

Entretelones: Las brujas de Salem
Fernando Alonso: Premio Nacional de Danza
Hitos de la escena nacional
Libreto 52: Escándalo en La Trapa, de José Ramón Brene





En portada

Foto Eduardo Moltó sobre un motivo de *Las brujas de Salem* de Teatro El Público.

Director Omar Valiño **Jefe de Redacción** Norge Espinosa Mendoza
Diseño Teresita Hernández, Marietta Fernández Martín **Equipo ejecutivo** Adys González de la Rosa, Haydée Gutiérrez Grovas, Alexander Guerra Hernández, Fefi Quintana.

Tablas, La revista cubana de artes escénicas, San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono 62 8760. Fax (537) 55 3810 E-mail: cnae@min.cult.cu

Contraportada Arthur Miller en el Instituto Superior de Arte junto al grupo El Ciervo Encantado **Reverso de portada** *Adiós*, Espectro 11 **Reverso de contraportada** Ediciones Alarcos: *Otra tempestad*, de Raquel Carrió y Flora Lauten.

Tablas aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio \$5.00. Fotomecánica Da Vinci, S. A. Impresión: Creaciones Gráficas, S. A.

ISSN 0864-1374

Sumario

La selva oscura

3 Aviso sobre Luaces
Antón Arrufat

10 Teatro y modernidad: 30 años después
Raquel Carrió

18 Fernando Alonso: danza con la vida
Raúl R. Ruiz

25 Erotismo y danza cubana
Ramiro Guerra

Libreto 52

27 *Escándalo en La Trapa*
José Ramón Brene
Catálogo de inéditos

Reportes

55 Teatro y danza entre romerías y solos
Pedro Morales

Miller en La Habana

60 Esperando a Arthur Miller
Humberto Arenal
Mapa teatral para un viajante en La Habana
Norge Espinosa Mendoza

Oficio de la crítica

67 *Las brujas de Salem*: el festín de los necios **Raúl Alfonso**. Las brujas de Miller **Mercedes Santos Moray**. Los días del hombre son como cañas al viento **Carmen Sotolongo Valiño**. Un espectro teatral que vibra más allá de la luz **Yasmina Proveyer Llópez**. Un caracol nocturno para la danza **Norge Espinosa Mendoza**. Un azul de carpa y cielo **Miguel Menéndez Mariño**. Las ventanas de Ulises **Abel González Melo**.

77 En tablilla

En primera persona

80 Memorias, ideas y deseos
Freddy Artiles

Entretelones:

Las brujas de Salem, de Teatro El Público

Editorial

Volvemos a internarnos en “la selva oscura” de la escena nacional con el ánimo de indagar en zonas, figuras, épocas que, de ningún modo, pueden considerarse totalmente conocidas o estudiadas. Las revisitamos conscientes de la importancia de la memoria para la construcción presente de un imaginario propio.

Significativamente nos detenemos en la danza, una manifestación que, desde el baile popular hasta el ballet, identifica a la cubanidad y por lo cual no deberá nunca ausentarse de las páginas de *Tablas*.

Gracias a la visita de Arthur Miller a La Habana, establecemos un puente nada fortuito con lo internacional, algo que tampoco faltará a esta revista.

Tablas quiere, además, rendir homenaje a los cuarenta años del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional publicando una pieza inédita de José Ramón Brene, uno de los hijos más destacados de aquél, y quien hasta ahora no había aparecido en nuestros libretos. El concierto de miradas sobre autores teatrales que este número acoge, destaca un punto crítico del quehacer actual del teatro cubano: la dramaturgia, al cual regresaremos en próximas entregas.

Y LUACES -JOAQUÍN LORENZO ¿NO?-, ¿quién es? Para nosotros un poeta de quien sabemos poco, que estudiamos en la escuela, en la segunda enseñanza, autor que damos como algo sabido, algo sobre lo que no hay que volver. ¿Para qué insistir? Lo sabemos: poeta habanero, compuso odas «robustas» -afirman todos sus críticos-, cantos de tono patriótico, disfrazados en alegorías bíblicas, griegas y polacas, varias tragedias y comedias; hombre enfermo, de vida retirada, que pasaba largas temporadas en Isla de Pinos, donde escribía febrilmente (ignoramos de qué estaba enfer-

mo), «de buena estatura -escribe Guiteras, contemporáneo suyo-, frente espaciosa, ojos claros, barba y cabellos rubios, labio delgado y risueño.» Le gustaban los clásicos, sabía francés, admiraba a Heredia, Milanés y la Avellaneda. Fue amigo

de Fornaris, poeta mediocre, hombre de salón y cortesánías, su antítesis. Participó en todos los certámenes de su época y obtuvo los primeros premios. En su lecho de moribundo le dieron la noticia de que su oda «Al trabajo» había sido premiada en los juegos florales de ese año, 1867. ¿Y qué más? Nada hasta 1964 en que se publica su comedia inédita *El becerro de oro*. Esa edición, inadvertida casi, viene a demostrar que lo que sabíamos de él era insuficiente. Su personalidad artística es más vasta y compleja de la que nos presentaron los manuales escolares, las va-

loraciones críticas y las opiniones autorizadas, desde sus días a los nuestros. A partir de este momento se impone una revisión de su obra, de su vida, de su aporte a la literatura cubana. Ahora es necesario leerlo de nuevo.

La aparición de *El becerro de oro* nos depara otra sorpresa: la comprobación de la rutina, de la negligencia y pereza mental de nuestros críticos e investigadores. Durante muchos años se limitaron a coincidir en sus juicios, en una rara transmisión del pensamiento. Esa identidad casi religiosa, producía una especie de

costra, de empobrecimiento sucesivo de los autores tratados. Nuestra literatura era un vasto cementerio; nuestros escritores, cadáveres amortajados con ropas idénticas. No había lector que se atreviera a pasar del manual, a raspar la costra, a desvestir los cadáveres, a

frecuentar el cementerio. Ningún crítico nos enseñó a gustar de Luaces. Fueron buenos enterradores, eficaces agentes de pompas fúnebres. Pero esos cadáveres, esas mortajas, esas pompas fueron creadas por un solo hombre, que encerrado en su gabinete, enfermo de tisis, se propuso ordenar, clasificar, recoger, ejercitar su criterio en un libro: *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*. En él están los aciertos y los errores, explícitos o en germen, de las valoraciones posteriores de nuestra literatura. Pero Aurelio Mitjans, autor de ese libro canónico, trabajó con las

Aviso

sobre

Luaces*

Antón Arrufat

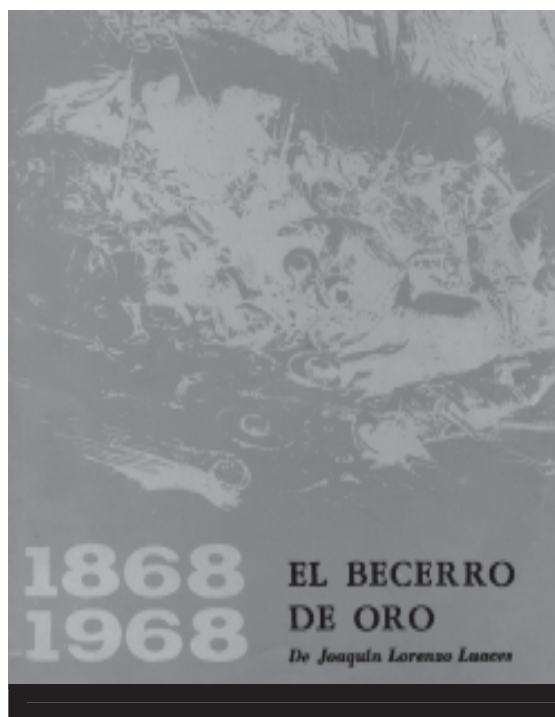
obras, con manuscritos y documentos, los otros trabajaron con él, abierto su libro sobre la mesa. Cesó la labor de investigación, la interpretación novedosa, la busca de cartas y papeles íntimos que ayudaran a rectificar o enriquecer sus juicios, y con frecuencia la lectura de los textos mismos.

Aurelio Mitjans descuidó o quiso olvidar la parte humorística de la obra de Luaces. A él se debe la consolidación de un Luaces reflexivo y grave, preocupado por los llamados grandes temas, por la utilidad pública de la poesía, sin sentido del humor, sin ingenio. En su *Estudio...* cita las comedias, las analiza brevemente y las califica como intentos fallidos, porque Luaces en lo cómico «se movía con dificultad.» Eso es todo. Por supuesto, los críticos posteriores suscribieron su juicio, no las leyeron o las descartaron, como si Luaces no las hubiera escrito. Es asombroso que críticos e historiadores pudieran prescindir de cinco comedias en cinco actos cada una, que implicaba una insistencia que debió preocuparles. Pero nadie las buscó. Nadie las publicó. Nadie dudó del juicio de Mitjans.

En la obra de Luaces, que casi conoció íntegra, si exceptuamos varios romances y anacreónticas, Mitjans se propuso destacar los valores que consideraba más dignos y duraderos. En esa apreciación influyó su concepto de lo grotesco como una degeneración del arte. En su ensayo sobre el teatro bufo, con el que las comedias de Luaces tienen sorprendentes puntos de contacto, rechazó lo grotesco como un desequilibrio de las justas proporciones del arte, y propuso algunas medidas para erradicar de los escenarios las piezas bufas, educando al público en el gusto de comedias más elevadas y artísticas. Mitjans entendía el arte como algo sublime, como un equilibrio entre opuestos. Su crítica está dominada por un criterio preceptista, donde no se deslinda claramente la imitación de los modelos y las reglas previas, de la creación libre, como expresión de una realidad diferente a la de los modelos propuestos. Esa concepción le impidió plantearse el teatro bufo desde un punto de vista más acertado: la incorporación a la escena de la vida cubana. Ese criterio del arte, y de la educación del gusto, lo llevó a juzgar las comedias de Luaces como exageradas y falsas.

Sin embargo, el propio Luaces no estuvo lejos de compartir los criterios de Mitjans. Había nacido sensual, de temperamento romántico (Mitjans señalará años después su voluptuosidad). En el momento en

que comienza a escribir, alrededor de los veintidós años, el romanticismo decae, perdido en la exageración, el desorden y la extravagancia. Poetas menores evidencian sus debilidades y sirven de advertencia. Son el ejemplo al revés. Luaces, que tuvo un admirable sentido de la forma y la expresión exacta, fustigó su romanticismo, escogió las formas más arduas, los temas clásicos, la precisión. Se propuso ser un poeta objetivo, de máxima concentración. Fue una manera de luchar contra sí mismo, contra su voluptuosidad; de no caer en las calamidades románticas (Esto explica, quizá, que varios de sus admirables sonetos anticipen el parnasianismo, porque la reacción de los



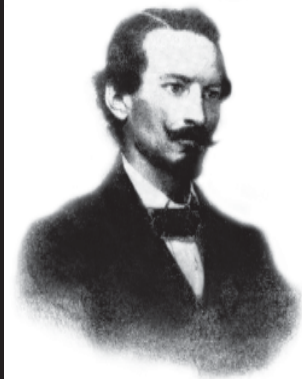
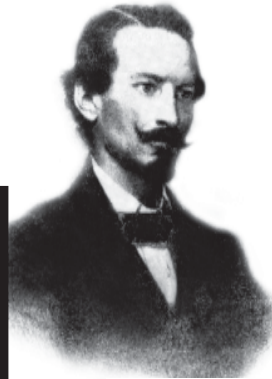
parnasianos tenía idénticas causas). En su misteriosa elegía «A Teresa», cruzada por un sentimiento de culpa y de impureza personal, y en sus dramas *El mendigo rojo* y *Aristodemo*, es evidente el temperamento romántico que se disfraza de austeras formas clásicas, pero que hace su inevitable aparición en la estructura complicada de las escenas, los excesos del sentimiento, las muertes violentas, el amor desencadenado y frenético.

En la advertencia a su poema «Cuba», nos da otra clave al referirse a «las exigencias del siglo», afirmar que en la mayoría de sus obras ha tratado de «rendir

culto» a esas exigencias y que ahora, en este poema, ha creído que «podía dar algún esparcimiento al espíritu emprendiendo una obra de mera fantasía.» Repasemos un momento los temas de sus poesías más ambiciosas, en las que más trabajó, porque tal vez creía que sustentarían su fama, y nos daremos cuenta de esas «exigencias». Esos asuntos son el trabajo, Atenas, la naturaleza, la luz, la invención del cable submarino, los descubrimientos de la física... Sin duda se trataba de temas urgentes en una sociedad colonial, de gran interés político, pero un poco áridos para la poesía. En ellos se esforzó por rendir culto a las exigencias del siglo. Asombra la destreza retórica, el esmero e imaginación que derrochó en esos ejercicios, donde, sin embargo, las resonancias personales desaparecieron, dejándonos, su «pupila fría», según dijo él mismo en uno de sus poemas más hermosos. Esta parte de su obra nos recuerda la sentencia de Wordsworth sobre la poesía de Goethe: «no es bastante inevitable.»

Pero esto no es todo. Si Luaces insistió en esta poesía, si insistió en escribir tragedias como *Aristodemo*, para cumplir con el gusto de la época (algo de sí mismo se complacía en ese gusto), y esa fue la obra que publicó, nos queda otra parte de él mismo que mostró en la soledad y nos dejó en sus cinco comedias, de humor exagerado y grotesco. Aurelio Mitjans, que le admiraba con fervor, trató de probar inútilmente que su poesía era superior a la de Heredia. Vaticinó que ocuparía con el tiempo el primer puesto entre los poetas líricos cubanos. Afirmó que su obra subiría con calma, pero sin tregua. Extraña confianza, que ahora sin embargo empieza a cumplirse. Pero Mitjans se sorprendería: son otros los valores que interesan en Luaces, son otras las obras que «suben con calma». Su auténtica e indisputable superioridad reside en sus comedias, en su poesía humorística y jovial. Algunos sonetos, «La pesca» y «La concha de Venus», por ejemplo, sus últimas anacreónticas, ya sin las alusiones mitológicas que debilitaban las

Joaquín Lorenzo Luaces



primeras, manifiestan esa zona de sí mismo que tanto lo acerca a nosotros, ese golpe de felicidad, de lujo sensual, de gracia maliciosa y risueña, que alcanza su esplendor en *El becerro de oro*.

En una carta a Del Monte, Milanés había confesado que estaba harto del «maldito tono clásico», ávido de «un tono sencillo, el que los cubanos tenemos.» Sospecho que esta confesión revela un estado general, la necesidad, un poco oscura, de emplear otro lenguaje, de buscar una entonación más auténtica, que se fue haciendo apremiante a medida que el cisma entre España y nosotros aumentaba. Pero Milanés sólo en contadas ocasiones consiguió desembarazarse del «tono clásico» y moverse con mayor libertad. Luaces fue más lejos: su comedia lo atestigua. En algunos artículos y prólogos expuso, con deliciosa ingenuidad, las diferencias entre la literatura cubana y la española, diferencias de entonación, costumbres, matices y formas coloquiales. Para él esas formas constituían una ruptura. Se dio cuenta que la entonación de la voz hablada, los gestos en una conversación, los modos sociales, no reflejaban simplemente un matiz o color local, sino la expresión profunda de un destino diferente. No obstante, *El becerro de oro*, donde estos principios alcanzaban más valedera expresión, permaneció inédita, ocultada por él mismo. Pero la acción liberadora que lo llevó a escribirla irradia un efecto más vasto que el de sus controversias públicas o sus insatisfactorios artículos teóricos, y llega hasta nosotros.

Desde sus primeras palabras «No hay aguante para tanto traqueteo» reconocemos algo nuestro, que se acerca y nos envuelve. El primer enlace lo propicia el lenguaje, el segundo el sentido del humor, el tercero la autenticidad de ciertos acentos. Sorprende que Luaces escogiera un asunto de la vida de su época, cosa a la que no eran dados los dramaturgos de mayor calidad y lo desarrollara en La Habana, utilizando un lenguaje cotidiano. La encantadora humildad de la redondilla se pliega al «tono sencillo» que añorara Milanés. Es una forma dúctil, porque no es importante. No hay que engolar la voz, fingir una elegancia postiza. En varios momentos de la pieza, Luaces ha logrado transmitirnos un sabor tan casero, que parece que lo oímos conversar.

No se trata, sin duda, de reducir lo nacional al simple uso de un léxico vernáculo, de alusiones topográficas, sino de algo más esencial: un cambio de actitud que permite apreciar asuntos que manifies-

tan una psicología nacional. El vocabulario y las alusiones son reflejo de esa actitud, de esa nueva valoración. La vida cubana parece haber adquirido en esos años el desarrollo necesario para ostentar acentos singulares. A Luaces le importó demostrarlo. Lo sentimos en *El becerro...* Su acierto estuvo en la observación, en la entrega a sus impulsos originales. Esa observación y esa entrega lo condujeron a utilizar con desenfado la gran tradición cultural europea. Apoyado en la psicología nacional, en el conocimiento de sí mismo, pudo sentirse seguro, hasta donde un escritor colonial puede sentirse seguro. Su libertad consistió en la parodia.

En efecto, escenas fundamentales de *El becerro de oro* son parodias, imitaciones festivas, caricaturas hábiles o burdas, que demuestran que no padeció la superstición de los modelos que padecieron Milanés y la Avellaneda. O mejor: escribió sus tragedias bajo el influjo de los modelos y en *El becerro de oro* supo burlarse de esa imitación. No sería difícil encontrar en la pieza escenas que son el reverso, la parodia, de otras de *El mendigo rojo*, tragedia de asunto escocés que redactó en el mismo año. Los lances amorosos de *El becerro de oro* recuerdan además dramas románticos, el *Don Juan Tenorio*, *El Trovador*. Luaces muestra en esos momentos la parte de sí mismo que conocía las debilidades del romanticismo, de un romanticismo del cual él no estuvo exento, como lo confirman sus elegías. Pero la parodia supone una diferencia, una distancia inicial desde la que se parodia. Aunque los textos parodiados ejercen cierta fascinación, el humor destruye la identificación y engendra la libertad de crítica. Sin duda, hay una dependencia entre el original y la parodia, pero hay también un querer apartarse. La parodia de Luaces es un signo independentista. En el momento de la parodia él prevalece sobre los modelos, como Cervantes sobre los libros de caballería.

Pero su intención no se limita a unas cuantas bur-las del teatro romántico español o de óperas italianas famosas; es más vasta y profunda. *El becerro de oro* es una parodia de la vida cubana. Su ironía alcanza a esa zona de la realidad nacional hecha de imitaciones, de apariencias, de oportunismo. La clase social de la familia de la casa es oscura. ¿De qué viven Doña Luciana y su hija Belén? Ellas hablan de sus esclavos, ingenios y propiedades, pero desde el principio sabemos que todo eso forma parte de las reglas del juego. El espectador lo sabe; y lo que es

más interesante: madre e hija lo saben también, y lo aceptan. Se tratan con un cinismo revelador. Nada más extraño para ellas que la conducta europea, la reticencia, el pudor entre padres e hijos. Todo se lo han dicho a la cara, tranquilamente, con una festiva desfachatez. Cuando todo está dicho, el juego puede empezar. Las cartas están sobre la mesa. El triste juego de salvar la casa pescando un millonario, a cualquier riesgo. Doña Luciana y Belén despliegan una extraordinaria estrategia de conquista, que cambia de objeto: Baltasar, Narciso, Liborio, con gran rapidez e impunidad. Todo obedece a la estrategia, que es lo único verdadero. Luaces, con una aguda visión de la realidad, escoge estos personajes carentes de ubicación social, sin medios reales de subsistencia, sin oficio, obligados a un torneo incesante de máscaras. Al hacerlo toca un problema cubano esencial, que culminará en *Aire frío* cien años después: los personajes sin clase.

Aparentar que la tienen, mientras la buscan, es el fin de Doña Luciana y Belén. Aparentar ser educadas, finas, imitando las maneras de la alta sociedad de La Habana. Frágiles, nerviosas, padecen repentinas convulsiones a la menor contrariedad («Dengues» se llamaban esas convulsiones en la época. Las señoras consideraban al dengue síntoma de la más elevada espiritualidad.). Pero alternar la apariencia con lo real o una máscara con otra diferente, es constante en *El becerro...* Con ello obtiene Luaces sus mejores efectos cómicos. Es un juego de contrastes, de maneras distintas, de espejos. El lenguaje se ajusta a estas transiciones imprevistas. De una frase grandilocuente a una casera, de un gesto exquisito a un ademán desfachatado, como si nada fuera importante, definitivo: están en el juego a sabiendas. La máscara se hace entonces real.

A estas alternativas, Luaces suma la aparición del cobrador. El cobrador llama a la puerta. El contacto con lo real se restablece, con el mundo del dinero. La construcción imaginaria y verbal se desploma, no es la fortuna la que se cuelga por debajo de la puerta, son los fatídicos recibos de la tienda, de la luz, de la bodega. Creo que es la primera vez que aparece un cobrador en el teatro cubano. Mientras su toque no se oye, todos se entregan al sueño, a la quimera. El cobrador es el mensajero de la desdicha, porque detiene la fabulación, destruye la creencia en una seguridad ficticia. No aparece en escena. Pero su presencia gravita invisible sobre la casa. Es Belén quien anun-

cia a su madre que está ahí, esperando a la puerta. Llega en el momento en que a Doña Luciana le parece amasar una fortuna inmensa o cuando despliega sus mayores recursos de conquista. En esos momentos su hija entra para anunciarle, anunciarle siempre en voz baja, con señas y visajes, que el cobrador ha llegado. Entonces la casa es más inestable. Muebles, reloj, vestidos adquieren un aire provisional, de fuga. El cobrador puede dejar vacía la casa, a sus habitantes desnudos. Sale Doña Luciana precipitadamente para aplacar al mensajero hasta la semana que viene.

A estos dos personajes femeninos, anhelantes de una posición social, añade Luaces el personaje de Baltasar. Joven, buen mozo, sensual, se ofrece a la vieja, pasea por la casa bien vestido, rumboso, gastando su ingenio en sobrevivir sin trabajo. Aceptaría a cualquiera, la madre o la hija, con tal de ser alimentado, vestir hermosos trajes y levantarse tarde. Baltasar es apariencia pura, alarde, «figurar» absoluto. Vive de la promesa, de el «debo y pagaré». El amor es para él una esgrima. Su ingenio, como el de todo el que vive del aire, es rápido, chispeante y oportuno. A él le debe la sobrevivencia. La indiferencia es su filosofía. El mundo es una bola: dejadlo correr. Doña Luciana y Belén, ofuscadas por la pasión de figurar, caen en su propia trampa. Ellas se guían por la apariencia: Baltasar es la apariencia. En una escena de efectiva comicidad entre él y Luciana, cuando la credulidad de ella comienza a flaquear, la fuerza del gesto, el andar seguro de Baltasar, su vehemencia al describir sus ricas propiedades ilusorias, la entusiasman de nuevo. Baltasar permanecerá un tiempo más en la casa.

La crítica de estos personajes está encarnada en Narciso. Esa crítica, tal como Luaces la plantea, parte del valor de los sentimientos sobre el dinero. Surge aquí el temperamento romántico del poeta. Narciso parece el representante de sus ideas. Pero Luaces es un dramaturgo. Si cree en la oposición entre dinero y sentimiento como un romántico, es diestro en mantener el equilibrio de la obra: las escenas amorosas entre Belén y Narciso son parodias del teatro romántico. Cuando Narciso imparte sus lecciones de moral imposta un poco la voz; la acción, siempre desahogada, se aquieta un tanto. Narciso es reflexivo, cauteloso, pero se entrega de pronto a su entusiasmo sensual por Belén. Con su coquetería, ella le hace perder gravedad. Se humaniza, deja de ser esa «estatua de nieve», que Belén le reprocha.

No me parece justo, sin embargo, identificar plenamente a Luaces con Narciso. No creo que Luaces compartiera sus rígidos principios de moralidad al uso, el dogmatismo de sus gustos artísticos y su concepto de la mujer como un bello animal doméstico. En la escena central de la pieza, Luaces contrasta criterios éticos y estéticos diferentes. En ese momento Belén es más sutil, libre y certera que Narciso. Identificar a un autor con alguno de sus personajes tiene algo de charada, de acertijo. Luaces, como cualquier creador, está en todos y no está en ninguno, en definitiva.

Al juego de las apariencias, Luaces aporta un hecho culminante: el disfraz. Como poeta no fue ajeno al encanto del disfraz, al misterio de la ambigüedad personal. El disfraz en *El becerro de oro* no se propone provocar el equívoco, como en una comedia de Goldoni, por ejemplo, sino resaltar lo aparente. Narciso ha inventado una pequeña trama dentro de la trama general de la comedia, y espera sus resultados, se conduce con calma. El disfraz es doble. Narciso viste a su criado Liborio con ricas ropas y lo hace pasar por millonario. El millonario que doña Luciana y Belén buscan desesperadamen-



El becerro de oro, Teatro Estudio

FOTO: EXPÓSITO

te. Pero él también se disfraza. Oculta su condición de hombre rico. La apariencia reina entonces absoluta. Doña Luciana, Belén y Baltasar son distintos según las circunstancias, los intereses que prevalezcan; Narciso y su criado, igualmente, son otros: están disfrazados.

Narciso ha hecho una apuesta: saber si es amado por su dinero o por él mismo. No quiere otro mérito que su propia persona. Espía la conducta de Belén, mide, sopesa, tienta. En él Luaces opone el sentimiento al dinero. Parece afirmar que un hombre rico, pero poseedor de virtudes personales, puede prescindir de su fortuna y buscar un amor auténtico. Pero una comedia de enredos termina bien. Al final, en el último instante, señores y criados se casan con un gesto aturdido. Por el contrario, *El becerro de oro* se cierra sin consumir el enlace. Narciso se marcha, después de revelar la verdadera identidad de su criado y hacer objeto de su desprecio la ambición de Belén y doña Luciana. Hasta aquí podía tomarse este final como una moraleja. Luaces intenta darnos una enseñanza provechosa. Pero nos reserva una sorpresa última: madre e hija concluyen su tocado y se disponen a salir al teatro. Todo parece que vuelve a empezar. Si no fue Narciso, otro será. «Recupera tu valor», dice doña Luciana poniéndole el lazo a su hija.

El teatro de la Opera remata, como la corte celestial en un cuadro del Perugino, la caricatura de la vida nacional que traza Luaces en *El becerro de oro*. El Teatro Villanueva figura en este retablo como el máximo centro, síntesis de la riqueza y el poder. Su esplendor ciega a Belén y doña Luciana. En el curso de la obra la presencia del teatro se dilata como un centro radioso donde la nobleza, el Gobernador general, ricos hacendados y dueños de ingenios se muestran dorados por la luz de las lámparas. Su entusiasmo por las cantantes es una manifestación de poder y buen gusto. Es aquí, en la sala de la Opera, junto a los poderosos, donde doña Luciana y Belén aspiran a sentarse, a figurar, eclipsando a todos con el brillo de sus joyas de fantasía. Participar en la apariencia, en la mascarada final, es la suprema ambición de estas mujeres. Participar, aunque mañana el cobrador llame de nuevo a la puerta.

«*El becerro de oro* -escribió Aurelio Mitjans- recuerda *Las preciosas ridículas*; pero Molière hace un breve episodio y Luaces lo deslíe en cinco actos lán-

guidos.» Pero en rigor, *El becerro de oro* es una comedia de gran agilidad, casi vertiginosa. Mitjans, al señalar la influencia de *Las preciosas ridículas*, acierto en principio, comete un error: confunde el ritmo de una obra con el tiempo de duración. Luaces, a medida que la comedia avanza, multiplica los efectos, cierra las escenas con imprevistos cambios y variantes de la trama, haciéndola desarrollarse a un paso de contradanza, hasta la sorpresa final, que integra todas las precedentes. Su mano es segura. La estructura de *El becerro de oro* es implacable. Nada sobra, nada queda por anudar.

El humor de Luaces es singular. A veces se deleita en ser tosco, como si la tosquedad fuera parte de la chacota. Es un humor ruidoso, de réplicas instantáneas. Los matices están dados por el uso pintoresco de las palabras, no por la delicadeza de la ironía. Es un humor de trazos gruesos, donde la exageración, las mutaciones inesperadas del ánimo, son lo esencial. La efectividad de ciertas situaciones reside en la indiferencia hacia las maneras del trato social.

Finalmente, debo afirmar que *El becerro de oro* no es una comedia psicológica. El autor no se propuso analizar o profundizar caracteres. Sería un error exigirle a esta obra que sea lo que no es. Su valor está en el ritmo, en el traqueteo del que se habla en el verso segundo. Este ritmo, no obstante, destaca el problema de la apariencia. Personajes que viven vertiginosamente no tiene tiempo para meditar ni saber de sí mismos. Actúan, simplemente. *El becerro de oro* es una obra de muñecos, desde el punto de vista del teatro psicológico. Pero desde otro punto de vista, tal vez más modesto, es una obra que revela nuestro sentido del humor, nuestra vida como un juego de máscaras.

Esta comedia, junto a *El camino más corto*, de José Agustín Millán, pieza en tres actos en la que nadie ha reparado, inicia nuestro teatro nacional. Luaces es el precursor de los bufos, y por tanto, nuestro precursor. Esta es la gloria insospechada e incalculable que le tocó a Joaquín Lorenzo Luaces.

1968

*Este texto apareció el año arriba indicado en el programa de mano de *El becerro de oro*, estrenada por Armando Suárez del Villar con Teatro Estudio.

Teatro y modernidad:



ILUSTRACIONES: RAÚL MARTÍNEZ

30 años después

Raquel Carrió

YA ES UN LUGAR COMÚN EN LA historiografía teatral afirmar que la Modernidad en el teatro cubano se inicia con la escritura de *Electra Garrigó* (1941), el texto de Virgilio Piñera que sin duda abre una época y que, curiosamente, tiene la rara virtud de regresar una y otra vez. Sin embargo, las claves de esa *modernidad* no siempre quedan claras. Se establecen periodizaciones, se instrumenta un discurso (crítico, histórico) pero lo esencial de la modernidad a veces se nos escapa.¹

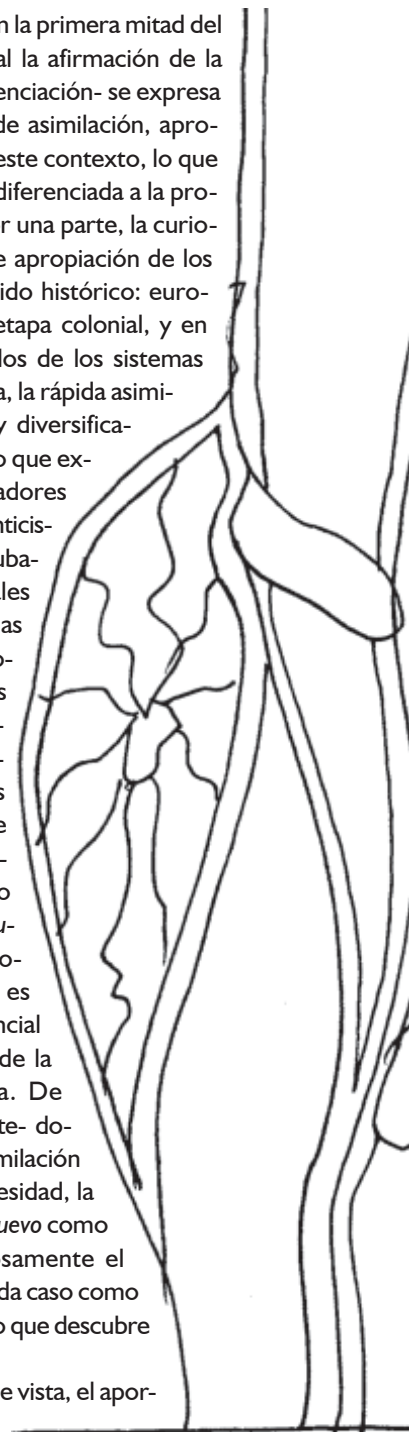
Hace ya casi veinte años escribí mis primeros trabajos sobre el tema. Con posterioridad, en «Una pelea cubana por la modernidad», ensayo de 1981, creí encontrar el hilo conductor que vertebraba una historia (o un sentido) del término desde, aproximadamente, el estreno de *El conde Alarcos* en la primera mitad del siglo XIX hasta los *juegos de decapitaciones* de las más recientes promociones de teatristas. Visto así, parece una suma de aproximaciones sucesivas. Pero ocurre que la modernidad se vuelve un tema recurrente. Cuando uno cree que *ha pasado*, que puede desprenderse de ella, encasillarla o reducirla a una etapa de la producción artística -las vanguardias históricas, las neovanguardias, o en un último esfuerzo su diferenciación con el Post- resulta que *lo moderno* resurge como límite, oposición, ruptura o referente, pero salta, como la liebre, por algún lugar. Entonces quizás hay que pensar que no hemos agotado su raíz, su verdadera condición o su *naturaleza*. Estas notas persiguen justamente ese objetivo. Ver la modernidad no sólo como *lo que fue* o *lo que nunca alcanzamos* (según algunos criterios) sino como esa *cualidad* que se vuelve visible o invisible, presente o ausente, se revela o se disfraza en relación con los avatares de una historia que, tal como la modernidad misma, parece recomenzar una y otra vez.²

Pero si esto es posible es porque -al menos entre nosotros- el término *modernidad* ha estado siempre referido, más que a un movimiento artístico definido, a un propósito de renovación, cambio, ruptura, revitalización de la herencia o la tradición. Lo fue así en tiempos de los poetas y dramaturgos románticos cuando los cánones *clásicos* parecían oprimir pero paradójicamente funcionaban como pauta, máscara o encubrimiento a la expresión de los afanes de rebeldía, diferenciación e independencia (política y estética) de los modelos de dominación impuestos por el sistema colonial. Así la obra de Heredia, Milanés, la Avellaneda, Luaces y Martí anticipa lo que luego

sería el rasgo de mayor importancia en las Vanguardias: la *pelea* activa, renovadora, por una expresión nacional, auténticamente cubana pero forjada -como la nacionalidad misma- a partir de la integración de tradiciones y referentes diversos.³

Obviamente, hablamos de una *condición colonial* (y *neocolonial* en la primera mitad del siglo XX) desde la cual la afirmación de la *cubanidad* -como diferenciación- se expresa a través de procesos de asimilación, apropiación y rupturas. En este contexto, lo que le otorga una *cualidad* diferenciada a la producción artística es, por una parte, la curiosa avidez en las vías de apropiación de los referentes (en un sentido histórico: europeos, africanos en la etapa colonial, y en cualquier caso derivados de los sistemas dominantes), y por otra, la rápida asimilación, reelaboración y diversificación de las formas. Es lo que explica que, más que negadores o excluyentes, el Romanticismo o el Modernismo cubanos (comienzos y finales del XIX), como luego las Vanguardias, fueran movimientos integradores -no *reproductores*-, ávidos de subvertir, transgredir y mixturar los modelos en un afán de *estar en tiempo*, en *relación con el mundo*, pero *estar de manera particular*, diferenciada. El problema de la *identidad* es entonces un rasgo esencial en las formulaciones de la Modernidad en Cuba. De esta paradoja -recurrente- dominación/rebeldía (asimilación y ruptura) nace la necesidad, la búsqueda activa de *lo nuevo* como oposición. Pero curiosamente el lenguaje funciona en cada caso como máscara, encubrimiento que descubre y revela lo esencial.⁴

Desde este punto de vista, el aporte fundamental de la

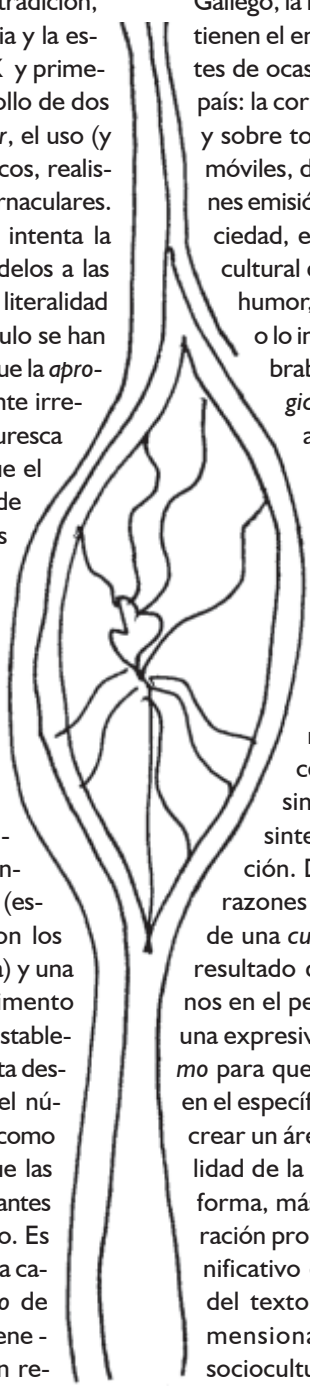


Vanguardia a la expresión teatral cubana en una primera etapa de su desarrollo (1940- 68, aproximadamente) será la búsqueda de una síntesis orgánica de las líneas y tendencias que conforman la tradición, necesariamente plural, de la dramaturgia y la escena nacionales. A lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX asistimos al desarrollo de dos líneas de expresión: *lo culto* y *lo popular*, el uso (y manipulación) de los modelos -románticos, realistas- y el apogeo de las formas bufas y vernaculares. Mientras que una dramaturgia *cultista* intenta la adaptación (la *cubanización*) de los modelos a las circunstancias propias del país desde la literalidad del texto dramático, el bufo o el vernáculo se han apropiado de la escena. Es significativo que la *apropiación* bufa o vernacular es generalmente irreverente, transgresiva, paródica o caricaturesca con respecto a los mismos modelos que el texto *cultista* intenta adaptar. Liberado de la literalidad, atento a la inclusión de las formas más populares de expresión (el habla local, la música, el baile, es decir: el universo visual y sonoro de la escena), el vernáculo opera por *reducción*; encuentra en la *estructura abierta*, irónica, festiva, hiperbólica y caricatural -son sus efectos- resultados que se aproximan a la adaptación que, con otros propósitos, proviene de la letra. Se ha intentado en algunos casos ver en esta diferenciación la polaridad de un teatro de ideas (escrito por autores cultos en diálogo con los modelos del drama romántico o realista) y una escena *desideologizada*, simple divertimento complaciente a los valores o el poder establecidos. Sin embargo, una lectura más atenta descubre que en las formas vernaculares el núcleo de oposición o rebeldía se establece como *juego*, *complicidad* con el receptor y que las formas de *reducción* operan como significantes en la búsqueda de un significado análogo. Es precisamente del juego, de la parodia y la caricatura como *máscara* o *encubrimiento* de donde la Vanguardia teatral cubana obtiene - en su búsqueda de la diferenciación- un recurso para el debate de ideas.⁵

En esta dimensión, la *herencia vernacular* -casi siempre estudiada al margen de la expresión vanguardista cuando en realidad la anticipa y forma parte de

ella- significó la posibilidad de hacer interactuar componentes de una expresividad que sólo alcanzaría plena integración muchos años después. Las figuras del Gallego, la Mulata y el Negrito (arquetipos que sostienen el entramado de la rumba, el baile, los chistes de ocasión o las alusiones a la vida política del país: la corrupción, los desafueros del poder, etc.) y sobre todo el hallazgo de estructuras abiertas, móviles, diversificables en función de las relaciones emisión/recepción, actor/espectador, arte/sociedad, etc., crearon el área de una resistencia cultural que se expresa por el juego, la ironía, el humor, la relativización de lo serio, lo fingido o lo impuesto. Justamente lo que Piñera nombraba como *la sistemática ruptura de lo trágico por lo cómico* y que encubría, bajo la aparente jocosidad del juego textual/escénico (*lo culto* y *lo popular*, el modelo clásico y la tradición vernacular) el debate de ideas sobre la *condición del cubano y la educación sentimental que nuestros padres nos han dado...*⁶

