible, afectuoso y comprometido como el soporte de cualquier acción que el hombre despliegue. Aquí se aborda la relación entre un "farandulero de notable ingenio" y un "famoso representante". Ellos rememoran, sí, una historia teatral rica y palpitante que se enri-



quece al contenernos. Como es natural, nuestra incorporación relativiza conceptos, enfrenta sensibilidades y deshace barreras que supuestamente, levantan los estilos, los lenguajes y los métodos.

Bajo la historia teatral, Solano y Ríos reviven su propia biografía o, mejor dicho, viven una nueva porción de su existencia. A la vista del público se recriminan. Este proceder es consustancial a su condición de gentes de teatro y es al mismo tiempo su misión como **personajes**. Al defender su obra como ñaque, preservan su unidad: su relación. Es ese el verdadero motivo imprescindible para recorrer todos los siglos y los espacios, es decir, el teatro.

Por eso discuten sus desacuerdos e intercalan, como susurros y apartes, sus dudas e inquietudes, tal vez caóticas. En este plano, "avanzan" linealmente en la narración de sus recuerdos. Al parecer repiten un programa centenario, sólo que los acontecimientos y las circunstancias en que actúan son, ahora, necesariamente distintas. De este modo, el contexto sobre el que opera la representación, convierte en un hecho insólito, sorprendente e inédito, la travesía de Ríos y Solano por la evocadora y evocada fábula "teatral" y por la propia coyuntura en que se desarrolla la representación.

Entre los dos hombres-personajes-actores y nosotros, se enreda un hilo, en principio imperceptible. De requebro en requebro, los actores igualmente narran o representan fragmentos de su existencia miserable y apasionante. Muestran sus contradictorios afectos modelados a golpes de la suerte. Entre esos múltiples planos de exposición, ambos comediantes dedican tiempo a la reflexión sobre lo que les es en ese

instante inmediato. Su vida cotidiana y el teatro se unifican de tal modo que las fronteras entre uno y otro se desdibujan. Solano y Ríos no constituyen exponentes de los "altos valores" de la tradición teatral. Forman parte de lo más **popular** de la misma tradición. Si el teatro no es tierra propicia para dejar las huellas de los gestos y los versos por grandiosos que estos puedan ser, menos aún los de estos cómicos andantes pueden aspirar a la trascendencia memorable. Verdaderos juglares, asidos a las palabras, van de iglesias a mesones, de plazas a patios intemporales, recorriendo caminos en los que una y otra vez vuelven a extraviarse. Semejante extravío o despropósito sugiere, quizás, una falta de sentido unidireccional o de agotamiento e inutilidad para cualquier gesto transformador que los actores o el público intentasen. Sin embargo, al revelar el absurdo de un excesivo pragmatismo y el valor de la constante irreverencia a las sujeciones y costumbres, la obra convierte a los personajes, y al propio **acontecimiento** de la representación, en un **evento** esclarecedor de la necesidad de la ruptura con la cristalización y el estatismo derivados de la "seguridad" que ofrece la cómoda aceptación de las normas social y culturalmente establecidas. La ironía de "visitar el pasado", en este caso, se apoya en la precisión con que se trazan los límites entre el "pasado" inherente al espectáculo, y su condición contemporánea, en tanto hecho que **transcurre** en una concreta dimensión histórica: **el presente**.

Si en una primera impresión, uno queda con el sentimiento de que la historia se repite cíclicamente, tras la última imagen, la obra se nos vuelve una inquietante pesquisa sobre la contemporaneidad. De ahí que la obra supera la vida de unos cómicos y de

algunos pasajes de la historia teatral española. **Naque...** es la probabilidad para formular una nueva mirada sobre nuestro tiempo histórico. Su representación no es más que un paréntesis donde pasado y presente coexisten transmutándose.

Ríos y Solano emergen en el patio procedentes del presente. Sobre sus espaldas, el cansancio de "siglos incontables". No aspiran a nada especial. No pretenden conquistar ningún imperio. Pero, al encontrarse con el público, vuelven a reconocer su condición teatral y se produce el más profundo y mágico de los silencios. Después del asombro, llega la incertidumbre de no saber por dónde ni cómo comenzar. ¿Qué hacer y qué decir? Es en el silencio inicial, preámbulo de tantas palabras, donde se cuece la densidad de la relación que más tarde se adornará de múltiples anécdotas.

Una mirada desconcertante, la indiferencia, la atemporalidad simulada, el sin sentido y el despropósito, abren el camino a la relación instantánea y voluble que, como todo el teatro, se produce entre los actores, los personajes y el público.

Partiendo de esas premisas, el espectáculo de Vicente se nos presenta despojado de artificios fascinantes y seductores. La rudimentaria artesanía del teatro, su versión primitiva es, quizás, la que se sitúa ante nosotros.