No es de extrañar entonces que *Electra...* marcara no el inicio de un proceso de *cubanización* de los referentes (con otros recursos eran procedimientos de Milanés, Luaces o Martí) sino el hallazgo de un lenguaje capaz de sintetizar los afluentes diversos de la tradición. De hecho, una tradición bifurcada por razones históricas -recuérdese la polarización de una *cultura blanca* y una *cultura negra* como resultado de la introducción de esclavos africanos en el período colonial- tendría que encontrar una expresividad, un lenguaje *significante en sí mismo* para que el debate de ideas pudiera funcionar en el específico terreno de la imagen, es decir, para crear un área de *resistencia y fundación* como cualidad de la escritura y la representación. De esta forma, más que la *actualización* del clásico (operación propia de las vanguardias europeas), lo significativo en la versión de Piñera es la *apertura* del texto a la integración de referentes redimensionados en relación con un contexto sociocultural específico, signado por su pluralidad (la tradición vernacular) que en este caso establece las claves de una *teatralidad* que encontrará su culminación en las décadas siguientes. De allí también que la obra de autores como Piñera (de *Electra*



Garrigó a *Aire frío*, 62), Carlos Felipe (de *El Chino a Réquiem por Yarini*, 60) y Rolando Ferrer (*Lila la mariposa*, 54) signifique la apertura al ideario de una Modernidad (renovación, reelaboración de la herencia) que, sin embargo, vio obstaculizados sus proyectos por las difíciles condiciones de la escena nacional en los años de la República neocolonial (1902-58). La falta de apoyo oficial, la carencia de un público mayoritario -apresado en una estratificación social que reducía el teatro a un mínimo de espectadores provenientes de las clases medias sin muchos recursos- postergó la realización entre nosotros del Teatro nacional que soñaron sus protagonistas. La utopía de un teatro cubano y universal, capaz de integrar la herencia de un país multicultural pero *deseoso de su integración*, es lo que explica que, en enero de 1959, con el triunfo revolucionario, la escena cubana conociera lo que el historiador y crítico Rine Leal ha llamado *la eclosión teatral de los 60*.⁷

Desde la perspectiva que da el tiempo, la eclosión de los 60 nos parece el momento de mayor esplendor de la escritura dramática y la representación en el país. No es difícil suponer que así fuera. Con palabras del propio Piñera, por primera vez se pagaba a un autor por la escenificación de un texto, por primera vez se establecía una conexión entre obras escritas por autores cubanos y la escena; pero además, y esencialmente, por primera vez existía un público mayoritario para el teatro. Y sin embargo, sería simplista afirmar que sólo estas razones explican la cristalización de un proyecto (de modernidad) fraguado varias décadas atrás. Sin la labor fundacional de los años 40 y 50: la obra de autores como Piñera, Felipe, Ferrer o Paco Alfonso y el esfuerzo de colectivos desde *La Cueva* (1936) a *Teatro Estudio* (58), pequeños reductos en que se entrenaba una voluntad de ser, la *eclosión de los 60* no hubiera sido lo que fue: la culminación de un largo proceso de búsquedas y experimentación para el hallazgo de un teatro propio, concebido con técnicas *modernas* pero enraizado en la historia y los rasgos culturales del país. En este sentido, es lógico entender que al crearse las condiciones necesarias para el estímulo y desarrollo de un teatro nacional (publicaciones, concursos, puestas en escena, movimiento de aficionados, escuelas y seminarios para la formación de actores, dramaturgos y técnicos) largas fuerzas e impulsos latentes alcanzaran una cristalización que señala el punto más

alto de la producción teatral en Cuba. Obras como *Santa Camila de la Habana Vieja* (62) de José R. Brene; *Contigo pan y cebolla* (62) y *El premio flaco* (64) de Héctor Quintero, *La casa vieja* (64) de Abelardo Estorino; *María Antonia* (64) de Eugenio Hernández y *La noche de los asesinos* (65) de José Triana, conjuntamente con *Aire frío* (62) y *Dos viejos pánicos* (68) de Piñera; *Réquiem por Yarini* (estreno en el 65) de Felipe y *Los siete contra Tebas* (68) de Antón Arrufat, integran el *corpus* más significativo de la década justamente porque en ellas cristalizan las potencialidades expresivas fraguadas por el proyecto de vanguardia irrealizables en el contexto prerrevolucionario.⁸

En gran medida, esto explica que *la mirada al pasado* sea el rasgo común en estas piezas. Tanto si se trata de la disección de la familia (*Contigo pan y cebolla*, *El robo del cochino*, *La casa vieja*, *La noche de los asesinos*, *Aire frío* y *Dos viejos pánicos*) como del rescate de la tradición marginal (la vida en los solares habaneros en *Santa Camila*, *El premio flaco* o *María Antonia*), la mirada *se distancia* y los recursos expresivos logran plena integración en el tratamiento de los temas. Tres textos ilustran la conformación de una *cualidad extrañante* que revela una *condición extrañada*. *El premio flaco*, de Quintero, donde la tradición vernacular alcanza un nivel de estilización en la recreación del solar y los barrios marginales habaneros; *María Antonia*, de Hernández, una metáfora de extraordinaria belleza sobre la marginalidad negra, la figura trágica de una mujer que es el signo de su raza y su cultura, y *La noche de los asesinos*, el mundo de los sueños, obsesiones y espejismos de la pequeña burguesía, sus *juegos prohibidos* y, en cierta forma, su caricatural, casi esperpéntica imposibilidad de cumplimiento. Cargada de significaciones, en un juego que alterna la crueldad y la belleza, la perversión y la inocencia, *La noche...* cierra el ciclo iniciado veinticinco años atrás con la escritura de *Electra...* En los tres casos, se trata de un mundo dejado atrás. La mirada *se historiza* y la metáfora funciona como síntesis, sacralización, ritualización de la memoria y el espacio escénico. Con el estreno de *La noche...* en el 66 bajo la dirección de Vicente Revuelta y un año después de *María Antonia*, puesta en escena de Roberto Blanco, el proyecto de modernidad en el teatro cubano ha cumplido su objetivo. Para los espectadores de entonces las obras significaban la culminación de una larga experiencia pero también *la despedida de un mundo*.⁹

No es casual entonces que entre 1967- 68 se llevaran a cabo debates y confrontaciones que afectaron al movimiento teatral como parte de las estructuras sociales en su conjunto. Hoy nos resulta baldía la polaridad entre un *teatro de sala* y el llamado *teatro nuevo* que caracterizó la década siguiente. Pero en aquellos años generó una de las problemáticas más complejas de la escena cubana. Se trata del surgimiento de nuevos colectivos que desplazaron su acción hacia espacios escénicos no tradicionales (comunidades campesinas, espacios abiertos -plazas, calles-, centros de producción) en la búsqueda de nuevos públicos y formas de comunicación. Discutida hasta la saciedad, esta polarización que vertebra los 70 generó una *ruptura* generalmente atribuida al dogmatismo y las manipulaciones de una política oficial en favor de aquellas expresiones ajenas (o supuestamente *liberadas*) de las *contaminaciones del pasado*. El anecdotario es infinito y los testimonios de unos y otros protagonistas son realmente útiles para la caracterización del período. Pero es obvio que las directivas oficiales no eran un hecho aislado. Insertas en las confrontaciones ideológicas de finales de la década (no sólo a escala nacional) el *cambio de signo estético* revela aquí la primera crisis en la *continuidad* de un modelo de vanguardia.¹⁰

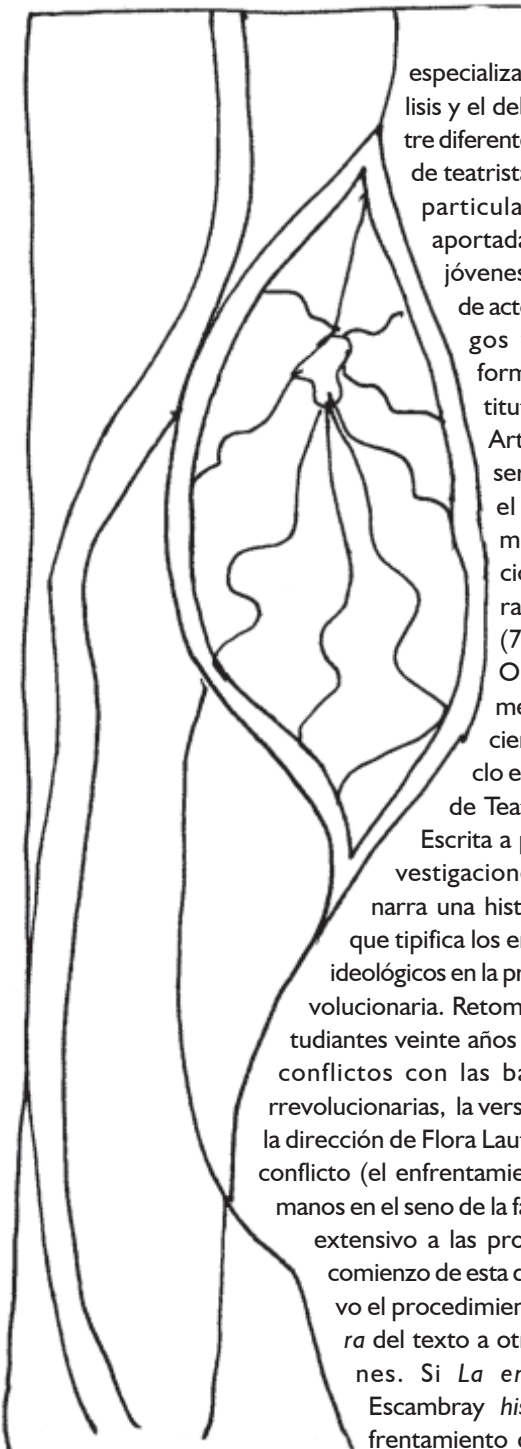
Habría que distinguir, en principio, entre aquellos grupos surgidos por una genuina vocación de investigación (histórica, sociocultural) y un propósito experimental en la búsqueda de una renovación de los sistemas expresivos y las derivaciones o extensiones posteriores que no siempre alcanzaron la brillantez y eficacia de las primeras propuestas. Lo significativo, sin embargo, es cómo las formas de la cultura tradicional campesina -relegadas incluso en comparación con las manifestaciones del marginalismo urbano- toman primer plano y se convierten en el *vehículo expresivo* de una zona de la vanguardia teatral formada en el mismo *teatro de sala*. Colectivos como Teatro Escambray (1968) en el centro de la isla o el Cabildo Teatral Santiago en la zona oriental -los más significativos- surgen como respuestas estéticas a demandas de comunicación en el contexto de las transformaciones sociales en áreas específicas. De ahí que sean obras surgidas de la investigación histórica o sociocultural, que privilegian la realización escénica (el *texto espectacular*) sobre la escritura literaria y que en la mayoría de los casos significan un rescate del juego, la música, la danza, la pantomima, o formas de

representación como la narración oral, la controversia, la fiesta campesina, el carnaval, el baile de comparsas o las llamadas *relaciones*.¹¹

A más de las razones propias del contexto cubano (como la particular intensidad del proceso de transformaciones en las áreas rurales o en el caso del Escambray el enfrentamiento con bandas contrarrevolucionarias que generó una abundante literatura sobre el tema) la convergencia de estas expresiones con otras de Latinoamérica a lo largo de la década de los 70 hace pensar que la *crisis de los proyectos modernizadores* incidió en la quiebra de los sistemas expresivos -estrategias de lenguaje y formas de comunicación- y favoreció una vocación de *vuelta a los orígenes*, desconstrucción, búsqueda de un *teatro perdido* o reencuentro con una relación -más directa, *humanizada*- actor/espectador, arte/sociedad, etc. En todo caso, obras como *La vitrina* (71) y *El paraíso recobrado* (72) de Albio Paz; *El juicio* (73) de Gilda Hernández -producciones del Escambray- ; *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* del Cabildo o posteriormente *Huelga* (Grupo Cubana de Acero bajo la dirección del colombiano Santiago García) son *textos abiertos*, *carnavalescos* o *festivos*, resultados de un sentido de experimentación en el uso de las fuentes (históricas, testimoniales) y en la conformación de los lenguajes escénicos que revela sus derivaciones de la proyección vanguardista.¹²

Desde este punto de vista, más que detenernos en consideraciones sobre lo *naif* o el carácter de inmediatez política de estas expresiones importa subrayar que la *crisis del Proyecto de vanguardia* -tal como fuera formulado décadas atrás- implica en estas prácticas una *desacralización* del ideario (o el imaginario) teatral: *el teatro sale fuera de la fábula* (véase *El juicio*, de Hernández y el análisis de Leal): busca personajes y locaciones *otros* -plazas, calles, áreas de conflicto social o cultural- : lugares (o *contactos*) donde se genere una posibilidad *otra* de representación. Desde luego, es un *paisaje de época*. Pero lo significativo es qué lega a la experiencia teatral de las décadas siguientes.

Quizás deban pasar años para medir el impacto real que significó el *nuevo discurso de los 80* en el contexto de una tradición que se reencontraba después de la polarización entre el *teatro de sala* y el *teatro nuevo* característica de los 70. El terreno de ese reencuentro lo fueron los Festivales de Teatro de La Habana entre 1980-84, el surgimiento de una revista



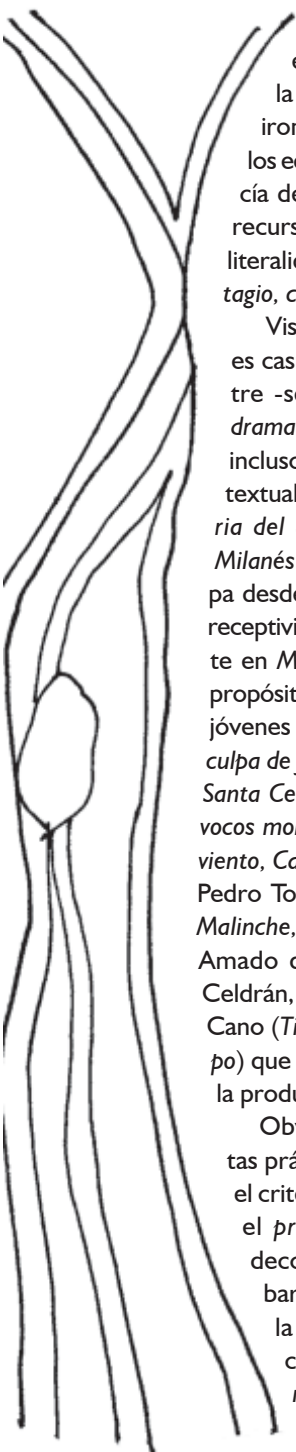
especializada para el análisis y el debate crítico entre diferentes generaciones de teatristas y, de manera particular, las lecturas aportadas por las más jóvenes promociones de actores, dramaturgos y teatrólogos formados en el Instituto Superior de Arte. No deja de ser revelador que el texto de la primera graduación del ISA fuera *La emboscada* (78) de Roberto Orihuela, justamente la obra que cierra el primer ciclo en la producción de Teatro Escambray.

Escrita a partir de las investigaciones en la zona, narra una historia local pero que tipifica los enfrentamientos ideológicos en la primera etapa revolucionaria. Retomada por los estudiantes veinte años después de los conflictos con las bandas contrarrevolucionarias, la versión del 81, bajo la dirección de Flora Lauten, *actualiza* el conflicto (el enfrentamiento entre hermanos en el seno de la familia) y lo hace extensivo a las problemáticas del comienzo de esta década. De nuevo el procedimiento es la *apertura* del texto a otras significaciones. Si *La emboscada* del Escambray *historizaba* el enfrentamiento de ideas en los

primeros años revolucionarios, la versión de Lauten trazaba las claves de un diálogo que aportaba el signo mayor de los ochenta. En ellos, al menos tres generaciones de teatristas entrecruzaban sus prácticas. Espectáculos como *Bodas de sangre*, de Berta Martínez; *Yerma*, de Roberto Blanco; una nueva versión de *Galileo Galilei*, de Vicente Revuelta, junto a las pre-

sentaciones en La Habana de las obras del Escambray y el Cabildo, alternaban con los proyectos de experimentación de los jóvenes actores: *El pequeño príncipe*, *El Lazarillo de Tormes*, versiones de *Electra* Garrigó y *Lila la mariposa* entre el 81-85 que darían lugar a la formación del Teatro Buendía dirigido por Flora Lauten, actriz cuya trayectoria recorría los años iniciales de Teatro Estudio y la experiencia del Escambray. Como una *continuidad enriquecida* caracterizó el crítico Rine Leal la escena de los 80. Pero lo fue, básicamente, por la reformulación de una *poética crítica* que sintetizaba los mejores aportes de la tradición -el rescate de un *teatro de arte* y el sentido rupturista, polémico y renovador de los 70- a través de una escena que privilegiaba la relectura de los siglos en la búsqueda de un desciframiento del proceso histórico en las décadas anteriores. En cierta forma, un teatro que interrogaba *desde el presente* las claves de una *herencia* no siempre bien expuestas.¹³

Tres espectáculos sintetizan, a mi juicio, la vocación del teatro de los 80 por la revalorización de la herencia. *La cuarta pared* (88), de Víctor Varela y el Teatro del Obstáculo, formado por jóvenes no profesionales que retoman las experimentaciones de Grotowski, Kantor y el propio Revuelta en los 60 para lograr un discurso transgresivo sobre las coordenadas del contexto en que han sido formados; *Las perlas de tu boca* (89), de Lauten y el Teatro Buendía, un extraño ceremonial que indaga en la memoria del cubano -la tradición, la doble moral- con máscaras elaboradas por los propios actores y que narra la historia de una familia a partir de las rupturas temporales del relato (desde 1910 hasta el suicidio del joven, 1986); y *Eppur si muove*, de Caridad Martínez y el Ballet Teatro de La Habana, donde la ironía y la caricatura provocaban lecturas delirantes del contexto inmediato -enmascaradas, como en los casos anteriores- por el juego y un lenguaje que opera *por extensión*, por analogía y adulteraciones continuas de los referentes. Más allá de las diferencias visibles entre una y otra propuesta: -la extrema *sacralización* de los signos en Varela; las alternancias de lo ritual y lo profano en Lauten, o el *uso de lo vernacular* en los espectáculos del Ballet Teatro-, lo que se evidencia es el *encubrimiento* de un discurso (crítico, histórico) instaurado en los *límites* de una modernidad cuyos paradigmas -alternativos- diversificaban los medios y los fines pero establecían la recurrencia de los tópicos y emblemas de la tradición. En todos los casos -



e incluyo no sólo la dramaturgia escénica sino los textos escritos en la etapa- la operatividad de la cita, la ironía, la paradoja o la *desproporción* de los equivalentes (alusivos, simbólicos) hacia de la *poética de la fragmentación* el recurso de una escritura *invisible* en su literalidad, visible sólo por contacto *-contagio, complicidad-* con el receptor.¹⁴

Visto así, tampoco en este momento es casual que el *cambio de signo* se registre *-se desplace-* hacia el área de una *dramaturgia del espectador* que encuentra incluso correspondencias en la escritura textual. Un texto como *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (74), de Abelardo Estorino, anticipa desde la década anterior este juego de receptividades que desarrolla posteriormente en *Morir del cuento* (84). Hay similares propósitos en la dramaturgia de autores más jóvenes desde Abilio Estévez (*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea, Perla marina, Santa Cecilia*), Reinaldo Montero (*Los equívocos morales*), Rafael González (*Molinos de viento, Calle Cuba 80 bajo la lluvia*) o Alberto Pedro Torriente (*Weekend en Bahía, Pasión Malinche, Manteca*) hasta Carmen Duarte, Amado del Pino, Salvador Lemis, Carlos Celdrán, Ricardo Muñoz y el texto de Joel Cano (*Timeball o el juego de perder el tiempo*) que ejemplifica con nitidez el tránsito a la producción de los 90.¹⁵

Obviamente, resulta fácil englobar estas prácticas (textuales o escénicas) bajo el criterio de una Posmodernidad en que el *proyecto integrador* cede ante las deconstrucciones de la época. Sin embargo, lo curioso es que el legado de la Modernidad *-el uso y manipulación del texto o la tradición como máscara, encubrimiento que revela lo esencial-* opera en este caso como el referente en que descansan las relaciones actor/espectador, texto/contexto, escena/público, arte/sociedad y el enunciado se vuelve, en las expresiones más recientes, la articulación de un discurso que funciona como convocatoria, apropiación o exorcismo. *Opera ciega* (91),

Segismundo ex Marqués (93) y *El arca* (96) del Teatro del Obstáculo operan como *ejercicios en la mente del espectador*. *Las ruinas circulares* (92), *La cándida Eréndira* (92) y *Otra tempestad* (97), de Teatro Buendía, ritualizan una entidad participacional que se erige sobre la complicidad y la producción simbólica del receptor. Toda la trayectoria del Teatro El Público, de Carlos Díaz *-su Trilogía de teatro norteamericano, La niñita querida, Calígula, Escuadra hacia la muerte* o su reciente versión de *Rey Lear* (97)- resulta de una *recodificación* de lo vernacular o lo estrictamente literario (*se adultera o respeta* el texto como significantes alternativos) que evidencia, en cualquiera de estos casos, el desplazamiento de la *ejecución* de la escena a la *emocionalidad* del receptor como si la metáfora histórica se vertebrara en la ironía y la paradoja de la *irrepresentabilidad* del texto (*verdadero*). Más que recursos de estilo (en rigor todos aportados por la investigación moderna de la imagen: desde lo vernacular al propósito *transformativo* del espectador), la década de los 90 nos sitúa en una recontextualización de los medios expresivos *-en ocasiones los códigos de enfrentamiento-* que tiene como escenario la memoria (sensorial, emocional) del espectador y consecuentemente la apelación a un reencuentro. En este sentido, es inevitable pensar que ya en *La noche de los asesinos*, hace treinta años, la puesta en escena de Ruvellta fragmentaba en imágenes espejeantes la acción ilusoria de los protagonistas. O que en las prácticas iniciales del Teatro Nuevo el texto se *completaba* en el debate *-a veces intercalado-* entre los actores y el público. De hecho, una tradición fragmentada en la sistemática alternancia de la integración y la ruptura genera medios diversos para el sobrepasamiento de sus *límites*. En los 90 la crisis económica y las carencias materiales de la escena no han impedido producir un teatro crítico, empeñado en la recuperación de los *fragmentos*. Y no deja de conmover que la *resistencia* creada por la Modernidad en el plano de la representación opere, en el contexto de un *paisaje después de la batalla*, como una *poética implícita: una cantidad que se hechiza y genera una cualidad secreta, sumergida, compartida con el espectador*.¹⁶

En los finales ya del siglo, la utopía del Teatro cubano renace en formulaciones que recorren la historia de la nación y del teatro mismo. *Otra tempestad*, de Teatro Buendía (versión a partir de textos

shakespearianos y fuentes de las culturas yoruba y arará de procedencia africana en el Caribe); *Medea* (texto de Reinaldo Montero y puesta en escena de Abelardo Estorino) o *La casa vieja* -el texto de Estorino del 64 que anticipa la quiebra de los sistemas expresivos en la década siguiente, en versión de Teatro D'Dos (*actor y espectador*), un colectivo surgido en los 90-, así lo atestiguan. En cierto sentido, la escena funcionando, una y otra vez, como el laboratorio del *alma de la nación* de la que habló Martí. ¿Un retorno a los orígenes o un azar concurrente? En todo caso, en Cuba las *desconstrucciones* se inician desde mucho antes. Desde que el país decidió estar *en hora* -y no en moda- con el mundo. Es lo que marca la historia de la nación y de la escena. De allí la persistencia -raras veces entendida- de que *los fragmentos regresen a su imán*.¹⁷

NOTAS

- ¹ Virgilio Piñera: *Teatro completo*, La Habana, 1960. Para una caracterización de la Modernidad y los criterios de periodización, Cf. Raquel Carrió: *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988.
- ² En versiones sucesivas: R. Carrió: «Una pelea cubana por la modernidad» (Primera versión) en *Dramaturgia cubana contemporánea*, ob. cit. Segunda versión: Revista *Primer Acto*, Madrid, n.225, 1988 y «Teatro y Modernidad en Cuba: aproximaciones a un texto imposible» en: *Cuba, la isla posible*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.
- ³ José María Heredia, José Jacinto Milanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Joaquín Lorenzo Luaces y José Martí representan la mejor producción dramática del Siglo XIX. Cf. Rine Leal: *La selva oscura*. Historia del Teatro cubano, 2t, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975; *Breve historia del Teatro cubano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980 y *Teatro cubano del siglo XIX* (antología, selección y prólogo de Rine Leal), La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- ⁴ Sobre el tema de la *identidad* y las formas de *apropiación* puede consultarse: R. Carrió: «El rostro polémico del ser», La Habana, Revista *Conjunto*, no. 83, 1989 e «Ironías y paradojas del Comediante» (notas sobre el proceso de montaje de *Otra Tempestad*), La Habana, *Tablas*, nos. 3-4, 1997.
- ⁵ Cf. R. Leal: ob. cit. y sus antologías sobre el teatro bufo y vernáculo cubano. En especial, tomo como referencia la época de esplendor del Teatro Alhambra en las primeras décadas republicanas hasta 1935. *Teatro Alhambra* (antología, selección y prólogo de Eduardo Robreño), La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- ⁶ En el caso de *Electra*... la saga de los Atridas funciona como *pauta* que va a ser transgredida, parodiada o *reducida* al absurdo y la desproporción. Esta poética crea una tradición que llega hasta nuestros días. El nivel *cultista* -el modelo como *referente*- crea la máscara que permite la revelación de *lo distorsionado*, lo *particular* como elemento expresivo de las adulteraciones (coloniales, neocoloniales) del contexto. Cf. Virgilio Piñera: *Prólogo a Teatro completo* (60) y R. Carrió:

«Una brillante entrada en la Modernidad», *Teatro cubano contemporáneo* (antología), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.

- ⁷ R. Leal: *Breve historia del teatro cubano*, ob. cit.
- ⁸ Para un análisis particular de esta etapa puede consultarse: R. Carrió: «La dramaturgia de la Revolución en los primeros años (1959-68)» en *Dramaturgia cubana contemporánea*, ob. cit.; R. Leal: *En primera persona*, La Habana, Instituto del Libro, 1967 y Magaly Muguercia: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- ⁹ Cf. *Teatro y Revolución* (antología), prólogo de Graziella Pogolotti. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980 y *Teatro cubano contemporáneo* (antología), prólogo de Carlos Espinosa Domínguez, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- ¹⁰ Sobre la *crisis de los proyectos modernizadores* y sus repercusiones en los modelos de vanguardia puede consultarse el estudio de Román de la Campa: *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, University of Minnesota, 1979.
- ¹¹ Para una caracterización del Movimiento de Teatro Nuevo debe consultarse: Rosa Ileana Boudet: *Teatro Nuevo: una respuesta*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1983 y los volúmenes dedicados a la recopilación de las obras de T. Escambray, T. La Yaya (en el caso de las tradiciones campesinas), Cabildo Teatral Santiago (la tradición de las *relaciones* y el carnaval), entre otras.
- ¹² De particular utilidad para entender los vínculos entre la vanguardia artística y estas expresiones resulta el análisis de Rine Leal en *La dramaturgia del Escambray*, La Habana, Letras Cubanas, 1984 y la recopilación de textos sobre *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, prólogo de Francisco Garzón Céspedes, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- ¹³ Cf. R. Carrió: «Rescatar a los clásicos y un llamado a la experimentación»; «De *La emboscada* a *Electra*: una clave metafórica» y «La experimentación como principio metodológico en la formación de nuevos teatristas» en *Dramaturgia cubana contemporánea*, ob. cit. De igual forma, puede seguirse la polémica sobre la renovación en estos años en los números de la revista *Tablas* entre 1982-86. Cf. Relación de Premios y Memorias de los Festivales de Teatro de La Habana.
- ¹⁴ En el caso del Teatro Buendía la evolución de estas *relaciones con el espectador* ha sido el tema de los ensayos de R. Carrió: «Correr el riesgo de la imperfección» (89), «Máscaras y rituales: la investigación intercultural y la escritura escénica» (92) en: Revistas *Tablas* y *Conjunto* (recogidos en: *El Tercer personaje*, La Habana, Instituto Superior de Arte, 1993) y recientemente en «Ironías y paradojas del comediante» (Notas sobre el proceso de montaje de *Otra tempestad*), ob. cit.
- ¹⁵ Cf. *Teatro cubano contemporáneo* (antología, ob. cit.) y *Morir del texto. Diez obras teatrales* (selección y prólogo de Rosa I. Boudet), La Habana, Ediciones Unión, 1995.
- ¹⁶ En: R. Carrió: «Las ruinas circulares: aproximaciones al texto imposible» (Prólogo a la transcripción del espectáculo), París, Casa de las Culturas del Mundo, 1994; «Ironías y paradojas del Comediante» (Notas sobre el proceso de montaje de *Otra tempestad*) y «La metáfora histórica y la ironía sentimental en el Teatro cubano de los 90», Festival de Teatro del Sur-Tres Continentes, Gran Canaria, 1997, República Dominicana, Casa del Teatro, 1997.
- ¹⁷ José Martí: *Obras completas*; José Lezama Lima: *Fragmentos a su imán y Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

Fernando Alonso: danza

Como prometimos en el número anterior, *Tablas* rinde ahora un homenaje más extenso y profundo al maestro Fernando Alonso, nuestro merecidísimo ganador del Premio Nacional de Danza 2000. Y lo hace a través de fragmentos de su biografía *Fernando Alonso: danza con la vida*, de Raúl R. Ruiz, quien ha tenido la gentileza, junto a la Editorial Letras Cubanas, de ofrecernos un adelanto de este libro, próximo a aparecer por ese sello, el cual mereciera en 1998 el Premio de Biografía del Instituto Cubano del Libro.

HITO CULMINANTE EN LA CARRERA artística de Fernando es la fundación de la Academia de Ballet Alicia Alonso, en julio de 1950. Cuando dos años atrás se creara el conjunto, la mayor parte de sus componentes eran extranjeros. Al arreciar las dificultades económicas, ellos retornaron a los Estados Unidos, en busca de la seguridad que les faltaba en Cuba. La compañía debe suplir ese vacío. Y los bailarines necesarios no podían provenir de Pro-Arte; los mejores de allí ya integraban sus filas. Se impone la apertura de un centro formador, donde prevalezcan los conceptos de los rectores de la compañía, de acuerdo con su concepción del estilo ideal para el bailarín cubano.

Por otra parte, los creadores en ejercicio necesitaban perfeccionar su formación, superarse técnica y artísticamente. «A los fines de contar con una fuente permanente de bailarines cubanos hemos creado la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso [...] Procuramos dar una enseñanza artística completa, que abarque todos los grados [...]», afirmó Fernando Alonso en el manifiesto publicado con motivo de la primera fiesta de la institución.

A partir de este momento Fernando limita su carrera de bailarín, más allá de lo que la dirección general de la compañía le reclamaba. En su nueva condi-

ción docente -director y *maître*- comenzará a transmitir, de manera aún más sistemática, los conocimientos adquiridos a lo largo de quince años.

El plan de estudios abarcaba: ballet, punta, adagio y variaciones; bailes folklóricos, de carácter y españoles; repertorio; danza moderna, pantomima y maquillaje. El departamento de drama impartía técnica teatral, teatro práctico e imaginario, historia del teatro, diseño, decoración y luminotecnia. La enseñanza musical incluía piano, solfeo y teoría y apreciación musical. Otras especialidades eran historia del arte, del baile, del traje y estética. El profesorado del centro reunió un valiosísimo personal. Además de Fernando, durante sus once años, la Academia contó con el concurso de George Gontcharov (1950); León Fokine, José Parés, Andrés Eglevsky, Nora Kaye y Mia Slavenska (1951); Alexandra Federova, Mary Skeaping, Charles Dickson y Royes Fernández (1952); Ana Ivanova (1953), Phyllis Bedells (1954) e Igor Youskevitch (1959). La escuela llegó a tener sucursales en varias ciudades del país: Güines, Pinar del Río, Matanzas, Cárdenas, Colón, Unión de Reyes, Santa Clara, Santo Domingo, Cienfuegos, Camagüey, Ciego de Ávila, Santiago de Cuba y Guantánamo.

Todo alumno que pudiera pagar su mensualidad era admitido, aunque no tuviera las condiciones fisi-



con la vida

FOTO: TITO ÁLVAREZ

cas o las aptitudes requeridas. La ayuda económica que representaba permitía conceder becas a quienes poseían el talento pero no los recursos monetarios. La Academia no tuvo nunca fines lucrativos. Entre las estudiantes que después alcanzaron fama internacional figuraban Mirta Plá, Aurora Bosh, Josefina Méndez y Loipa Araújo, «las cuatro joyas del ballet cubano»; Martha García, María Elena Llorente y Menia Martínez.

En 1961 cesa la Academia en sus funciones. Después de cumplir su misión histórica cede paso a novedosas formas de organización de la docencia, acordes con las transformaciones del país. Fue, de hecho, el antecedente directo más importante de la reestructuración de la enseñanza, nudo neurálgico en el desarrollo de una *escuela cubana de ballet*.

La Academia fue el crisol donde Fernando Alonso fundió su gran obra: el sistema de enseñanza de la *escuela cubana de ballet*. Desde el mismo momento de la inauguración, él comprende la imperiosa necesidad de elaborar un método propio, acorde con las características del alumnado cubano. Sus experiencias personales en Pro-Arte y en los Estados Unidos constituyeron el punto de partida. El siguiente eslabón lo representó la Academia. Allí comenzó a observar a los profesores extranjeros contratados para impartir clases. Como resultado del análisis quedó validada una parte de las enseñanzas, por corresponderse con las necesidades y características de los alumnos becados. Alicia y Alberto prestaron ayuda importante en este proceso. Sus vivencias, sus observaciones y consejos, contribuyeron a ir decantando un nuevo estilo

de clases, una metodología para desenvolver las lecciones en la Academia. Expone el maestro al respecto:

Nosotros analizamos las diferentes formas de bailar y los estilos diferentes: de la escuela rusa, de la soviética, la italiana, la francesa. El *arabesque* de Vaganova a nosotros nos parecía que cortaba la línea, que había que abrir el brazo un poquito. La escuela italiana lo hace completamente abierto. A nosotros nos parecía que debía ser intermedio, una posición muy bonita, que se viera el escorzo del brazo, que no se viera cortado el brazo.

Vaganova hacía un gran hincapié en los saltos y descuidaba mucho la batería y los trenzados. Los italianos, en cambio, exacerbaban los trenzados, porque ellos hasta el *glisade* lo hacían batido. Y a mí me parecía que debíamos hacer una fusión de ambos.

La coquetería del *savoir faire*, la femineidad de las bailarinas francesas, a mí me parecía una delicia y consideraba que las cubanas podían hacerlo perfectamente bien. Y había que agregarle esa forma, ese estilo, esa gracia en la forma de bailar.

El preciosismo de los británicos [...] Y encima de todo eso estaba la escuela norteamericana, que tenía de muchas de las escuelas europeas. Los norteamericanos tienen un dinamismo que ellos heredaron de las comedias musicales. Ese dinamismo, ese ritmo del espectáculo, debíamos llevarlo a la forma de bailar nuestra.

Esas inquietudes le llevaron no sólo a indagaciones de carácter pedagógico, sino artísticas y anatómico-fisiológicas. Cada pose, cada ejercicio, cada paso, era enjuiciado desde estas ópticas y cuestionada su conveniencia, de acuerdo con los intereses definidos por la Academia. En esa labor afloraron las capacidades y aptitudes de Fernando para la pedagogía danzaria. Así comenzó -sin una conciencia muy definida en los primeros momentos- la que a la vuelta de los años sería su gran obra y a la cual ha dedicado casi medio siglo. En la práctica diaria de la Academia descubre que formar bailarines, desarrollarlos y perfeccionarlos, es también crear. Si antes había experimentado satisfacción en el escenario, ahora sentía renovarse ese sentimiento, pero multiplicado. «Me daba más placer que bailar yo mismo», dice. Nació el gran maestro.

En el año 1950 Fernando presta atención a otros asuntos de importancia. El ministro de Educación autoriza a la dirección de Bellas Artes a conceder al Ballet una subvención de treinta y tres mil pesos anuales, cantidad insuficiente para el funcionamiento del conjunto y que de ninguna manera se avenía al renombre artístico del mismo. De todas formas era un paliativo a la perenne zozobra en la cual se debatían los bailarines. Tuvo vigencia durante seis años, hasta que en 1956 fuera abruptamente suspendida por el tirano Fulgencio Batista.

Bajo la dirección de Fernando el conjunto sube a los escenarios de Ciudad México como parte de su tercera gira internacional. Al cabo de dos años en las tablas la compañía ha alcanzado una vida con estabilidad relativa. Regularmente actúa en el Teatro Auditorium; la Academia marcha bien y, con paciencia y perspectiva encomiables, se va preparando la simiente que germinará a la vuelta de pocos años. En las funciones populares, un público cada vez más numeroso y asiduo, por día más amante y entendido, va recibiendo la amorosa entrega.

La cuarta gira internacional lleva al conjunto en 1951 a las ciudades de Santurce, Arecibo, San Germán, y San Juan, en Puerto Rico; a Miami, en los Estados Unidos; y a Valencia, Barquisimeto y Caracas, en Venezuela. Cuatro nuevas obras se estrenan: *Fiesta negra*, *Lydia*, *Capricho español* y *Paganini*. El repertorio evidenciaba, cada vez más, la consecuente línea artística trazada desde el inicio y reafirmada en el manifiesto publicado ese año:

El Ballet Alicia Alonso practica el ballet clásico en todas sus manifestaciones y auspicia en cuanto lo es posible el montaje de ballets cubanos a fin de contribuir al desarrollo de un estilo o escuela nacional que matice la universalidad del ballet con nuestras propias características, entendiendo por ballet cubano, no sólo aquello que pueda extraerse de lo afrocubano, guajiro o indígena, sino también -y tal vez más acertadamente- toda obra debida a compositores, coreógrafos y escenógrafos del país que inevitablemente han de dejar en la misma un sello peculiar.

Para esta fecha volvió a ponerse sobre el tapete la proposición que Sol Hurock formulara de llevar la compañía en *tournee* por varios países de América y Europa. Pero ahora, como en 1949, el propósito se frustró, al negar el gobierno cubano los veinticinco mil pesos necesarios para acometer la empresa. El optimismo de Fernando y su grupo se mantenía, no obstante, en alto. Con increíble seguridad y premoción pensaban en el futuro:

El Ballet Alicia Alonso tiene fe en los destinos de nuestra Patria y en el talento natural y afán de superación del pueblo cubano, y por ello cree firmemente que, al igual que Francia, Rusia e Inglaterra- donde el ballet fue injertado y en pocos años arraigó como cosa propia- Cuba puede convertirse en uno de los centros más brillantes de ballet en el mundo entero.

Desechado el contrato con Hurock, el Ballet emprende, en junio de 1952, su quinta gira internacional, esta vez a Caracas y Bogotá. El repertorio continuaba ampliándose. Los estrenos del año fueron: *Toque*, *Habana 1830*, *La fille mal gardée*, *Mefisto*, *El pillete*, *Un concierto en blanco y negro* y el *pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes*. *Toque* era presentado como «cuatro escenas para ballet: Invocación, ritual, danza del antepasado y danza del origen». Con música de Argeliers León, coreografía de Ramiro Guerra, escenografía de Luis Lastra y máscaras de Tomás Oliva, fue estrenado el 9 de febrero, interpretado por Carlota Pereyra, Beatriz Lismore y Víctor Álvarez.