A los actores apenas se les escucha. Susurran con cuidado para no romper el equilibrio del primer encuentro. El silencio protege sus diálogos internos y les permite permanecer en la frontera de la **representación**, la evocación o el reposo. De cualquier manera, las palabras, los versos, los diálogos y las historias llegarán después. Pero no será

precisamente, mediante las palabras que los personajes acercarán al espectador.

En todo caso, el silencio del principio, la voluntad de avanzar sin saber hacia dónde ni por qué, sin romper el enigma; más la desnudez y la austeridad de pretensiones, constituyen, en conjunto, la principal paradoja que el espectáculo ubica en su primer plano. Vencido este sortilegio, será más fácil reconocer la necesidad de comunicación, intercambio y relaciones que ofrece la puesta en escena. En ella gravita igualmente una contradicción a nivel del discurso escénico en tanto se apropia de un universo temático e ideológico supuestamente **agotado** que se expresa a través de los desechos dispersos en el patio y sobre los propios actores. Sin embargo, esta instalación de ruinas, revierte "paradójicamente" su sentido explícito y propone en su interrelación textual con el acontecer dinámico y contemporáneo del espectador meras opciones de análisis y cuestionamiento que afirman su perspectiva de apertura, continuidad y progreso no sólo en relación con la permanencia del teatro, sino respecto a la evolución de la realidad misma.

Casi literal es la interpretación escénica que Revuelta hace del texto de Sanchis. Autor y director coinciden en hacer del discurso verbal el protagonista en el espectáculo. La palabra como imagen y soporte de la teatralidad, constituye un principio rector de la puesta en escena. A su dimensión dialógica fragmentada en diferentes planos, se subordinan los demás resortes del espectáculo. Los límites entre narración, evocación y representación son alterados por el torrente oral que moviliza todo el proceso dramático. Semejante contrapunto entre el acontecer de la situación dramática y la narración oral funciona, finalmente,

como el presupuesto estructurador del texto y de la puesta.

En ese sentido, los actores deben asumir un personaje con rasgos muy peculiares. Su sustancia, sin dejar de ser teatral -todo lo contrario- es igualmente literaria. No son caracteres en evolución psicologista. Ellos no se enfrentan a un "problema" que deben resolver a la manera tradicional, vale decir realista. Su misión es sólo detenerse frente al público, reconocer el teatro, y más tarde, continuar el viaje. Los transforma la circunstancia y la relación que logran crear con todo el ámbito de la representación al rebasar los condicionantes temporales que hipotéticamente puedan alejarlos del auditorio.

En la puesta de Vicente, los actores prácticamente se deslizan sobre el complejo tejido dramático. Su presencia atenta a lo imprevisto, la casualidad y el azar, mantiene en alto el hilo inefable que une al tablado y a las gradas. Lo afañoso que supone todo intento de comunicación y relación entre los hombres, se convierte para estos actores y para todo el espectáculo en general, en fundamento dinámico del proceso creativo, evidente en la condición mutante e inédita de cada representación.

Para Roberto Palacios y Leonardo de Armas, no sólo es este espectáculo un reto mayor, sino la confirmación de sus potencialidades actorales. Son el centro indiscutible de la puesta a partir del cual se articulan las difíciles relaciones que la obra demanda. Hallar la justa dimensión de sus personajes totalmente atípicos, comprender el carácter peculiar de la estructura dramática y crear finalmente los nexos entre la evolución de la fábula y el espacio transformable en que se desarrolla, son las acciones principales que distinguen la labor creativa de ambos actores. Sin estridencias, ellos se integran al ámbito total de la puesta en

escena con gran dignidad y precisión en sus actos registradores de matices y caracterizaciones diversas. La empresa se les agradece por la suavidad con que asumen a los espectadores, pero sobre todo por el hecho de mantener activa la relación con sus personajes, el público y la representación. Dispuestos al azar, pero seguros de lo que hacen. Por eso son libres frente a nosotros; y esa sensación de libertad se comparte y disfruta cuando alivia las tensiones con que llegamos, ¿al teatro?

Abierta en su concepción estructural, la fábula de *Ñaque...* potencia igualmente un espectáculo que, hacia el final, se abre para el espectador en diversas proposiciones. No existe un punto climático único y por ende tampoco se define un último acontecimiento que concluya la historia iniciada. El espectador debe, en esas condiciones, reconocer que ha asistido a un hecho que no **ocurrió**, sino que aun **transcurre**. Personajes y narraciones pasaron frente a él o viceversa. ¿Quién puede precisarlo? Todo depende desde donde se mire o participe en la representación. Con ello, la inefabilidad del teatro, consustancial a esta puesta en escena, relativiza los puntos de vista y la condición efímera del espectáculo e incluso de la propia realidad.

Consecuentemente, el ofrecimiento de Sanchis y Revuelta es plural en su proyección y profundamente brechtiano. Su factura final está marcada por el aliento y la figuración de lo "imperfecto", pues se trata de una propuesta que se construye a partir de la incorporación del valor del suceso que acontece al juntarse actores y espectadores mediante el pretexto de una fábula potencial que entre todos deben, finalmente, realizar.