En relación con este estreno el sabio cubano don Fernando Ortiz -el «tercer descubridor de Cuba»- dirige una significativa carta a Fernando Alonso. Después de agradecer la invitación al en-

sayo general -al cual asiste- y de valorar altamente la música y la coreografía, se refiere a la obra en los siguientes términos:

[...] cuando salga a luz del Auditorium habanero, acaso será el más atinado logro que se haya dado en Cuba de una transculturación estética entre motivos musicales y danzarios, alejadísimos por mares y siglos pasados, y las técnicas, gustos y maneras del arte presente más avanzado, ya entrando firme en los celajes donde arborea el venidero. Arte de ayer, de hoy y casi de mañana; arte «de abajo» y «de arriba»; arte con alma de Cuba... «cubano... na má», pero en su plena y gloriosa integridad nacional, traducido a lenguaje de universales vibraciones. ¿Por qué Cuba no ha de lograr lo que el arte de otros países? Lo hará con bellas floraciones, si no reniega de sus profundas raíces ni de su rica savia y sabe airear su frondoso follaje en las más altas corrientes de la cultura contemporánea [...].

El proceso de « transculturación estética», tras el «arte con alma de Cuba», habíase iniciado en el Ballet Alicia Alonso con *Fiesta negra*, estrenado en 1951. Después apareció *Toque*, con las mismas intenciones. En la búsqueda de lo cubano se estrenaron en 1953, *Versos y bailes*, *Estampas cubanas* y *Sóngoro cosongo*.

La defensa de la identidad nacional y latinoamericana se erigió como una de las ideas claves esgrimidas por los participantes en el Congreso Continental de Cultura, celebrado en Santiago de Chile a fines de marzo y principios de abril de 1953; organizado por Pablo Neruda, en él figuraron Gabriela Mistral, Baldomero Sanín Cano, Oscar Niemeyer, Cándido Portinari, Diego Rivera y otros sobresalientes intelectuales. Fernando no logró asistir, pero envió una ponencia referida al tema -con especificidad en la danza-, leída en el plenario por Nicolás Guillén. Después de enfocar la situación del ballet en la sociedad contemporánea y la imperiosa urgencia de que el Estado asumiera la función protectora que antes realizaban las cortes y los mecenas, señalaba la indiferencia que, al respecto, existía en la mayoría de los países. A pesar de su auge en el presente siglo -apuntaba- el ballet afrontaba serias dificultades financieras.

Sobre la defensa de la cultura autóctona, la ponencia enviada por el maestro precisaba la indisolu-

ble interacción que debía existir entre la danza clásica, académica en su más pura esencia, y el ballet nacional de cada país. Al respecto indicaba cómo los cánones clásicos podían favorecer el desarrollo de las formas populares y cómo ésta, a su vez, aportarían su vigor y su fuerza, su ritmo, gestos y concepciones. Fundamentada en esta tesis, la ponencia elevó al congreso el proyecto de crear una compañía latinoamericana de danza, con su correspondiente escuela, a fin de lograr la integración de «Nuestra América» en este terreno. A modo de ejemplo de lo que pudiera lograrse, citaba al Ballet Alicia Alonso, que en sólo poco más de cuatro años mostraba realizaciones de alto valor.

Como resultado de la decisión de Fernando de presentar la ponencia en Chile, fue «invitado» a la embajada de Estados Unidos en La Habana. Allí el agregado cultural le manifestó que los norteamericanos no veían con buenos ojos su presencia en el encuentro. Pero ante la firmeza de convicciones del maestro, la respuesta consistió en la retirada de la visa para viajar a territorio norteamericano, medida que se mantiene hasta el presente.

No sólo no cristaliza la idea de un conjunto latinoamericano; ni siquiera se logra un apoyo estatal mayor a grupos nacionales ya reconocidos. Tal era el caso de Cuba; la compañía continúa percibiendo la pequeña subvención asignada; cualquier otra solicitud o empeño es desalentado. Así se evidencia, una vez más, cuando el empresario Anatole Heller se dirige a Fernando para contratar al Ballet para una *tournee* europea al siguiente año. Heller era quien había presentado al Ballet Theatre en sus dos giras por el viejo continente, lo que garantizaba seriedad, organización y éxito. Según la carta de proposición, el conjunto debía «servir a los intereses de su país, teniendo indiscutiblemente una misión cultural que cumplir [...] y en principio, debe ser aceptado por su gobierno [...]».

De nada valió la presencia del empresario en La Habana. El gobierno cubano de nuevo prestó oídos sordos a la petición de ayuda. Pero el trabajo de la compañía, el entusiasmo de sus integrantes y la labor de Fernando no decayeron por estas reiteradas negativas. Tal parecía que cada adversidad reafirmaba su afán inquebrantable de continuar la obra emprendida. Durante las negociaciones con Heller, Fernando estrena su segunda coreografía. Después de once años volvía a tentar este tipo de empeño. En esta

oportunidad se trataba de una versión completa, en dos actos, de *Cascanueces*, sobre la original de Lev Ivanov. En el trabajo, estuvo secundado por Mary Skeaping y Charles Dickson, profesores de la compañía. El estreno tuvo lugar el 7 de octubre, en el Teatro Auditorium, con decorados y vestuarios de Andrés García y Armando Fernán. Los papeles centrales los protagonizaron Alicia Alonso y Royes Fernández.

El año 1953 finalizaba con las actuaciones de la compañía en el Auditorium, entre octubre y diciembre. Además de reponer las obras ya conocidas, esta temporada sirve para el estreno de *Delirium*, el ballet número treinta y cuatro que el conjunto llevaba a su repertorio.

El 24 de enero de 1954 es una fecha clave en la historia de la danza en América. Ese día el Ballet Alicia Alonso, bajo la dirección general de Fernando, estrena en el Teatro Auditorium la versión completa, en cuatro actos, de *El lago de los cisnes*. Cuba se convertía así, tras la Unión Soviética, Inglaterra y Dinamarca, en el cuarto país del mundo en contar con una compañía que pudiera presentar íntegra esta obra cumbre. Ni siquiera Italia o Francia, con su tradición secular, o los Estados Unidos, con su poderío económico y fuerte movimiento danzario, podían vanagloriarse de tal hazaña artística.

La puesta en escena se realizó según la versión de la *maître* inglesa Mary Skeaping, basada ésta en la de Nicolás Sergeyev, en Londres (1934) para el Saldler's Wells Ballet. Esta última tomaba como punto de partida la primitiva de Marius Petipa y Lev Ivanov. Los diseños corrieron a cargo de Luis Márquez y Ernestina del Hoyo, según los originales de J. Skeaping; la orquesta estuvo bajo la conducción de Enrique González Mántici. En el reparto aparecían Alicia Alonso como Odette-Odile; Royes Fernández como Sigfrido; Charles Dickson asumió los roles de Wolfgan y von Rothbart, y Fernando, el de Benno, el amigo del

príncipe. Figuraban, además, Laura Alonso, Carlota Pereyra, Menia Martínez, José Parés, Joaquín Banegas, Mirta Plá, Ramona de Saá y otros.

El éxito, tanto de público como de crítica, fue total. En los días siguientes, las funciones se sucedieron a teatro lleno. Fernando y la compañía continuaban cosechando los frutos de la labor tesonera desplegada durante años.

En esta época la polarización de las posiciones políticas comenzaba a acentuarse en el país. En el decursar del tiempo estas posiciones fueron mostrándose más encontradas, raigalmente opuestas. Batista representaba la reacción, la política antipopular, la entrega a los intereses foráneos y la consecuente desnacionalización de la cultura; Fidel Castro y el Movimiento 26 de Julio encarnaban las ansias populares del mejoramiento social, del rescate de la soberanía y de la plena dignidad nacional.



FOTO: ARRATE

Cuando el 18 de mayo de 1954 se inaugura la Segunda Exposición Bial Hispanoamericana de Arte, con carácter oficialista, el acto provoca el rechazo de los medios intelectuales más progresistas. La Federación Estudiantil Universitaria estuvo entre las organizaciones que marcharon a la cabeza de la repulsa popular. Como contrapartida de la Bial, los estudiantes cubanos organizaron el Primer Festival Universitario del Arte. Inaugurado el 20 de mayo, se extendió hasta agosto, al igual que la exposición oficial. El Ballet Alicia Alonso ofrece una función popular de *El lago de los cisnes*, completo, en el Stadium Universitario, auspiciada por la Dirección de Cultura de la FEU y patrocinada por la cervecería La Polar. Era la despedida del conjunto del público cubano. Al finalizar el verano, la compañía emprende su sexta gira internacional, esta vez a Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo.

Desde 1948, año en que se fundó el Ballet, Fernando había permanecido sin interrupción en Cuba. Después, en 1953, el gobierno de Estados Unidos le había negado la entrada en ese país, alegando las ideas políticas del creador. Sin embargo, en 1954, las autoridades norteamericanas hacen una excepción y acceden a un viaje de Fernando a ese país, con motivo de la emisión por una estación californiana de televisión del popular programa *This is Your Life*, dedicado a Alicia.

Después, han transcurrido más de cuarenta años, pero las autoridades se han mantenido en su determinación, privando así al movimiento danzario de ese país de recibir los beneficios directos que resultarían del intercambio con este extraordinario pedagogo, irónicamente producto -en buena medida- del desarrollo balletístico norteamericano.

En 1955, pese a la falta del total respaldo oficial, el Ballet Alicia Alonso se ha consolidado. Después de más de seis años de actuaciones continuas muestra una sólida obra cultural, traducida en seis giras por el continente americano; un amplio repertorio; el funcionamiento de la Academia; las temporadas sistemáticas para el público habanero y las eventuales presentaciones en localidades de provincia. El prestigio del conjunto se extiende allende los mares. Reconocidos empresarios le han propuesto ventajosas giras por Europa y Estados Unidos, que sólo la falta de amparo oficial ha impedido realizar. Ha llegado el momento de cambiar la denominación del conjunto. Si hasta entonces el nombre de la primera bailarina había ayudado en el empeño de aunar

voluntades y esfuerzos y promovido la labor del colectivo, ahora se estaba en condiciones de proseguir bajo un nombre más acorde con los propósitos que desde siempre se trazaran los Alonso: dotar a su país de un conjunto representativo de la cultura nacional. De ahí el nuevo título de Ballet de Cuba, a partir de 1955.

Bajo el nuevo nombre el conjunto interviene, el 2 de julio, en el Segundo Festival Universitario del Arte. El año concluye con las representaciones que desde septiembre y hasta diciembre efectúa en su sede habitual del Auditorium. Tres nuevos ballets incrementaban el repertorio: *Sinfonía clásica*, *Ensueño* y *Narciso y Eco*. La séptima gira internacional lleva a los artistas cubanos a Atlantic City, en los Estados Unidos. Pero la compañía no tenía posibilidades de subsistir más allá de 1956. El país transita por una situación extrema, dada la represión desatada por la dictadura. La resistencia popular ha alcanzado su máximo punto cuando, desde México, Fidel Castro anuncia que ese año «seremos libres o mártires».

Para el gobierno antipopular ha llegado también el momento de definir posiciones. En el terreno de la cultura el Instituto Nacional del ramo -con su director Guillermo de Zéndegui- es el encargado de instrumentar la puesta en práctica de la política oficial.

En sus proposiciones al Ballet de Cuba [...] esbozaba la idea de la colaboración con el régimen. A la luz de tal maridaje se abrirían todas las facilidades para los bailarines; de rehusarlo, un panorama incierto podría presentarse. Chantaje, en otras palabras.

En el Ballet de Cuba no hubo vacilación. Unánimemente fue rechazada la proposición que se mostró la disposición general para arrostrar las consecuencias que se derivarían de tal enfrentamiento. Pero lo más importante fue lo que sobrevino a tal derrota del régimen; los acontecimientos que en torno a ella se precipitaron, devinieron gran victoria de las fuerzas populares y progresistas cubanas [...].

Ante la negativa del Ballet de Cuba, el gobierno decidió suspender la subvención que desde 1950 percibía la compañía. Simultáneamente inicia una campaña en que se difama al conjunto y a su primera bailarina, medidas que, a al postre, se revirtieron contra las propias autoridades oficiales. Se acusaba al Ballet y a su máxima dirección de exclusivistas y de constituir una empresa carente de interés para el país.

La respuesta de los integrantes del conjunto se explicitó en la carta que, a nombre de la compañía, Alicia Alonso dirigiera a Zéndegui. La misiva, representantes de la izquierda cubana, subrayaba el desinterés material que caracterizaba la empresa del Ballet de Cuba, destacada la meritoria labor artística desplegada en casi ocho años y rechazaba el soborno ofrecido por el régimen dictatorial:

[...] tenemos fe en el pueblo de Cuba y esta nos seguros que, defendiendo su legítimo derecho a la cultura, nos brindará su respaldo para no permitir que esta manifestación artística jamás le sea arrebatada [...].

Los más diversos sectores apoyaron a la compañía: el Partido Socialista Popular, la prensa, las instituciones culturales y cívicas. En septiembre apareció publicada en los diarios la declaración de treinta y una entidades. Como contrapartida, los periódicos y revistas reaccionarios sacaron a la luz desenfadados y ofensivos artículos.

Punto culminante en el enfrentamiento Ballet-dictadura fue la función del 15 de septiembre, organizada por la Dirección de Cultura de la FEU y el Comité de Defensa del Ballet de Cuba, en homenaje al conjunto y a su gran estrella. Tuvo lugar en el Stadium Universitario y en ella se presentaron los cuerpos de baile de los dos canales de la televisión cubana y de los más importantes cabarets de la capital; la animación estuvo a cargo de varias connotadas figuras de la escena cubana. Durante el transcurso de la velada, y para sorpresa de los presentes, el líder revolucionario Fructuoso Rodríguez apareció en escena para pronunciar breves palabras de desagravio a la compañía. Singular ofrecimiento, si se tiene en cuenta que el joven dirigente estudiantil llevaba en esos momentos vida clandestina.

Como parte del programa el Ballet de Cuba presentó *La muerte del cisne*, obra que, interpretada por Alicia, cerró el programa y *Las sílfides*, bailada por Fernando Alonso, Carlota Pereyra, Ada Zanetti y Beatriz Lismore. Tan particular función fue la última salida escénica de Fernando. A los cuarenta y un años se retiraba, tras diecinueve sobre las tablas. Dos razones fundamentales lo impulsaban a tomar la decisión: la edad, que él consideraba avanzada para un bailarín; y la vocación decidida por la enseñanza, tarea que absorbía todo su esfuerzo y su tiempo, y a la que consagraría el resto de la vida.

Las actuaciones finales del Ballet de Cuba ocurrieron durante la gira de protesta que tuvo por escenario a todo el país. La última de estas funciones se efectuó en la ciudad de Matanzas, el 15 de noviembre de 1956.

Tras ocho fructíferos años de vida, y merced a la arbitraria decisión de un gobierno dictatorial, se desmoronó la primera compañía profesional de ballet en la historia de Cuba. Dejaba un rico expediente en pro de la cultura nacional. Bajo la conducción de Fernando Alonso, había conformado un repertorio de treinta y ocho obras, entre las cuales podían encontrarse versiones completas de clásicos universales como *El lago de los cisnes*, *Coppelia*, *La fille mal gardée*, *Giselle*, *Las sílfides* y *Cascanueces*; y creaciones importantes de la primera mitad del presente siglo, tales como *La siesta de un fauno*, *El espectro de la rosa* y *Pedro y el lobo*. La compañía brindó oportunidad para la puesta en escena de diecisiete ballets de coreógrafos cubanos, entre ellos Alberto Alonso, Ramiro Guerra y Enrique Martínez.

Con el conjunto bailaron varias figuras importantes de la danza. Además de Alicia Alonso, deben citarse Igor Youskevitch, Barbara Fallis, Royes Fernández, Melissa Hayden, Michael Maule, Nicolás Magallanes, Carlota Pereyra, Lupe Serrano, Vicente Nebreda y Charles Dickson, como integrantes regulares del elenco; Mia Slavenska, André Eglevsky, Nora Kaye y John Kriza, como huéspedes. En actuaciones especiales se presentaron Jean Babilée, Alexandra Danilova, Nathalie Phillipart y Roman Jasinsky. Con el Ballet laboraron coreógrafos extranjeros como León Fokine, José Parés y Mary Skeaping; directores de orquesta tales como Max Gobermann, Benjamin Steimberg, Enrique González Mántici, Alberto Bolet y Manuel Duchesne Cuzán.

Gracias a las siete giras internacionales realizadas, la compañía pudo presentar su arte en trece países latinoamericanos y en Estados Unidos. Añádase a todo lo anterior las funciones populares patrocinadas por el conjunto, las presentaciones en las provincias y la labor de formación de técnicos y personal especializado, más la contribución de la Academia, y se tendrá una idea del inestimable aporte cultural del conjunto. Pero el sueño se ha desplomado. Él se ha retirado de la escena, ha sido disuelta la compañía, y se carece de perspectiva para los alumnos de la Academia. Hay que poner en movimiento, otra vez, la magia de la creación, aunque de momento se impone un alto en el camino.

Erotismo

y danza cubana*

Ramiro Guerra

UNA VEINTENA DE AÑOS CON RELACIÓN a la aparición del desnudo en la cultura universal fue que en Cuba comenzó a ser admitido, no sólo el femenino que, aunque discutido, ya comenzaba a ser tolerado, sino también el masculino; sobre el cual existía un tremendo tabú proveniente del siglo XIX que estimó antiestético el cuerpo del hombre y gustó de mostrar a éste vestido junto a mujeres desnudas. Véase *Le dejeuner sur l'herbe* de Manet, y otros lienzos de la época.

Marianela Boán, en su *Sin permiso* (1988), coreografía sobre el tema de la rebelión de la juventud visto a través de la óptica cultural nuestra, desvistió a un bailarín mientras danzaba una estilización de la tumba francesa oriental. Más tarde, uno de los coreógrafos más jóvenes, también de Danzabierta, Pepe Hevia, en *Desnuda* (1991), hace que dos bailarinas ejecuten una danza de belleza escultórica sin ropa alguna, en que aparecen elementos, no del todo velados, de relaciones lésbicas. Este último tema también va a aparecer en *Espacio cerrado* (1991) de Rosario Cárdenas, más fuerte y claro, aunque sin usar el desnudo de las intérpretes. Las relaciones homosexuales y lésbicas serán expuestas, más adelante y en fuerte dosis, por el mismo Hevia en *Dios te salve* (1991).

En 1996, Marianela Boán hace un imponente uso del desnudo en *Antígona*. La mítica heroína griega lucha por transportar el cuerpo inerte del hermano muerto para enterrarlo, violando así las leyes de Creonte, que lo había prohibido. El cadáver es personificado por un bailarín que, desnudo todo el tiempo, atenta con su peso incontrolado contra la posibilidad de su transportación, creándose una angustiosa atmósfera escénica entre ambos personajes. La figura de Antígona, creada en principio para una mujer, después fue traspuesta a un hombre travestido, con lo que el personaje adquiere una insólita fuerza expresiva escénica.



El pez de la torre nada en el asfalto (1996), también de Boán, muestra el más bello desnudo hasta el momento de la historia de la danza cubana, cuando la obra finaliza con seis bailarines que, al borde del escenario, arrojan sus aparatosas vestimentas de «show» cabaretero al público, y volviéndose de espaldas caminan hacia el fondo del escenario iluminados por fuertes contraluces que moldean hermosamente sus cuerpos y parecen introducirlos en un ámbito de sublimación angelical. Y si es posible, puede decirse que en *El árbol y el camino* (1998), también de Marianela, se hace aún más bello en la arcádica sección en que toda la compañía hace un total desnudo capaz de instaurar una cálida atmósfera de casto erotismo, en que quizás es evocado *El Jardín de las Delicias* del Bosco, no sólo en su transparente hermosura, sino también en el sentimiento de las posibles amenazas ocultas del paraíso terrestre.

En *María Viván* (1997) de Rosario Cárdenas se teje una reflexiva trama sobre la identidad sexual con iró-

nica burla hacia el impreciso espacio de la bisexualidad, cuando dos bailarines desnudos se muestran al público con los genitales ocultos entre las piernas, parodiando el mito de la androginia.

Por mi parte, ya desde 1992 en *Ordalías* había utilizado el desnudo masculino dentro de un espacio de características tan especiales que el bailarín solía estar por momentos apenas a un metro de distancia del público. Fue presentada esta obra en la torre de mi casa, donde un cubículo con dos terrazas ofrecía un microespacio de cuatro por cuatro metros, con una altura de diez en el centro, en el cual existe una escalera de hierro, que tiene acceso a una portezuela, al final de lo que viene a ser el techo de la torre del edificio de dieciséis pisos. El bailarín desnudo penetraba por dicha portezuela y bajaba por la escala, en cuya base se apiñaba una pequeña audiencia de siete personas. La cercanía al cuerpo desnudo era bien impactante al espectador, a quien además, se le pedía que en momentos dados vistiera o le cambiara la ropa. Por otro lado, en otra sección de la danza aparecía en una de las terrazas la figura de una momia sentada. El joven le quitaba las vendas y descubría bajo ellas a una hermosa mujer con los pechos desnudos que lo invitaba a hacer el amor, ofreciéndole un preservativo; estando ambos rodeados, también a ínfima distancia por el pequeño público, que prácticamente tomaba parte en la acción.

Después de este recorrido, con respecto a la temática sexual en nuestra cultura danzaria, se puede en suma concretar que si aún no se ha llegado a una meta total y que todavía existen impedimentos para su saludable desarrollo, por lo menos hay que reconocer que han caído algunas murallas, tales como las de la intolerancia y los prejuicios arraigados por tradición en nuestra cultura, y que tanto han atentado contra un equilibrio psicológico y social al respecto. Una prueba de ello es la mencionada aceptación pública de *Fresa y chocolate*, que abarro-

tó nuestras salas cinematográficas reuniendo no sólo a generaciones ya formadas sino también a las más jóvenes. Todo ello parece llevar hacia la alentadora idea de que la sexualidad está a punto de crear una filosofía de beneficiosa acción para la cultura en general del hombre contemporáneo. Con ella, un mayor control de la fantasía erótica podrá tomar cuerpo en un arte que suplante a la pornografía, sistema de imágenes bien explotadas por el comercialismo y la baja informática.

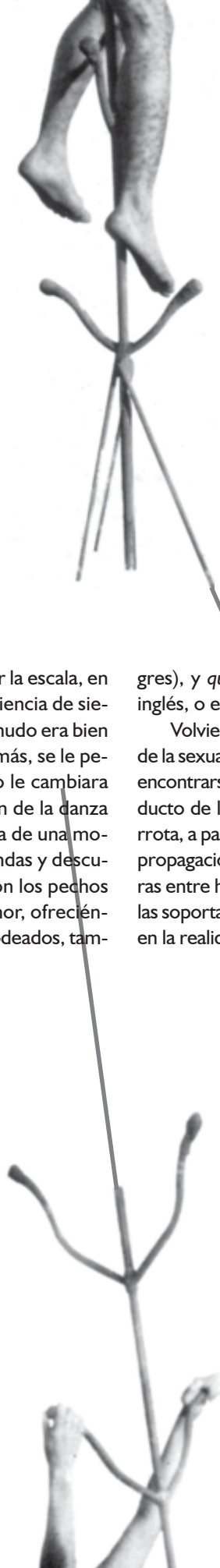
Otro de los problemas que puede subsanar una filosofía cultural de la sexualidad está en el hecho de que la sociedad deje de ver a los homosexuales, y lo que es más candente, que éstos se vean a sí mismos como caricaturas de la mujer, aglutinados bajo la rúbrica de *gays* (alegres), y *queens* (reinas), términos provenientes del inglés, o el de *loca*, en castellano.

Volviendo a los efectos de una filosofía emergente de la sexualidad en la cultura, quizás el siglo XXI podrá encontrarse con el fenómeno de que la falocracia, producto de la cultura machista, parece estar en bancarota, a partir de los estudios científicos y su adecuada propagación informática. Una vez borradas las fronteras entre hetero y homosexuales y los conceptos que las soportaban, seguramente habrá la sorpresa de que en la realidad no podrá decirse que son todos los que

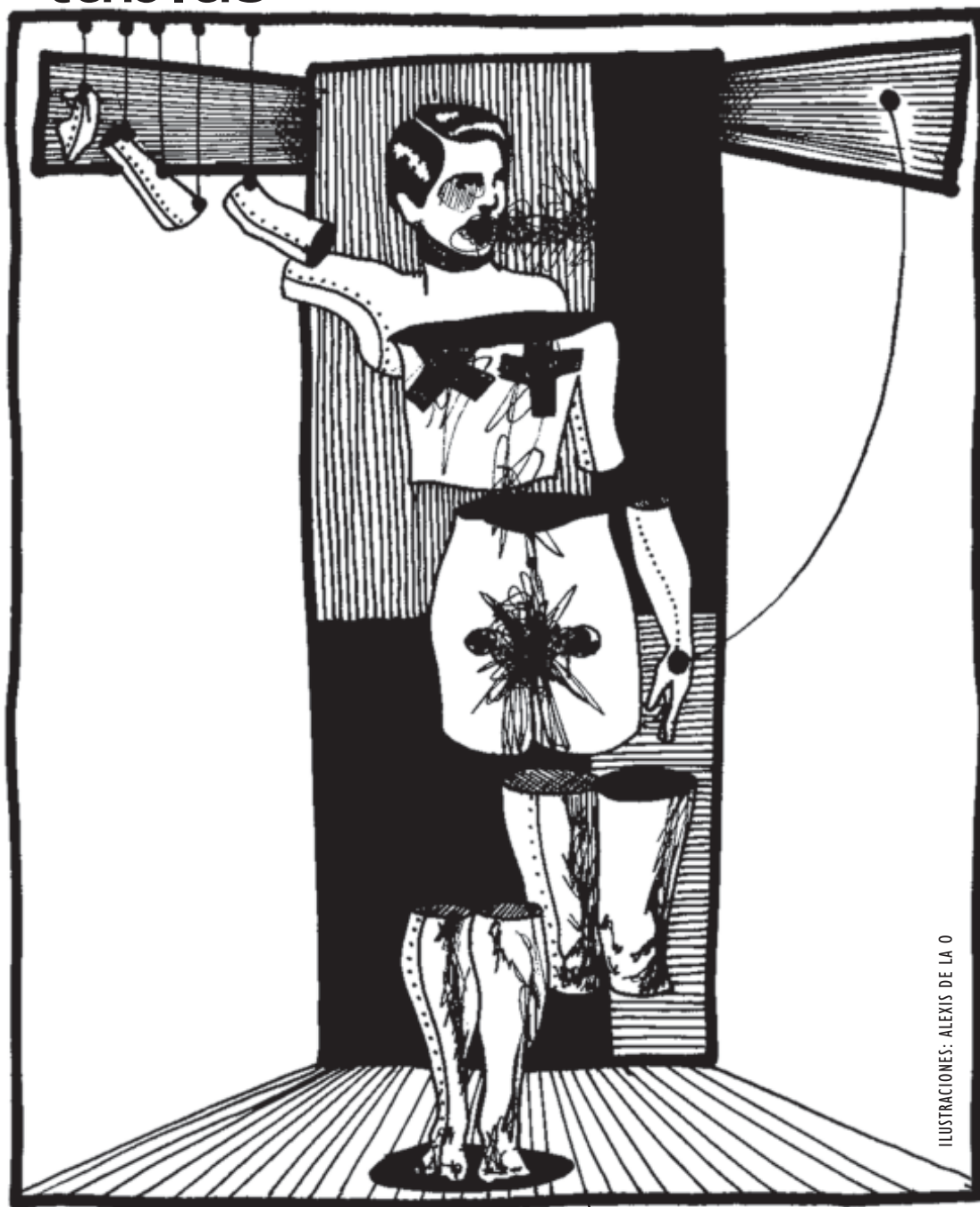
están, ni de que están todos los que pertenecen a ninguna de las dos facciones, ya que la total adscripción a los extremos probará ser una verdadera falacia. Por lo menos, esta parece ser la perspectiva del siglo XXI.

Teniendo en cuenta todo ello, nuestra danza, al unísono con la cultura danzaria universal de la época, no ofrece duda alguna de estar en buena forma de apoyo a las mejores intenciones en pro del desarrollo de una saludable filosofía que equilibre al hombre del futuro con su propia sexualidad, cualesquiera que sean los caminos para llegar a ella con una identidad capaz de ser respetada.

*Fragmento de *Eros baila*, Premio "Alejo Carpentier" de Ensayo, 1999.



tablas



Libreto 52

Escándalo

en/

La Trapa

José Ramón Brene

José Ramón Brene

(Cárdenas, 1927- La Habana, 1990)

Dramaturgo. Fue asesor literario del Consejo Nacional de Cultura.

Después de varios años como marino mercante, ingresa en 1961 en el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, donde comienza a escribir teatro.

Con gran éxito se estrenan en 1962 sus piezas *Santa Camila de la Habana Vieja* y *Pasado a la criolla*. Obtiene ese mismo año mención en el Concurso Casa de las Américas con *La viuda triste* y en 1970 el premio "José Antonio Ramos", de la UNEAC, con *Fray Sabino*.

Autor de algunas piezas insoslayables del teatro nacional, gran parte de su extensa producción permanece inédita.

Apuesta por el Brene

Gerardo Fullea León

Si algo no pueden negar los detractores, debía decir los desconocedores, del teatro de José Ramón Brene es precisamente esa condición *sine qua non*, de

todo su quehacer dramático, que le es propia: sus textos siempre entretienen. Con fábulas sacadas del mundo vivido o visto en sus viajes de marinero, escuchadas en los suburbios y aposentos de posadas de mala muerte, o en cualquier «respetable» lecho de la isla, donde le cogía la noche; tomadas de antiguas leyendas o sucesos recientes nuestros; de libros de historia, inclusive de textos de dramaturgos contemporáneos, que al pasar a sus manos adquieren ese alto sentido fabulístico que los preside y que es como uno de sus toques esenciales y de distinción, tan atrayente.

Enemigo de teques y monsergas al uso, sus tramas fluyen en sus mejores momentos como esos cuentos que en velorios, saraos y convites nos desgrana un conversador para hacernos morir de risa y enriquecer, a la par, nuestro conocimiento de la vida y los hombres y las mujeres, de nuestro pueblo. Sólo que en Brene esto se convierte en imágenes de fuerte sugerencia teatral. ¿Quién que la vio no recuerda a Verónica Lynn, la mítica primera Camila, entre otras memorables que le sucedieron: Elsa Gay, Aseneeh Rodríguez, Daysi Granados y otras tantas; conmovedora y risible a la vez impidiendo, parada en cruz ante la puerta, la salida de su Níco de la casa? Porque sus propuestas nos recuerdan cómo en última instancia la raíz primordial del teatro no reside tan sólo en la palabra lúcida y trascendente sino en la acción reveladora, que nos conmueve y descubre, con la *imago* teatral, esa oculta verdad que esconde, a veces, nuestros



FOTO: LUC CHESSEX

actos cotidianos y que fluyen catárticamente en escena, y nos provoca la risa o el llanto. Y en lograr eso, Brene es un maestro.

Soy de quienes creen que si en la lectura o representación de una obra no aflora ese instante –en comedia, drama, farsa o tragedia– en que un ligero y breve escalofrío nos hace palpar la memoria y los sentidos, nada hay que buscar en ese texto o puesta en escena que merezca la pena, pese a las búsquedas y formalismos de que se valga. Ese momento, en *Escándalo en La Trapa*, de José Ramón Brene, que damos a conocer en este número, me asaltó tan breve e imborrable como un latigazo, en la escena en que Pablo enseña a Enrique a usar el arco y la flecha. Turbadora escena. Aquí el juego es múltiple: el aprendizaje de un deporte, de una singular connotación erótica, flecha y diana en el centro, la simulación y atracción de los sexos, la presencia de los otros y el descubrimiento de las ocultas apetencias sensoriales e inhibiciones. El simbolismo y sus mecanismos son palpables. No estamos entonces ante un texto más, sino ante una singular oferta de un dramaturgo que, entre sucesos y criterios, se las juega en favor de la transgresión.

Porque eso fue, en cada uno de sus textos, el dramaturgo José Ramón Brene, desde el primero hasta el último: transgresor. Tenía ese don de atrapar los hechos desconcertantes, las situaciones removedoras, los caracteres insólitos para dar rienda suelta a su elaboración dramática. En todas sus producciones como en esta, pone en solfa las buenas costumbres, el buen gusto que se disfraza de picuismo y la pacatería moral que suelen aquejarnos al pretender ser eminentes. Su profundidad, más que en las palabras bellas, reside en la autenticidad de las relaciones que se desatan entre sus personajes al enfrentarse los unos a los otros. Sus escenas no siempre pueden complacernos del todo, ¿y qué? Quizás, por su crudeza o falta de depurada elaboración; donde pueden aparecer elementos dispares que entran en contradicción con lo que consideramos debe ser el «buen teatro», pero que satisfacen los fundamentos elementales de lo genuinamente dramático. Sus obras, que alguno puede tildar de esquemáticas, precisamente rompen los esquemas de las obras «bien hechas» –amparo de la mediocridad cuando no de la ampulosa imitación de fórmulas probadas por otros–, con una desbordada imaginaria propia.

Heredero del mejor bufo, buen lector de Shakespeare, los trágicos griegos y de Molière y cuanta dramaturgia pasó por sus manos, parece no tener en ellas un tutor, en específico. En realidad su teatro no se parece al de nadie aunque sea deudor de muchos autores. El melodrama, la tragicomedia y la farsa son los géneros teatrales a los que más recurre, pero en cada uno hace sus trastadas, dejando a ratos muy mal paradas las convenciones y los recursos que los apuntalan, estableciendo novedosas mixturas entre ellos. Poseedor de un gran sentido del humor, no podemos menos que calificarlo de ocurrente, sus obras están surcadas de salidas de tono, localismos y retruécanos, que aportan a su lenguaje un particular «morcilleo», capaces de sacar del paso al más pinto. Es como si de pronto los personajes se le escaparan de las manos y les brotaran, acorde a las circunstancias, sus más recónditas expresiones; características éstas que podrían echar por tierra poses de clase o género sexual que sustentaran hasta ese momento. En eso también es un desacralizador e irreverente, como se puede constatar en este texto. Más cercano a la parodia que al calco, más atraído por el deslumbre escénico que por la fidelidad expresiva; en fin: más jodedor, en cubano, que acendrado moralista.

Alguna vez dije en público, en una charla, que el Brene por su actitud desprejuiciada, llana y asequible, era lo más parecido a lo que llamamos un «blanco sucio», que yo haya conocido. Debí aclarar entonces que el mejor de esa estirpe que quizás exista en nuestra dramaturgia. Él, que andaba siempre buscándole las cuatro patas al gato con malicia pero sin mala intención, y que sabía hacer de la vida, aún en sus peores momentos, algo digno de vivirse: con su botella de ron, su Maité y sus amigos y amigas pero con la máquina de escribir siempre dispuesta. Para quien no había ningún tema por bajo o alto que fuera que no mereciese tratarse con humor y picardía y, de tal modo, disfrutarlo mejor con todos. Su sentido de la seriedad no rozaba lo solemne, su sabiduría de entraña popular jamás dejó asomar la petulancia y su gracejo es muy nuestro, aunque querramos extirparlo de nuestras costumbres. Quizás en esa suma resida toda su vitalidad como dramaturgo y el porqué un título suyo siempre, aún hoy en día, convoca a amplios sectores de público, quienes rara vez salen defraudados con lo que presencian.

Es super conocida la rapidez, no apuro, con que Brene escribía; los argumentos, los personajes, le acosaban en cualquier lugar o situación y no le daban tregua y presto se volcaba sobre las páginas en blanco para dar vida a sus creaciones y descansar un rato, hasta la próxima obsesión teatral. Rara vez retocaba o pulía en demasía sus obras o guiones de radio y de TV. Eso le hacía pasto del sentido crítico de los demás que le reclamábamos perfección y más elaboración en cada texto que sacaba a la palestra teatral. Brene se burlaba un tanto de esos requerimientos y dejaba a los directores artísticos los cortes y limpiezas que éstos estimaran para sus puestas en escena; ahí tenían lo que necesitaban, que se deshicieran del resto.

Por supuesto, rara vez aceptó re-escribir y agregar escenas para redondear o «profundizar» en personajes o situaciones ya terminadas. Ejemplo de eso lo tenemos en la Leonor de *Santa Camila...*, así era, así la concibió él, así se quedó, esquemática y endeble en su proceder. ¿Y alguien podía o pudo darnos otra visión teatral más «amplia» de una miliciana de entonces, clase media y sensible? Ya en esta *Santa Camila...*, que por algo es un clásico de nuestra escena contemporánea, vamos a encontrarnos esa otra peculiaridad de Brene, que es el cómo algunas cosas importantes para el desarrollo y transformación de los personajes ocurren fuera de escena. Y a lo más nos son contados luego los hechos en forma sucinta y tan sólo vemos en las tablas el resultado de las nuevas características y rumbos que han asumido los personajes y los caracteres. Así ocurre en *Escándalo...* Él, conocedor de las técnicas dramáticas, convierte gracias a su talento, en peculiaridad expresiva o dramática lo que en otros por desconocimiento o incapacidad se tornaría defecto. Nada de esto le quita credibilidad ante los espectadores que presenciamos sus obras. Aunque suele molestar a quienes tienen otros patrones del teatro. Porque digámoslo de una vez, a Brene le interesa más el movimiento de la trama y el cambio que ésta pueda provocar en la acción general y los personajes que la personificación realista y psicológica acorde a la caracterización establecida por otros modelos.

Su realismo, de tal modo, no es de fórmula acotadas, sino de soluciones muy propias pasadas por su visión contemporánea. Éste se acerca en sus recursos más al de esos saltos conceptuales y narrativos que nos brindan los buenos guiones de algunos filmes, donde la trama se va perfilando con cambios de tiempo y desenlaces de situaciones, que nos sorprenden por sus virajes, y muchas veces en aparente contradicción con lo que antecedió, cortadas las secuencias en un momento climático. En eso el cine de Eisenstein y Wells nos lleva la delantera a los dramaturgos; ese poder jugar con el tiempo y el espacio y la trama en beneficio de una elipsis contrastante y más expresiva que cien razones más expuestas verbalmente, para mostrar los puntos de giro del desarrollo dramático.

Su decidida vocación social partidaria lo lleva siempre a buscar las connotaciones de conjunto, que ayuden a enmarcar las posiciones personales desde una amplia perspectiva, sin caer en el regodeo mórbido al que suele conducir una caracterización psicológica extrema. El ejemplo lo tenemos a mano en esta Enriqueta-Enrique, trazada con limpieza de medios dramáticos y recursos expresivos en busca del realce de su condición humana en la sociedad que le tocó vivir. Así que más que escabroso o patológico, el tema de la obra en su tratamiento deviene un alegato flagrante en contra del machismo y los prejuicios que limitan a la mujer en una sociedad estratificada, para sustentar el poder de nosotros, santos varones.

Con todo lo anterior y los enredos propios del melodrama y un tanto con el tono de comedia elegante, que la alivia y aligera, hace gala de una estructura atomizada donde la función temática de las peripecias escénicas priman en el desarrollo de las acciones, zafándose a cada paso del corset de la corrección idiomática, con una clara y positiva visión humanista. José Ramón Brene, en esta obra, una de las últimas que escribió con coherencia y efectividad dramática, nos deja apreciar el porqué tantos lo consideran nuestro Lope de Vega. Quizás mis razones sean las mismas «para ubicar a Brene en sitio singular y preferente dentro de la dramaturgia cubana actual»¹ La inaplazable necesidad de que estas y otras obras inéditas de Brene sean representadas en escena para el disfrute del gran público que sabrá reconocer en ellas lo suyo, me hace lanzar una apuesta por el Brene, que seguirá deleitando –y burlándose– ante generaciones venideras que apetezcan del teatro popular cubano.

NOTAS

¹ Manuel Galich, en prólogo a *Teatro* de José R. Brene, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 19.



Escándalo en La Trapa

José Ramón Brene

Personajes

(por orden de aparición)

Monje agonizante (mujer de 60 años)

Abad (60 años)

Amalia (25 años)

Carmen (45 años)

Hortensia

Joaquina

Santa

Enrique Faber (después Enriqueta, 30 años)

Pablo (27 años)

Don Pedro (40 años)

Don Teodoro (55 años)

Vidaurre (40 años)

Presbítero (55 años)

Buenaventura (50 años)

Juana (23 años)

Mercedes (negra esclava, 25 años)

Juez (50 a 55 años)

Gobernador (40 a 45 años)

Gobernadora (45 años)

Sargento de dragones (24 años)

Comparsa de monjes, dragones y público en el juicio

Acción y épocas: En la villa de Baracoa en 1819.

Convento de La Trapa, Francia, 1849.

Primer acto

Escena I

Varios niveles en el escenario, el más pequeño y modesto es la celda de un monje trapense, o sea, un camastro de madera, una mesa de pino y una silla. Sobre la cabecera de la tarima que sirve de cama se encuentra una cruz de madera clavada al muro. Sobre la tarima agoniza un monje esquelético, blanco en canas. Con grandes esfuerzos logra sentarse en la tarima y agarrando una soga que cuelga del techo la hala repetidas veces haciendo sonar una invisible campana. Poco después entra el Abad.

Abad: Frater Enrique, ¿te sientes cercano a la muerte corporal?

Agonizante: Sí, su paternidad... Agonizo. Quiero confesar mis muchos pecados...

Abad: Dios tendrá misericordia de ti... Pedimos todos al Señor que te devuelva la salud.

Agonizante: Cuando Dios nos envía la enfermedad que padezco, jamás nos devuelve la salud perdida.

Abad: Blasfemas, Frater Enrique... ¡confiesa!

Agonizante: Me acuso del mayor de los pecados... ¡Soy mujer!

Abad: ¡Imposible!

Agonizante: Me acuso también del pecado de rebeldía contra todas las leyes divinas y humanas que han hecho de la mujer un animalito cualquiera.

Abad: Frater Enrique, o como en realidad te llames,

te conmino a que confieses el por qué del ocultamiento del sexo que dios te dio al crearte.

Agonizante: Miles fueron las razones, Su Paternidad... En el año de 1819 llegué a la villa de Baracoa, Isla de Cuba, el primer pueblo fundado por españoles en tierras de América. Yo tenía entonces 30 años y 12 de estar vistiendo ropas de hombre... Llegué a Baracoa desde España donde había podido conseguir la reválida de mi diploma de médico y ser nombrado por el Protomedicato de Madrid su médico y representante en esa villa... La buena suerte me sonrió desde el primer día de mi arribo a Baracoa... Los pacientes me llovieron como por arte de magia... Un mediodía fue a solicitar mis servicios un joven cubano llamado Pablo, hijo del más acaudalado vecino de la villa.

Apagón.

Escena II

Luz sobre otro nivel en el cual se encuentra la sala de una casa colonial de principios del siglo pasado. Presentes: la joven Amalia, de 25 años, y su sirvienta, Carmen, de 45.

Amalia: ¿No tocaron?

Carmen: No tocaron.

Amalia: Demora... Y yo con este dolor que me parte la cabeza. Anda, mira por la ventana a ver si viene.

Carmen: (*Mirando por la ventana.*) Nadie. La calle está más desierta que el cementerio a medianoche.

Amalia: Seguro que Pablo ha entretenido por ahí. ¡Ya no puedo soportar tanto dolor!

Carmen: Lo que no puedes soportar es otra cosa. (*Ríe bajito.*)

Amalia: ¡Mala pécora!

Carmen: Son los 25 años que llevo luchando contigo. Te conozco como a mi propia mano. Tu único dolor es ver que el doctorcito francés no te hace ningún caso.

Amalia: ¿Qué estás diciendo, calumniadora?

Carmen: Lo que bien oíste, mosca muerta. Estás enamorada del mediquito francés ése. Y ahora te has inventado un dolor de cabeza para poderlo ver.

Amalia: ¿Verdad que es una preciosidad de hombre? (*Suspira.*) ¡Y el muy idiota no se da cuenta de mi pasión.

Carmen: Habrá dejado mujer allá en Francia, o alguna novia tal vez.

Amalia: No dejó a nadie en su tierra. Me lo dijo mi hermano. Son muy amigos y se cuentan todas sus cosas. ¡Ay, Carmen, vieja, qué desgracia estar enamorada y no ser el perrito faldero de su amor!

Carmen: Y al licenciado Vidaurre, ¿le has dicho ya que amas al doctorcito francés?

Amalia: Te prohíbo que lo sigas llamando así. El se llama Enrique, el doctor Enrique Faber... ¿Y para qué

se lo iba a decir? Simplemente le he dado a entender que él se me importa menos que un comino...

Carmen: Antes bien que te gustaba y lo querías.

Amalia: Antes no había conocido a Enrique ni su cutis de porcelana, ni sus manos de terciopelo, ni sus modales refinados. En cambio, Manuel es tosco, habla como un campesino y camina como un carretero.

Carmen: Con razón los hombres cantan aquello de: Primero hizo Dios al hombre/ y después a la mujer;/ primero se hace la torre/ y la veleta después.

Amalia: (*Sobresaltada.*) ¿No oyes voces...? ¡Es Enrique!

Carmen corre a la ventana mientras Amalia coquetamente se arregla el cabello y las ropas.

Carmen: Son tus amigas Hortensia, Joaquina y Santa.

Amalia: ¡Maldición!

Carmen: Se habrán enterado que estás enferma y vienen a ver cómo sigues.

Amalia: Ellas vienen por Enrique, no por mí.

Carmen: ¿También están enamoradas del dichoso doctorcito?

Amalia: No pierden oportunidad de sacarle fiestas. Y luego se llaman decentes.

Carmen: Y yo no sé qué le encontrarán, porque a la verdad que me da la impresión de un niño enfermo y enclenque.

Amalia: Enrique es un hombre excepcional. Un héroe condecorado por el Emperador Napoleón, un caballero francés.

Tocan a la puerta y Carmen va a abrir. Entran las tres hermanas: Hortensia, Joaquina y Santa.

Escena III

Hortensia: ¡Mi pobrecita Amalia! (*La besa.*)

Joaquina: ¿Te sientes muy mal, querida? (*La besa.*)

Santa: ¡Qué desgracia que no puedas asistir a mi fiestecita esta noche!

Amalia: ¿Por qué se molestaron saliendo con este sol? No es nada de peligro. Sólo un fuerte dolor de cabeza.

Hortensia: ¿Y ya vino a verte el doctor Faber?

Amalia: Lo estoy esperando.

Santa: ¡Ay, qué bueno! Así aprovecharé la oportunidad de invitarlo a mi fiesta de esta noche.

Amalia: ¡Ojalá llueva, trueno y relampaguee!

Santa: ¡Amalia, por Dios!

Carmen: (*Mirando por la ventana.*) Ahí llega el doctor con tu hermano. (*Expectación entre las jóvenes. Carmen va a abrir. Entran el doctor Enrique Faber y Pablo, hermano mayor de Amalia.*)

Enrique: Buenas tardes, señoritas.

Todas: ¡Buenas tardes, doctor Faber!

Enrique besa las manos a todas las presentes.

Enrique: (A *Amalia*.) ¿Qué se siente usted, señorita?
Amalia: Un terrible dolor de cabeza.
Enrique: ¿Se ha excedido en el comer?
Carmen: No, doctor.
Enrique: Entonces debemos descartar un principio de indigestión. ¿Desocupa su vientre con normalidad?
Amalia: No entiendo...

Todas las jóvenes han bajado las cabezas abochornadas.

Carmen: Sí, doctor, hace eso muy bien.
Enrique: (A *Amalia*.) ¿Ha notado alguna anomalía en su menstruación?
Todas: ¡Ohhhh!

Las tres hermanas se vuelven de espaldas a Enrique. Pablo se hace el desentendido mirando por la ventana.

Carmen: Sí, doctor, en eso está muy bien...
Enrique: (A *Carmen*.) Señora mía, ¿quién es la enferma, usted o ella? Le ruego permita usted que sea ella la que me conteste.
Carmen: ¿No ve usted, doctor, que tiene vergüenza la pobrecita? Esas cosas no se dicen delante de hombres.
Santa: Ni delante de damas.
Enrique: ¿Y qué esperaban ustedes oír? ¿Un concierto de violín o un recital de poemas?
Hortensia: Mejor será que nos vayamos.
Santa: Doctor Faber, yo quería...
Carmen: Vamos, niñas, salgan de aquí o si no el doctor no la podrá curar.
Santa: ...Esta noche tengo en mi casa...
Amalia: (*Brusca*.) ¿Es que al fin no me dejarán tranquila con mi dolor? (*Casi empujadas por Carmen, las tres hermanas emprenden el mutis enfadadas.*)
Pablo: Yo creo, Enrique, que también debo irme.
Enrique: Como gustes. (*Pablo hace mutis.*)

Escena IV

Amalia: ¡Qué impertinentes y latosas son, Dios mío!
Enrique: ¿Le dan a menudo los dolores de cabeza?
Amalia: No, doctor; pero el de ahora me tiene loca.

Enrique le toma el pulso, le toca las mejillas y la frente, le escruta los ojos.

Enrique: Saque la lengua, por favor. (*Amalia saca la lengua y Enrique se la observa.*) No tiene usted fiebre, su pulso es normal y la lengua la tiene limpia.
Carmen: (*Aparte.*) Eso es lo que usted cree.
Enrique: No sé realmente de dónde provenga su dolor de cabeza. A no ser que... Dígame, señorita, ¿ha tenido usted últimamente una fuerte contrariedad o disgusto?
Amalia: Sí... ¿Estaría usted dispuesto a perder su tiempo oyendo cosas desagradables?

Enrique: Un médico nunca debe escatimar su tiempo con tal de sanar a su paciente.
Amalia: Carmen, retírate.
Carmen: No me voy, no te voy a dejar...
Amalia: ¡Te irás o te saco halándote por los moños! (*Furiosa.*) ¡Márchate, diablo!

Carmen hace mutis refunfuñando.

Amalia: Doctor Faber, estoy perdidamente enamorada y muy mal correspondida.
Enrique: Causa más que suficiente para un dolor de cabeza. ¿Han reñido ustedes?
Amalia: No. El parece no darse cuenta que lo amo con arrebatada pasión.
Enrique: ¡Pólvora!
Amalia: Y eso que trato continuamente de hacérselo comprender. Pero parece ciego y sordo.
Enrique: ¿Ha empleado usted todos los recursos femeninos?
Amalia: Todos. Sólo me queda agarrarlo por el cuello y gritarle: ¡idiota, estoy loca de amor por ti!
Enrique: Hágalo.
Amalia: Imposible. Soy una señorita decente. La moral exige que sea él quien se declare.
Enrique: ¿Qué moral? ¿La de los hombres? Ríjase entonces por la moral de las mujeres.
Amalia: Bien sabe usted, doctor, que esa moral femenina no existe.
Enrique: Existe desde el instante que usted se rebela contra una moral estúpida que le impide ser feliz.
Amalia: ¿Me aconseja usted que me comporte como una perdida?
Enrique: Solamente le aconsejo que se comporte como una mujer que quiere saber si es amada. Simplemente pregúntele a ese hombre si la ama o no.
Amalia: ¡Jamás...! Si lo hago él tendría muy mala opinión de mí. ¿Y si me engaña fingiendo una pasión que no siente?
Enrique: ¿Y quién es capaz de fingir por mucho tiempo una pasión que no siente?
Amalia: ¿Y si me deja deshonrada?
Enrique: (*Después de reírse a carcajadas.*) La honra, como la vida, tiene su instinto de conservación innato. (*Pausa.*) Bien, haré todo lo posible para que ese hombre vea el amor que usted le profesa. Sé que es un poco tímido. Hay que darle tiempo a que pueda vencer su cortedad.
Amalia: ¡Es usted maravilloso, doctor Faber!
Enrique: Nada más que un poco observador.
Amalia: ¡Qué contenta estoy, doctor! Me saltan deseos de bailar, cantar, gritar...
Enrique: ¿Y el terrible dolor de cabeza?
Amalia: Desapareció como por encanto.
Enrique: Entonces es el momento indicado para retirarme.

Amalia: Me siento tan feliz que para celebrarlo daré un recibo esta noche. Cuento con su siempre agradable presencia.

Enrique: Con sumo gusto asistiré.

Amalia: ¿Me da su palabra de caballero?

Enrique: Se la empeño. Hasta la noche.

Amalia: Hasta la noche, querido doctor.

Mutis de Enrique. Al quedar sola, Amalia da unos pasos de baile. Poco después entre Carmen.

Escena V

Luz en la celda del Monje agonizante. El Abad y el Monje agonizante.

Agonizante: Sin yo percatarme de nada, se iba tejendo alrededor mío la sutil pero irrompible tela del destino-araña. Yo que creía haber empezado a conquistar la paz tantos años ansiada, sumergiéndome en aquel pueblo casi perdido de América, en realidad lo que estaba creando era un infierno para en determinado momento tirarme a él de cabeza.

Abad: ¿Puedes explicarte más claramente, Frater Enrique? Especialmente en cuanto a «que estabas creando un infierno».

Agonizante: Sí, su paternidad... Ese infierno no fue otra cosa que el haberme enamorado de Pablo. Yo que me consideraba entonces ya muerta para el amor, éste volvió a resucitar en mí con el trato diario y la camaradería de ese joven. El me buscaba para montar a caballo, jugar a las barajas en el mesón, ir a saraos, lidias de gallos y cosa cómica, a ruegos suyos era yo la que cantaba canciones francesas al pie de las ventanas en las serenatas que él daba a las muchachas de Baracoa.

Abad: ¿Sospechaba ese joven que tú eras mujer?

Agonizante: Estoy segura de que jamás lo sospeché.

Abad: ¿Le manifestaste alguna vez a ese joven el sentimiento que embargaba tu corazón?

Agonizante: Una sola vez, Su paternidad, y puedo jurarle que fue contra mi voluntad, porque él mismo me obligó.

Abad: ¿Eran puros tus sentimientos?

Agonizante: El único sentimiento puro que existe en el ser humano es el amor a la justicia.

Abad: Blasfemas. El único amor puro es el amor a Dios.

Agonizante: Perdón, Su Paternidad.

Abad: ¿Pecaste carnalmente?

Agonizante: De hecho no, Su Paternidad; pero las intenciones existieron... Desde la batalla de Wagram en la que murió mi esposo reclinado en mis brazos, no había vuelto a aprisionar a otro hombre contra mi pecho hasta la tranquila tarde aquella en que nos reunimos en el mesón de Don Pedro.

Escena VI

Luz sobre el mesón de Don Pedro. Presentes: Don Teodoro, el licenciado Vidaurre y el presbítero, sentados a una mesa. Don Pedro el mesonero de pie junto a la mesa. Los cuatro observan atentamente a Pablo y a Enrique que se batan a espada.

Enrique: (Después de unos instantes.) ¡Touché!

Pablo: (Tirando la espada al suelo, jadeante.) ¡Vencido una vez más!

Teodoro: Claro, hijo, el doctor Faber es veterano de las guerras de Napoleón. ¿Cómo te atreves a medirte con él?

Enrique: Pero pronto llegará a ser un buen espadachín. En tres meses ha progresado mucho.

Pablo: Gracias a ti, Enrique.

Teodoro: Bebamos entonces los progresos de mi hijo. ¡Don Pedro, más vino!

Don Pedro trae o baja de un estante dos botellas de vino y las deja sobre la mesa. Todos los presentes llegan sus vasos y beben.

Pedro: ¿Qué les parece a sus señorías encender unos buenos tabacos?

Don Pedro trae un mazo de tabacos. Todos, incluyendo a Enrique, seleccionan sus tabacos, los encienden y fuman.

Vidaurre: Doctor Faber, lo reto a medirse conmigo en el uso de un arma que seguramente es desconocida por usted. Un arma indígena: el arco y la flecha.

Enrique: Declino el reto. Jamás he utilizado semejante arma.

Pablo: Yo recojo el reto.

Vidaurre: ¡Don Pedro, tráenos un arco y flechas! (Don Pedro trae un arco y flechas. El licenciado Vidaurre toma el arco y escoge una flecha.) Pablo, te concedo el honor de escoger el blanco. (Pablo se dirige a la ventana y mira hacia afuera.)

Pablo: El tronco de aquella mata de plátanos que se ve allá. (Todos se acercan a la ventana y miran.)

Presbítero: Está muy lejos.

Vidaurre: Apártense, por favor.

Le dejan libre la ventana. El licenciado Vidaurre monta la flecha en el arco, apunta y dispara.

Pablo: ¡Por poco la clava, licenciado!

Presbítero: Tenía que errar. El plátano está muy lejos.

Enrique: Vamos, Pablo, ahora te toca. (Pablo toma de las manos del licenciado Vidaurre el arco, escoge una flecha de las manos de Don Pedro, se enseña en la ventana, monta la flecha en el arco, apunta y dispara.)

Presbítero: ¡joder!

Enrique: ¡Le diste en el mismo centro!

Teodoro: Te felicito, hijo mío. Desde niño eras un experto con el arco.

Enrique: Pablo, tienes que enseñarme a disparar flechas.

Pablo: Ahora mismo la primera lección. (*Le da el arco a Enrique.*) Don Pedro, dele al doctor una flecha. (*Don Pedro le da a Enrique una flecha y Enrique se sitúa en la ventana junto a Pablo.*)

Presbítero: Y tú, Pedro, mientras estos jóvenes se remontan a siglos atrás, danos las barajas para echar un partidito o dos.

Pedro: Enseguida, señor cura.

Pedro trae las barajas y el Presbítero, Don Teodoro y el licenciado se sientan a la mesa mientras Don Pedro queda de pie junto a la mesa mirando el juego.

Pablo: (*A Enrique.*) Párate bien firme con las piernas abiertas. (*Desde este instante Pablo se sitúa detrás de Enrique y tomándole por las dos manos le va indicando los movimientos descritos a continuación:*) Ahora agarra bien el arco... Entonces colocas la flecha en la cuerda... colocas la flecha sobre el puño y halas la cuerda con la flecha bien duro hacia atrás. Es ahora que tienes que tomar la puntería... Sin apuro... con calma, dominando tus nervios...

Pablo tiene prácticamente abrazado a Enrique. Este vuelve su rostro hacia el de Pablo y le da un beso en la mejilla.

Pablo: (*Muy bajo.*) ¡Marica!

Pablo hace mutis casi corriendo. Enrique se recuesta a la ventana como para sostenerse de un desmayo.

Presbítero: ¡Vencedor una vez más, rediós!

Teodoro: Gracias a mi ayuda, señor cura.

Vidaurre: (*A Enrique.*) Doctor, ¿y su profesor de arco y flecha?

Enrique: (*Volviendo en sí.*) Perdón. ¿Decía usted, licenciado...?

Vidaurre: ¿Fue Pablo en busca de las flechas disparadas?

Enrique: No, no... Creo que recordó algo importante que hacer y se retiró.

Presbítero: Y es lo que haré yo también.

Teodoro: Lo acompañaré hasta la iglesia. Y tú, Pedro, no olvides los encargos para el sarao de mi hija esta noche. Y que el vino sea añejo, ¿eh?

Pedro: Lo mejor de la casa, Don Teodoro. Descuide usted.

Mutis del Presbítero y Don Teodoro.

Escena VII

Vidaurre: Bueno, me marchó a casa a darme un baño.

Esta noche tendré que concurrir a casa de Don Teodoro que da un sarao. Seguro que a usted también lo han invitado.

Enrique: Sí, estoy invitado. (*Se sienta a la mesa frente al licenciado. Don Pedro hace mutis.*) Licenciado, tengo algo importante que decirle.

Vidaurre: Usted dirá, doctor.

Enrique: Le ruego que no tome como una intromisión en su vida privada lo que voy a decirle.

Vidaurre: Usted goza de toda mi confianza y amistad, doctor Faber.

Enrique: Gracias, licenciado. Deseo hablarle de la señorita Amalia. Me sospecho que usted no la ha tratado como ella se merece y desea.

Vidaurre: Yo soy un caballero, doctor Faber, y como tal siempre he tratado a las damas. (*Enrique se echa a reír.*) ¿Lo duda, doctor?

Enrique: Jamás he dudado de su caballerosidad, licenciado. Me río precisamente porque la señorita Amalia está muy ansiosa de que usted no la siga tratando con tanto respeto.

Vidaurre: No lo entiendo, doctor.

Enrique: En otras palabras: la señorita Amalia está perdidamente enamorada de usted y es hora de que le declare usted su amor.

Vidaurre: ¡No puede ser...! Doctor, por favor, ¿sabe usted lo que está diciendo?

Enrique: Hace apenas unas horas ella misma me confesó tales sentimientos hacia usted.

Vidaurre: ¡Amalia entonces está loca!

Enrique: ¿No está usted enamorado de ella?

Vidaurre: Como un lunático.

Enrique: Entonces ella no está loca.

Vidaurre: Sí que lo está, doctor. Ya varias veces le he declarado mi amor. De palabra, por escrito, por señas como los mudos, por telepatía y hasta mediante la brujería. No me decía ni sí ni no hasta unos meses en que empecé a recibir negativas rotundas.

Enrique: ¿No conoce usted aún el proceder de las mujeres? Esta sociedad en que vivimos exige que la mujer niegue repetidas veces aquello que desea y necesita.

Vidaurre: Por algo es usted tan buen médico. Conoce muy bien a las mujeres.

Enrique: Sobre todo a las imbéciles.

Vidaurre: Me acaba de dar usted una alegría que no tiene precio. Seguiré su consejo. Esta misma noche me le declararé y a casarme enseguida. Usted será mi padrino de boda.

Enrique: Con mucho gusto, licenciado.

Vidaurre: Le voy a pagar con la misma moneda, doctor Faber. Tiene usted a las muchachas de Barcooa haciendo pininos en el aire. Decídase de una vez, doctor, y haga una buena vendimia que quede para la historia de este pueblo. Mire, (*saca dos llaves del bolsillo*) tome usted estas llaves de una casa que tengo desalquilada en la calle Real. Le brindo mi casa porque sería

imprudente que usted, un médico respetable, utilizara su propia casa para menesteres de hombres de mundo.

Enrique toma las llaves y queda pensativo.

Escena VIII

Sala de la casa de Don Teodoro. Sentados a una mesita juegan a las cartas: Don Teodoro, el presbítero y Don Pedro. Carmen les sirve de beber y después les trae tabacos. Lllaman a la puerta y Carmen abre. Entra su hermano Buenaventura.

Carmen: Traes cara de malas noticias. ¿Juana?

Buenaventura: Sí. Otra vez le dio. Este mediodía volvió a echar sangre por la boca, un buche grande como un caimito. Ahora está muy débil y con una fiebre de mil demonios.

Carmen: ¿Y te atreviste a dejarla sola?

Buenaventura: La vieja Serapia la está cuidando. Fue la única vecina que se ofreció. Todas las demás tienen miedo a que se les pegue la infección. Vengo a que me prestes dinero para comprarle medicinas y algunas gallinas para caldo. Bien sabes que llevo tres semanas sin trabajo.

Carmen: Te daré lo poco que tengo ahorrado.

Buenaventura: El doctor Gayoso dice que a estas alturas sólo se puede esperar un milagro. Por decirme eso me metió la mano en el bolsillo y me sacó las últimas pesetas.

Carmen: Solamente a ti se te ocurre consultar a semejante matasanos.

Buenaventura: Siempre fue el médico de la familia.

Carmen: Por eso sólo quedamos sanos tú y yo en toda la familia. Ahora tenemos un médico muy bueno en el pueblo, un francés de Francia. Lo cura todo sin medicinas.

Buenaventura: Pero si es tan bueno debe pedir un Potosí por quitarle a uno un dolor de «ijá».

Carmen: Nada de eso. Es más bueno que el pan. Cura hasta a los perros y gatos de la calle cuando los ve enfermos.

Buenaventura: ¿Tú lo conoces?

Carmen: Es amigo y médico de la casa. Y quizás pronto sea de la familia.

Buenaventura: Háblale tú que yo no tengo la lengua fina para conversar con hombre así.

Carmen: Yo me encargaré de que vaya a ver a Juana. Pobrecita, tan joven y ya con el pecho podría como palo con comején. (Se acerca a Don Teodoro.) Con permiso, Don Teodoro...

Teodoro: ¿Qué pasa?

Carmen: Ha llegado mi hermano Buenaventura. Vino a decirme que la pobre Juana volvió a tener lo que usted sabe.

Presbítero: Que Dios tenga misericordia de ella.

Carmen: Le vamos a pedir al doctor francés que la vea.

Presbítero: Muy buena idea. El doctor Faber es un médico excelente, a pesar de ser ateo.

Teodoro: Que la vea y después me pase la cuenta.

Buenaventura: Que Dios se lo pague, Don Teodoro.

Teodoro: Y tú cuando puedas.

Los tres jugadores siguen en su juego.

Carmen: Ven, hermano, para darte el dinero... (Emprende el mutis pero es detenida por unos golpes en la puerta. Carmen abre y entra el licenciado Vidaurre con un ramo de flores.)

Escena IX

Vidaurre: Buenas noches.

Todos: Buenas noches.

Presbítero: Llega usted a tiempo, licenciado. Participe en nuestro juego. (Mutis de Carmen por la puerta del interior seguida por Buenaventura.)

Vidaurre: Perdóneme usted, esta noche. No me siento bien y jugaría muy mal.

Presbítero: Perdonado estás, hijo mío.

El licenciado Vidaurre toma asiento. Los tres jugadores siguen jugando y al rato entra Amalia desde el interior. Vidaurre se pone en pie.

Amalia: Buenas noches.

Todos: Buenas noches.

Vidaurre: Amalia, con todo mi corazón le ofrezco estas flores como un pequeño homenaje a su belleza.

Amalia: Gracias. (Toma el ramo y se dedica a colocarlo en un búcaro sobre un mueble. El licenciado Vidaurre se le acerca.)

Vidaurre: Amalia, ¿cómo puede ser usted tan indiferente con mi pasión?

Amalia: (Burlona.) ¿Cuál pasión?

Vidaurre: La que me consume por usted, la que...

Amalia: ¿Licenciado, es usted sordo, ciego o imbécil?

Vidaurre: Sí, sordo, ciego e imbécil desde que usted me deslumbró con sus encantos. Oféndame, pisotéeme, máteme; pero dígame que me ama.

Amalia: Aunque me entierren viva, jamás oirá usted eso de mis labios.

Vidaurre: Sé que usted me ama.

Amalia: ¿Se lo dijo una barajera o un brujo?

Vidaurre: Me lo dijo una persona muy digna de crédito a la cual usted le confesó sus sentimientos hacia mí.

Amalia: Esa persona lo engañó. Usted me es tan indiferente como la rueda de una carreta.

Vidaurre: (Consternado.) ¿Entonces el doctor Faber se burló de mí?

Amalia: (Consternada a su vez.) ¿El doctor Faber?

Vidaurre: El fue quien me convenció de que usted me

amaba... pero ya comprendo que fui víctima de una denigrante broma.

Mutis del licenciado Vidaurre sumamente enojado.

Amalia: Papá, no me siento bien. No habrá sarao esta noche. A todo el mundo que llegue le dices que estoy enferma.

Mutis de Amalia por la puerta interior.

Teodoro: Esta juventud de hoy está loca.

Continúa el juego. Apagón.

Escena X

Sacristía. Se encuentra desierta unos instantes hasta que entra Pablo.

Pablo: ¡Padre Rodríguez...! ¡Padre! *(Pausa. Vuelve a emprender el mutis, pero tropieza con el Presbítero que entra.)* Quiero confesarme, padre.

Presbítero: ¡Santo y muy bueno! Desde hace años no confiesas. Debes tener el alma negra como un totí. Siéntate.

Pablo se sienta y el Presbítero también.

Pablo: Padre, soy un monstruo. Desde ayer estoy tratando de matarme, pero me falta el valor.

Presbítero: *(Alarmado.)* ¿Sabes lo que estás diciendo? Ni aún los monstruos tienen derecho a atentar contra su vida. ¿Qué has hecho para atentar contra tu vida?

Pablo: Un hombre se enamoró de mí.

Presbítero: *(Persignándose.)* ¡Bendita sea la Virgen María...! ¿Cómo fue posible eso, hijo mío?

Pablo: Por no comprenderlo es que deseé la muerte.

Presbítero: ¿Quién es el otro?

Pablo: El doctor Enrique Faber.

Presbítero: ¿Te ocurrió antes con algún otro?

Pablo: Nunca. Siempre las mujeres me gustaron con delirio.

Presbítero: Demasiado.

Pablo: Hasta ayer que comprendí que no soy más que un marica.

Presbítero: No continúes manchando la confesión con semejante palabrota. *(Pausa corta.)* ¿Por qué precisamente ayer lo comprendiste?

Pablo: ¿Se acuerda usted de ayer por la tarde en el mesón de Don Pedro? ¿Se acuerda usted que yo traté de enseñar al doctor Faber a manejar el arco y la flecha?

Presbítero: Me acuerdo de todo.

Pablo: Llegó un momento, en que lo tuve entre mis brazos... Y de pronto perdí la noción de las cosas. El debió sentir algo extraño también, porque él volvió la

cabeza y me miró... y yo lo miré, y vi en sus ojos, o creí ver, la mirada de amor más dulce, más tierna, más arrebatadora que jamás pude observar en ojos de mujer hasta entonces... y me entraron deseos de besarlo. *(Pablo baja la cabeza y se echa a llorar.)*

Presbítero: Haces bien en llorar. Dios te tendrá en cuenta tus lágrimas si son de sincero arrepentimiento. *(Pausa.)* Y en cuanto a lo otro, no, no lo eres.

Pablo: Una mentira piadosa. *(Empieza a controlarse. Se seca las lágrimas.)*

Presbítero: Una verdad despiadada. Dios, Nuestro Señor, me ha iluminado haciéndome comprender claramente lo que te ocurrió. Tú has nacido con una virilidad desbordante. La virilidad tuya, potente y desbordada, hizo que el doctor Faber reaccionara así a causa del natural un tanto femenino de él.

Pablo: ¿Cree usted, padre, que sea...?

Presbítero: No, no. No digo que el doctor Faber sea eso, sino que a todas luces se puede apreciar que él tiene gestos suaves, posturas delicadas, un tono de voz melodioso. En fin, un continente femenino para un hombre como debe ser. La debilidad que te achacas no está en ti, sino en él.

Pablo: Sin embargo, Padre, Enrique es hombre. Un marica jamás hubiera peleado tantos años como él peleó. Yo mismo he visto los diplomas y medallas otorgados por el Emperador Napoleón.

Presbítero: Te repito que no trato de calumniar al doctor Faber. El no es otra cosa que producto de su raza y de su civilización. Todos sabemos que Francia es la cuna y cabeza de todo lo que es refinamiento, cultura mundana y emporio de ambigüedades.

Pablo: Padre, usted me ha devuelto la paz de espíritu y la seguridad en mí mismo.

Presbítero: Yo no. Dios que me ha utilizado como su instrumento. Ahora, arrodillémonos humildemente y pidamos al Señor que te perdone.

Los dos se arrodillan en el suelo y con las cabezas inclinadas sobre el pecho. Apagón.

Escena XI

Sala de don Teodoro. Enrique, Carmen y Amalia conversan.

Enrique: Sí, Carmen, tan pronto termine de hablar con la señorita Amalia me llegaré hasta la casa de su sobrina. Pero le advierto sinceramente, según lo que usted me ha contado de tisis, no le doy muchas esperanzas.

Carmen: Usted tiene fama de milagroso, doctor.

Enrique: Los milagros ya no existen, señora mía.

Entra Amalia.

Amalia: Retírate, Carmen.

Mutis de Carmen por la puerta interior.

Amalia: ¿A qué se debe su insistencia en verme esta mañana?

Enrique: Señorita, me urge que usted me dé ciertas explicaciones.

Amalia: ¿Darle yo a usted explicaciones? Las explicaciones son necesarias, pero de usted a mí.

Enrique: Ayer fue el licenciado Vidaurre a mi casa hecho una furia. Poco me faltó para retarlo a duelo. Me echó en cara el ser el único culpable de los desplantes y burlas de usted.

Amalia: ¿Qué invenciones tuyas le contó usted al licenciado acerca de mis sentimientos?

Enrique: Usted ayer me dio a entender que estaba enamorada del licenciado Vidaurre.

Amalia: (*Asombrada.*) ¿Pero es que está usted mal de la cabeza o empezó a beber muy temprano...? Doctor, me es imposible creer que usted, el hombre más inteligente, más culto, más ilustrado de este pueblo, se comporte tan idiotamente.

Enrique: (*Confundido.*) Señorita, a la verdad... Yo calculé, según su propia confesión...

Amalia: ¿Qué calculó usted?

Enrique: Que usted estaba locamente enamorada del licenciado.

Amalia: ¡Babieca!

Enrique: (*Ofendido.*) Sí, tiene usted razón, soy un idiota por tratar de ayudarla metiéndome entre sentimientos que nada me importaban.

Amalia: Ayer estuvimos hablando del derecho que tiene la mujer de expresar sus sentimientos libremente. Llegó usted hasta aconsejarme que me fabricara mi propia y nueva moral, etcétera, etcétera. Bien, seguiré sus consejos al pie de la letra... Doctor Faber, el hombre del cual estoy perdidamente enamorada es usted.

Enrique: (*Después de un largo silencio.*) No puedo corresponderle, señorita.

Amalia: ¿Es casado...? ¿Tiene novia?

Enrique: No la amo... y tampoco podría...

Amalia: ¡Ay, Dios mío, qué bochorno!

Enrique: Nada bochornoso hay en su confesión.

Amalia: (*Llorando.*) Es usted, un ser odioso y execrable.

Enrique: Execrable sería si la engañara fingiéndole un amor que me es imposible brindarle.

Amalia: (*Llorando.*) ¡Váyase...! ¡No vuelva más nunca a esta casa!

Enrique: Sus deseos serán cumplidos al pie de la letra.

Mutis de Enrique por la puerta de la calle. Amalia se sienta llorando a lágrima viva. Apagón.

Fin del primer acto



Segundo acto

Escena I

Celda del Monje agonizante. Presentes: este último y el señor Abad.

Agonizante: Su Paternidad, los dos extremos de mi destino, el comienzo y el fin, se encontraron esa mañana. Y al unirse, formaron el círculo de la tragedia. Y desde ese instante el círculo comenzó a reducirse hacia el centro donde me encontraba yo, solicitaria y desamparada como

una gaviota a la mitad del camino entre la Tierra y la Luna.

Abad: Necesitas sosiego. ¿Deseas unos momentos de reposo?

Agonizante: No, Su Paternidad, el tiempo que Dios me tiene concedido es escaso y yo necesito dejar entre los hombres todos mis dolores y pecados.

Abad: Hágase tu voluntad, Frater Enrique. (*Pausa.*) ¿Qué ocurrió después que tengas que arrepentirte?

Agonizante: Un encuentro.

Apagón.

Escena II

Habitación de bohío sumamente pobre. Sobre un catre se encuentra Juana. Una espesa penumbra invade toda la habitación. Poco después una puerta se abre y entran Buenaventura y Enrique.

Buenaventura: ¿Duermes, Juana?

Juana: No, padre, solamente tenía los ojos cerrados. Pero cierre esa puerta que la luz me hace daño.

Enrique: ¡No, por Dios, abran todas las puertas y ventanas! (*Empieza a abrir puertas y ventanas y el bohío se ilumina por completo.*) ¡La luz del sol, el aire libre y puro, la alegría, la esperanzas, son las mejores medicinas para curar las enfermedades...! Pero aún faltan dos... A ver, joven, ¿qué tiempo hace que no se baña usted? (*Juana asustada mira a su padre.*) Conteste, por favor.

Juana: Papá, ¿quién es este señor que me habla así?

Buenaventura: El doctor Faber, el francés.

Juana: ¿Y qué hace el doctor aquí, papá?

Buenaventura: Viene a curarte.

Juana: ¿Y con qué le vamos a pagar?

Enrique: Con hojas de plátano. (*Autoritario.*) ¿Cuánto hace que no se baña completa?

Juana: ¿Completa? Dos meses.

Enrique: ¡Qué barbaridad!

Juana: Doctor, yo estoy mala de los pulmones... me prohibieron bañarme y coger aire... Aunque yo me lavo de vez en cuando, cuando hace calor.

Enrique se agacha, le toma un puñado de cabellos y los huele.

Enrique: ¡Uf, está ya para que le caigan bichos! ¡La suciedad es lo más dañino a los pulmones! Hoy mismo se dará usted un baño completo, ¡y cinco lavados de cabeza!

Juana: ¡No, eso no, doctor...! El doctor Gayoso me prohibió que me bañara.

Enrique: Ese colega está administrando una medicina de la Edad Media. (*A Buenaventura.*) ¿Tiene usted fe en mí como médico?

Buenaventura: Sí, doctor. Usted es nuestra última esperanza.

Enrique: (*A Juana.*) ¿Quiere usted realmente vivir?

Juana: Quiero vivir.

Enrique: Entonces tiene usted que obedecer al pie de la letra todo lo que yo le prescriba. (*A Buenaventura.*) Y usted vigilar y hacer que se cumplan. Primero: que tome un baño diario al mediodía. (*A Juana.*) Segundo: ni de día ni de noche se cierran las ventanas de esta casa. Tercero: hay que comer como una leona hambrienta. A ver, ¿en qué consisten sus comidas?

Juana: En viandas hervidas, harina de maíz, un poco de café...

Enrique: ¿Y carne, pescado, leche, pollo, frutas?

Buenaventura: Somos muy pobres, doctor. Y ahora mismo, hace dos semanas que estoy sin trabajo.

Enrique queda pensativo unos instantes. Saca su reloj y lo mira.

Enrique: (*A Buenaventura.*) Es hora de que la madre saque un barreño de agua al sol. Cuando esté tibia el agua, que la enferma se dé un buen baño.

Juana: Desde niña soy huérfana de madre.

Buenaventura: Lo haré yo, doctor.

Enrique: Después haga el favor de llegarse a la botica de don Próspero y traiga estas medicinas. (*Saca una libretica y un lápiz y escribe algo. Arranca la hoja y se la entrega a Buenaventura.*) Dígale a don Próspero que el importe lo cargue a mi cuenta.

Buenaventura: No será necesario, doctor. Mi hermana me prestó algún dinero.

Mutis de Buenaventura.

Escena III

Enrique: ¿Qué edad tienes?

Juana: Veintitrés años.

Enrique: ¿Siempre has comido tan mal?

Juana: No, doctor. Desde los nueve años en que quedé huérfana y hasta el año pasado, estuve viviendo en casa de mi padrino, Don Teodoro Fernández de la Cueva, y allí se come muy bien.

Enrique: ¿El padre de Pablo? (*Juana entristece y queda inmóvil.*) ¿Por qué abandonó aquella casa? (*Juana guarda silencio.*) Escuche, joven, yo vine a curarla, no a soportar su mutismo.

Juana: Tuve que irme. Don Teodoro y su hija Amalia dijeron que yo iba a enfermar a toda la familia. Eso fue cuando vomité sangre la primera vez.

Enrique: A ver. (*Examina las pupilas de Juana.*) Y sin embargo, puedo asegurar que padeces anemia desde hace años.

Juana: En los últimos años se me quitó el apetito.

Enrique: ¿Dormías bien?

Juana: No. También sufría de insomnios.

Enrique: Y ahora, ¿duermes bien?

Juana: No sé si eso es dormir. Siempre tengo pesadillas.

Enrique: Describemelas.

Juana: ¡Por Dios, no me martirice usted más!