Transmutados múltiples influencias teatrales contemporáneas y transitados los centros de la convención escénica, Vicente incorpora el imperativo de Sanchis y se va a la periferia del teatro



explícitamente de **aquí o ahora**. Lo cierto es, sin embargo, que la obra transparenta una verdad más trascendente: el hombre construye y agota su propia obra. Con ella puede superar fronteras imprevisibles y al andar otorga sentido a su vida modelando una historia para sí y para otros hombres que quizás lo esperan y tal vez lo encuentren. De pequeñas acciones, como las de Solano y Ríos, dependen las grandes hazañas. Tal vez por eso, la **historia**, como el **Teatro**, nos incluye y pertenece a todos. Porque no somos más que simples mortales que marchamos junto a esos cómicos

peregrinos en pos de un pedazo mayor de comprensión y felicidad.

para aproximarse desde otro ángulo a su esencia. Las obsesiones no sólo coinciden, sino que son recurrentes. Ambos artistas tratan de encontrarse en un momento inicial donde la teatralidad no reconoce fronteras ni preceptos normativos. Por ello, la imagen teatral que ofrecen, erigida sobre los desechos y las huellas de tanto tiempo transcurrido, se convierte en un panorama de la existencia humana y teatral. En ella son notables los intersticios a través de los cuales el espectador contemporáneo puede rescatar vestigios de la tradición cultural que le es propia y al mismo tiempo detectar las señales que sí corresponden con su propia sensibilidad.

Abrumados por las tensiones o desprovistos de angustias e incluso, hasta por azar, los espectadores llegan una tarde cualquiera al patio de la Casona de Línea 505 en El Vedado. **Ñaque o de piojos y actores** parece no pertenecerles en medio de un panorama teatral que actualmente, está cargado de tanta **contextualidad**. **Ñaque...** supera la zona de lo obvio. No habla

No importa que las hojas secas y los trastos viejos nos rodeen. Tampoco importa demasiado que el sol esté cayendo. Rebosantes de carencias y lúcidos respecto a nuestro rumbo, quizás podamos desbrozar el camino propio, si las conmociones no resultan, al cabo, demasiado esterilizantes. Ríos y Solano prescinden de casi todo, salvo de su amistad. Ese sentimiento les hace perdurables por encima, incluso, de su hambre milenaria. A pesar de la crudeza y el desamparo evidentes en el espectáculo, la metáfora del teatro puede ser real. Si queremos eludir la parálisis en medio del caos debemos superponernos a la paradoja permanente entre los apetitos de nuestro cuerpo y las demandas de nuestro espíritu. Quizás, por esta vía, podamos remontar el tiempo y el espacio, como Ríos y Solano, quienes desandan la **Historia** con total desenfado aliviando a tanta gente de la incredulidad y la desconfianza surgidas más allá del teatro y sus fronteras. ■

Si Mae sueña que fornicación con Angel, su hijo. Y Pae caza hienas al atardecer. Y Mae incuba en un huevo un ser monstruoso que inunda la atmósfera con sus vagidos bestiales. Y el único alimento es el trigo esparcido como el polvo del camino. Y Angel escribe una obra de teatro. Y Pae y Mae se aniquilan mutuamente acribillada a tiros ella y envenenado él con trigo fermentado. Y todos, Angel, Mae y Pae; y hasta la propia fantasmagoría llamada Ema, agonizan encerrados en la casa solitaria en medio del lago. Y nosotros, los incautos espectadores, asistimos a un absurdo monstruoso, olvidándonos de la cómoda luneta que nos protege y vindica, es porque **Tres tazas de trigo**, consigue desplazar la lógica racional para imponer una lógica onírica, de pesadilla.

Con **Tres tazas de trigo**, obra del dramaturgo cubano Salvador Lemis, Teatro en las Nubes asume un nuevo título del autor (recordemos **Un teatro llamado Deseo y Asno-Asna**), sorprendiendo por la limpieza, calidad y buen gusto de su propuesta escénica.

Tres tazas de trigo, al decir del escueto programa, "narra los nuevos valores de incivilización, primitivismo y animalidad de una familia afectada por una situación de extremo aislamiento". Creo que la obra de Lemis va más allá de la situación y reflexiona sobre la capacidad o incapacidad de los seres humanos para vivir o no en la abyección, el miedo, la traición y la despersonalización. Todo esto corilleva, obviamente, a la llamada incivilización, a la llamada animalidad o al llamado primitivismo.

fotos: LISSETTE SOLORZANO

TRES TAZAS DE TRIGO: de la alucinación al crimen

Raúl Alfonso



Tres tazas de trigo es la obra de la sojuzgación de un ser humano por otro, del círculo vicioso que no se puede, porque no hay valor ni conciencia, romper, del sueño trunco y la cacería despiadada a los que no aceptan la jaula como hogar definitivo. Es también historia de sumisiones, incesto y desnaturalización. Obra de soledad y pobreza. Despiadada y cruel.