Enrique: No tengo que martirizarte más. Ya sé cuál fue el motivo de que perdieras el apetito y el sueño, y esto te produjo un debilitamiento general muy grande, y por ende, la tisis se apoderó de ti.

Juana: ¿Y cuál fue el motivo, doctor?

Enrique: A esa edad te enamoraste con pasión y fuiste mal correspondida.

Juana: (*Después de una corta pausa.*) Sí.

Enrique: ¿Te gusta leer?

Juana: Sí, pero no tenemos para comer, ¿cómo puedo comprar libros?

Enrique: La lectura te ayudará.

Juana: ¿A curarme...? ¡Qué médico más raro es usted, doctor!

Enrique: Tendrás que hacer reposo absoluto durante meses y quizás años. Los libros te ayudarán a combatir el aburrimiento.

Juana: ¿Y entonces quién lava, atiende la casa y cocina?

Enrique: Su padre, naturalmente.

Juana: ¿Mi padre? ¿Dónde ha visto usted a un hombre haciendo esas cosas de mujer?

Enrique: ¿Y su padre llegaría al extremo de dejarla morir con tal de no hacer esos menesteres?

Juana: Mi padre es como todos los hombres.

Enrique: Sí, como todos los hombres. Dioses sobre pedestales de injusticias.

Escena IV

Entra Carmen al cuarto del bohío.

Carmen: Buenos días.

Enrique: Llega usted como caída del cielo.

Carmen: ¿Puedo ser útil en algo?

Enrique: En todo. Tiene usted que quedarse a cuidarla. Su sobrina necesita reposo. Reposo y alimentación: mucha carne, pollo, leche, pescado, queso, vegetales.

Juana: ¿Y quién pagará todo eso? ¿El rey de España?

Enrique: Yo.

Juana: (*Sorprendida.*) ¿Usted...? Pero no, papá no consentirá en que usted pague todo eso. Es muy orgulloso.

Carmen: Y yo no puedo atenderla. Hace veintipico de años que estoy al servicio de Don Teodoro.

Enrique: ¿Qué vale más para usted, el servicio a Don Teodoro o la salud de su sobrina?

Carmen: La salud de mi sobrina, pero... ¿Y de qué vivo mientras la cuido?

Enrique: ¿Cuánto le paga Don Teodoro?

Carmen: Dos centenes al mes y la comida.

Enrique: Yo le daré tres y comerá usted de los alimentos de su sobrina. Esta misma tarde le daré por escrito el régimen alimenticio para ella. Además, un detallado régimen de higiene.

Juana: Doctor, papá nunca permitirá que usted...

Enrique: Muchacha, si usted es tan poca cosa, tan débil de carácter como para no oponerse al orgullo estúpido de su padre, desde este mismo instante renuncio a curarla y ruego que no me molesten en lo sucesivo. Con sólo potingues no puedo devolverle la salud.

Juana: Doctor, ¿por qué trata de hacer todo eso por mí?

Enrique: Es usted muy joven y hermosa para permitir que la muerte se la lleve tan mansamente. (*Transición.*) Esta tarde vendré a traerle algunos libros. Buenos días. (*Mutis.*)

Apagón.

Escena V

El gabinete de médico de Enrique. Pablo y Enrique presentes.

Pablo: Enrique, necesito darte algunas explicaciones...

Enrique: Ahórrate el mal rato, por favor.

Pablo: Perdóname la palabra insultante que te dije ayer. Yo sé que tú no lo eres. Tus hazañas en las guerras napoleónicas...

Enrique: El valor no es sólo patrimonio de los hombres...

Pablo: Puede ser. Yo no tengo la educación ni los estudios que tú. Bueno, ya que volvemos a ser amigos, quiero pedirte un gran favor.

Enrique: Si está en mis manos.

Pablo: Necesito urgentemente que me proporciones una medicina para hacer abortar a una negra, esclava de mi padre. No puedo tener un hijo de una negra.

Enrique: ¿Por qué la preñaste entonces?

Pablo: Vamos, Enrique...

Enrique: Una negra es un ser humano que tiene sentimientos. Un ser humano que vino al mundo para amar, pero también para ser amado.

Pablo: Vives en las nubes, Enrique. Una negra es una especie de animal africano, muy parecido a la mona, con la sola diferencia de que habla.

Enrique: Hubiera querido verte hijo de una negra.

Pablo: Te prohíbo que ofendas la memoria de mi madre.

Enrique: Eres tú quien ofende la memoria de tu madre pensando como piensas de esa mujer por el solo motivo de ser negra. Eres un perfecto cretino.

Pablo: En honor de nuestra recomenzada amistad no quiero ofenderme. ¿Me das la medicina?

Enrique: ¿Cómo se llama esa mujer?

Pablo: Mercedes. ¿Me ayudarás a deshincharle el vientre?

Enrique: ¡Jamás...! Deja a esa pobre mujer parir tranquilamente a su hijo.

Pablo: ¡Qué cosas tienen estos franceses eruditos! (*Mutis.*)

Escena VI.

Enrique queda pensativo. Instantes después entra Don Teodoro.

Teodoro: ¿Mi hijo está enfermo, doctor?

Enrique: Sano del cuerpo como un toro, pero algo enfermo de los sentimientos... ¿A qué debo el honor de su visita?

Teodoro: Vengo a saldar cuentas con usted. (*Saca una bolsita y la deja sobre la mesa.*) Las últimas visitas a la familia y una regalía.

Enrique: ¿Podría usted venderme una de las esclavas de su propiedad? Estoy muy interesado en una que se llama Mercedes.

ENTRE) TELONES (ENTRE



Fotos: Violeta Ronzoni

La pesadilla tuvo su reino en Salem, durante los procesos que en 1692 convirtieron ese poblado norteamericano en la plaza de una justicia fanatizada y ciega ante la verdad. Si alguna brujería, si algún conjuro maligno hubo en verdad en ese momento capaz de desatar las ejecuciones que aún hoy nos estremecen, fueron motivadas por esas viejas costumbres humanas: el error, la envidia, la intolerancia que aún hoy cobran víctimas dolientes. Ninguna otra pieza de Arthur Miller ha vuelto a los escenarios cubanos con tanta frecuencia como *The Crucible*, conocida entre nosotros por el nombre de su versión francesa, rebautizada por su traductor Marcel Aymé. Desde que en 1956 Andrés Castro la presentara en la sala Farseros hasta la versión que ahora mismo Carlos Díaz presenta con Teatro El Público en el Trianón habanero, los nombres de John Proctor, Abigail Williams, el reverendo Hale o el juez Danforth nos dicen del desasosiego que, como una peste, asola de vez en vez al espíritu humano. Dialogando con esos referentes, que incluyen también la memorable

Otra vez las máscaras de Salem

escenificación que sobre *Las brujas de*

Salem dirigiera en 1968 Gilda Hernández con el Taller Dramático sobre las tablas del Mella. Díaz regresa a la dramaturgia norteamericana apoyado en una revisión sobria y sutil, que le permite moverse en una gama de sepías, negros, blancos y grises al tiempo que desata una lectura que activa resortes amplificadores de ese texto resonante. Sin los gozos manieristas de la Trilogía que lo presentara como director en 1990, pero mostrándole ahora dueño de una madurez que se descubre en la intensidad y polisemia de los subrayados, *Las brujas...* de El Público evidencian esa poética de la complicidad que durante una década el director ha ido depurando, en busca de una respuesta que el espectador ofrecerá sin concesiones, atento y participando del juego de frontalidades, miradas y cruce de simultaneidades que bombardean a la pieza desde ese único espacio donde la mesa de la casa Proctor será lecho de infieles, estrado del juicio, patíbulo final. Con la excelencia de una banda sonora creada por Ulises Hernández, los soberbios diseños de escenografía de Rafael Cuenca y un vestuario que demuestra la sabiduría de Vladimir





Cuenca, Díaz acentúa el valor del actor en sus





(The crucible). Original de

Puesta en escena y dirección:

Versión:

Asesoría dramaturgica:

Diseño de vestuario:

Diseño escenográfico:

Música:

con la participación del grupo

bajo la dirección de

Diseño de luces:

Asistencia de dirección:

Producción:

Elenco:

(Reverendo Parris),

(Betty Parris,

Alguacil Herrick),

(Tituba),

(Abigail Williams, Cheever),

(Señora Putnam),

(Mercy Lewis, Sarah Good),

(Mary Warren),

(Ruth Putnam),

(John Proctor),

(Rebeca Nurse),

(Giles Corey),

(Reverendo Hale),

(Elizabeth Proctor),

(Vicegobernador Dranforth),



Teodoro: ¡Mercedes...! Es la mejorcita de mis esclavas. Joven, fuerte, inteligente y habla bien el castellano. A la verdad que no desearía deshacerme de ella.

Enrique: ¿Cuánto hay en esa bolsa?

Teodoro: Ciento cincuenta centenes.

Enrique: Se los doy, más doscientos y mis servicios médicos gratuitos durante el tiempo que yo permanezca en esta villa, a usted y a toda su familia.

Teodoro: Comprendo, comprendo. Mercedes le servirá para muchos menesteres mientras no se case usted. Esta misma noche la tendrá usted calentándole las sábanas.

Don Teodoro se levanta y se vuelve a echar la bolsa en el bolsillo.

Enrique: Mañana a primera hora tendrá usted los otros doscientos centenes. Eso sí, Don Teodoro, no se olvide de enviármela con la propiedad.

Teodoro: Así será. Ya verá qué bien se va a sentir usted con semejante negraza. *(Ríe quedamente.)*

Enrique: Le suplico mantenga usted en secreto esta compra-venta. Podría perjudicar mi reputación.

Teodoro: Palabra de caballero español que así será. Hasta luego en el mesón, doctor.

Enrique: Hasta luego en el mesón.

Mutis de Don Teodoro.

Enrique: *(Con tristeza.)* Madre mía, ¿será esta isla el paraíso terrenal o el infierno del Dante?

Apagón.

Escena VII

Sala de la casa de Don Teodoro. Presentes: Amalia, Carmen, Hortensia, Joaquina.

Amalia: ¡Pero eso es un escándalo!

Hortensia: Escándalo es el que se va a armar cuando el honrado don Buenaventura se entere de esos manejos bochornosos.

Amalia: Y tú, Carmen, ¿qué dices?

Carmen: Yo no veo nada malo en que el doctor Enrique la cure.

Joaquina: *(A Carmen.)* ¿Dejarías que a una hija tuya la visitase un hombre soltero por la mañana, al mediodía y por la noche?

Carmen: Si el hombre es médico y mi hija está enferma, sí.

Hortensia: Pero eso no es todo.

Carmen: Eso es todo. Todo lo demás lo ponen ustedes que tienen unas lenguas que si se empatan llegarían hasta La Habana.

Amalia: ¡Te prohíbo que me ofendas y a mis visitantes...! Vete mejor a ocuparte de tus deberes que deben

estar desatendidos.

Carmen: Sí, es mejor... *(Mutis.)*

Hortensia: Se rumora que si esa tísica ha engordado y cogido colores no es porque se esté curando...

Joaquina: ...Sino que engorda por un solo lado... *(Se señala el vientre. Las tres amigas ríen a carcajadas.)*

Amalia: Juana siempre ha sido un poco salidita del tiesto.

Hortensia: ¿Salidita? ¡Una verdadera calentona!

La puerta de calle se abre y entran Don Teodoro, Pablo y el licenciado Vidaurre que trae un ramo de flores.

Vidaurre: Buenas noches, señoritas.

Todas: Buenas noches.

Vidaurre: Con el permiso de las demás damas, voy a entregar estas flores a la reina del jardín baracoano... Amalia, con todos mis sinceros afectos.

Amalia: Gracias, licenciado; usted siempre tan amable y caballeroso.

Teodoro: *(Molesto.)* ¡Y no llega el presbítero!

Amalia: Por Dios, papá, te pones hecho una fiera con sólo atrasarte un par de minutos en el juego.

Teodoro: ¿Y a qué otra cosa puedo dedicar mi tiempo?

Joaquina: Por ejemplo, Don Teodoro, a los comentarios del día.

Pablo: Ese arte es exclusivo de las damas.

Hortensia: ¿Tú crees, Pablito?

Joaquina: A que en el mesón de Don Pedro, donde entran nada más que hombres, ustedes despellejan a medio Baracoa.

Amalia: Vamos a ver si damas y caballeros coincidimos en el despellejamiento. ¿Quién se encuentra ahora en boca de todos?

Vidaurre: *(Irónico.)* Su estimado y nunca olvidado doctor Faber.

Amalia: ¿Y qué comentan los hombres del doctor Faber?

Pablo: Que está haciendo muy bien el papel de tonto de capirote.

Teodoro: Ya lo dice el proverbio: «Quien quiere azul celeste que algo le cueste».

Vidaurre: Y caro le están costando. Ya hasta ha hipotecado su casa.

Hortensia: ¿Se ha visto alguna vez mayor desvergüenza?

Amalia: Pongo mi cabeza en el garrote a que el doctor Faber se está cobrando de alguna manera.

Hortensia: Sí, en huesos.

Todos ríen a carcajadas. La puerta se abre de pronto y entra Santa toda sofocada y nerviosa.

Escena VIII

Amalia: ¿Acabas de ver un aparecido, mujer?

Santa: ¡Algo peor!

Hortensia: Algo gordo debe ser lo que trae en la punta de la lengua.

Santa: ¡Gordísimo...! Don Pedro y Don Buenaventura se acaban de pelear a golpes de palo!

Todos: ¡No!

Santa: ¡Que sí! ¡Y están presos los dos! (*Más calma-da.*) Don Buenaventura estaba borracho y parece que queriendo beber más, le pidió crédito a Don Pedro, y éste le dijo que no, que un hombre con una hija que se acuesta con un hombre rico, no debía pedir crédito. ¡Y ahí mismo se formó!

Hortensia: Cuando yo digo que esa desvergüenza de Juana y el francés va a traer al pueblo ríos de sangre.

Pablo: Don Pedro obró bien al decírselo a ese viejo idiota.

Teodoro: Hay que estar ciego para no ver que su hija, en su propia casa, se entiende descaradamente con el doctor.

Vidaurre: Yo no creo que la cosa haya llegado a tanto.

Amalia: ¿Y cuándo los hombres han dado algo por nada a una mujer? Y pensar que el doctor Faber va a la ruina por esa tísica.

Entra el Presbítero.

Escena IX

Presbítero: ¡Estamos ya igual que en Sodoma y Gomorra...! Perdón, buenas noches primero.

Todos: Buenas noches, señor presbítero.

Teodoro: ¿Ya se enteró?

Presbítero: Sí. ¡El diablo ha levantado tienda en nuestros lares!

Hortensia: Y todo por culpa de esa mala cabeza de Juana.

Presbítero: No, no. Esa infeliz criatura no tiene culpa de nada.

Amalia: ¿Y quién entonces, padre?

Presbítero: ¡Ese extranjero protestante y masón!

Pablo: Vamos, padre, que el doctor es hombre, y como tal, donde se las dan las toma.

Presbítero: Desde que supe que era protestante y masón me sospeché que algún día haría algo contra los mandamientos de Dios.

Vidaurre: Los protestantes también basan su moral en los diez mandamientos, padre.

Presbítero: ¡Para encubrir sus malas entrañas!

Amalia: Seamos justos, padre. Juana es católica y sin embargo se presta gustosamente a saciarle sus bajos instintos a ese extranjero impío.

Presbítero: Sí, seamos justos como Dios manda... ¿qué harías tú si viéndote tísica, pobre y abandonada por todos, un protestante y masón te ofreciese la salud corporal a cambio de saciarle su lujuria?

Amalia: ¡Me dejaría morir antes de complacerle!

Presbítero: Hija, soy tu confesor y no trates de engañarme.

Amalia: ¡Por Dios, padre!

Presbítero: (*A las tres hermanas.*) Y ustedes, ¿qué harían? (*Las tres bajan las cabezas y quedan en silencio. A Don Teodoro.*) Usted, como uno de los

más relevantes miembros de esta sociedad, y usted, licenciado, como representante de las leyes humanas, y yo, como guardián de la fe y de la moral, debemos unirnos para luchar hasta lograr la expulsión de ese extranjero ateo de nuestra grey cristiana.

Amalia: ¡Muy bien!

Teodoro: ¡Me niego...! Si se marcha del pueblo pierdo sus servicios gratuitos.

Santa: Nosotras las mujeres decentes de este pueblo también debemos luchar junto al señor presbítero y exigir de Juana León una expiación pública de sus pecados.

Joaquina: Qué camine de rodillas, y por el centro de la calle, desde su casa mancillada hasta los pies del Nazareno en el Altar Mayor de nuestra iglesia, y allí, cada una de las mujeres decentes de Baracoa le pegue un latigazo.

Presbítero: ¡Basta...! ¿Quién les ha dado la potestad de imponer penitencias? (*Pausa.*) El primer paso debemos darlo ahora mismo. Vayamos a exponerle nuestra petición de expulsión al señor Gobernador Político y Militar y al señor Alcalde, buenos cristianos los dos.

Teodoro: Padre, repito, eso va contra mis intereses.

Presbítero: Quédate entonces al lado del Mal.

Mutis del licenciado y del Presbítero. Pero tan pronto se han marchado, don Teodoro los sigue. Apagón.

Escena X

El cuarto de Juana en el bohío de su padre. Juana se encuentra acostada y sentada a su lado se encuentra la negra Mercedes cosiendo una ropita de recién nacido. Es de noche. Entra Enrique.

Enrique: Buenas noches, mis queridas amigas.

Las dos: Buenas noches, doctor.

Enrique: (*A Mercedes.*) ¿Cómo anda esa barriga, Mercedes?

Mercedes: Muy bien, doctor. Ya le escogí el nombre. ¡Se llamará Enrique como usted!

Enrique: Enriqueta querrás decir... Será hembra.

Mercedes: (*Asustada.*) ¡No, doctor...! Que sea varón porque las hembras sufren mucho.

Enrique: Tienes razón. Ojalá sea varón como tú quieres.

Juana: Ya no lo esperaba. Se demoró usted esta noche.

Enrique: Tuve que ir a certificar una defunción. Y tú, ¿cómo te sientes?

Juana: ¡Muy bien...! Hoy también lo hice todo al pie de la letra. Y además, ahorita por la tardecita, me fui hasta la salida del pueblo a recoger flores silvestres.

Enrique: Pronto estarás sana completamente.

Juana: No sé cómo pagarle tanta bondad suya. Ni con la misma vida.

Enrique: Págame viviendo alegremente.

Juana: Es usted tan bueno que una llega a creerlo un hombre de otro mundo, un ángel.

Irrumpe en la habitación Buenaventura tambaleándose y con un machete en la mano.

Escena XI

Buenaventura: ¡Te voy a matar, ladrón de honras ajenas. (Le tira un machetazo, pero Enrique lo esquivo.) ¡Para eso querías curar a mi hija, para deshonrarla y manchar mi nombre! (Le tira otro machetazo que Enrique esquivo.)

Juana: ¡Por Dios, papá, te has vuelto loco!

Buenaventura: ¡Hija puta y podrida! ¡Prefiero verte muerta antes que sana, pero sin honra!

Enrique: ¡Usted está borracho y no sabe lo que hace y dice!

Buenaventura: ¡La borracha lo era tu madre! (Le tira otro machetazo que Enrique esquivo.) ¡Todo el pueblo sabe que te duermes a mi hija, pero también sabrá que me limpié con tu sangre! (Otro machetazo que Enrique esquivo.)

Juana: ¡Padre, no sea usted tan mal agradecido!

Buenaventura: ¡Cállate, perra, o te rajo en dos! (Se vuelve hacia Juana con el machete en alto dándole la espalda a Enrique. Este se aprovecha de la oportunidad, se le tira y le arrebató el arma.) ¡Eso, traidor, encima de manchar mi buen nombre, mátame también!

Enrique: Sólo quiero que me escuche un momento. Jamás tuve malas intenciones para con su hija.

Juana se levanta de la cama y se arrodilla ante su padre.

Juana: ¡Padre, le juro por la santa memoria de mi madre y por el descanso de mi alma que el doctor jamás ha puesto ni un dedo sobre mí!

Buenaventura: No te creo. Cuando todo Bayamo habla...

Enrique: Hablan por envidia, por maldad, por ociosidad...

Buenaventura: Hablan porque han visto y oído.

Juana: Padre, crea usted en su hija, en el único cariño que le queda en la vida. Le vuelvo a jurar que el doctor es todo un caballero, un santo.

Buenaventura: Ha habido santos muy jodones... (A Enrique.) Váyase de mi casa y jamás vuelva porque entonces no estaré borracho y no fallaré.

Enrique: Su hija aún no está curada. Sin mi ayuda puede recaer y morir.

Buenaventura: ¡Que se muera!

Juana: ¡Padre!

Enrique: (Con sumo desprecio.) ¡Es usted más bestia que las bestias! Hasta las bestias dan hasta la vida por sus hijos. (Buenaventura baja la cabeza abochornado. Una pausa.) ¿Y si yo le demostrara mi buena fe casándome con su hija? (Pausa.) Don Buenaventura, le pidó humildemente la mano de Juana. (Pausa.) Mañana mismo iré a hablar con el presbítero para que nos case a la mayor brevedad. Soy protestante, pero me convertiré al catolicismo. ¿Quiere usted más pruebas de mi buena fe?

Buenaventura: (Anonadado.) No, no puede ser... Us-

ted se está riendo de mí...

Enrique: (Tirándole el machete a los pies.) Ahí tiene usted, máteme si cree que lo engaño.

Juana: No, doctor, yo no puedo permitir... Es que es imposible. (Empieza a llorar.) Yo no valgo nada... Soy una guajirita tan bruta como mi padre... Usted es un doctor famoso, rico, elegante...

Enrique: Don Buenaventura, ¿puede dejarnos solos unos minutos?

Buenaventura emprende el mutis.

Juana: Vete tú también, Mercedes.

Mutis de Mercedes.

Escena XII

Enrique: Juana, quiero ayudarte... Quiero hacer de ti una nueva mujer.

Juana: (Llorando.) No puedo... No puedo aceptar su sacrificio.

Enrique: Sí puedes, muchacha. Sólo tienes que pronunciar una palabra.

Juana: Y ésa es la única que no puedo pronunciar.

Enrique: Yo te quiero de otra manera, no física ni sexual. Serías para mí no una esposa sino una hermana. Te prometo no hacerte violencia. Sólo quiero curarte, enseñarte a ser una verdadera mujer. Elevarte a la dignidad de ser humano.

Juana: (Llorando.) ¡Váyase y no me atormente más!

Enrique: Si rechazas mi proposición, tu vida volverá a ser un completo fracaso.

Juana: (Llorando.) ¡Váyase y déjeme morir en paz!

Enrique: Será como tú elijas. (Emprende el mutis.)

Juana: No, no, no se vaya.

Enrique: (Volviéndose.) ¿Te casarás conmigo?

Juana: Tengo que confesarle una cosa...

Enrique se acerca a la cama.

Enrique: Respira hondo tres o cuatro veces. (Juana lo hace y casi controla su llanto.)

Juana: Ya fui de otro hombre. Otro hombre me arrastró a su cama y tomó lo que debía ser suyo.

Enrique: ¿Lo conozco?

Juana: Sí. Pablo, el hijo de Don Teodoro.

Enrique: (Con un gemido.) ¡Pablo!

Juana: ¿Qué le ocurre...? ¿Se siente mal...? Se ha puesto blanco usted.

Enrique: (Dominándose.) No es nada... ¿Lo amaste?

Juana: Mucho.

Enrique: Entonces no te arrastró a su cama como dijiste.

Juana: Me dejé engañar... Y cuando me enfermé me apartó de su lado como a una perra sarnosa. Y entonces empecé a morir.

Enrique: ¡Pero no morirás! Y para salvarte el único camino posible es casándonos.

Juana: (*Asombrada.*) ¿Y todavía insiste usted después de saber quién soy, de lo que hice?

Enrique: ¿Y quién eres tú, criatura de Dios...? Simplemente una mujer desgraciada como hay millones en el mundo. Mi primer interés en ti es curarte y devolverte a la vida hecha otra mujer, con garras para pelear por tus derechos, y el segundo: quererte como a una hermana. ¡No lo olvides nunca: jamás tendrás de mí las atenciones naturales de un esposo a su esposa. ¿Estás de acuerdo?

Juana: Sí, y que Dios le bendiga por la eternidad.

Enrique: Ahora a dormir. (*Mutis.*)

Juana: ¡Es un santo! ¡Un santo!

Apagón.

Escena XIII

Celda del Monje agonizante. Lo acompaña el Abad.

Abad: Frater Enrique, ¿tuviste la increíble osadía de casarte con esa joven?

Agonizante: Sí, Su Paternidad.

Abad: Profanaste el sacramento del matrimonio.

Agonizante: Sí, Su Paternidad.

Abad: ¡Una monstruosidad, Frater Enrique! Hiciste un uso satánico del sacramento de unirte de por vida a otra mujer siendo tú mujer!

Agonizante: No me juzgue, Su Paternidad. Espere a que yo haya terminado de confesárselo todo.

Abad: ¿Y esa joven? ¿Sabía ella que se casaba con otra mujer?

Agonizante: Mientras estuvimos casados, no... Lo supo mucho después.

Apagón.

Escena XIV

Sala de la casa de Don Teodoro. Presentes: Don Teodoro, Don Pedro, Pablo y el Presbítero que juegan a las barajas. El licenciado Vidaurre y Amalia algo distantes y tomados de las manos conversan en voz baja. Carmen se encuentra sentada y cosiendo. De pronto la puerta se abre y entra la negra Mercedes sofocada por la carrera y se dirige directamente al Presbítero.

Mercedes: ¡Señor cura...!

Presbítero: ¿Qué quieres?

Teodoro: ¿Cómo te atreves a interrumpir nuestra partida?

Mercedes: (*A Teodoro.*) ¡Ay, su mercé, tenía que venir! (*Al Presbítero.*) ¡No puedo aguantar más!

Carmen: (*Asustada.*) ¿Le ocurre algo a mi sobrina?

Mercedes: No, nada. Usted sabe que la niña Juana ya

está curada. ¡Es que no puedo aguantar más, señor cura padre! Si no lo digo, reviento.

Presbítero: Decídete pronto: me lo dices o revientas.

Mercedes: Si lo digo seguro que me matan.

Presbítero: ¿Quién, mujer?

Mercedes: Mi amo el señor doctor.

Carmen: Bah, ése es más bueno que el pan.

Mercedes: (*Al Presbítero.*) Señor padre cura, oblígueme para que se lo diga. Pégueme, muérdame o arránqueme las pasas.

El Presbítero toma el crucifijo que pende en su pecho y se lo presenta a Mercedes.

Mercedes: ¡Mi amo el doctor es una mujer!

Todos quedan silenciosos y atónitos por unos instantes hasta que Don Teodoro se echa a reír a carcajadas.

Teodoro: (*Riendo.*) ¡Qué buena broma para el día de los Santos Inocentes!

Presbítero: Pero hoy no es el día de los Santos Inocentes.

Teodoro: Ya caigo... (*A Mercedes.*) El doctor te ha enviado con esa broma para divertirse.

Mercedes: ¡Le juro que es verdad! ¡Se lo juro por la salud de mi mulatico!

Carmen: Negra, ¿tú sabes lo que estás diciendo?

Mercedes: ¡Yo misma lo vi...! Entré a su cuarto sin querer y lo vi. Estaba encuerita echándose polvos que le mandan de Francia. Acababa de bañarse... (*En voz baja...*) Tenía de todo lo que tenemos nosotras las mujeres...

Carmen: (*Alelada.*) No, no puede ser... Si fuera verdad, ¿cómo es posible que mi sobrina no...? ¡Negra, te mato si es mentira lo que estás diciendo!

Mercedes: ¡Es verdad...!

Presbítero: ¡Dios Todopoderoso, esto es una pesadilla!

Mercedes: Yo quería callarme, su mercé señor cura, pero una cosa así no la puede llevar escondida en el pecho una sola.

Presbítero: ¡Ya decía yo que ese ateo y masón nos iba a traer grandes problemas!

Teodoro: Lo acompaño a donde quiera que vaya, señor párroco.

Mutis del Presbítero y de Don Teodoro. Vidaurre también emprende el mutis.

Amalia: ¿Dónde vas, amor mío?

Vidaurre: En busca de más detalles. (*Mutis.*)

Amalia: Vuelvo enseguida, Carmen.

Carmen: ¿Y tú adónde vas?

Amalia: A darle la noticia a mis amigas.

Pablo: Y yo a los míos.

Carmen: ¡Por Dios, no metan en chismes a su sobrina!

Amalia: Una noticia como esta se da sólo una vez cada cien años.

Los dos hermanos emprenden el mutis.

Don Pedro: *(Con odio a Mercedes.)* ¿Y tú qué esperas para largarte de aquí, negra sucia? *(Carmen empuña un bastón que ha tomado de la bastonera y se enfrenta a Mercedes.)* ¡Vete, perra! *(Mercedes hace mutis corriendo.)* Ahora se armará el gran escándalo y mi sobrina será despellejada, despellejada sin misericordia... ¿Y si en realidad mi sobrina también...? ¡No, no iré a verla...! ¡Que se hunda sola la muy sucia! *(Se sienta y comienza a llorar.)*

Apagón.

Escena XV

El gabinete del doctor Faber. Este se encuentra leyendo un libro ante la mesa de trabajo. Poco después entra Pablo.

Pablo: Es necesario que hablemos sincera y rápidamente. Estás en peligro.

Enrique: ¿Yo en peligro? ¿Quién trata de atentar contra mí?

Pablo: Todo el pueblo. Se acaba de descubrir que eres mujer. ¿Es o no es verdad?

Enrique queda sumido en un aterrado sopor.

Enrique: *(Después de larga pausa.)* Es verdad...

Pablo: *(Alegre.)* ¡Alabado sea el Santísimo!

Enriqueta: ¿Te alegras de mi desgracia?

Pablo: Me alegro por mí. Enrique... digo, Enriqueta, yo nunca te dejé de amar. Ahora te ofrezco la salvación. Di que me amas y haré que escapes con bien de la justicia y de la condenación de todo el pueblo. Tengo el suficiente dinero e influencias para salvarte. Después nos uniremos en Francia. Pronto, decídetes antes de que sea tarde.

Enriqueta: Prefiero los más terribles tormentos antes de entregarme a ti.

Pablo: *(Sorprendido.)* ¿Nunca me amaste?

Enriqueta: Más, mucho más que a mi difunto marido; y eso que lo amé con locura.

Pablo: Entonces, ¿por qué esa rotunda negativa a mis proposiciones?

Enriqueta: Porque en ti han encarnado todos los bárbaros defectos que más odio en los hombres: la brutal sexualidad, el desprecio de la mujer como ser humano, la creencia de que la mujer es inferior y que sólo existe para saciar lujurias. Sigue tu triunfal camino de Don Juan tropical y déjame en paz.

Pablo: *(Colérico.)* ¡Hipócrita...! Eres una perversa y tratas de cubrirte con el manto de defensora de la mujer!

Enriqueta se levanta y empuña un sable que cuelga de la pared. Se enfrenta colérica a Pablo.

Enriqueta: ¡Sal de aquí antes de que te atraviese el pecho!

Pablo: ¡Mátame, pero aquí esperaré vivo o muerto a

que vengan a buscarte...! No tardarán. Y si vivo, ya verás hasta dónde puede llegar mi venganza. ¡Escucha, ya se acercan!

Ruido peculiar y lejano de muchedumbre. Enriqueta se acerca a la ventana y mira hacia el exterior. Abre una gaveta de su mesa de trabajo y sacando de ella dos pistolas se las coloca al cinto y después hace mutis por una puerta interior. Pablo queda pensativo. Crecen los murmullos y voces del exterior. Entran el Presbítero, Don Teodoro, Carmen y Buenaventura.

Escena XVI

Presbítero: ¿Dónde está esa atea corrompida?

Pablo: Acaba de huir.

Buenaventura: ¿Por qué la dejó usted escapar?

Pablo: ¿Detenerla con un sable en la mano? ¡Y como lo maneja!

Presbítero: No se escapará. ¿Me acompaña usted, Don Teodoro?

Teodoro: Soy su sombra en este asunto.

Mutis del Presbítero y Don Teodoro.

Buenaventura: ¿Y mi hija? ¿Dónde está mi hija? *(Llamando.)* ¡Juana...! ¡Juana, ven acá enseguida!

Voz de Juana: *(Lejana.)* ¡Voy enseguida, papá!

Poco después entra Juana.

Juana: Aquí estoy, Padre. *(Queda sorprendida y nerviosa por la presencia de Pablo.)*

Buenaventura: Hija, ¿nunca notaste algo raro en tu marido?

Carmen: ¿No notaste alguna vez que... vaya, como si no fuera un hombre completo?

Juana: *(Extrañada.)* No, no le falta nada, es un hombre completo. ¿Y por qué esa pregunta, tía?

Buenaventura: *(Colérico.)* ¡Basta ya de pendejadas...! Mira, Juana, resulta ser que el doctor ése, tu marido, no es hombre sino mujer.

Juana: *(Riendo.)* ¡Ay, papá, ya volviste a empinar el codo!

Buenaventura: *(Confundido.)* ¿No...? ¿Entonces es macho?

Pablo: No es verdad. Hace un momento ella misma me confesó que era mujer.

Buenaventura: ¿Mi hija? ¿Mi hija se lo confesó?

Pablo: No, la otra, el doctor. Por eso huyó.

Juana: *(Aterrada.)* ¿Pero qué ocurre? ¿Qué está pasando?

Buenaventura: *(Colérico.)* ¡Tú tenías que saberlo, degenerada! *(La agarra por el cuello.)* ¡Te quiero muerta antes de saber que te gustan esas puerçadas!

Pablo y Carmen se tiran sobre Buenaventura y lo separan de Juana que cae arrodillada.

Juana: (*Llorando.*) ¡Me vuelvo loca...! ¿Pero qué es lo que pasa, Dios mío?

Pablo la levanta y la toma en sus brazos. La tendrá abrazada hasta que se indique.

Pablo: (*Con fingida ternura.*) No pierdas la serenidad... Se descubrió que tu marido es mujer... Te engañó miserablemente, a ti y a todo el mundo.

Juana: (*Llorando.*) ¡Eso no puede ser...! ¡Eso es mentira! ¡Mentira! ¡Mentira!

Carmen: Mercedes la vio desnuda.

Buenaventura: (*Colérico.*) ¡Pero cómo es posible que tú, su mujer, con meses de casados, no hayas visto que...!

Juana: ¡Yo todavía no soy su mujer...! Dormíamos en cuartos separados. La misma Mercedes lo puede decir porque ella duerme en mi habitación.

Buenaventura: ¿Y entonces para qué se casaron ustedes?

Juana: El esperaba que yo me curara del todo.

Buenaventura: Jura por la memoria de tu madre y por Dios que tú no sabías que era mujer.

Juana: Lo juro. (*Juana va a la puerta interior y llama.*) ¡Mercedes...! ¡Mercedes...! (*Entra Mercedes con mucho miedo.*) Di aquí delante de todos, ¿quién dormía en mi cuarto noche por noche?

Mercedes: Yo, su mercé.

Juana: ¿Alguna vez viste a mi marido entrar a mi cuarto?

Mercedes: Nunca, su mercé.

Juana: ¿Viste alguna vez que el doctor Faber tan siquiera me acariciara?

Mercedes: Nunca, su mercé.

Juana: Vete ya.

Mutis de Mercedes.

Juana: ¿Ves, papá...? No he jurado en falso.

Carmen: Pero así y todo, nadie excepto tu padre, Pablo y yo, creerá que eres inocente. Así que prepárate el pellejo que te lo van a sacar a tiras.

Juana: (*Llorando.*) ¡Qué horror, madre mía...! ¿Pero por qué se casó conmigo si era mujer como yo?

Pablo: Porque es una perversa.

Buenaventura: Prepara tus cosas. Ahora mismo cogemos el camino de Santiago.

Pablo: Don Buenaventura, tengo una solución muy honrosa para todos nosotros.

Buenaventura: ¿Cuál?

Pablo: Casarme con Juana. (*Juana rehuyendo del abrazo de Pablo se siente como para no desmayarse. Carmen y Buenaventura se miran consternados.*) Sí, esa es la úni-

ca solución para salvar el honor de Juanita. Es nulo ese matrimonio sacrílego.

Juana: ¡Canalla!

Pablo: Está muy nerviosa, no le hagan caso.

Juana: ¡Prefiero soportar lo más malo del mundo antes de casarme contigo!

Pablo: Guardo cartas tuyas en que lo confieras. Y a la comadrona de aquella vez...

Juana: ¡Asqueroso!

Pablo: Cuando todos sepan que me entregaste tu famosa pureza, después todo el mundo creerá fácilmente que tú y esa depravada...

Juana: ¡Canalla mil veces!

Pablo: Escoge: o te casa con este canalla o todo el mundo te repelerá como otra depravada mayor que Enriqueta.

Juana: Prefiero que el mundo crea lo peor de mí. (*Se levanta y mira con odio a Pablo. De pronto le escupe el rostro y hace mutis por la puerta del interior. Pablo saca su pañuelo y se limpia el rostro pensativamente.*)

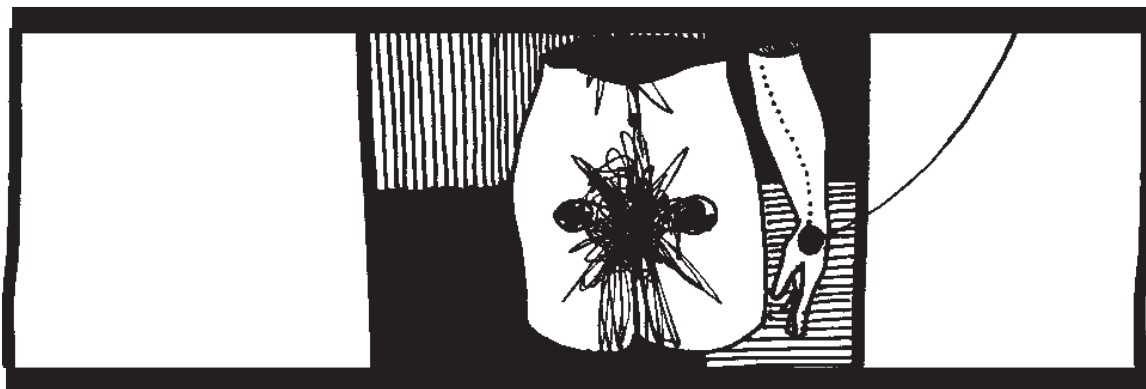
Apagón.

Escena XVII

Celda del Monje agonizante. Presentes: este y el Abad.

Agonizante: Por desconocimiento de la zona boscosa fui alcanzada y apresada en las cercanías de Baracoa y conducida a la cárcel de dicha villa. A la noticia de mi próxima llegada al poblado, casi todo el pueblo acudió a recibirme. A mi paso fui ofendida, vejada, escarnecida y agredida con piedras, palos y puñados de lodo. Comenzaba mi vía crucis. La cárcel donde me encerraron fu rodeada por un cordón de dragones para contener a la muchedumbre que aún seguía burlándose, escarneciéndome. Una vez en mi celda no pude conseguir lo que tanto ansiaba: la paz y el silencio del sepulcro. A través de las rejas que me aprisionaba, decenas de ojos lujuriosos vigilaban constantemente mis más mínimos movimientos. Los dragones aquellos estaban ansiosos por comprobar si era hombre o mujer. Durante dos días con sus noches tuve que reprimirme de llevar a cabo mis necesidades físicas y abstenerme por completo del más mínimo y elemental aseo personal. Cuando me sacaron de allí fue para conducirme ante las autoridades.

Fin del segundo acto



Tercer acto

Escena I

Sala de un tribunal de la época. A la mesa presidencial, el Gobernador, el Juez y el Presbítero. Poco después Enriqueta es traída por un dragón. Enriqueta sigue vistiendo ropas de hombre, pero sucias y ajadas.