Tres tazas de trigo es la fantasía de un joven sensible, pero débil, que escribe poesía y teatro mientras sus padres se ahogan en odios, frustradas esperanzas y dogmas. Angel no abandona el hogar paterno porque el abandono significa la rebeldía y en su estructura mental no late intensamente la posibilidad de la rebelión.

Es la historia de una Mae dura, envidiosa y cobarde que mata cuando descubre o intuye la pérdida del hijo-amante en brazos de una extraña, Hiena. De un Pae rinoceronte, brutal y estrecho, que obstruye caminos y accesos a la casa-templo donde se conserva intacta "la pureza de los más altos ideales que jamás vio género humano".

Angel, Mae y Pae son, a su vez, padre-madre-hijo-amantes-hermanos-enemigos. Son a su vez criaturas de aquelarre, sin principio ni fin. Eternos signos existentes desde los albores del hombre. Eternas amenazas. Eternas lecciones que se repiten a lo largo de los siglos casi con la misma intensidad.

No sería loable analizar el profundo texto de Lemis. Valgan estas notas para que un espectador que vio, comparta o no, y para que un lector que no pudo asistir a la representación acuda a la sala.

Cabe advertir que **Tres tazas de trigo** no es obra conciliatoria ni dulce. Es trago ácido, expectante y oscuro.

Rolando Tarajano, actor devenido director de Teatro en las Nubes y de **Tres tazas de trigo**, exige de los actores y lo consigue, un depurado trabajo corporal que transita desde el movimiento sinuoso, ondulatorio, casi danzario, hasta la máxima contención, el máximo recogimiento en una isla de luz (recordemos el monólogo de Hiena).

Sin excesos ni discrepancias, cada uno de los actores asume su rol a la vez que todos crean grupos perfectamente armónicos donde la energía fluye de uno a otro, retroalimentándose y elevando el nivel de intensidad de la puesta en escena que alcanza puntos de verdadero vuelo poético.

Desde la caracterización interna y externa de los personajes, es importante señalar como un acierto crucial el diseño de vestuario y la sobria, casi nula, escenografía, ambos de Tarajano; hasta el color total de la puesta en escena, denotan el cuidado de una acertada mano directriz que supo comprimir, recortar y expandir una obra compleja entregando un espectáculo profundamente sensorial de múltiples resonancias que juega con el subconsciente del espectador provocando las más disímiles reacciones.

Un ejemplo de esto se palpa en la recepción que hace el público de la escena incestuosa entre madre e hijo, cuidadosamente resuelta a través de un extrañamiento gestual apartado del naturalismo, donde el auditorio se inquieta, acepta, se asombra o niega de forma tajante el hecho, censurando por ende toda la incestuosa tradición teatral que viene desde los griegos, Shakespeare, Genet, entre otros malditos. **Tres tazas de trigo** no es obra directa, es obra real. La verdadera realidad es aquella que se manifiesta con mayor intensidad, sea cual sea la forma.

Carlos Acosta, Lillian Kourí, Walfrido Serrano y Niurka Noya se reparten los

roles demostrando el alto nivel actoral de Teatro en las Nubes. Carlos Acosta dibuja un Pae brutal, agresivo e intolerante. El actor desentraña la psicología primaria de este hombre entregando una caracterización matizada con chispazos de humor que van desde la sabia alocución de ciertos bocadillos hasta el andar cargado, denso y peligroso del personaje. Acosta logra lo soberbio, lo negativo y dudoso. Logra transmitir el peligro del poder enloquecido por el crimen, la decadencia y el caos.

Por otra parte, Lillian Kourí (Mae) y Walfrido Serrano (Angel) crean un inolvidable binomio madre e hijo que conduce el argumento hasta el trágico final.

Kourí posee una subyugante y fuerte personalidad que acompañada de una excelente voz grave y de un no menos virtuoso dominio de su cuerpo, revelan a esa actriz total que tanto falta en las plazas teatrales. Esa actriz convincente, dueña de todas las miradas, que entrega una Mae imborrable, dulce y cruel, alucinada y criminal.

Walfrido Serrano es viril, fresco y enérgico. Con su bien entrenada figura fluye el personaje de Angel, sensible y confuso, por la escena solitaria. Creo que Serrano es un joven actor que, al igual que los demás, debe seguirse de cerca. Con su trabajo en la puesta demuestra que tiene mucho por decir, demasiadas preocupaciones expresivas para pasar inadvertido a público y especialistas.

El valor fundamental de las actuaciones está precisamente en no delatar sino lo imprescindible, aquello que nos lleve a nosotros, los espectadores, a la especulación y nunca a la afirmación absoluta.

Las actuaciones en **Tres tazas de trigo** están matizadas por una interesante ambigüedad que las aleja de lo trillado para entronizarlas en la memoria como



imágenes profundamente vívidas, imborrables.

Niurka Noya aporta una nota de belleza en su breve pero emotiva Hiena y en la Ema de la extraña escena final. Puede ser suave, tierna y dolorosamente sojuzgada, pero también vulgar, simple, peligrosa. Ella coloca el punto final a la obra que cierra con un cuadro congelado bajo la voz clarísima de Barbarito Diez.

Si algo no debe pasarse por alto a la hora de una valoración de **Tres tazas de trigo** es la banda sonora y el diseño de luces. La primera, a cargo del maestro Juan Piñera, verdadero artífice de la composición y el collage; es sutil e inteligente. La banda sonora no es



relleno sino sensación, idea, casi parlamento. Desde viejas canciones hasta vagidos, pasando por gritos de hiena en la noche, Piñera evoca lo alucinante desde el sonido, oscureciendo y recrudesciendo la cargada atmósfera de irrealidad y violencia. Esto, sumado a los actores y a las luces sepias y mortecinas diseñadas por otro artífice, Tony Díaz, dan el toque final a una aventura estética de fascinante e inconmesurable horror.

A manera de conclusión inmediata, considero muy acertada la selección de este nuevo texto de Salvador Lemis por parte de Teatro en las Nubes. Creo

que la escena cubana amerita y reclama trabajos como éste. Le agradezco a Rolando Tarajano el carácter enigmático, sombrío y expectante de su puesta en escena. La economía de recursos, lo desconcertante y árido de algunas soluciones escénicas. La valoración que hace del actor como eje fundamental de la representación, sin recargos ni elementos que lo minimicen.

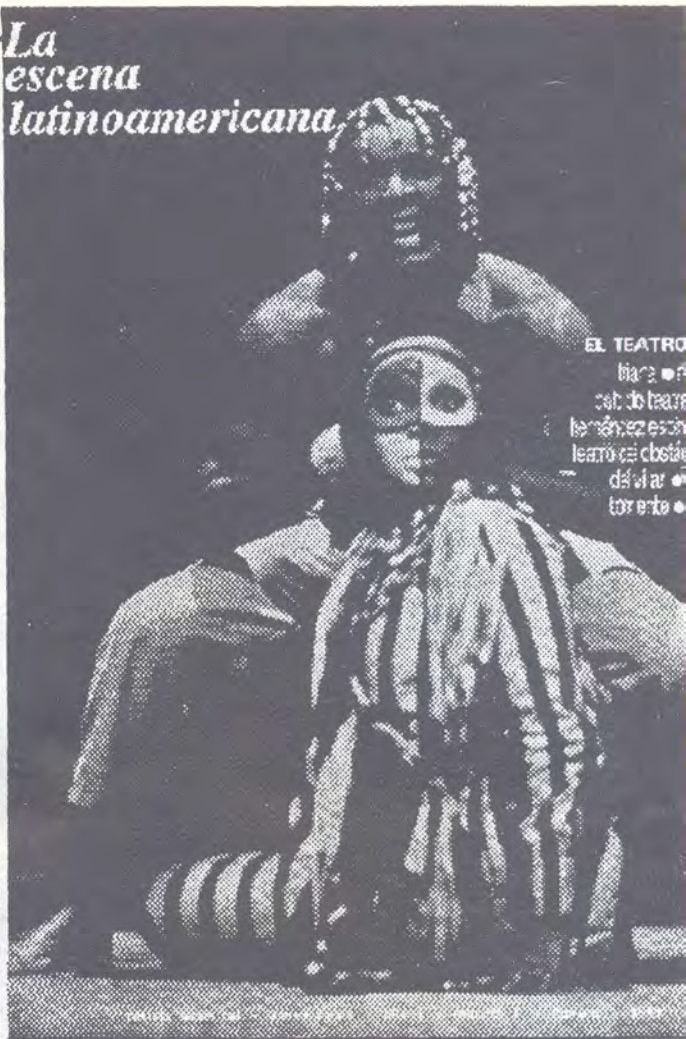
Le agradezco también la posibilidad de asistir a una propuesta que nos alerta desde la escena: ¡Cuidado! El extremismo y la violencia sólo conllevan a la destrucción del género humano, a la decadencia, a la caída. ■

Una cultura no se reconoce plenamente hasta que no "revisa" su historia, ha escrito la investigadora y crítica cubana Ileana Azor. Fiel a este propósito, bajo su coordinación, la revista semestral **La Escena Latinoamericana**, en el primer número de su nueva época (febrero de 1993), recoge monográficamente más de medio centenar de fotografías y comentarios críticos, entrevistas y reseñas de descollantes momentos de la escena cubana en las últimas tres décadas.

En sus 72 páginas se dan cita voces imprescindibles como las del dramaturgo y director Héctor Quintero, del director Armando Suárez del Villar y del joven autor Alberto Pedro, que junto a valoraciones sobre espectáculos creados por Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Meneses, Víctor Varela y Fernando Sáez, entre otros, conforman una memoria viva de lo que ha sido, es y podrá ser nuestro teatro con justeza calificado como uno de los movimientos de mayor vitalidad y fuerza creativa en el continente.