Juez: (A Enriqueta.) Siéntese. (Enriqueta se sienta.) Por favor, su nombre, nacionalidad, sexo, estado civil y profesión.

Enriqueta: Enrique Faber, ciudadano francés, sexo masculino, casado y médico de profesión, con título de la Escuela de Medicina de la Universidad de París.

Juez: Enrique Faber, usted ha sido conducido ante nosotros, representantes de las leyes humanas y divinas acusado de ocultar su verdadero sexo y de transgresiones criminales a la moral y a los preceptos sagrados de la Iglesia. ¿Es usted hombre o mujer?

Enriqueta: Hombre.

Los tres de la mesa presidencial se miran entre sí.

Presbítero: Personas de crédito han jurado que eres mujer. No agraves tu situación mintiendo y tratando de engañar y confundir a este tribunal.

Enriqueta: Soy hombre, repito. Todos mis documentos constan en poder de ustedes. Mi pasaporte así lo acredita y también los diferentes diplomas que me fueron otorgados por el Emperador Napoleón en reconocimiento de mis servicios en sus ejércitos como oficial médico en múltiples campañas. Y ahora yo les pregunto, señores jueces: ¿podría una mujer pelear en las tantas campañas que yo participé, campañas consideradas las más duras y sangrientas de la historia? (Pausa de indecisión en los funcionarios.) ¿Hubiera una mujer podido estudiar medicina...? ¿Es que una mujer hubiera podido alcanzar un perfecto dominio de armas tales como espada, pistola y fusil como todos ustedes saben que yo poseo...?

Presbítero: La historia abunda en casos semejantes. Por ejemplo, el caso de la endemoniada Catalina Erano, más conocida por la monja Alférez.

Juez: ¡Que pase la esclava Mercedes de la Cueva! (Poco después entra Mercedes toda asustada.) Mercedes, ya debes saber que mentir a un Tribunal es castigado severamente.

Mercedes: Lo sé, su mercé.

Juez: ¿Puedes volver a jurar que dices la verdad al asegurar que acá, el señor Enrique Faber, tu amo, es mujer y no hombre?

Mercedes: Sí, lo juro por Dios y la salud de mi mulatito.

Gobernador: Doctor, ¿qué dice usted a semejante acusación?

Enriqueta: Miente.

Presbítero: (A Mercedes.) ¡Dios te castigará enviándote al infierno junto con tu hijo por la eternidad si te aferras en levantar falso testimonio contra un semejante!

Mercedes: (Asustada.) ¡No, no, yo digo la verdad...! Entré a su cuarto buscando sus zapatos para limpiarlos y me encontré al amo encuerito echándose polvos que le mandan de Francia... ¡Y vi bien claro que era mujer...! ¡Vi sus dos tetas y lo otro! (Sonrisas veladas de los tres funcionarios.) Ella es mujer y bien mujer... y bien linda también...

Enriqueta: ¡Esta mujer miente...! Señores jueces, en medicina se estudia el fenómeno visual y síquico por el cual una persona se imagina ver cosas que no existen. Lo ocurrido con esta mujer es un ejemplo típico de esa clase de trastornos.

Mercedes: ¡Que me den cepo si no vi bien que era mujer!

Gobernador: Señores, no queda otro remedio que verificar la verdad mediante el reconocimiento ocular del cuerpo del acusado.

Presbítero: Vine preparado para afrontar esa contingencia.

Juez: (Llamando.) ¡Sargento de dragones! (Poco después entra un sargento de dragones y se le cuadra al Juez.) Usted y dos más bajo su mando fuercen al acusado a dejarse examinar.

El sargento de dragones hace una reverencia al Juez y se enfrenta a Enriqueta.

Sargento: Cuando usted guste, doctor.

Enriqueta se levanta y lentamente hace mutis seguida por los dos dragones.

Escena II

Gobernador: (Después de una pausa.) Dios mío, ¿dónde irá a parar la humanidad si lo que sospechamos es verdad?

Presbítero: No se preocupe por la humanidad, señor gobernador, que esa es tarea de Dios. Preocupémonos nosotros solamente de los individuos desviados y malsanos.

Juez: Una sabia sentencia, señor presbítero.

Gobernador: Muy sabia, sí; pero la realidad es otra, señores. Una realidad que acabo de palparla y que desde hace unos días vengo observando.

Presbítero: ¿Cuál, señor gobernador?

Gobernador: La atracción que ejercen los individuos desviados y malsanos, señor presbítero.

Juez: Por favor, señor gobernador, explíquese.

Gobernador: Que ese señor, o señora, se ha convertido para nuestras mujeres y hombres, para la juventud y hasta para los niños, en una especie de héroe del cual todos hablan, al que todos quieren ver, hablarle, tocarlo, olerlo e interrogarlo. ¿No es esto una especie de atracción maligna?

Juez: Para eso estamos nosotros actuando: para impedir que esa atracción no logre materializarse ni expandirse.

Entra los dos dragones y el sargento de dragones.

Juez: ¿Ofreció resistencia?

Sargento: Se debatió como una fiera, pero al fin lo gramos desnudarla.

Juez: ¿Entonces...?

Dragón 2: Es mujer.

Dragón 1: ¡Y qué mujer!

Sargento: Es una muñeca. Tiene la piel muy blanca, limpia y tersa como la de los ángeles. (Suspira.)

Juez: ¡Quedan concluidas las pruebas y listo el sumario para el juicio...! Señores, pueden retirarse, y muchas gracias por su ayuda.

Apagón.

Escena III

Gabinete de Enriqueta cuando ejercía de médico. Juana se encuentra sentada al escritorio escribiendo. Entra Mercedes.

Juana: (Algo molesta.) ¿Qué quieres?

Mercedes: Quiero confesarme con su mercé.

Juana: ¿Estás loca...? ¿Confesarte ante mí que estoy en boca de todos como una pervertida, una degenerada?

Mercedes: Usted es una santa, mi ama, como también es una santa mi otra ama, la que está presa.

Juana: ¿Qué quieres confesarme?

Mercedes: Que el día del juicio de la otra ama presa tendré que decir muchas mentiras.

Juana: ¿Como cuáles?

Mercedes: Que su mercé y el doctor dormían en la misma cama todas las noches... que usted sabía que él era mujer... y otras muchas porquerías.

Juana: Nadie mejor que tú sabes que todo eso es mentira, asquerosas mentiras. Ni tan siquiera nunca viste que Enriqueta me abrazara o diera un beso... Es más, casi todo el día ella se lo pasaba en la calle, visitando sus enfermos.

Mercedes: Así mismo fue, su mercé.

Juana: Entonces, ¿qué te obliga a decir al tribunal tantas mentiras que nos harán mucho daño a las dos?

Mercedes: El niño Pablo, su merced.

Juana: Serías muy mal agradecida, muy perra, si haces lo que él quiere. Sólo has recibido bien de Enriqueta y de mí.

Mercedes: (Llorando.) ¡Tengo que hacerlo, su mercé! (Se arrodilla delante de Juana. Siempre llorando.) El caballero Pablo me dará la libertad, la mía y la de mi hijo, y un conuco para sembrar y criar animales si hago lo que él me manda... Si no lo hago, me vende al hijito allá en La Habana y más nunca vuelvo a verlo.

Juana: Pero idiota, tu ama y de tu hijo es Enriqueta, no él.

Mercedes: El dice que no, que mi venta no fue firmada por ningún notario y por eso no vale... Si su mercé fuera negra y esclava y tuviera un hijo esclavo como yo, haría lo mismo que voy a hacer... Perdóneme, su mercé... Yo la quiero, y también a mi ama Enriqueta... Pero más quiero a mi hijo y nuestra libertad... (Mercedes empieza a besar los pies de Juana.)

Juana: (Después de una pausa.) Te comprendo, infeliz, y te perdono.

Apagón.

Escena IV

Celda del Monje agonizante. Este y el Abad.

Agonizante: En honor a la verdad, Su Paternidad, en aquellos días de completo abandono y sufrimientos,

brilló en mi alma una lucecita de alegría y esperanza, algo así como un renacimiento de mi fe en que la mujer algún día comenzaría a luchar por salir de la ignorancia y la esclavitud en que la mantenían los hombres y la sociedad. Dentro de mi profunda desgracia fui feliz porque mis prédicas empezaban a germinar en un apartado rincón del mundo.

Apagón.

Escena V

Sala de la casa de Don Teodoro. Presentes: Amalia, Carmen, Hortensia, Joaquina, Santa, Juana y la señora Gobernadora.

Santa: (Con energía.) ¿Somos o no somos señoras y señoritas decentes? ¿Somos o no somos cristianas? ¡Pues claro que somos decentes, cristianas y justas! Por eso no podemos cruzarnos de brazos, nosotras, mujeres de la mejor sociedad de esta villa, y permitir, impasibles, que Enriqueta Faber sea condenada injustamente! (Pequeña pausa.) Reconozcamos, amigas, que en un principio fuimos injustas con ella; pero ahora, cuando tantas cosas han salido a la luz del sol y que hemos abierto los ojos y comprendido, nos damos cuenta de que Enriqueta Faber es una gran mujer. ¿Y por qué es una gran mujer? Porque se ha sacrificado luchando en defensa de nuestros derechos como seres humanos olvidados. Y toda esa lucha ella la hacía sola, mientras todas nosotras perdíamos el tiempo en chismes y verracadas.

Amalia: Perdón, Santa; pero no todos los hombres son déspotas y nos consideran sus esclavas. Mi prometido, el licenciado Vidaurre...

Santa: Rectifico gustosamente: ¡Con la honrosa excepción del licenciado Vidaurre, que tanto trabaja por Enriqueta y la igualdad de la mujer con el hombre! (Aplausos.)

Joaquina: Sin la ayuda del licenciado nosotras solas no hubiéramos podido llegar a conocer y comprender a Enriqueta.

Hortensia: Ha sido un hermosísimo gesto del licenciado Vidaurre que haya tomado en sus manos la defensa de Enriqueta.

Amalia: Porque es un hombre moderno, culto y con una gran fe en el futuro de la humanidad... En la humanidad futura en la cual nosotras las mujeres participaremos de una manera preponderante.

Aplausos.

Gobernadora: (Con vehemencia.) ¡Empecemos a pelear por nuestros derechos! (Aplausos.) Por ejemplo: ¿Quién sabe en este mundo que yo aconsejo infaliblemente a mi marido en todos los asuntos difi-

les del gobierno militar de esta villa y su jurisdicción? ¡Nadie...! ¿Quién sabe que soy yo quien lo pone en pie cuando él titubea y se siente débil y alicaído? ¡Nadie...!

Carmen: (Interrumpiendo.) ¿Pero de qué están hablando ustedes? ¿De la injusticia de los hombres...? Señoras, por Dios, si no hay peor enemigo de la mujer que otra mujer.

Gobernadora: (Ofendida.) ¿Y esta señora formará parte de nuestra cruzada?

Joaquina: Tenga usted cuenta de su escasa cultura.

Amalia: Dentro del amplio concepto de mujer hay varias categorías, señora gobernadora.

Santa: (Exaltada.) Todas fuimos y somos víctimas constantes de los hombres. ¡Pero ya no más...! De aquí en lo adelante: ¡igualdad con los hombres que se creen dueños y señores de la creación!

Aplausos. Entra en la sala el licenciado Vidaurre.

Escena VI

Vidaurre: Perdónenme si llego tarde; pero acabo de dejar a Enriqueta y...

Gobernadora: Sí, sí, licenciado, está usted perdonado. ¿Cómo se encuentra nuestra Enriqueta?

Vidaurre: Mucho mejor desde que supo que ustedes tomarán su defensa.

Santa: ¿Le entregó usted los libros y regalos que le enviamos?

Vidaurre: Sí. Por cierto que hasta lloró por la emoción de saberse recordada.

Amalia: ¿Cómo ves las perspectivas del juicio?

Vidaurre: Tengo mucha fe en la victoria. Echaré por tierra todas esas acusaciones sin basamentos. (A Juana.) Usted es la principal testigo, la base de mi defensa. Y ustedes, ¿ya se han puesto de acuerdo?

Santa: En eso estábamos. (A las demás.)

Vidaurre: Si mi defensa está apoyada por una unión solidaria de todas las mujeres de esta villa, ¡no dudo ni un segundo en sacar a Enriqueta en libertad!

Hortensia: ¡Todas mis amigas me ayudarán en este empeño!

Gobernadora: ¡Votemos como en la Revolución francesa!

Amalia: ¡Propongo que nuestra presidenta lo sea Santa!

Santa: ¡No...! La presidencia corresponde por rango a la señora gobernadora.

Gobernadora: (Halagada.) Si todos consideran que yo... (Aplausos.) Entonces acepto. (Aplausos.)

Amalia: ¡Que Santa sea la vicepresidenta! (Aplausos.) ¡Y Joaquina la Consejera Oficial! (Aplausos.)

Gobernadora: ¡Y Hortensia la Archivera de Actas! (Aplausos.)

Vidaurre: Levantemos acta de todos los acuerdos. (A Hortensia.) Usted, señorita, como Archivera, tome papel, pluma y tinta y dediquémonos a levantar el Acta

de Constitución. (*Amalia se levanta de junto a la mesa y Hortensia se sienta en su lugar tomando la pluma del tintero y dispuesta a escribir.*) ¿Preparada, señorita Archivera? (*Dictando.*) En la villa primada de Baracoa, en esta muy fiel y católica Isla de Cuba, a los diecisiete días del mes de...

Apagón.

Escena VII

Sala del Tribunal ya conocido pero con otros adornos y muchos más bancos. En la mesa presidencial se encuentran: el Juez, el Gobernador y el Presbítero. A un lado de la mesa se encuentra sentada Enriqueta, que ahora viste ropas de mujer y se halla peinada y pintada bellamente. Al otro lado de la mesa se encuentra el licenciado Vidaurre. En los primeros bancos se encuentran sentados: Don Teodoro, Don Pedro, Pablo, Amalia, Carmen, Buenaventura, Hortensia, la Gobernadora, Joaquina, Juana, Mercedes. En los restantes bancos: multitud de curiosos en los cuales abundan más mujeres. Convenientemente situados el sargento de dragones y otro dragón sin grados.

Juez: Bien, una vez leída el acta de acusación pasemos al juicio. Acusada Enriqueta Faber, ¿oyó y entendió usted bien todas las acusaciones?

Enriqueta: Sí, señor Juez.

Juez: ¿Qué alega usted en su defensa?

Enriqueta: Que las acusaciones con enteramente falsas y por lo tanto me declaro inocente ante Dios y los hombres.

Presbítero: ¿Es falso que usted adoptó una vestimenta impropia de su sexo?

Enriqueta: Eso es cierto.

Presbítero: ¿Y es falso que usted profanó los sacramentos de la Iglesia al contraer matrimonio con una persona de su propio sexo?

Enriqueta: Es cierto; pero no profané los sacramentos ya que ningún acto sexual o pecaminoso se llegó a realizar jamás.

Gobernador: Enriqueta Faber, le suplico exponga usted las razones que le asistieron para ocultar su verdadero sexo con vestimentas masculinas, a obrar y vivir como hombre siendo mujer y a contraer matrimonio con otra persona de igual sexo que usted.

Enriqueta: Las leyes no pueden castigarme por usar ropas masculinas, ya que las mismas leyes me obligaron a ello.

Juez: Se lo permite la defensa a condición de que no alegue usted insensateces, señora acusada.

Enriqueta: No estoy alegando insensateces, señor Juez. (*Pequeña pausa.*) Desde que tuve uso de razón comprendí la grande e injusta distancia que media entre los derechos del hombre y los de la mujer. (*Aplausos femeninos.*)

Juez: ¡Prohibo terminantemente esas expresiones rui-

dosas impropias de una Sala de Tribunal! (*Silencio.*) Prosiga usted, señora acusada.

Enriqueta: De niña, muchos placeres me vedaron: bañarme en el río, correr loma arriba y loma abajo, patinar en el hielo, jugar a policías y ladrones, montar a caballo, batirme con espadas de madera o tirar con onda a los pájaros. A mis deseos de niña sana siempre me oponían una odiosa frase: «Porque eres una hembrita y las hembras no hacen tales cosas...» De adolescente me vedaron una mayor cantidad de placeres: leer una inmensa cantidad de libros, conversar o bromear con varones de mi edad, aprender un oficio o una profesión, salir sola a la calle como si yo fuera una imbécil que necesitaba que la cuidaran, o pronunciar jamás una gran cantidad de palabras consideradas bochornosas, prohibición absoluta de expresar libremente mis sentimientos o pasiones en nombre de la buena educación, y tantas otras prohibiciones que hoy día me asusta el enumerar. Y yo entonces, al inquirir los por qué, se me contestaba invariablemente: «una señorita decente no hace nada de eso...» Ya mujer, aumentaron las prohibiciones. Comprendí entonces plenamente que todo aquello que me arrebatában, era dado y permitido con creces a los hombres. Si todo se me iba a hacer difícil en la vida como mujer, si para los hombres eran todos los privilegios y libertades y nosotras las mujeres a cargar con todas las barreras y sufrimientos, ¿por qué dudar? ¿por qué vacilar como una cobarde? Y fue entonces que adopté valientemente las vestimentas masculinas. (*Aplausos femeninos.*)

Juez: ¡Silencio!

Enriqueta: Pero antes de adoptar definitivamente las ropas de hombre, me enamoré y casé con un médico francés oficial de los ejércitos napoleónicos. Como deseaba correr la suerte del hombre que amaba, me vestí por primera vez de hombre y lo seguí por los accidentados caminos de la guerra. De él, empecé a aprender medicina en los campos de batalla. En la batalla de Wagram lo hirieron y murió en mis brazos. Yo continué su labor y deber haciendo toda la campaña de Rusia. Al regresar a Francia traté de estudiar medicina como mujer; pero no me lo permitieron. Fue entonces que me decidí a adoptar definitivamente la indumentaria masculina. Como hombre estudié y me gradué de médico. De ahí en adelante como hombre siempre he podido hacer el bien a mis semejantes que como mujer me negaban. (*Aplausos femeninos.*)

Juez: ¡Silencio!

Enriqueta: En cuanto a mi casamiento con la señorita Juana de León, me impulsó y obligó la estupidez, la ceguera y la injusticia de la sociedad en que vivimos.

Juez: (*Sin esperar los aplausos.*) ¡Silencio!

Enriqueta: El mismo padre me prohibió seguir visitando la casa y continuar costeano la curación. ¡Tanto poder corruptor tiene esta sociedad en sus entrañas!

Juez: (*Sin esperar los aplausos.*) ¡Silencio!

Enriqueta: La misma Juana aquí presente puede jurar que al proponerle matrimonio le aclaré reiteradas veces que yo no la amaba como hombre a mujer, que sólo me casaba con ella buscando su bien físico y social. Lo cumplí sin mancillar en un ápice su honor o el mío.

Juana se levanta rápidamente.

Juana: ¡Enriqueta dice la verdad! Yo puedo...

Juez: (*Interumpiéndola.*) ¡Juana de León, nadie le ha dado aún permiso para declarar! (*Juana vuelve a sentarse.*)

Presbítero: La sociedad, Enriqueta Faber, la sociedad y la religión otorgan a la mujer derechos y deberes muy de acuerdo con su constitución orgánica. Le otorga los placeres, derechos y deberes del hogar, la maternidad, el velar por el bien familiar, en fin, todo aquello inherente a la femineidad.

Enriqueta: Señor presbítero, la mujer sólo se producirá plenamente cuando el hogar deje de ser una cárcel, la maternidad una pesada cadena y la familia un peso agobiador que aplaste todas las humanas aspiraciones y derechos de la mujer a un desarrollo total de sus facultades, tanto civiles como espirituales. Cuanta más libertad obtenga la mujer para un pleno desarrollo de sus facultades, más femenina será, porque al igual que la flor, la mujer regalará un mejor perfume si la tierra en que se asientan sus raíces está bien abonada por la libertad y la igualdad con el hombre, su compañero, no su amo.

Juez: (*Sin esperar los aplausos.*) ¡Silencio! (*Pero las mujeres aplauden frenéticamente.*) ¡Silencio o las mando a todas para sus casas! (*Siguen los aplausos femeninos.*)

Presbítero: ¡Silencio, hijas mías, silencio! (*Cesan los aplausos. Total silencio.*) Enriqueta Faber, tus ideas anormales, contrarias a nuestras leyes, usos y costumbres, te han conducido a esta desgraciada situación en que te encuentras.

Enriqueta: (*Con firmeza.*) No me arrepiento ni me arrepentiré jamás de mis ideales, señor presbítero. Yo no quiero ser el reptil que vegeta apacible encerrado en su oscura cueva, sino la palma, el águila o la montaña que sucumben batidas por el huracán.

Juez: (*Sin esperar los aplausos.*) ¡Silencio!

Escena VIII

Vidaurre: ¿Puedo interrogar a Juana de León, señor Juez?

Juez: Puede usted, señor licenciado. Juana de León, póngase de pie.

Juana se levanta.

Vidaurre: ¿Es verdad o mentira, Juana de León, que Enriqueta Faber, cuando le propuso matrimonio, le advirtió que una vez casados se comportaría con usted como un hermano?

Juana: Sí, licenciado, así mismo fue.

Vidaurre: ¿Y por qué usted aceptó tan extraño matrimonio?

Juana: Porque papá se oponía a que Enriqueta me siguiera pagando los gastos de mi curación.

Vidaurre: ¿Y por qué su padre se oponía?

Juana: Porque aquí en Baracoa se hablaba de que ella lo hacía porque estaba... bueno, viviendo conmigo...

Vidaurre: ¿Y era cierto eso?

Juana: No, licenciado. Al contrario...

Juez: ¿Y a usted no le extrañó, Juana de León, que un hombre hiciese una cosa tan absurda como ésa?

Juana: No, no me extrañó, señor Juez. Para mí él era como un ángel caído del cielo, un santo.

Presbítero: (*Irónico.*) Y ese ángel, ese santo, después de casados, ¿se comportó angélica y santamente?

Juana: Sí, señor padre... Más santamente que antes.

Juez: Señor licenciado, ¿tiene algunas preguntas más que hacer a la testigo?

Vidaurre: Por el momento no, señor Juez. Muchas gracias.

Se levanta Santa.

Santa: Con el permiso del honorable Tribunal, voy a hacer entrega de un documento oficial de la sociedad femenina «Pro liberación de la mujer». (*Santa camina hasta la mesa del tribunal y deposita sobre ella unas cuantas hojas de papel.*) En este documento, firmado por 416 mujeres de esta villa, pedimos la absolución y libertad inmediata de Enriqueta Faber.

Juez: ¿A título de qué se persona usted ante este Tribunal?

Santa: A título de vicepresidenta de dicha sociedad «Pro liberación de la mujer».

Juez: Usted es la vicepresidenta, muy bien. ¿Y quién es la presidenta?

Santa: Doña Beatriz del Monte, honorable esposa del Gobernador Militar de esta villa y su comarca... (*Se pone en pie la Gobernadora.*)

Gobernador: (*Colérico.*) ¡Ya lo dije no ha mucho! (*Señala para Enriqueta.*) ¡Que esa corrompida iba a minar todas nuestras costumbres y moral! (*A la Gobernadora.*) ¡Beatriz, te ordeno que regreses a casa inmediatamente!

Gobernadora: (*Retadora.*) ¡Soy mayor de edad y estoy en mis cabales para decidir y responsabilizarme con mis actos! ¡Me quedo aquí, señor Mandón de Cuartel! (*Aplausos femeninos.*)

Juez: (*A las mujeres de pie.*) Siéntense, por favor. (*Las mujeres de pie se sientan. Santa vuelve a su sitio.*) Que se ponga de pie la esclava Mercedes de la Cueva para ser interrogada. (*Mercedes se pone en pie. Está muy nerviosa.*) ¿Fuiste tú, Mercedes, la que descubrió que el doctor Faber era mujer?

Mercedes: Sí, yo, su mercé.

Juez: Mercedes, ¿presenciaste o viste alguna vez ciertas expansiones sexuales entre Enriqueta Faber y la

señorita Juana de León?
Mercedes: Sí, su mercé.

Juana se levanta.

Juana: ¡Mentira! ¡Mentira! ¡Esta negra endemoniada miente como una loca!

Juez: ¡Siéntese, y espere su turno para hablar! (*Juana se sienta llorando.*) Mercedes, tú como esclava de la casa de Enriqueta Faber, ¿no viste o presenciaste otras cosas anormales?

Mercedes: No entiendo, su mercé...

Juez: ¿Que si Enriqueta Faber sólo tenía esas expansiones sexuales anormales nada más que con Juana de León o con algunas otras personas también?

Mercedes: Sí, con otras personas, con otras mujeres también.

Juez: ¿Están ellas aquí presentes?

Mercedes: Sí.

Juez: Señálalas.

Mercedes: (*Señalando a Hortensia, a Santa y a Joaquina.*) Esa... esa... y esa...

Estas tres últimas se ponen de pie rápidamente.

Las tres: ¡Mentira!

Santa: ¡Esta negra está loca!

Joaquina: ¡Alguien la ha obligado a mentir tan puercamente!

Hortensia: ¡Esta negra merece que la maten!

Juez: ¡Silencio! ¡Silencio!

Presbítero: ¡Cálmense, hijos míos, por el amor de Dios!

Poco a poco se hace el silencio y la calma.

Juez: Mercedes, ¿tú viste, con tus propios ojos, tales abominaciones?

Mercedes: Bueno, su mercé... Yo sólo veía cuando el doctor se metía en su cuarto con las cuatro mujeres y se estaban allí trancados horas y horas.

Juez: Enriqueta Faber, ¿niega usted tales hechos?

Enriqueta: (*Que hasta entonces ha permanecido como de piedra. Con voz baja y cansada.*) Lo niego, señor Juez... Desde mi casamiento con Juana de León, esas tres señoritas jamás visitaron nuestra casa... Le ruego que termine lo más pronto posible esta farsa. Necesito descanso... soledad...

Juez: (*A Mercedes.*) Puedes sentarte... (*Mercedes se sienta y empieza a llorar. Llorará todo el tiempo que dure esta escena.*) Señor licenciado Vidaurre, ¿tiene usted algo más que alegar en defensa de la acusada Enriqueta Faber?

Vidaurre: Sí, señor Juez... Quiero aclarar que esto se ha convertido en una olla e grillos, en un aquelarre...

Juez: Cíñase usted a su alegato de defensa y déjese de apreciaciones literarias personales.

Vidaurre: No soy literato, señor Juez, sino licenciado en

leyes que sólo desea demostrar la inocencia de la acusada.
Juez: Somos nosotros, y no usted, quienes debemos decidir si la acusación es inocente o no.

Vidaurre: Desgraciadamente, así es, señor Juez... Mi intervención será breve porque los alegatos de mi defensa ya están expuestos en los documentos que hice entrega a este Tribunal, y además, porque mi defendida se ha sabido defender con razones harto valederas para el reconocimiento de su inocencia. Sólo me queda por alegar y asegurar respetuosamente a este Tribunal que la juzga, que Enriqueta Faber no es una criminal ni una pervertida sexual como consta en las actas de la acusación. La sociedad es más culpable que ella desde el momento en que ha negado a la mujer los derechos civiles y políticos. (*Se vuelve hacia Enriqueta.*) Vuestro nombre, Enriqueta, pasará a la historia de esta isla con los respetos de las almas grandes y de los corazones generosos. Por mi parte, la absuelvo completamente y sin reservas. (*Al Tribunal.*) Y ahora, señor Juez, mejor dicho, señores jueces, en vuestras conciencias dejo el fallo... (*El licenciado Vidaurre se sienta.*)

Juana: (*Débil.*) Señor Juez, es hora de que yo declare una cosa muy importante... El culpable de todo esto, de esta sarta de mentiras y calumnias, es Pablo de la Cueva. (*Señala a Pablo.*) El obligó a la negra Mercedes...

Juez: (*Interrumpiéndola.*) ¡Se suspende el juicio hasta nuevo aviso! Pueden retirarse.

Juana: ¡Usted tiene que oírme, señor Juez!

Juez: ¡He dicho que se ha suspendido el juicio! Despejen todos los la sala.

Empieza el mutis de todos. Pablo se las arregla para hacerlo por el lado de Enriqueta. Al pasar a su lado se detiene.

Pablo: (*A Enriqueta, bajo.*) Mi venganza no terminará hasta el fin del mundo.

Enriqueta: ¡Marica!

Todos continúan el mutis. Apagón.

Escena IX

Celda del Monje agonizante. Este y el Abad.

Agonizante: Su Paternidad... Se ensañaron en mí. Diez años de cárcel. Si ahora muero, Dios me destina al infierno, el peor de los infiernos que El me pueda dar es uno igual a aquella cárcel de la capital de la Isla en donde cumplí mi condena.

Abad: ¿Sufriste mucho, Frater Enrique?

Agonizante: Más allá, mucho más allá de lo que sufrió Prometeo encadenado a la roca... Sufrí tanto, que llegué a cortarme las venas... La sangre corrió por debajo de la puerta de mi celda y fue descubierta por un carcelero... Y fui salvada... Salvada porque me ataron las manos a la espalda durante siete años de mar-



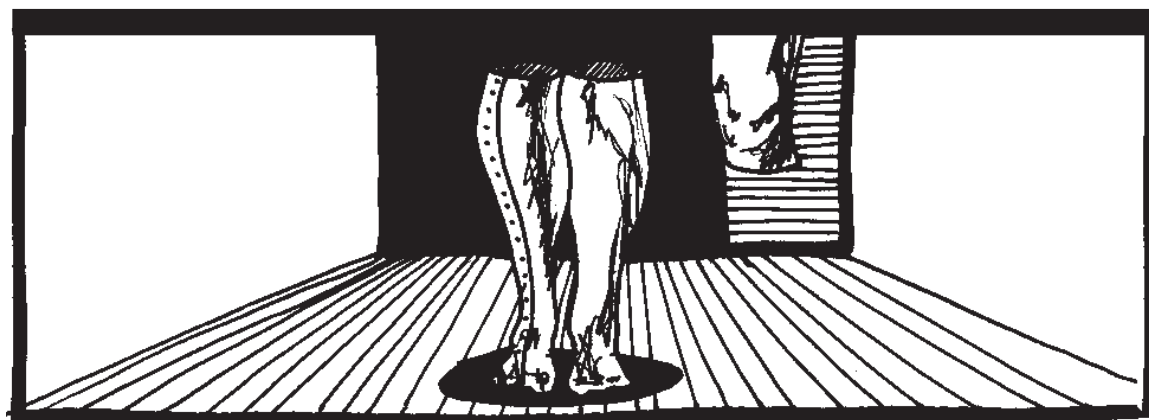
tirios... Cuando me soltaron ya era la ruina que soy ahora... fue entonces que regresé a Francia, envejecida y tísica... Y pedí asilo en la antesala del sepulcro... (Se sienta en el camastro trabajosamente.) Su Paternidad, pedid a Dios por el descanso de mi alma... Su Paternidad, perdonadme que haya nacido mujer... Perdonádmelo... Perdonádmelo... (El agonizante cae de espaldas en el camastro. El Abad lo ausculta para ver si ha muerto. El Abad hala la sogá que pende sobre el

camastro y se oyen camapanadas lejanas. Poco después la celda empieza a llenarse de monjes trapenses.)

Abad: Frater Enrique ha muerto... Oremos e imploramos la gracia del Altísimo para este hermano que acaba de dejar este mundo que le fue tan cruel...

Todos empiezan a cantar un salmo litúrgico.

Fin



Catálogo de inéditos

Obra: *Mente dividida*.
Autora: Margarita Milán.
Personajes: Tres femeninos y tres masculinos.
Duración aproximada: Una hora y media.

Concebida como una relectura de la dramaturgia de August Strindberg, la pieza recupera personajes y situaciones tomadas de sus obras. La Mujer, la Madre, la Niña y la Locura, junto al propio Strindberg, dialogan a lo largo de la pieza, estructurada en un prólogo, tres actos y un epílogo. Dirigida por la Locura como una puesta en escena que se desarrolla “en un cerebro de mujer”, el texto revisita la biografía del dramaturgo sueco manipulando referentes anecdóticos y dramáticos que se acercan a los estados síquicos del autor de *La señorita Julia*. La pieza, que va ganando la densidad de una pesadilla, enfrenta a los personajes tomando como centro al dramaturgo, hasta culminar en un estallido de “erotismo y Muerte total”.

La pieza narra, mediante el uso de estrofas octosílabas, los amores imposibles de Floripondín y Azucena, a los cuales se opone la madre de esta, quien ha concertado ya las bodas de su hija con el rico y avaro Malayerba. Ayudado por el Espejo que le entrega Cupido, Floripondín se traslada a Guadalajara, donde, según una nota de Azucena será la boda. Pero el acontecimiento tendrá lugar en España y no en México, adonde se dirige primeramente, por lo cual no llega a tiempo para impedir la ceremonia. Azucena, al ver que su amado no aparece, cae muerta antes que acceder al matrimonio, y Floripondín, tras mucho buscarla, pide al Espejo que lo traslade al reino de la Muerte, a fin de encontrarla. Por encima de estos obstáculos, y sin dejar de mostrar el castigo de los malvados, la obra ofrece un final que demuestra el triunfo del amor.

Obra: *Floripondín y Azucena*.
Autor: Jesús del Castillo.
Personajes: Seis femeninos, once masculinos (teatro para títeres).
Duración aproximada: Una hora.

Teatro y danza entre romerías y solos

Pedro Morales

EL LIBRO-CALENDARIO FIESTAS POPULARES tradicionales cubanas¹ sitúa las Romerías de la Cruz, en Holguín, dentro del rubro de Fiestas Patronales, confiriéndoles carácter histórico o no vigente. El propio texto amplía que «la afluencia de emigrantes españoles durante las tres primeras décadas de la seudorrepública, contribuyó a fomentar las romerías, en las cuales participaban los coterráneos y también la descendencia cubana de estos». Las romerías solían organizarse por grupos regionales de inmigrantes hispánicos, y «siempre incluía un desplazamiento a algún lugar consagrado por la costumbre o vinculado a determinado símbolo religioso.»

Consciente de la importancia que a nivel de la cultura popular holguinera tuvieron estas peregrinaciones comunales y festivas, la Asociación Hermanos Saíz de la provincia se dio a la tarea de rescatar hace siete años las Romerías de Mayo, abriéndolas a nuevos contenidos, donde sobresale lo artístico, integrando en ellas herencia y actualidad, hasta situarlas entre los eventos culturales más abarcadores del país.

A pesar de la trascendencia que han ido ganando más allá del entorno local, no ha sido hasta la séptima convocatoria en que yo he tenido la posibilidad de tomar parte en las Romerías de Mayo. Mi participación estuvo vinculada al Coloquio «Teatro joven cubano: tradición viva y ruptura. Aproximación a los 90», que se llevó a cabo hacia fines de esta edición,

los días 6 y 7 de mayo del 2000, coordinado por la especialista Maité Hernández-Lorenzo, conjuntamente con el comité organizador del evento.

El coloquio reflexionó el día 6 de mayo, en horas de la tarde, sobre dos subtemas: «Arte e institución. Acercamientos y desencuentros», así como «Crítica e investigación teatral en los 90. Miradas y replanteos». Ambos subtemas fueron desarrollados, respectivamente y a modo de charlas, por Omar Valiño y por mí. La mañana del día 7 de mayo se reservó para la disertación de Carlos Celdrán alrededor del subtema «Dramaturgia joven: continuidad y ruptura». Igualmente, en esta segunda jornada tuvo lugar, como cierre de las actividades propiamente teóricas del coloquio, la mesa redonda «La puesta en escena. Tradición viva y ruptura en el teatro espectacular de los 90», que bajo la conducción del profesor Osvaldo Cano tuvo entre sus integrantes a Julio César Ramírez, Luis Enrique Chacón, Carlos Celdrán, Omar Valiño, Maité Hernández-Lorenzo, junto a los estudiantes del Instituto Superior de Arte, Abel González Melo, Jaime Gómez Triana y Mijaíl Rodríguez. El cierre de este coloquio, en la tarde del 7 de mayo, se destinó a una muestra de videos de espectáculos teatrales cubanos y latinoamericanos.

Los aspectos tratados en el coloquio son de gran alcance para el movimiento teatral cubano, básicamente en la rearticulación de una vanguardia capaz

de asumirse como tal, evaluando crítica y serenamente la realización práctica de sus derroteros, así como los necesarios reajustes en el decursar creativo. Siento que por la lucidez de su pensamiento, por la validación escénica de sus concepciones, Carlos Celdrán está llamado a jugar un rol protagónico dentro de la vanguardia de esta hora.

No se puede negar que fue amplia la asistencia al coloquio de teatristas y otros especialistas anfitriones, así como de creadores de Granma (Teatro Andante) y Cienfuegos (My Clown) que actuaban en las Romerías del 2000. Pero la activa participación intelectual de ellos en verdad estuvo limitada, pues no siempre conocían los espectáculos referidos en las disertaciones de los invitados al coloquio. En el futuro, sería preciso replantearse la inserción teatral dentro de las Romerías, a nivel práctico y a nivel teórico. Una alternativa para que esta idea siga creciendo, pudiera ser correlacionar el ejercicio crítico con los procesos y resultados creativos de los proyectos locales, en el contexto de un taller plural y de amplia participación. Esta experiencia la hemos desarrollado varios críticos y especialistas en distintas provincias, alcanzando resultados favorables, al margen de los cuales no debe quedar la producción teatral de Holguín.

Las artes escénicas ocupaban su lugar en las VII Romerías de Mayo. Todos o casi todos los colectivos teatrales y danzarios del territorio, adscriptos al Consejo Provincial de las Artes Escénicas o a la AHS, fueron programados en los más disímiles espacios institucionales y comunitarios, aunque no todas las funciones previstas se llevaron a cabo. Gran acogida de público tuvo Teatro D'Dos con *La casa vieja*, espectáculo dirigido por Julio César Ramírez, en funciones que sus hacedores calificaron como excelentes. El grupo colombiano Ari Teatro también se presentó en estas Romerías con el espectáculo-etapa *Atrapasueños o fórmulas inútiles contra el insomnio*, un propuesta básicamente articulada sobre la participación de los receptores, quienes – con palabras y frases preseleccionadas y lan-

zadas al azar- pautaban cada secuencia dramática. La extraordinaria capacidad improvisatoria de los actores Angela Gómez y Luis Fernández, su versatilidad, su vis cómica demostrada al margen de toda concesión facilista, su ingenio para espacializar con pocos recursos las acciones teatrales, todo ello confirió un mérito singular a la función de *Atrapasueños...*, disfrutada por un reducido número de espectadores en la pequeña sala del Guíñol de Holguín.

Reconocido por su abierta vocación piñeriana, Raúl Martín escogió el poema *El banco que murió de amor*, de este autor, como motivo para llevar a escena con Co-Danza el espectáculo homónimo. Previo al estreno, el director definió para el periódico *La Luz*, órgano de las Romerías de Mayo, sus presupuestos estéticos de la siguiente manera:

Una suerte de teatro musical pero sin moldes [donde] la música y el movimiento permean la historia... El cantar y el danzar son otras formas de dialogar... la síntesis en el diseño escénico, el uso del color con determinada carga psicológica y el trabajo minucioso con el actor. Una obra es una gran coreografía. El director es un coreógrafo de atmósferas, de tonos actorales. Sin la danza no hay obra.²

En verdad, Raúl Martín ha sido muy consecuente consigo mismo como creador; y ello lo ha logrado con talento, con tesón, pero esencialmente porque tiene bien definidos un qué hacer y un cómo hacer, vale decir, una suerte de teatro-danza (cuando trabaja con su Teatro de la Luna) o de danza-teatro (cuando sus búsquedas



El banco que murió de amor,
Co-Danza

FOTOS: GUIJDO GALI

se canalizan específicamente con colectivos e individualidades danzarias). En *El banco...*, y apoyándose en varios de aquellos rasgos estéticos, Martín emplea nueve bailarines (cinco hombres y cuatro mujeres) para modelar escénicamente con ellos el banco –verdadero protagonista dramático- y los amantes que en él o alrededor de él romancean, entre cuyos representantes masculinos se desencadenan las verdaderas pasiones. En la función observada –noche de estreno- era evidente la filiación ideotemática y emotiva al hermoso poema de Piñera seleccionado como pre-texto, y a lo que ha sido la estética de este director. En otro orden de cosas, la propuesta me resultó incompleta, requerida de suficientes confrontaciones con el público. Hay fallas dramáticas constatables en la excesiva extensión temporal del discurso coreográfico, donde varios puntos de giro se anuncian desdibujándose una y otra vez. Por otro lado, las posibilidades físicas, técnicas e interpretativas de los bailarines escogidos no están del todo explotadas. El diseño de movimientos lo percibo ajustado a una gestualidad más cercana a la pantomima que a la danza-teatro.