Encabeza este número, un **Catálogo de Imágenes** que la propia Azor

preparó e introdujo con comentarios y fichas técnicas, con el fin de presentar no sólo su trayectoria en el tiempo sino sus desafíos y reclamos, sus estilos y modos de aprehender el hecho artístico. Desde la portada, en blanco y negro, con una imagen de **Odebí el cazador**, de Eugenio Hernández Espinosa; hasta el cartel de **Safo**, puesta en escena de Carlos Celdrán; se rescata en esta primera parte de la revista todo un conocimiento visual de nuestros espec-



EL TEATRO
blanco •
catálogo de teatro
Eugenio Hernández Espinosa
teatro en el contexto
del siglo •
toronto •

CUBA

EN LA ESCENA LATINOAMERICANA

táculos, grupos, prácticas escénicas, directores y actores de las más diversas generaciones y tendencias.

La noche de los asesinos, mise en scène de Vicente Revuelta, del investigador Roberto Gacio, desentraña uno de nuestros más caros espectáculos de fundación, no suficientemente estudiado por la crítica cubana, a pesar de que esta puesta propició, como bien señala Gacio, el surgimiento de una vertiente de teatro laboratorio que ha tomado cuerpo en la danza moderna, en el ballet teatro o en las búsquedas creativas de Víctor Varela y otros jóvenes deudores del Grupo Los Doce, que lideró Revuelta en 1968.

Inés María Martiatu aborda los componentes afro de nuestra cultura y escena con dos artículos: **Baroko: el rito como representación** y **María Antonia: wa-ni-ilé-ire de la violencia**, en los que valora la teatralidad intrínseca de nuestros sistemas mágico-religiosos y la integración de estos a través de cantos, bailes, toques y pantomimas en un teatro total, que parte de las técnicas de actuación que utilizan los posesos (montados) sin renunciar, por ello, a los postulados teóricos de Stanislavski o Brecht, ni a las búsquedas de Peter Brook, Grotowsky o Eugenio Barba.

Ileana Diéguez y Eberto García Abreu se refieren al quehacer escénico de Víctor Varela y su grupo Teatro del Obstáculo. **La noche contemporánea de Walpurgis**, de la primera, valora su último estreno: **Opera Ciega**, un espectáculo que -al decir de la Diéguez- se "revela como el testimonio de una edad, una generación, un tiempo que reflexiona sobre la individualidad, su presencia y relaciones con la sociedad".

De la Historia a la memoria: La Cuarta Pared, de García Abreu, reconstruye la génesis de la puesta fundadora de este

proyecto. Llamada por el propio autor como una **Puesta en soledad**, su presencia en los escenarios habaneros conmocionó no sólo al espectador sino al propio movimiento teatral cubano, al indagar sobre la naturaleza de **lo teatral** desde realidades vivenciales, preocupaciones y temas que trascendían en ese momento; convencionalismos y estructuras dramáticas.

En su sección **Entrevistas**, Héctor Quintero y Alberto Pedro, en un mano a mano con Ileana Azor, se refieren a sus respectivas obras y experiencias escénicas. El autor de **El premio flaco** y **Contigo pan y cebolla**, con su desenfadado humor, destaca hechos y zonas poco estudiadas en su producción; mientras que Alberto Pedro se refiere a sus concepciones y premisas a la hora de escribir uno de sus "disturbios" autorizados, como él mismo califica su teatro.

Entrevistado por Laura Fernández, el conocido director Armando Suárez del Villar, también profesor del Instituto Superior del Arte (ISA), descubre ante el lector interesantes reflexiones sobre la práctica actoral en Cuba y sus obsesiones por el teatro nacional, en particular la obra dramática de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Notas sobre **El León y la joya**, espectáculo que representara a nuestro país en el Festival de Cádiz en 1992, y que le valiera a Eugenio Hernández Espinosa y al Teatro Caribeño el premio **Covarrubias** de la UNEAC y el de la Crítica, de ese año; así como de la puesta **El porrón maravilloso**, del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, complementan este número de **La Escena Latinoamericana** -que actualmente dirige el mexicano Domingo Adame-, al que, obligadamente, en el futuro tendremos que remitirnos para reconocernos y revisarnos también desde las tablas. ■

UN CENTRO DE CONVIVENCIA,
REFLEXION, ENTRENAMIENTO,
INVESTIGACION Y PRODUCCION TEATRAL
INDEPENDIENTE Y ESTABLE,
COMPROMETIDO Y SOLIDARIO,
ABIERTO Y PLURAL,
INTEGRADOR E INTERDISCIPLINARIO

CASA DEL TEATRO

**un lugar
para el encuentro
de las artes...**

FORMACION

con diplomados en actuación,
dirección y producción.

REFLEXION, INVESTIGACION

con talleres para actores,
directores, escenógrafos,
dramaturgos, técnicos, pro-
ductores, críticos, investiga-
dores, maquillistas, diseñadores
de vestuario, realizadores
de atrezzo y diseñadores de
iluminación.