El domingo 7 de mayo, horas antes de que concluyeran las Romerías, daba inicio en el Teatro Suñol la cuarta edición del Concurso de danza «Solamente Solos». Ideado por el promotor y productor Pablo Roca, como vía para estimular y reconocer las creaciones de solos dentro de la danza contemporánea cubana, generalmente significativos, este evento se ha venido organizando desde 1997 como proyecto nacional de la AHS, y al amparo del CPAE de Holguín, contando siempre con las decisivas colaboraciones del profesor Guillermo Márquez

y de José Antonio Santiago, exproductor de Co-Danza.

Por primera vez, ninguno de sus gestores originarios se encontraba en Cuba para organizar el «Solamente Solos» del año 2000, lo que conllevó a que la especialista Mercedes Borges, promotora de Danza Contemporánea de Cuba, asumiera la dirección del comité organizador; mientras el CPAE de Holguín continuó garantizando la infraestructura y la logística del concurso.

De este modo, el esquema organizativo del evento facilitó óptimamente los propósitos del mismo, concebidos en torno al encuentro y confrontación de los creadores danzarios, básicamente de los jóvenes intérpretes y coreógrafos. En las mañanas de los días 7, 8 y 9 de mayo, los profesores Hilda Rosa Barrera, del ISA, y José Antonio Chávez, del Ballet de Camagüey, impartieron respectivamente un taller de composición coreográfica y clases de ballet para los participantes en el evento. Las tardes quedaban para ensayos y montajes. En las noches tenían lugar las rondas competitivas y la premiación.

Trece obras aspiraron a los Premios de Coreografía, Interpretación Masculina e Interpretación Femenina del IV Concurso «Solamente Solos»: nueve de danza contemporánea, dos de ballet contemporáneo y dos de danza folklórica. Según la organizadora de esta convocatoria, la calidad interpretativa primó sobre la concepción coreográfica. Ese mismo criterio llevó al jurado, presidido por José Antonio Chávez, a dejar desierto el Premio de Coreografía y distinguir en Interpretación Femenina a Natalia Escalona, de Co-Danza, por *Gaya*, con coreografía de Nelson Reyes; y en Interpretación Masculina a Karel

Marrero, también de Co-Danza, por *Colón y punto*, coreografía de Alieski López. Asimismo fueron mencionados, en Interpretación Femenina Yaksuji Yaser, de Danza del Alma, por *De la brevedad del gesto*, con coreografía de Ernesto Alejo; y en Interpretación Masculina Jorge Rizzardi, del ISA, por *Piantao... vení, volá, vení*, con coreografía del propio Rizzardi.

Desde mi punto de vista, el rigor técnico-interpretativo y el impacto de su expresividad escénica, fueron sobresalientes, desde la primera vuelta de competencias, justamente en los cuatro bailarines



premiados y mencionados. Pero, como en toda confrontación, otros bailarines también se destacaron, tomando en consideración los indicadores antes mencionados. Es el caso de Luis Rubén Pérez, del Ballet de Camagüey, con *Disquisición*; Raynold Guzmán, del Ballet Folklórico de Camagüey, con *San Lázaro*; Pilar Naranjo, del ISA, con *El burócrata*; y Julio César Iglesias, de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea y Folklórica con *Dey*. Solo que los conceptos coreográficos y de diseño escénico que enmarcaban el desempeño de cada uno de estos últimos bailarines, no siempre potenciaban sus virtudes como ejecutantes, o no se proponían alcances de otro rango. En *Disquisición*, por ejemplo, Luis Rubén Pérez portaba un maquillaje quizás redundante para subrayar una contradicción, una escisión en dos del cuerpo, del alma, que era nítida a nivel de la fábula, del notable desempeño dancístico y del vestuario empleado.

Recién graduado del nivel medio de enseñanza artística, y con inmensas posibilidades como intérprete, Raynold Guzmán se conduce en *San Lázaro* de modo eficaz dentro de una coreografía de proyección folklórica (adecuación a la escena, sin estilizaciones, de aquello que ocurre dentro de los focos folklóricos), rindiendo tributo al sentido integrador de la cultura cubana a través de la deidad que mejor expresa nuestro sincretismo religioso. Con un diseño de movimientos muy precisos, el bailarín debió recorrer pasos básicos inherentes a los distintos rostros de similar entidad divina en las Reglas Arará, Ocha y Palo, hasta construir escénicamente el arquetipo del santo apoyado en muletas que tanto adora nuestro pueblo. Ese difícil encargo debió llevarse a cabo —por razones organizativas— con música grabada, es decir, sin el acompañamiento en vivo de la percusión, esencial en nuestras danzas folklóricas de origen africano para trazar lo distintivo de cada ejecución, prácticamente irreplicable en virtud del diálogo único que se verifica entre el bailarín, el cantante y su orquesta percutiva. La participación de los solos de danza folklórica en este certamen debe estudiarse detenidamente por parte de los organizadores del mismo, para que esa vertiente, con toda su codificación tradicional (en el plano danzario y también en el musical) pero con niveles de tratamiento del folklor bien diferenciados, no quede relegada frente a propuestas que se sustentan en modos de hacer más abiertos y cambiantes. Igualmente, siempre es aconsejable la presencia en el jurado de especialistas de

danza folklórica, para evaluar justa e integralmente el conjunto de obras y artistas que aspiran a ser galardonados.

El burócrata, coreografiado e interpretado por Pilar Naranjo, del ISA, es una propuesta donde faltarían niveles de correspondencia entre título y argumento, y donde la estructuración de la fábula no resulta del todo legible. Esta coreografía, que más tarde pude apreciar en un salón de la Facultad de Artes Escénicas del ISA, funciona mejor en espacios íntimos, de cámara, que en la distancia impuesta por un teatro de grandes dimensiones. Es sugerente el plano musical de la coreografía, con un cordófono y un singular ideófono ejecutados en vivo sobre el escenario, siempre que la cualidad energética de los músicos no atraiga sobre sí la atención que el receptor debe otorgar a la bailarina. Sin temor a equivocarme, diría que Pilar Naranjo, como intérprete, atesora una virtud superior. A la disposición de un cuerpo en extremo dúctil, ella suma un peculiar equilibrio de energía (masculina/femenina) que matiza sustancialmente su proyección escénica y le permite —en el caso de *El burócrata*— combinar de modo armónico lo mímico, incluso lo chaplinesco de su actuación, con secuencias de movimientos propiamente danzarios que la bailarina fragmenta y reconstruye con idéntica organicidad.

Más allá de las capacidades físicas desplegadas, y del dominio coherente de las técnicas danzarias, creo oportuno llamar la atención sobre dos aspectos que tuvieron —entre todas las coreografías y bailarines concursantes— un comportamiento irregular. Como mismo sucede con el unipersonal teatral, donde el actor cuenta nada más con los recursos de su cuerpo (incluida la voz) y un mínimo de otros elementos dramáticamente funcionales; en el solo danzario —cuya extensión este concurso restringe a un tiempo determinado— el bailarín debe ser extremadamente creativo para espacializar con éxito la partitura coreográfica, dialogar integradoramente con el universo sonoro (esencial en la danza), no ser devorado por las dimensiones del escenario, y mostrar su nivel de desarrollo dancístico, entre otros aspectos a observar.

Ninguno de estos retos artísticos se conquistan al margen de un discurso dramático coherentemente estructurado, ni desde una interpretación que no sea depuradamente orgánica. Quizás sean estos los principales elementos que puede la praxis teatral aportar no sólo a la danza-teatro, sino a la creación danzaria en general. Entre nosotros, creo que nadie como

Ramiro Guerra ha insistido en lo vital que resulta a la danza cubana elaborar composiciones dramáticas no reiterativas ni gratuitamente extensas, portadoras de ideas y sensaciones particulares, y capaces de sostener la atención del espectador. En esta cuarta edición del «Solamente Solos» se exhibieron propuestas que van desde un extremo grado de síntesis dramática, donde hubieran podido ampliarse las situaciones de enunciación coreográfica (*De la brevedad del gesto*) hasta la desestructuración dramática más pobre y abrumadora para el espectador (*En la espera de...*, del Ballet de Santiago de Cuba). En cuanto a organicidad interpretativa –creencia interior como base del movimiento danzario– también hubo un espectro diversificado. Desde la máxima plenitud lograda por Natalia Escalona en *Gaya*, pasando por la expedita comunicación de un estado agónico alcanzado por Alieski Perdomo, de la Compañía Narciso Medina, con *El último suspiro*, hasta la total sobreactuación de Sarielys Silva, del ISA, en *Adiós felicidad*.

Una buena idea del comité organizador fue invitar especialmente a Mijailer Vega para que abriera con dos solos (uno de ellos premio de coreografía en la edición de 1998 de este concurso) las dos primeras noches de competencia. El premiado X.Q.28 es un trabajo original, meticuloso, cuasi perfecto. Me impresionó la coherencia con que el bailarín construye y preserva durante toda la obra la personalidad del ser andrógino que él encarna, enfrentado a situaciones diversas: afirmación, exhibición, búsqueda, contradicción, ridículo. Con independencia de su juventud, Vega demostró ser dueño de una especial sensibilidad, de una capacidad para integrar en su cuerpo distintos saberes danzarios, de un potencial creativo y de una seguridad en su proyección escénica fundamentales en la carrera de todo danzante.

El Concurso de Danza «Solamente Solos» es una opción a preservar y enriquecer. Era hermoso el espíritu de fraternal competencia que allí se respiraba. El intercambio de ideas entre el jurado y los concursantes, desarrollado al término de la última sesión del taller; la comunión de todos los participantes en las áreas del hotel donde sesionaba el jurado, previo a la segunda ronda competitiva y a la entrega de premios, son acciones que llamaron especialmente mi atención. Todos estos espacios de diálogo son válidos, necesarios, y surten un efecto positivo, al cual puede sumarse el aporte de la crítica, como vía para ensanchar las fronteras de la reflexión desde una praxis concreta.

No quiero concluir estos apuntes sin referirme a la clausura de las VII Romerías de Mayo. Como es habitual, el evento había sido inaugurado con un desfile (que incluyó coches tirados por caballos) de la modernidad a la tradición, esto es, de los nuevos repartos periféricos hasta la Loma de la Cruz, en la parte antigua de la ciudad. En la clausura, precedida por una alegre conga, se recorrieron las calles desde el céntrico Parque Calixto García hasta las zonas aledañas al estadio, es decir, de la tradición a la modernidad, para plantar allí el árbol que identifica a estas VII Romerías, e izar en el costado de un edificio de varias plantas, una descomunal hacha aborigen, réplica ampliada del símbolo provincial.

Mientras observaba la conga acercarse estrepitosamente al sitio de clausura; mientras escuchaba a Alexis Triana –Presidente del Comité Organizador de las Romerías– dar por concluido este evento; mientras veía a la población –aún en el desorden impuesto por el diseño urbanístico de esa área– desbordar alegría en el disfrute de las opciones gastronómicas y del gran concierto de clausura; pensé en lo abarcadora que puede llegar a ser la cultura, y en lo vital que resulta para un país planificar acciones sociales desde la raíz cultural más caracterizadora.

La conga y la fiesta; los juegos y platos típicos rescatados; el desenfadado modo de caminar por las calles o de sentarse en los parques que hallé entre los holguineros; las conferencias, charlas y presentaciones de libros; las exposiciones y las actuaciones escénicas; los conciertos y recitales, logrados todos con mayor o menor brillantez artística, son en primer lugar símbolos de un encuentro, de una amalgama, de una fusión donde lo nuevo nace sin traumas de las entrañas de lo viejo, y se representa como continuidad que valida –por sobre todas las cosas– un sentido de pertenencia, un orgullo de ser. Inteligentemente, la Asociación Hermanos Saíz, de Holguín, junto al sistema de instituciones culturales de la provincia y su ciudad capital, no sólo están reelaborando los referentes de una vieja tradición. A la par, tal vez estén fundando, allí y ahora, una tradición nueva.

NOTAS

¹ Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Editorial de Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 1998. Las dos citas incluídas seguidamente corresponden a las páginas 30 y 31, respectivamente.

² Sábado 6 de mayo del 2000, no. 3, p. 4.

Esperando a Arthur Miller

Humberto Arenal

ESTE HOMBRE QUE TODOS ESPERÁBAMOS ansiosos esa noche del 7 de marzo del año 2000 en el portal y el vestíbulo de la Casa de las Américas aquí en La Habana, hace tiempo que es un nombre ilustre en la literatura dramática de su país, los Estados Unidos. Y en todo el mundo, para decirlo con justicia y propiedad. En cualquier enciclopedia o libro de dramaturgia del mundo le dicen a uno que Arthur Miller nació en 1915 en la ciudad de Nueva York. Y pueden decirles unas cuantas cosas más o menos sabidas: que sus ancestros fueron judíos alemanes que emigraron a América en busca de paz y fortuna. Y que parece que no les fue mal en Nueva York porque el joven Arthur pudo estudiar en la Universidad de Michigan, donde se graduó en 1938. Y desde muy joven mostró inclinación y talento por el teatro, donde ha dejado una profunda y perdurable huella. También, y no fue un hecho sin importancia en su vida, se casó con la famosa actriz Marilyn Monroe, dando lugar a controvertidos comentarios que yo no voy a repetir por considerarlos personales y ociosos.

Voy a mencionar hechos que muchos conocen pero que es bueno recordar para ubicarlo. Es autor de obras muy representadas en casi todo el mundo: *El hombre que tuvo toda la suerte* (1946), *Todos eran*

mis hijos (1947), una nueva adaptación de *El enemigo del pueblo* del noruego Henrik Ibsen (1948); *La muerte de un viajante* (1949), *Las brujas de Salem* (1953), *Panorama desde el puente* (1955), *Después de la caída* (1964), *El precio* (1968) *La creación del mundo y otros negocios* (1972) y varias obras más. Casi no es necesario agregar que Miller es un autor de gran talento, que junto a Eugene O'Neill —al que él siempre ha dicho fue su gran maestro así como el noruego Henrik Ibsen— y Tennessee Williams, Clifford Odets y Lillian Hellman son quizás los mejores dramaturgos estadounidenses del siglo XX. En 1949 ganó con *La muerte de un viajante* el Premio Pulitzer, el galardón literario de más prestigio en las letras de su país, y el Premio del Círculo de Críticos de Estados Unidos.

Yo sé que quizás estoy agregando muy poco a lo que mucha gente enterada sabe sobre este gran escritor. Lo escribo simplemente para situarlo y para agregar que además ha mostrado en muchas ocasiones una actitud ética intransigente y una incorruptible moral ante lo mal hecho en ese mundo difícil en que le ha tocado vivir. Es evidente que a Miller le preocupa la relación que inevitablemente se establece entre el individuo y las grandes fuerzas sociales y políticas. Si fuera necesario ejemplarizarlo, puedo agregar que en su obra *Todos eran mis hijos*, dramati-

zó la tragedia de un fabricante de pertrechos de guerra durante la II Guerra Mundial que logró engañar en cuanto a la calidad de los productos que vendía y los daños que esto causó; y en *Las brujas de Salem* tomó un hecho real (un famoso juicio y sus repercusiones sociales) acontecido en 1692 en la ciudad de Salem, para darnos «una historia de pasiones contrariadas, de deseos secretos, de amores complicados» como escribió recientemente alguien. Pero en ambos casos el excepcional talento de Miller supo vincular estas obras a las circunstancias concretas de su país y por extensión a las de cualquier lugar del mundo. Y lo ha hecho además con gran valentía como en la mencionada *Las brujas de Salem*, que fue su vehículo para oponerse públicamente al vandálico senador Joseph McCarthy, creador del Comité de Actividades Antiamericanas (1952). Recuerdo aquellos sucios juicios porque entonces vivía en Nueva York y vi por televisión y seguí por la

prensa todos los detalles de este bochornoso acoso a figuras de gran talento y prestigio artístico e intelectual, como el gran dramaturgo alemán Bertolt Brecht, por citar un caso notable y muy conocido en todo el mundo.

Ahora Miller estaba en La Habana. Es verdad que para muchos es un mito, pero mejor es verlo como un ser humano muy valioso, que ha combatido con su vida y obra la intolerancia y el fanatismo. Por eso prefiero oírlo hablar cuando contesta la primera e inevitable pregunta: «¿Por qué está aquí, a qué ha venido a Cuba?» El se toma su tiempo para contestar sonriente y con gran calma, casi ingenuo dice: «Hace mucho tiempo que quería venir a Cuba pero había sido imposible. Al fin estoy aquí. No traigo ningún mensaje ni pienso llevarme ningún mensaje. Quiero

conocer a este país del que siempre he tenido muchas referencias. Hace 12 horas que llegué y ya salí a caminar por La



FOTO: EROS QUINTA

Habana. Quiero ver lo más posible de este país, y conocer lo mejor posible a este pueblo. A eso he venido y en eso estoy». Es decir, que vino a comprobar personalmente nuestra verdad. Esa que vio con toda libertad y que posiblemente le conformó una nueva opinión sobre Cuba.

«¿Escribe todavía?», le preguntó alguien. Sí. Acabo de terminar una obra que se llama *Nostalgias de la resurrección*. «¿Y de qué trata?» «No, eso no lo voy a decir. La van a estrenar pronto en Nueva York, y mi productor me lo prohíbe», respondió sonriente. Días después le pidieron su opinión sobre el teatro neuyorquino, que es (para algunos) casi decir el estadounidense. Y dijo sin ambages: «En Broadway ponen y triunfan las obras musicales que son muy caras y superficiales. El mejor teatro se hace en los pequeños teatros off-Broadway. Esa es nuestra realidad».

Miller no concedió entrevistas formales, habló poco, caminó de un lado a otro con su esposa, Inge Morath, que es una famosa fotógrafa y con su amigo el famoso escritor norteamericano William Styron y su mujer. Parecía un turista más, aunque todos sabemos que estaba acumulando experiencias, imágenes de todo tipo, vivencias que de alguna manera conformarán una opinión sobre esta Cuba de hoy, tan debatida en los

Estados Unidos. Aunque fue invitado no quiso asistir a los ensayos de su obra *Las brujas de Salem*. Una semana después se marchó y que yo sepa no hizo declaraciones de ningún tipo al regresar a su país.

Pero pienso que sería absurdo dejar esta crónica sobre Arthur Miller sólo en estas breves impresiones y recuerdos, por muy veraces que pretendan ser. Este hombre, lo voy a repetir, es un gran escritor. Es uno de esos pocos que catalogamos de maestros, de esos pocos que se puede afirmar es un inevitable clásico de las letras estadounidenses y mundiales. Y por sentado, no solo ha sido veraz, ético y moral ante ese comité del senado norteamericano que ya mencioné. Su mejor trinchera ha sido su obra literaria y su demostrada condición humana, que por supuesto, es una consecuencia de la otra. Por eso perdurará. Y por supuesto, por su enorme y probado talento literario.

Pero quizás su mejor definición la dio él mismo cuando escribió en el prólogo de su mencionada obra *Las brujas de Salem*: «Si uno se eleva por encima de aquel despliegue de maldad individual, sólo puede compadecerlos a todos, así como nosotros seremos compadecidos algún día».

Mapa teatral para un viajante en La Habana

Norge Espinosa Mendoza

I
ALGUNA VEZ OÍ CONTAR A JOSÉ RODRÍGUEZ Feo ciertas anécdotas acerca de los paseos habaneros que, junto a él, emprendió Tennessee Williams. Sospecho qué cosas inauditas me habrá llamado el co-director de la célebre *Orígenes*, reservándose tal vez los mejores pasajes de lo que el imprescindible dramaturgo habrá vivido en este verano que acecha a la Isla eternamente, de la cual, por cierto, el propio Tennessee apenas si da referencias en su mezuquino libro de memorias. Ahora, por fin, Arthur Miller, uno de los hombres de teatro que puede arrogarse el cada vez menos prodigado título de imprescindible, ha venido a La Habana para recorrer, quizás, las mismas calles que su colega y contemporáneo atravesó en los años 50. Han debido pasar varias décadas desde la última visita de Williams a La Habana, pero no ha querido cerrarse el siglo sin que este señor nacido en 1915 se acerque a nuestra capital para dialogar con la gente que aquí vive, y por supuesto, también hace teatro: una forma de vivir que lo ha convertido, a él mismo, en un personaje imborrable de ese extraño catálogo en el cual podemos ubicar a los artistas que aúnan a la calidad de sus entregas una entereza y una capacidad de consecuencia con sus credos tan imbatible como admirable. Que Arthur Miller, entonces, a sus casi nueve decenios de andar por este mundo, haya escogido el cardinal tremendo que sigue siendo Cuba para proseguir su intenso oficio de viajante, es cosa que alegra; y en tanto testigos del hecho, sabemos que, dentro de no mucho tiempo, otros también nos enviarán, al verlo y saberlo en estas fotos y puestas en escena que prolongan la ciudad, y el país que lo acogió, hacia una memoria que ojalá no sea tan mezquina como la del divino Tennessee. Estas páginas abren tam-



FOTOS: MAYITO

Muerte de un viajante, Teatro Estudio

bién esa memoria, y quieren devolver, al propio Miller y al lector y teatrista cubanos, un fragmento de los viajes que, a través de sus siempre hondos parlamentos, ya había contado entre nosotros, caminando no esas calles sino los escenarios. Que su presencia ante los espectadores haya sido aquí, si no demasiado frecuente, al menos sí acompañada generalmente de rigor y palpable calidad, ha terminado ayudando a quienes acogieron y celebraron como un viejo y entrañable conocido a este hombre que se llama Arthur Miller, se llama Willy Loman, se llama John Proctor, Joe Keller, Víctor Franz o Gregorio Salomón.

II

«Escribía no solamente para abrirme un camino en el mundo, sino para impedir que me devoraran sus situaciones insensatas». La frase, del propio Miller, resulta elocuente en tanto afirma el modo en que, para este hombre, el angustioso oficio del teatro ha sido una respuesta al mero hecho de vivir. Desde esa postura de compromiso que plantea búsquedas eternas, su teatro ha sido el golpe constante que sobre las páginas y los escenarios ha caracterizado a uno de los nombres medulares de la cultura en el siglo que termina. La biografía de este newyorkino, nacido en Brooklyn en el seno de una familia judía, nos lo recuerda como estudiante de la Universidad de Michigan, donde recibe clases de dramaturgia que imparte el profesor Kenneth E.

Rowe. En 1935 y 1936 es el ganador del premio Avery Hopwood. Un año más tarde obtiene un premio del Buró de Nuevas Obras, mediante el cual Hollywood establecía contactos con jóvenes valores de las letras. Pero en 1938 se gradúa y, tras una corta estancia en el Teatro Federal, que se creara bajo el ánimo de Roosevelt para solventar el alto índice de desempleo en el medio teatral, pasa a la radio cuando ese colectivo desaparece bajo presiones implantadas por el gobierno y la censura del momento. Las lecturas en ese momento de los supremos nombres de la historia teatral, desde los griegos hasta O'Neill, alimentaron un talento que se revelaría ya en 1944, cuando publica su primer libro, *Situación normal*, y presenta su obra *El hombre que siempre tuvo suerte*, la cual resultó un fracaso, a pesar de activar en sus parlamentos personajes y situaciones que su teatro posterior amplificaría. El presagio de la hora definitiva de su genio llegaría en 1947, cuando Elia Kazan estrena *Todos eran mis hijos*.

Dedicada al célebre director teatral y cinematográfico, la pieza subió a la escena del Coronet Theater, el 29 de enero de ese año, gracias a la colaboración existente entre el propio Kazan, Harold Clurman y Walter Freid. El éxito sobrevino a nivel de crítica y público, manifestándose en el Premio de los Críticos de Nueva York; prefigurando lo que ocurriría en 1949, cuando *La muerte de un viajante* ganaría ese mismo galardón junto al prestigioso Premio Pulitzer. Es el minuto de la consagración. Desde que el 10 de febrero de ese año apareciera la tragedia de Willy Loman sobre el escenario del Morosco Theater de Nueva York, en una producción de Kermit Bloomgarden y Walter Freid, la familia atormentada de los Loman ha ido confirmando su *status* de símbolo corrosivo y sincero de una sociedad en intensa crisis del espíritu. La versión cinematográfica, protagonizada por Friedrich March, no alcanzó a dar la exacta visión del drama, pero aseguró a Miller una posición entre los autores norteamericanos que se refrendaría en 1953, cuando, en pleno apogeo de la cacería maccartista, se estrena *Las brujas de Salem*.

«La tragedia de Salem fue el producto de una paradoja. Es una paradoja en cuyas garras vivimos aún y todavía no hay perspectivas de que descubramos su resolución», ha señalado con certeza el dramaturgo. Paradoja y parábola de la angustiosa circunstancia que la guerra fría desató en los Estados Unidos poniendo de moda nuevamente la delación, la venganza, la envidia y otras no menos inevitables costumbres huma-

nas, condujo al autor, en 1956, ante el Comité de Actividades Antiamericanas; un año después del estreno de sus piezas cortas *Panorama desde el puente* y *Recuerdo de dos lunes*, que luego serían ampliadas a una mayor cantidad de actos. La lucidez de John Proctor fue un reflejo que auguró la postura de Miller, quien se negó a dar los nombres de sus amigos afiliados al comunismo, por lo cual se le acusó de desacato. En 1958, sin embargo, ya se había revocado la sentencia, devolviéndosele el pasaporte que se le había retirado para evitar su salida del país, y el autor entraba como miembro al Instituto Nacional de Artes y Letras.

El hombre que en 1957 había publicado ya su teatro completo bajo el sello de Viking Press era un escritor hecho y derecho, seguro de su trascendencia. El prólogo de esa edición, por demás, evidenciaba la claridad de sus conceptos respecto al arte teatral y su incidencia en el público. «Toda obra es social por excelencia, ya que finalmente plantea con fuerza o debilidad la vieja pregunta que es saber cómo debemos vivir. Y esta pregunta en su sentido griego, su sentido mejor y más humano, no es una cuestión de carácter privado». Con posterioridad a estos sucesos, estrenó *Después de la caída*, *Incidente en Vichy*, la exitosa y magnífica *El precio*, *La creación del mundo y otros negocios*, *El lecho del arzobispo* y *Fama*, que alcanzan el contacto con el auditorio cubriendo diversas temporadas, hasta principios de los años 80. En todas ellas, aun en las que no consiguieron el favor de la crítica o el público, late esa preocupación por el hombre que, matizada de un valor poético indudable, habla de un escritor que sabe de la naturaleza de lo teatral como algo más que una *tajada de la vida*, dilatando desde la tragedia individual de sus roles el clima de desasosiego que borra al hombre sobre el Hombre. El suyo quiere ser —para decirlo con palabras que a él le pertenecen— un *teatro de la voluntad*, en el cual el protagonista se resiste a caer bajo su propio final y no abandona en ningún momento la posibilidad de una redención. Ese índice de verdad ha colocado su teatro en el ámbito de lo imborrable, y es por ello que sus piezas siguen alentando y alertando en tantos lugares del mundo, donde mencionar el nombre de Arthur Miller es saber de un dramaturgo que apuesta por el hombre mismo, y sabe de la llegada de su hora.

III

La historia de las puestas que se han alzado en Cuba sobre textos de Arthur Miller no es tan extensa como la que otros dramaturgos extranjeros pueden arrogarse. En su libro de memorias *Por amor al*

arte, Francisco Morín da fe de la que él recuerda como la primera función de *La muerte de un viajante* entre nosotros, ubicada en 1953, durante una temporada que el actor argentino Francesco Petrone compartió con actores nacionales. Petrone, que llegaba a la isla con un sólido prestigio histriónico, avanzó desde el rol de Willy Loman sobre el escenario del Teatro Martí, aunque —según Morín— sin compartir ningún elemento demasiado novedoso en lo concerniente a la puesta en escena. En 1954, el Patronato del Teatro llevó a la escena del Auditorium, en su correspondiente función mensual, *Todos eran mis hijos*, bajo la dirección de Vázquez Gallo, actuando José de San Antón, Carlos Bermúdez, Fela Jar, Rosa Felipe, Maritza Rosales, entre otros. Dos años después, desde la sala Farseros, Andrés Castro propondría con Las Máscaras *Las brujas de Salem*, en una versión que arrancó elogios y aplausos, gracias al soberbio texto original y a los desempeños de Antonieta Rey, René Sánchez y Elena Huerta, de quien se recuerda una intensa Abigail. En las notas al programa de aquella escenificación, que se repitió en 1960 con un elenco que también incluyó a Silvia Planas, Armando Quesada y Argentina Estévez, se apuntó: «La supresión casi total de decorados es sugerida también por Miller en la edición que se hizo de la obra con posterioridad a su estreno en Broadway. El carácter austero de la atmósfera del drama, lo escueto de su realización escénica parece solicitar este montaje elemental, por lo que la dirección estimó conveniente seguir las indicaciones del autor en este sentido.»

No cabe duda de que si algún colectivo podía, entre nosotros, aportar una visión enteramente cabal de *La muerte de un viajante*, ése sería Teatro Estudio. Tras la experiencia monumental de estrenar en Cuba *Viaje de un largo día hacia la noche*, y de ahí abordar al Brecht de *El alma buena de Se-Chuán*, el montaje de Clara Ronay estrenado en 1960 insistió en la búsqueda de una representación que aunara virtuosismo actoral y compromiso para con el público y la desgarradora fábula ya famosa internacionalmente. Aquí se reproducen imágenes de aquella puesta, en la cual Vicente Revuelta fue un espléndido Willy Loman. *Panorama desde el puente*, otra de las piezas de Miller, fue presentada en El Sótano por Paco Alfonso también ese año, pródigo en versiones de este autor entre nosotros.

En 1961 Sergio Corrieri dirige, también para Teatro Estudio, *Recuerdo de dos lunes*. Con escenografía de Salvador Fernández y la actuación de Joaquín Domínguez,

Raúl Eguren, Flora Lauten, Adolfo Llauradó, Elio Martín y el propio Corrieri. El programa de mano incluía las consideraciones del autor respecto a esta pieza, a la que califica como perteneciente a un «realismo abstracto», y que estrenara en programa doble, junto a *Panorama...* en el Coronet Theater en 1955 y en 1965 estrenaría en versión ampliada: «La obra expresa la preocupación con el hecho de que todo lo que hacemos en este mundo fragmentado se ve tan rápidamente anulado y que las metas, una vez obtenidas, desilusionan tanto. Es también el comienzo de una búsqueda futura y coloca la base para una búsqueda.» También en 1961 volvió a presentarse *Las brujas de Salem*, calificada ya por la crítica como el drama de mayor universalidad que acaso haya escrito Miller, conocida por el espectador cubano no sólo gracias a la puesta de Andrés Castro sino también a la puesta en pantalla que Roberto Garriga ofreció varias veces en televisión. El montaje que se abrió en el Teatro Payret el 26 de mayo estaba firmado por Rolando Ferrer y Abelardo Estorino; el vestuario era de María Elena Molinet y la escenografía era de Osvaldo Gutiérrez. Los papeles centrales fueron interpretados por Miguel Navarro, Argentina Estévez, Ana Viñas, Helmo Hernández y José Antonio Rodríguez.

Habría que esperar a 1968 para que, otra vez, *Las brujas de Salem* convocara nuevamente al auditorio. Tras años de reposiciones o de montajes de menor interés, Arthur Miller regresó a La Habana con esta pieza recurrente a una escenificación de alto vuelo, que aún muchos espectadores recuerdan. El espectáculo, esta vez, correspondió al Taller Dramático, y gracias a la feliz conjunción de muy diversos talentos, se convirtió en un punto memorable de nuestra trayectoria escénica. Dirigido por Gilda Hernández, protagonizado entre otros por Lilliam Llerena y Pedro Rentería, convirtió al vasto escenario del Mella en un fragmento del pueblo hechizado en 1692. La música fue asesorada por Rogelio Martínez Furé y Héctor Angulo, la coreografía del prólogo correspondió a Ramiro Guerra y Elena Noriega, los diseños de vestuario y escenografía fueron creados por Manolo

Barreiro, apoyados por las luces de Carlos Maseda. Extendiendo el área de acciones hasta una plataforma que alcanzaba la platea, el despliegue de todos los elementos de la representación alcanzó imágenes de gran efecto, cerrando con una magnífica impresión la breve vida de este colectivo teatral.

Acaso porque esa fecha marcó una fractura en la historia de las relaciones entre arte y estado en Cuba, y porque a partir de lecturas no siempre apropiadas de los polos de ese diálogo que tuvieron su expresión en el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, la dramaturgia norteamericana contemporánea prácticamente desapareció de nuestros teatros. Sólo en 1979, cuando Vicente Revuelta dirige *El precio* en Teatro Estudio, el autor de *Incidente en Vichy*



Muerte de un viajante, Teatro Estudio

vuelve a discutirse entre nosotros a partir de un acercamiento de indudable calidad. Sin embargo, valdría recordar que en 1969 Ana Leontieva montó para el Ballet Nacional de Cuba su versión, en un prólogo y tres cuadros, de *Las brujas...*, la cual fue bailada por Laura Alonso, María Elena Llorente, Marta García, Alberto Méndez y Loipa Araújo, entre otras notables figuras, empleando música de Bela Bartok.

Cuando Revuelta estrena *El precio*, con escenografía y vestuario de Severino Rodríguez, luces de Carlos Repilado y un elenco que conforman José Antonio Rodríguez, María Eugenia García, Omar Valdés y el propio director, Reinaldo Montero, asesor del colectivo, apunta en las notas al programa: «A primera vista

puede considerarse más un drama de la frustración individual que de denuncia social; en el rastreo de la culpa se enfoca al individuo y no al sistema. Pero no, la acción concentrada en un reducido número de personajes lejos de obstaculizar permite a los conflictos revelarse como consecuencia de una situación agónica fruto último de la crisis del ser social, insoluble para sus propios marcos.» Al llevarse esta puesta al Festival de Teatro de La Habana de 1980, cita medular en la recuperación y rehabilitación de un legado escénico de valor patrimonial, la prensa señaló: «Excelente montaje (...) con una escenografía donde aparecen objetos amontonados y que son herencia de familia. Agrada una puesta como ésta y, mucho más, cuando hay buenas actuaciones.» (José Manuel Otero, *Granma*); «El espectador que ha visto los distintos trabajos de actuación de Vicente Revuelta, saborea, en esta ocasión, esa capacidad para desdoblarse del maduro actor, su metamorfosis física, su coherencia gestual, la autenticidad de su personaje, lo convincente de su manera de hacer.» (Soledad Cruz, *Juventud Rebelde*).

Luego, en 1987, el Teatro Político Bertolt Brecht, con dirección de Wilfredo Candebat, haría regresar los parlamentos de *Todos eran mis hijos*. Los actores fueron Raúl Eguren, Luis Alberto García, María Elena Mariño, Jorge Reyes, Elvira Enríquez, Rini Cruz y otros. El vestuario fue de Miriam Dueñas, las luces de Carlos Maseda y la escenografía de Calixto Manzanares. La puesta, que contó con una traducción de su asesor, Freddy Artilles, mereció esta opinión de José Manuel Otero: «El grupo de actores que interpreta *Todos eran mis hijos* estuvo bien en la escena, a pesar de que hubo fallos, aspectos que a veces no se consiguen erradicar del todo: la premura, lo festinado en montar a toda costa con los sinsabores que vienen después cuando el error hace su aparición. Sin embargo, todos cuantos actuaron en *Todos eran...* son artistas de larga experiencia, acostumbrados a los avatares del teatro y seguros, además, cuando tienen que apelar a sus propios recursos para sacar adelante cualquier puesta en escena.» Otras opiniones, sin embargo, fueron más severas hacia este montaje, y tras su retirada de cartel hemos demorado poco más de una década hasta volver a colocar el nombre de Arthur Miller en nuestras carteleras. Dado el valor intrínseco de cada uno de sus textos, dada la calidad sensible de sus propuestas éticas y estéticas, es de lamentar tal ausencia, así como la falta de un panorama de mayor actualidad aquí respecto a la dramaturgia que en lengua inglesa se escribe hoy en el

mundo. Apenas algunas otras obras de Albee, Sam Sheppard o las ya conocidas piezas de Williams se han rescatado en nuestros repertorios últimamente; nombres como Mamet –por ejemplo– siguen inéditos en la Isla. Por suerte, el retorno de Arthur Miller a las tablas cubanas, coincidente con su visita, ha sido un doble acontecimiento a festejar con la alegría de toda bienvenida y el aplauso merecido de los sucesos contundentes.

IV

Que este rápido repaso sobre algunos de los montajes más recordados que nuestros artistas han alzado sobre textos de Miller pueda terminar saludando el montaje de Carlos Díaz y Teatro El Público con *Las brujas de Salem*, es cosa que alegra, en tanto signo de atención hacia un autor imprescindible y alcance de una madurez que hace de la sobriedad de su puesta un nuevo gesto amplificador. Con matices blancos, negros, sepías, y un tono trágico que rescribe el original superponiendo diálogos e interpretaciones en busca del denso tejido propuesto en las palabras del autor, la puesta de El Público gana terreno en lo actoral y desliza una sutileza mayor en la manipulación de los referentes textuales. Una lectura comparativa entre las indicaciones –y matices– de la pieza y lo que ofrece Díaz como dramaturgia espectacular evidenciaría esos manejos. Lamentablemente, la ausencia de una edición cubana que recoja ese texto demorará tal revisión. Por lo pronto, grato es felicitar a El Público y sus actores –jóvenes y consagrados–, por el nuevo acierto que cobran al regresar a la dramaturgia norteamericana (en sí misma referencia a la célebre trilogía que los viera nacer a principios de los 90), con recursos que son otros y los mismos, en tanto aseguran al espectador esa *poética de la complicidad* que han desarrollado en estos diez años que han vivido ya. Y tan intensamente.

Intensa fue también la estancia de Miller entre nosotros. En la Casa de las Américas, en el ISA viendo un ensayo de *El Ciervo Encantado*, y en tantos otros lugares, se manifestó como ese hombre sincero y preciso que es. Los cables internacionales se esforzaron por dar a su visita un matiz sólo político. Los hombres y mujeres de teatro que lo acogieron aquí saben de la verdad de sus pasos, y lo recibieron con la naturalidad de quien deja entrar, a esa casa de la memoria que es el arte de la escena, a quien tiene sus mejores llaves. Ojalá vengan sobre La Habana otros montajes sobre piezas de Arthur Miller. Habiéndolo conocido, ahora, lo entenderemos mucho mejor.

Oficio de la crítica

Las brujas de Salem: el festín de los necios

Convertido en un suceso de público y quizás, en el hecho artístico más contundente de la temporada, el último estreno de la Compañía Teatral El Público, *Las brujas de Salem*, del dramaturgo norteamericano Arthur Miller, remueve pasiones, provoca polémicas a favor y en contra, e incluso arrastra al teatro a quienes no acuden con frecuencia; paradójico, pues no se trata de un show humorístico, una comedia vernácula o un vodevil ligero.