INTERDISCIPLINA

con espacios para conferencias,
coloquios, seminarios y
exposiciones.

LA CASA DEL TEATRO

reúne a destacados creadores e
intelectuales: Luis de Tavira,
Victor Hugo Rascón, Vicente
Leñero y José Ramón Enríquez.

PRODUCTOR

Miguel Angel Cárdenas.

DIRECTOR

Luis de Tavira

Vallarta 31 a: Plaza de la Conchita. 659-4238/659-4090/659-4348.
Fax 659-5981. COYOACAN. MEXICO D.F.

repertorio

Revista de
especialización
teatral

Ensayo
y reflexión
teórica
en torno
al hecho escénico

Revista repertorio. Salón F, Patio
Barroco, 16 de septiembre # 63,
Centro Querétaro, 76000,
Qro, México.

ARGENTINA ESPACIO
TEATRO 2
TEATRO-CELCIT

CUBA CONJUNTO
TABLAS

ESPAÑA ADE
ENTREACTE
PRIMER ACTO
PUCK

ESTADOS UNIDOS GESTOS
LATIN AMERICAN REVIEW
OLLANTAY

MEXICO MASCARA
REPERTORIO

PORTUGAL CUADERNOS

**ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO**



TABLILLAS

III ENCUENTRO INTERAMERICANO

El III Encuentro Interamericano de Teatro Comunitario se llevará a cabo del 30 de septiembre al 8 de octubre en Ciudad de La Habana, Cuba. Su inauguración será el 30 de septiembre en la Plaza Vieja. En los restantes días habrán representaciones en los diferentes barrios de la Capital. Asimismo se hará un trabajo en conjunto del Encuentro con **Comunidad 94'**, en la que se realizarán talleres internos, encuentros de teatristas con análisis teóricos y representaciones para su estudio de manera interna entre los grupos participantes.



La clausura será el 8 de octubre, simultánea, en los diferentes barrios recordando la muerte de Ernesto "Ché" Guevara.

La Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, convoca al Evento Teórico "El Teatro cubano en la década del setenta, una mirada indagadora y reflexiva", que se celebrará en mayo de 1994.

Entre los objetivos de este evento están: **Indagación y análisis del proceso evolutivo de las diversas tendencias del teatro cubano para adultos en los años 70; y el estudio de las zonas de continuidad, ruptura y detenimiento del proceso de desarrollo de las diversas tendencias y grupos teatrales en los años 70.**

Las ponencias podrán estudiar los diversos componentes del hecho teatral que impliquen dramaturgia, puesta en escena, actuación, dirección, diseño escénico, organización teatral y público; así como diferentes aspectos técnicos y tecnológicos de la práctica teatral en los años 70.

Además de los miembros de la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), podrán participar otros investigadores y críticos de las artes escénicas.



8va. Edición de la ISTA

ISTA, Escuela Internacional de Teatro Antropológico, dirigido por Eugenio Barba, celebrará su 8va. sesión pública del 11 al 22 de agosto de 1994 en Londrina, Brasil. El tema será "Tradiciones y fundadores de tradición".

ISTA investiga los principios de la técnica de actuación de los realizadores y organiza sesiones públicas para participantes de diferentes países. Por primera vez, una de estas sesiones públicas tendrá lugar fuera de Europa, haciendo a Latinoamérica un

punto de conexión entre el Este y el Oeste, Norte y Sur.

Encabezando el evento habrá conjuntos de Japón, Bali, India, Brasil y el multinacional Odin Teatret de Dinamarca, junto al grupo de científicos de la ISTA.

Huberto Llamas, director del Grupo Plaza Vieja, participó en la Primera Muestra de Teatro Nacional de México, al lado de importantes directores de América Latina. En la misma impartió talleres y clases magistrales. Asimismo estuvo presente en el Evento Internacional de Teatro Comunitario en Guajaca, México; y en Nueva York junto a prestigiosos directores de teatro y relevantes colectivos teatrales. Estos directores fueron seleccionados, por su larga experiencia en el teatro y sus valores estéticos, por un grupo de destacadas figuras de la Artes Escénicas de nuestro continente.

Huberto Llamas, actualmente, es presidente por Cuba de Teatro Comunitario.



Entre los días 23 y 30 de mayo de 1994 se celebrará el Encuentro Internacional de Publicaciones Teatrales, con motivo del XXX aniversario de la Revista Conjunto. Será ocasión propicia para el encuentro de editores, responsables de publicaciones teatrales, críticos, investigadores y teóricos alrededor de dos temas comunes: "Papel de la crítica en el teatro contemporáneo" y "Las revistas como vías de difusión de la dramaturgia y las búsquedas en el terreno de la representación". Paralelo al Encuentro tendrá lugar el Curso de Teatro Latinoamericano Conjunto 94: panorámica sobre la escena del continente y en especial de Cuba. Ambas sesionarán en la Casa de las Américas, sita en 3ra. y G, El Vedado, C. de La Habana, Cuba.

El Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana convocan a la séptima edición del Festival Nacional del Monólogo y Unipersonal, que tendrá lugar en la segunda quincena del mes de marzo en el Centro Cultural Bertolt Brecht. Como nueva propuesta podrán participar aquellos que se dediquen al teatro para niños y a la danza-teatro. Además paralelo al evento, se desarrollará un Coloquio bajo el título: "El Unipersonal en la escena cubana de hoy".

7mo. FESTIVAL



DE MONOLOGOS Y UNIPERSONALES

Los Premios SEGISMUNDO se entregarán a los mejores trabajos en interpretación masculina y femenina, a textos de monólogos o guión de espectáculos unipersonal y a puestas en escena.

La Revista Tablas, por segunda vez, otorgará el premio al mejor texto dramático.

En los meses de marzo y abril la danza tendrá un amplio programa de actividades. Entre ellas se encuentran, la participación de "solos" danzarios en el Festival del Monólogo y Unipersonales (Bertolt Brecht, 19 al 27 de marzo).

Para finales de abril se propone la celebración en Cuba, por primera vez, del Día Internacional de la Danza. La fecha conmemora el natalicio del teórico y coreógrafo francés Juan Jorge Noverre, revolucionador de la danza en el siglo XVIII. Para la ocasión se propone un programa que incluye presentaciones de agrupaciones danzarias, encuentros teóricos, muestras de gráficas, exhibiciones de videos comentados.

También en abril se realizará el II Taller Internacional de Danza Experimental, el que será impartido por prestigiosas figuras internacionales de esa manifestación.

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD. América del Sur: 20.00 USD. Otros países: 24.00 USD.
North America: South America: Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:
Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

tablas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia. Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ *Serie: Literatura dramática*



REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

Redacción: Caños del Peral, 5-4.º Dcha. 28013 MADRID



■ *Serie: Literatura dramática
Iberoamericana*

■ *Serie: Debate*

■ *Serie: Teoría y práctica
del teatro*

N.º 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield

N.º 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN
ESCENA
de Juan Antonio Hormigón

N.º 3 LA OBRA DE ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia

N.º 4 TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

En coordinación con el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA), la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, convoca a su **XII Taller CAMINOS EN EL TEATRO IBEROAMERICANO**, que se realizará en Tlaxcala, México, del 25 de julio al 8 de agosto de 1994.

PEDAGOGOS

Helder Costa (Portugal), Luis de Tavira (México), Flora Lauten (Cuba), José Sanchis Sinisterra (España).

Cuatro pedagogos, seleccionados entre los más destacados maestros de la península Ibérica y de América Latina. Cuatro caminos muy diferenciados, confluyendo en el universo común del teatro, de un Espacio Teatral. Confrontados y coordinando a su vez el trabajo en común con talleristas, actores y directores de todo el mundo, representantes de culturas muy diversas.

CUPO DE TALLERISTAS

Cada postulante (actor, o director que vendrá como actor) enviará a la Comisión Organizadora del XII taller la ficha de inscripción, con todos los datos solicitados allí. La selección final, que se hará por curriculum, será de 40 talleristas (20 de México y 20 del resto del mundo).

FECHA DE CIERRE DE INSCRIPCION

Cerrará el 1ro. de mayo de 1994, y el día 10 del mismo mes se dará a conocer los seleccionados, por medio de FAX, cable, o llamado telefónico. Los seleccionados deberán estar en la sede del taller, un día antes del comienzo.

**DIRIGIR
LAS SOLICITUDES**

A:

Taller Internacional
de Teatro.
Instituto Nacional
de Bellas Artes (INBA).
Coordinación General
de Teatro.

Dirección: Instituto Nacional de
Bellas Artes, Auditorio Nacional,
México, D.F.
Fax: 280 55 98 México, D.F.

O

Taller Internacional
de Teatro EITALC
(subsede en México)
Dirección: Amsterdam 10, Col.
Hip. Condesa, México, D.F.
Fax: (52-5) 207 6924

C O N V O C A T O R I A



**ESCUELA INTERNACIONAL
DE TEATRO DE LA AMERICA
LATINA Y EL CARIBE**

**AHORA CON ESTE PASAJE
USTED LLEGA MAS PRONTO
A SU DESTINO**

Sin ocuparse de los trámites

**Desde este momento
su viaje a un evento
o a un espectáculo,
por placer o negocio,
es cuestión de minutos...
y a los mejores precios**

**Así, mientras los otros esperan,
usted ya está en camino**



SOL y SON

LOS VIAJES

EN CADA OFICINA DE CUBANA DE AVIACION EN EL MUNDO

Of. Central: calle 23 No. 64, La Rampa, Vedado, Ciudad de La Habana.
Teléfonos: 33-5159/33-3271/33-3385, Fax: 33-51 50, Telex: (51) 23 07 XVCU
SISTEMA GABRIEL SOL ZZCU