El espectáculo dirigido por Carlos Díaz concilia con maestría lo escenográfico con el trabajo actoral, el diseño de vestuario con el de luces, el trabajo vocal de los actores con la banda sonora, creando o recreando la densidad opresiva del texto original que sustenta su trama sobre un pasaje de la historia de Nueva Inglaterra: la cacería de brujas acaecida en 1692 donde se mezclaron la paranoia religiosa, el miedo pavoroso a la muerte, el odio, el oportunismo, la envidia, el resentimiento y toda una gama de valores negativos que, escudados en el estoicismo, la castidad, la entrega a Dios y la purificación del espíritu en aras de la consagración al Sumo Hacedor, enviaron a decenas de inocentes a la horca y de ahí a las llamas y aceites purificadores del infierno.

Arthur Miller, uno de los grandes autores no sólo de Norteamérica sino del teatro contemporáneo, coincide con Müller en aquello de que «si lo que escribes carece de obsesión, de demonio, sólo escribes cháchara». La

obra de Arthur Miller, autor de títulos como *La muerte de un viajante*, *Incidente en Vichy*, *Después de la caída*, *Las brujas de Salem*, entre otros, es la de un hombre que sin renunciar a sus valores intrínsecos de norteamericano se erige como la voz crítica más contundente de su generación. Miller cree en su nación y por lo tanto no teme a las llagas que apestan en la piel de Norteamérica; ha sido, es, ese autor necesario y poético que todo movimiento teatral ansía, esa *rara avis* lúcida, implacable, pero al mismo tiempo piadosa y escéptica, que como un espejo muestra esa zona oculta bajos los afeites del triunfalismo y el progreso.

¿Qué es *Las brujas de Salem*? Una pavorosa historia de brujería y oportunismo —no la más pavorosa, sino una de ellas. La humanidad es rica en historias similares, tomemos, por ejemplo, el caso de los demonios de Loudun, en Francia, o los posesos de la Villa de Remedios, en Cuba, o las leyendas de Transilvania; y veremos sobrevolar, espoleando los flancos de gigantescos pajarracos amarillos, a brujas hermosísimas, a sacerdotes alienados, o a doncellas pérfidas que agitan sus lenguas y desatan las tempestades del pensamiento...

Los actores se mueven enmarcados por grandes paredones laterales que remedan las paredes de un templo, mausoleo o sepulcro, sentándose en bancos de iglesia, testigos del gran juicio humano que es *Las brujas de Salem*. La luna asoma al fondo, apuntando el primer guiño cómplice del director:

a la luz de la luna se besan los amantes, los diablos celebran sus ancestrales ritos, bajo el resplandor lunar las cosas mutan, se convierten en su opuesto...

Los diseñadores del espectáculo, Rafael Cuenca en la escenografía y Vladimir Cuenca en el vestuario, absorben los presupuestos del autor y del director, traduciendo un contexto que por su atmósfera visual, lo cetrino y sombrío del conjunto, remeda en algo los rituales satánicos, atrapando sabiamente el horror de ciertas pesadillas humanas. Hasta las flores de la esclava Tituba (interpretada por Bebé Pérez con sobriedad) son de un verdor triste y de un morado apagado. Señorea la gama de Dios, ese Dios furioso de los fanáticos: blanco, negro, gris, ocre, siena.

La frontalidad de las composiciones permea la escena de una atmósfera visual inolvidable. Pienso en el segundo acto, cuando John y Elizabeth dialogan mientras ella despluma el ave que Abigail ha sacrificado ante los espectadores en una acción brutal, o cuando el Reverendo Hale abre su libro y muestra un espejo que ilumina las tinieblas, o en el juicio del tercer acto... El discurso escénico de Díaz



FOTOS: VIOLETA RONZONI

enfrenta al espectador para que éste dialogue con los personajes que lo increpan desde su angustia, encierro o desesperación. Incluso los hipócritas (Ann Putnam, por ejemplo) miran al frente rompiendo la tradicional convención de la interrelación actoral, develando una comunión otra.

La puesta en escena aboga por la palabra devolviéndole a la misma su categoría de acción. Aboga por una sobriedad en la utilización de elementos ajenos al actor; éste es despojado de artificios, obligado a actuar a partir de su naturaleza, de sus propios recursos físicos... Una virtud del espectáculo, una cita clásica.

Cierto es que la exposición, esa niña que baila y se confabula con los seres invisibles que la rodean, es demasiado extensa y reiterativa, y que ciertas soluciones de manipulación de unos actores por otros, y pienso en el primer acto, se repiten: recuerdo esas niñas que se empujan y caen, y vuelven a caer... Cierto es que no todos los intérpretes defienden su rol con la misma pulcritud. Es muy difícil encontrar hoy, al menos en Cuba, un espectáculo cuyo nivel actoral sea parejo. También el teatro con su aquí y su ahora, juega con el humano, con sus espíritus, sus energías, sus jugos vitales... Cada noche es única, y hay noches y noches, brujas y hadas madrinas, luces y sombras. Se respira en el montaje de *Las brujas de Salem* un aire de «alta teatralidad» casi olvidada, una reminiscencia de alguna época pasada, gloriosa en la historia del arte escénico nacional que reivindica el papel del teatro y su capacidad de convocatoria. La puesta en escena tiene lo que merece: espectadores. Los defectos son como lunares en la piel de una criatura hermosa. *Las brujas de Salem* se ama por sus virtudes y defectos.

Jacqueline Arenal sorprende con su Elizabeth Proctor. La actriz se presenta sin afeites ni banalidades, segura, coherente, sensible, mostrando la verdadera belleza, la del talento, y logra un per-

sonaje vivo, complejo y visceral. John Proctor, encarnado por Alfredo Alonso y Abel Rodríguez, encuentra en ambos actores excelente material para su posesión. En el primero se muestra con cierto aire distante y principesco que



lo sensualiza, en el segundo con una atmósfera más rústica, más atribulada. Ambos, siguiendo pautas similares, entregan caracterizaciones diferentes, saludables e inquietantes, en las que prende el espíritu de ese gran personaje que es el granjero John Proctor, de esa gigantesca metáfora de la individualidad que se nombra John Proctor.

Mario Montejo en Giles Corey apunta notas conmovedoras y simpáticas, de innegable organicidad; fiel exponente, pese a sus años, de la conciliación generacional que habita en *Las brujas de Salem*. Por otra parte, Fernando Hechavarría como Danforth presenta una vez más sus credenciales de gran actor entregando una caracterización obsesa y tremebunda, mientras la joven Katia del Pino, como Ann Putnam, no se queda a la zaga dibujando limpiamente a su retorcida señora, agorera de la desgracia, personificación de la envidia y el fracaso humanos.

Cada rol supone una nueva encarnación, cada personaje un volver al principio, una experiencia renovadora, total, irrepetible. Waldo Franco y Walfrido Serrano, como los reverendos Parris y Hale, respectivamente, muestran una vez más su elevado profesionalismo. El Parris de Waldo Franco surge preciso, fluido. Dora el personaje y lo incorpora a partir de ese discurso tan peculiar

que lo caracteriza. Walfrido Serrano, en Hale, sorteja los escollos de ese ser honesto, pero equivocado, y desde cierto registro grandilocuente heredado de espectáculos y escuelas anteriores, convence y conmueve.

Mary Warren, interpretada por la joven Raquel Casado a partir de una meticulosa partitura física, se proyecta enrarecida, ora cobarde, ora valiente. La actriz es expresiva, inquietante, matizada por tensiones que enriquecen a la Warren dándole cierta atmósfera de animal que huye del amo. Raquel Casado traduce en su dimensión física todo el universo emocional del personaje, y la actriz, pese a su juventud, aparece

inteligente y técnica. Un hallazgo, vaya fortuna.

Georbis Martínez trasciende las expectativas y se coloca a la cabeza del reparto entregando una depuradísima caracterización que anula su condición de actor debutante. Su Abigail, sin manierismos, se yergue monstruosa, dueña de un sugestivo trabajo vocal y de un diseño físico preciso, cada pasión una acción concreta, cada mirada al lugar preciso; el trabajo con las manos es impecable. Georbis aborda a Abigail Williams desde una óptica profundamente humana, sazónándola con matices que van de la culpabilidad al desfrenado, del bochorno a la soberbia, del desgarramiento a la ironía. Es curioso como el joven actor trasmite esa sensación de que estamos ante un espíritu atormentado, ante una conciencia criminal, ante una naturaleza deformada, torcida. Georbis Martínez es una presencia de subyugante magnetismo, un núcleo energético vital, magnífico. Su actuación queda registrada como una revelación. Conjuntamente con Raquel Casado, Katia del Pino, Lester Martínez, Ricardo Becerra, Georbis saca la cara por esa nueva generación de actores que ya comienza a imponerse y que sólo necesita tiempo y oportunidades para manifestarse. Salud por y para los jóvenes que arriban al teatro y enriquecen

con su talento propuestas como *Las brujas de Salem*.

El espectáculo necesita madurez, recibir el aliento de multitudes de espectadores, la complicidad de la sala llena. Necesita también que esa complejísima estructura sea dominada y trascendida por los actores. Aún amerita cortes—ah, la síntesis—y quizás una valoración mayor de la partitura musical, compuesta por Ulises Hernández, que complementa y redondea ciertas atmósferas pero que no se impone como un componente fuerte dentro del entramado dramático salvo cuando la soprano, como un espectro, canta dando inicio al último acto.

Crucial, *Las brujas de Salem* se asocia a algunos sucesos acaecidos durante la Revolución Francesa, o, si nos acercamos a nosotros mismos, a la llamada *parametración* de los años setenta, donde escuchados en la defensa de valores nacionales y revolucionarios, algunos, supuestamente llenos de bue-

na voluntad, desataron sus demonios contra sus semejantes en una búsqueda equivocada del ideal de pureza o de hombre nuevo. Al final, después de la catástrofe, sobreviene la justicia, la verdad, y —¿por qué no?— la piedad.

La pieza de Arthur Miller honra a las víctimas y se apiada de los victimarios. No hay mayor castigo que la estrechez de miras, y la pérdida de la fe en el hombre y sus posibilidades intrínsecas de evolución y apertura. La puesta en escena se abre plural, polisémica. Le reprocho a la versión, escrita por José Manuel Domínguez y Mabel Llevat, la ausencia de ciertos personajes como el señor Putnam; le admiro su poder de atrapar, sin concesiones, toda la atmósfera propuesta por Miller, entregando un texto enjundioso, sanguíneo, de múltiples lecturas, mucho más allá de un pobre conflicto doméstico como en la versión televisiva.

Concluyo por el final del espectáculo, no el de la pieza. No perdono

el regreso de Abigail Williams —sea como fuere, fantasma, conciencia culpable, aura criminal, pura imagen escénica. No perdono las palabras de Elizabeth Proctor: «Ella lo amó más que yo». El final, con tendencia melodramática, desdice la obra, atenta contra la propia fábula de Miller, como la versión francesa para el cine con la que el autor no estuvo nunca de acuerdo, y creo que sabiamente. Las criaturas como Abigail Williams están invalidadas para el amor y por lo tanto para el arrepentimiento. Abigail no necesita entrar, pues su presencia, sus actos, su voz, lo contaminan todo. Ella pertenece al mundo de las sombras, ese vasto y tangible mundo que nos acecha desde nosotros mismos. Aunque claro, tampoco olvidemos que al pie del cadalso se retuercen los asesinos...

Raúl Alfonso

■ Las brujas de Miller

Quizás sea un lugar común reclamar por el espacio del «Teatro» en la programación televisiva y más, cuando en este verano del 2000 como en el anterior, se abrió una producción a tal propuesta artística. Sin embargo, por su aparición (que manquedades aparte, todos aplaudimos), es necesario reflexionar sobre un hecho que incide no sólo en el diseño de los espacios en los medios, véase también la importancia del teatro en la radio (yo recuerdo, con particular devoción, cómo Camila Henríquez Ureña me decía de su interés y asiduidad hacia tales ofertas radiales en los 60 y 70 y cómo las ponderaba por su buena factura). Pero como en Cuba —al igual que en toda Iberoamérica y me atrevo a decir que también en otras latitudes— los *mass media* son gestores de un pú-

blico y un factor nada desdeñable para la cultura, creo que debemos subrayar la importancia de esta presencia de la escena porque no puede ceñirse el gusto (o el disgusto) a la rutina o adocenamiento de las telenovelas.

El teatro ICRT, una de las más conocidas nominaciones de tal programa en nuestra TV, fue asidero de nuestros mejores actores y actrices. No olvidaré nunca una conversación con el desaparecido Enrique Santiesteban que también me ponderaba el calibre de tales ofertas y cómo cualquier intérprete luchaba por virtualmente ganarse el honor de ser invitado para integrar un reparto y cómo nuestros mejores directores (hablo de los de verdad, y no de los simples ponchadores de cámara) ascendían en la escala artística en los medios masivos o de información, cuando se les daba la responsabilidad de asumir una obra, fuera esta un clásico griego como el *Edipo* de Sófocles o el *Hamlet* de Shakespeare o algo del teatro norteamericano (que siempre ha

tenido una fuerte presencia en el teatro y en la TV) o de nuestra propia dramaturgia.

Muchos jóvenes que hoy miden sus armas y comprueban sus talentos y crean en diversas manifestaciones artísticas y literarias tuvieron, en las puestas de las mejores piezas teatrales por la pequeña pantalla, el estímulo, la motivación para ir a las salas o acudir a las bibliotecas de sus pueblos y ciudades, hasta en los bateyes de los centrales azucareros, gracias a una transmisión.

Ahora, y con Arthur Miller, que nos visitara hace sólo unos meses atrás, se ha producido el fenómeno singular de que una de sus piezas más sólidas: *Las brujas de Salem*, se presentara por uno de nuestros colectivos teatrales, El Público, en la sala del cine-teatro Triánón y, también, que fuera ella la que abriera, en la temporada privilegiada del verano, el «Teatro en TV».

Uno de los directores más serios con que cuenta el prisma televisivo en

Teatro en TV

teatro en TV teatro en TV teatro en TV teatro en TV tea

el país, Eduardo Moya, con el aval de series y telenovelas, asumió el reto no menor de abrir el fuego con la puesta de Miller, desde la versión que realizó, hace años, el desaparecido director de TV Roberto Garriga, para cambiar sólo el final de tal versión e incluir con el suicidio de John Proctor, incorporado por Tony Cortés en uno de sus más medidos trabajos, una, para Moya, validación del carácter que en su lectura tiene, de víctima, la propia Abigail Williams, aquí asumida por la joven actriz Sheila Roche en un trabajo signado por fuertes altibajos en su incorporación, que no lograba transmitir sus demonios.

Las brujas de Salem en esta puesta descendieron desde su propuesta conceptual, como obra de tesis a una versión que subrayó el triángulo amoroso y los problemas de alcoba, ciertamente presentes en el argumento dramático, pero que en la pieza de Miller no son sino el *corpus* de un pretexto gestual, icónico para dar la sustancia de un problema que es lo que le permite mantener su vigencia más allá de la historia que se nos cuenta de la intolerancia religiosa en el siglo XVII, en las comunidades de los puritanos o del propio contexto epocal en que el autor norteamericano la escribió, marcado por el macartismo y el proceso anticomunista que llevó a la represión contra los doce de Hollywood y hasta la muerte de los esposos Rosenberg.

La obra teatral, *potens* creativo, demanda de una puesta renovadora, de una lectura fecundante que supere, incluso, el propio ruedo contextual para ir a una comunicación subliminal con el público, a inicios del tercer milenio y de un nuevo siglo que, según se afirma por muchos a escala planetaria y a pesar de las contradicciones que sacuden a la humanidad, debe estar signado por la espiritualidad.

En tal giro fallaron Moya y Garriga y también los intérpretes porque la puesta no se salva sólo con la buena fotografía de Berdayes o el trabajo de vestuario de Nieves Laferté. El entramado conceptual, la sustancia agónica, contradictoria y patética de *Las brujas...* no pueden limitarse a explícitos

marcos referenciales ni a formalismos.

En el problema de la intolerancia, sobre todo en su lectura contemporánea de la aceptación o de la no aceptación de *la otredad*, de las alteridades, el discurso que condena, abiertamente y sin tapujos, la manipulación de las ideas, sentimientos, gustos y opciones de las personas, es donde está, en verdad, la trascendencia de esta pieza de Arthur Miller. Quedarse en su epidermis es volver a un teatro obsoleto, atrofiado por un realismo que ignora la complejidad del existir y, sobre todo, de las criaturas humanas en un contexto social donde el individuo pierde, día a día, su capacidad para discernir, y ser víctima de códigos éticos y estéticos que se le imponen.

No es sólo la voz, y su deficiente colocación y expresión por Claudia Rojas en su papel de Elizabeth Proctor lo que deslucen su actuación, sino la incorporación de su personaje, el no haber atrapado las claves de una criatura que ejemplifica, en la pieza, una tesis: la de la verdad, la del amor auténtico, de una fuerte eticidad que se enfrenta, en puja constante, con la mentira, la manipulación que ya no es expresión de una doblez moral sino de una deformada y deformante construcción social e histórica de expresión poliédrica.

Y es aquí donde *Las brujas...* de Moya no alcanzan el alto vuelo del original de Arthur Miller y donde el esfuerzo que se hizo, el amor con que se montó, el trabajo intenso de un colectivo profesional falla y queda reducido a escenas de histerismos intrascendentes, a una puesta donde el grito se confunde con el terror, y donde las cámaras no se mueven con creatividad tampoco y los actores, incluso maestros como José Antonio Rodríguez, caen en recursos gestuales evidentemente manieristas.

Esto no quiere decir que rompamos lanzas contra el «Teatro en TV», sino que expresamos nuestros criterios personales sobre una puesta que, por su importancia y promoción, también creó grandes expectativas entre los televidentes y que si no cuajó, sirvió para el ejercicio de la polémica, que es también uno de los mejores objetivos que se puede trazar el arte que

es, por su propia naturaleza, polisémico y ajeno a toda preceptiva o retórica *a priori*.

Mercedes Santos Moray

teatro teatro teatro teatro teat

■ Los días del hombre son como caña al viento

El todo -comentó el hombre, levantándose- puede aún ser excesivo, y no he sabido perdonarle a Navas su anuncio engañosamente explícito...

Eliseo Diego. *Un almacén como otro cualquiera.*

Las dos primeras noches del ya caluroso mes de junio, se presentó en la sala del Guiñol de Santa Clara un espectáculo unipersonal de Carlos Pérez Peña. En él, un enigmático personaje se apropia de textos del libro de Eliseo Diego *Los días de tu vida*, interpreta canciones que tratan de amor y de olvido, de la nostalgia y de las penas de la existencia, y, además, interactúa, a veces con los objetos del escenario, a veces con otros personajes ausentes.

Pérez Peña viene trabajando en esta puesta -de la cual es autor, director y ejecutante absoluto- desde hace ya algún tiempo, exactamente desde que los textos del gran poeta comenzaron a tentarle. Este fue su punto de partida y ya en el mismo subyace una paradoja: toda la serenidad clásica de la obra de Diego está atravesada por la máxima tensión de lo dramático: un horizonte de temporalidad y muerte frente al cual el hombre inventa sus argucias, se rodea de cosas familiares, argumenta, piensa el tiempo de formas diferentes, gesticula, conversa... monologa.

La poesía es hermana del teatro: ambos afirman el tiempo sin fechas, el eterno presente. Y también tejen tex-

tos, sobre otros textos, que a su vez se tejieron sobre otros, en una re-creación interminable; el actor es un productor, un tejedor que con texturas ajenas forma un cuerpo nuevo; él es el Ser Humano: su patrimonio son los días de la vida de todos, la joven luz de su país, el tiempo que lega en testamento, los presagios de amor inalcanzable, imposible en esencia, porque nunca se pueden alcanzar las cosas que uno quiere: Dulcinea no parece, la Siteria se marcha...

El espectáculo, además, parece concebido fragmentariamente; incluye tonadas, boleros, aires de cabaret. Si la imbricación entre los poemas y las canciones tradicionales cubanas progresa apaciblemente hasta su clímax en «Tar-

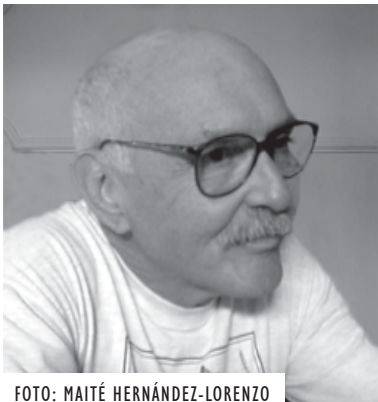


FOTO: MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO

des grises», totalmente sorpresivo resulta, por ejemplo, el salto a la vanguardia y la chispa humorística de «Quirino con su tres» (¿punto de giro?); o la salida de lo nacional cuando interpreta un vals peruano de Chabuca Granda («Aún me falta un tango», nos dice). Lo fragmentario posibilita la inclusión; a la vez, caracteriza a la obra estructuralmente: yuxtaposición y ruptura en la cadena de los significantes; esta ruptura es desequilibrio y puede sugerir otra: la de la propia identidad humana. ¿Quién es ese que se mueve en el escenario casi vacío, donde unos pocos objetos pesan con toda la fuerza de la gravedad sobre las tablas? Este personaje va de incógnito, no nos dice su nombre; parece haber salido también de la obra de Diego, de alguno de sus cuentos o relatos, como el caballero Nadie, que bajó la escalera una tarde de domingo hace cien años, o el viejecillo negro de los velorios, o el Se-

ñor de la peña, o el hostelero, o el jamaiquino que sólo quiere irse, o el que narra la angustiada experiencia, que roza lo indecible, vivida en el oscuro almacén de Navas, donde hay de todo. (Por cierto, esta breve pieza narrativa tiene incluso el estilo de las acotaciones). Todas estas figuras, aunque no estén citadas en *Como caña al viento*, son convocadas a la memoria por la gestualidad del personaje: sobria, sin los excesos que la moda del día hace cometer a los intérpretes de unipersonales, quizás como compensación a su soledad escénica, en una especie de «horror vacui». El gesto del actor es elegante, preciso; a veces excesivamente cortesano, ambiguo, discordante: el gesto es siempre *irónico*. Y aquí he creído encontrar la clave de que una representación tan aparentemente simple sea un reto a la lectura, de que un espectáculo cuya única pretensión parece ser entretener cultamente, pueda provocar inquietud y hasta desasosiego. Porque no se trata de la ironía frente a *lo cursi*, de la que mira por encima del hombro a *lo sentimental* o al *lugar común*, sino de la que resulta de incorporar estos elementos a la «alta cultura». Es esa *ironía*, tan difícil de definir, que surca todo el arte moderno, desde los grandes románticos hasta nuestros días; la que niega la total armonía de lo existente y la condición de lo artístico como imagen de esa armonía; es la discordancia del tiempo, lo fugaz, la caducidad, la muerte. Y es también la irrupción de la subjetividad en lo pretendidamente objetivo, por eso le viene de sí misma ser siempre transgresora.

Lo que me parece realmente inusual en el espectáculo es haber logrado este efecto distanciador irónico por la manera de hilvanar los textos con la gestualidad del actor. La ironía nos dona la sospecha de que lo que realmente debimos apresar se nos ha escapado. De ahí nuestra inquietud y desconcierto.

Por supuesto, sé que *Como caña al viento* engendra recepciones bien disímiles a esta en cuya explicación me ocupó. Al fin y al cabo, ¿no se anuncia como un unipersonal de este destacado actor y director, con excelentes textos literarios y muy buenas canciones? Pues sí, todo esto es cuento, y muchos espectadores lo encomian,

con razones legítimas, como un magnífico recital, y otros, como agradable paréntesis en medio de la agobiante cotidianidad. Pero sé que hay algunos, entre los cuales me cuento, que le agradecerán a Carlos Pérez Peña ese algo más que subyace en la engañosa explicitud de su interesante propuesta escénica.

Carmen Sotolongo Valiño

■ Un espectro teatral que vibra más allá de la luz

La primera vez que me adentré en un aula del ISA fue a principios de los años 90 en medio de una edición del Festival Elsinor, para asistir a una demostración de trabajo titulada *Corazón de perro*, llevada a cabo por dos alumnos de la Facultad de Artes Escénicas que culminaban sus estudios por esa fecha. Los vagos recuerdos que tengo de aquel encuentro, me insinuaron considerables contrastes de las acciones corporales que ejecutaba la actriz con relación a las referencias que, desde el punto de vista escénico, yo venía gestando por aquel entonces. Por supuesto, que en ese momento no imaginé que estaba siendo testigo del nacimiento de una célula de trabajo, y mucho menos que hoy, nueve años después de esa experiencia, me encontraría siguiéndole el curso a una historia en la cual figuran aquel director y aquella actriz, quienes serán de manera nada casual los protagonistas del proyecto teatral Espectro 11.

El nombre de una entidad naciente puede aludirnos muchas acepciones, pero yo prefiero sumergirme en el misterio de su vibración y permitir que sean sus espectáculos mismos quienes me confiesen su verdadero sentido. Como institución oficial este grupo se crea hace tres años y lo conforman también Alfredo Ramos como asistente de dirección, diseñador de luces y de sonido, Roberto D.M. Yeras, asesor dramá-



FOTO: ELISA ALÉ

tico y Angel Mario Molina, el productor. Sus primeros trabajos, *María Magdalena* y *Agosto 5, 1966*, aparecieron en cartelera bajo la firma de Teatro Buendía, ya que ellos establecieron otro pequeño estudio dentro del ya consagrado colectivo teatral. Y como herederos de una tradición genuina, su lenguaje respondería a la búsqueda de una expresión particular concebida desde la investigación escénica, tanto en su orden formal como en el de contenido.

Además de insertarse en una línea experimental, los pilares de todas sus presentaciones hasta el momento han sido construidos sobre una base autobiográfica que va articulándose a los mitos elegidos como soporte temático de sus historias. Y al parecer esta cualidad será constante porque su última puesta en escena *-Adiós-* no quedó exenta de ello.

Adiós fue el espectáculo que abrió la reciente temporada de este grupo en uno de los espacios alternativos del Centro Cultural Bertolt Brecht. Este trabajo, al igual que *Días felices*, germinó de la primera experiencia internacional que desplegada por este colectivo teatral por un ciclo de tres meses en Alemania. El primero de ellos siguió floreciendo por algún tiempo más para convertirse en lo que pudimos apreciar durante los primeros meses del 2000.

Como bien nos anuncia el programa de la obra, en sus inicios fue ideada como obra unipersonal, pero con el curso del proceso transmutó en un espec-

táculo para dos actores, cuya alianza profesional será resonancia del matrimonio que también formalizan en su vida íntima. Una vez más sale a relucir la pareja que presencié hace casi diez años en un aula del ISA: Maribel Barrios y Boris Villar.

Si leemos el espectáculo desde su enfoque ideotemático podríamos advertir el desgarramiento al que induce la sobrevivencia o el reconocimiento de la verdad; la presunción utópica que guía cada lucha diaria, porque es difícil ser tolerantes y doloroso vivir en un sitio donde el obstáculo te muestra constantemente tus límites como ser humano. Porque todo ello conduce también a la aceptación de la imposibilidad, y a su vez posee disímiles sustentos de carácter filosófico o metafísico. Y eso ya sería un arduo terreno, excesivo para este enfoque. En ese caso, además, yo me quedaría sin mucho que decir, por eso he preferido introducirme en la sensorialidad suscitada por el discurso espectacular, provocando un enlace de comunicación que se escapa de las palabras y se aleja de las denominaciones. Opté entonces por la lectura que me permite construir la puesta en escena desde mi historia personal, y ahí es donde comprendo una conexión auténtica entre *Adiós* y yo.

La puesta en escena parte de la simplicidad dada en inicio por un espacio teatral que fue conseguido por los propios integrantes del grupo, y el cual, sin lugar a dudas, puede llegar a ser un óptimo recinto para sus presentaciones, porque conserva la intimidad y encanto propios de cualquier sala de teatro experimental.

La dramaturgia de *Adiós* fue articulada a partir de textos extraídos del cuento «María Magdalena o la salvación» de Marguerite Yourcenar, y la sencilla fábula de amor entre María y Juan, contada incluso desde una cierta ingenuidad, se convierte en un puente para narrar su historia personal e íntima, ofreciéndonos entonces otra lectura del relato, narrada todo el tiempo en primera persona.

En la escena, el discurso se teje con un lenguaje corporal muy preciso, que nos muestra la limpieza técnica de una actriz con dedicado entrenamiento. No obstante el patrimonio expresivo de la actriz, ésta se auxilia de elementos audiovisuales

que le conceden plasticidad a las imágenes. Creadas unas entre su silueta y las diapositivas utilizadas, otras con la superposición de figuras en la luz, otras a través del trabajo con las sombras, en fin, todo un discurso espectacular que logra una conexión sensorial aguda, a pesar del peligro inminente en el uso de artificios teatrales con los cuales se puede conducir nocivamente al público hacia algún tipo de sensorialismo.

Desde un punto de vista formal, podemos anotar que el juego con las convenciones de un universo de la memoria nos permite viajar al *music hall*, al vodevil, así como al melodrama, haciendo uso de modos de la farsa, de la danza, imágenes cinematográficas y otros elementos dramáticos que se codifican para armar desde la sencillez una estructura compleja. Este juego con el espectador y sus referentes hace que la comunicación se sirva de un lenguaje ecléctico en su construcción teatral, que contrasta con la aplicación minimalista de objetos y escenografía.

La composición coreográfica, de los cuadros por imágenes, fue diseñada en favor de la virtualidad; de hecho Dios como ídolo es un personaje aparente, manifestado en escena por su director, Boris Villar, cuya presencia ha estado durante todo el tiempo dentro de los márgenes de la representación como clave metafórica. Así, durante la historia los espacios y los personajes son evocados a través de la luz, la música o la danza, para entregarlos al presente con una visión poética. Estos signos crearon concretamente otros espacios, otros tiempos y otras dimensiones.

La complejidad comienza entonces a asomarse en la escena, resaltando desde cualquier ángulo el trabajo actoral. La estructura del cuento favoreció una instancia de comunicación sostenida por el diálogo cercano y cómplice entre la actriz y los espectadores. Pero el hecho de usar el testimonio provoca que su individualidad invada tanto la narración que, por momentos, los límites entre el personaje y la actriz se borran. Esta se compromete tanto con lo que dice, y la exploración emocional se hace tan consciente, que el espectador recibe a cambio algo que tiene vida, fuerza, energía, luz.

La actuación fue el soporte de la estructuración escénica, y Maribel Barrios, además de confirmarnos una vez más sus condiciones histriónicas, hace durante el espectáculo de 55 minutos, un dibujo preciso de las acciones, que nos remiten incluso a *Agosto 5, 1966* aunque esta vez con intenciones más obvias de tocar de cerca la sensibilidad del espectador, porque el anterior montaje fue más hermético en sus presupuestos de comunicación. Marcadas quedan las conmovedoras escenas del candelabro y la autoviolación de María con el marino romano, en donde se armonizan la actriz y el muñeco.

A pesar de que este teatro de investigación responde a la tradición de estudio de la extraverbalidad, la pre-

expresividad y la antropología teatral, Espectro 11 no esconde sus propósitos de descontaminarse de todos aquellos clichés o reproducciones a que han dado lugar esta zona del teatro. Esta vez se hicieron explícitas las intenciones por abrirse desprejuiciadamente en el ámbito estilístico, y tender así a una nueva lógica de creación. *Adiós* además de revelarnos abiertamente sus preceptos de asumir el teatro y la vida en relación, da a luz la premisa más cierta del teatro experimental: que la carencia de recursos supone un reto a la imaginación. Trabajar desde la dificultad provoca al máximo la creación artística, y consigue dialogar seriamente con verdades y realidades que siempre evitamos o queremos disfrazar. Una labor

que hurga en estos límites, llega a cuestionamientos como: hasta dónde puede llegar la identificación entre el teatro y la vida, hasta dónde podemos llegar a desnudarnos realmente o hasta dónde aceptamos la realidad.

«Espectro» es una figura fantástica y horrible, es sinónimo de fantasma, pero es también el conjunto de rayos procedentes de la descomposición de un haz de luz, y encarna incluso lo que funcionalmente y de forma propicia ha alcanzado el espectáculo *Adiós*, con la tentativa evidente de integrar el teatro, la vida, el arte, con un mundo invisible que vibra más allá de la luz.

Yasmina Proveyer Llópiz

■ Un caracol nocturno para la danza

Larga ha sido la persecución que, con *Danza Combinatoria*, ha emprendido Rosario Cárdenas tras el verbo lezamiano. Ya hace diez años el gesto fundador de su compañía buscaba en el célebre escritor su eje, y *Fragments a su imán* era el nombre de aquel espectáculo inicial de la trayectoria que ahora parece reconsiderarse en un empeño de gran producción y -sobre todo- de grandes y riesgosas pretensiones. Mujer cercada por la danza y los poetas (sus trabajos sobre la mirada de Virgilio Piñera le han reportado dos momentos notables en tanto coreógrafa: *Discurso a mi cuerpo* y *María Viván*), la Cárdenas parece obsesionada por la transmutación del signo poético al baile, y de la confrontación de esos mundos expresivos viene a dar fe ahora *Dador*, espectáculo de toda una noche que subiera al vasto escenario de la Avellaneda. Reconstituir desde el gesto danzado el poemario más ambicioso de Lezama Lima, lograr en la escena

una estructuración dancística a partir de la confluencia poderosa y primigenia que propone el autor en un libro que define y desborda el propio concepto de un sistema poético, era una labor angustiosa y desafiante. Tras mucho tiempo de ensayos, búsquedas, pruebas, hallazgos y reconsideraciones, el espectáculo pudo al fin convocarnos al debate. Un debate ya presagiado en el primer encuentro que el Taller Itinerante de Crítica, de la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC, sostuvo en el propio salón de ensayos a comienzos de año, cuando aún la coreografía no estaba terminada y podían advertirse determinados aspectos que reclamaban una rápida revisión. Si entonces pude estar entre los críticos que analizaron ese proceso en un diálogo franco con la creadora, el sábado 10 de junio, a las ocho y treinta de la noche, entré al Nacional anhelando que la pieza me convenciera, y me hiciera desechar el recelo que otros proyectos más o menos similares han acrecentado en mí. Hora y media después, tras el último apagón y habiendo comprobado el hondo esfuerzo que alzar un resultado como ése ha de haber exigido a sus protagonistas, podía manifestar, y a pesar mío, que el verbo lezamiano sigue sien-

do, al menos sobre las tablas de la Isla, un ave rara de cazar y domar, un fénix que se goza en no siempre prodigar su excelso canto.

II

No demoro, entonces, un minuto más la frase: *Dador*, según Rosario Cárdenas, no ha logrado convencerme. Convencerme, ni -acaso esto sea lo peor- conmovirme; a pesar de la elocuencia del empeño y la sobrecargada pretensión de su propuesta. Más allá de las abundantes telas, de la desmesurada y vacía entrada y salida de símbolos, de códigos que no ganaban una dimensión conciliadora entre sus extremos, de efectos dramáticos esbozados pero desaprovechados en su potencialidad, y de momentos danzarios de desigual resolución -algunos espléndidos junto a otros de menor brillo-, el defecto fundamental del proyecto radica en su endeble dramaturgia, y es justo esa carencia la que lo enlaza al talón de Aquiles que la danza contemporánea cubana -salvo excepciones cada vez más contadas- muestra una y otra vez. Deslavazado, con cierres desiguales en sus células, y padecedor -que no *dador*- de la carencia de un ascenso dramático justificado en cuanto a tesis y no a mero frenesí del movimiento, el espectáculo

nza danza danza danza danza danza danza danza danza danza

resume las virtudes y los defectos del decir coreográfico de su autora, al tiempo que señala esas limitantes que el género todo demora en vencer aquí.

Pongamos de un lado lo positivo, para que la mirada que propongo sea más nítida. He aquí un montaje suntuoso, de aspiraciones loables en tanto procura un crecimiento espectacular que echa mano a diversos recursos escénicos, cuidado en su diseño de escenografía y vestuario, dotado de una banda sonora que gana instantes de verdadera hermosura y hasta eficacia dramática. Negar que tras un largo período protagonizado por el bailarín a solas, o en dúos o acaso en tríos, esta pieza, junto a otras de distintas compañías que comparten tal anhelo, quiere devolver a la danza cubana un aire de mayor despliegue visual sería mentir. Y mentir sería, también, si no se reconociera que tras los aciertos de *María Viván* -un espectáculo que, pese a no ser una entrega enteramente redondeada, aportó a la compañía una cierta estabilidad-, arriesgarse en un empeño aún más intenso, como lo ha sido éste, no hablara por sí sólo de la asunción de un riesgo capaz de merecer elogios cuando tantos otros creadores (y no únicamente coreógrafos) han elegido un acomodamiento cada vez más lamentable. Querer dar a su equipo un crecimiento en lo conceptual y lo formal fue un propósito válido para Rosario Cárdenas. Es un hecho a saludar; entonces, ese anhelo, que contrasta fuertemente con el resultado final.

¿Por qué, entonces, no me convenice ni conmueve esta entrega de Danza Combinatoria? Ya he adelantado, en líneas anteriores, mi preocupación sobre el desfase dramático que atenta contra el resultado integral. *Dador* se propone como un festín aquelarrático, que parte de una idea pre-textual (¿?), de José Lezama Lima. El fragmento en cuestión es el poema en prosa que sirve de pórtico a ese libro exuberante, verdadero pilar de la escritura de lo cubano. No sé si la coreógrafa habrá leído el soberbio e imprescindible ensayo de Fina García Marruz sobre este excepcional volumen. Quiero creer que sí, porque esas páginas esclarecen en lugar y el modo en que ese cuaderno redimensiona la obra del poeta. Partiendo de tres adolescentes

enmascarados se desata el baile, y lo que sucede a continuación pone al auditorio ante una obra que, si bien se crece y dirige aspiraciones al orden libérrimo de las esencias poéticas, sustentado en la ruptura con lo aristotélico que plantea Lezama, en su regusto por lo *incondicionado poético*, forcejea entre esa noción liberadora y una línea anecdótica que, desestructurada en cuadros, narra de algún modo el goce, la pérdida y restauración de un contexto y un tiempo arcaicos. Esa fábula, que lucha constantemente con el propio orden que la poesía de Lezama se niega a asumir, en tanto corriente poderosa y avasalladora que va de un punto a otro enlazándolos en el unificador aliento de la *imago*, no alcanza la dimensión dramática necesaria en tanto se ve ahogada por la interminable avalancha de símbolos (ruedas, cábales, personajes extraídos de mitos esotéricos, referencias a sistemas culteranos de adivinación, Tarot incluido), que al remitir a cánones distantes, no alcanzan el estado concurrente que el genio lezamiano les supo brindar. A medio camino, pues, entre la ilustración del cosmos genésico planteado por el poeta, y la consumación de esa historia cuya narrativa se ve debilitada constantemente por la incansable aparición y desaparición de signos que, sin objetivarse en la escena, pasan como ráfagas, no siempre superando un carácter de mero cliché -que roza hasta la banda sonora, como cuando en la manzana que inician los misteriosos e inexplicables Caballeros es una pieza que remite al rock lo que se escucha, incidiendo en esa vieja y malentendida relación que enlaza ese tipo de melodía con la destrucción o el mal-, ni ahondando en su inmediata capacidad de recepción -recuérdese la aparición, casi al final, del niño, perdido entre telas y luces que debilitan la posible fuerza de lo que en ese instante representa. Figuras en zancos, ruedas que a fuerza de entrar y salir pierden el rango simbólico que se les ofrenda, grupos de bailarines que palmeando o portando antorchas atraviesan inútilmente la escena, un cierre harto dilatado, piñas de atrezzo que más allá de la referencia a *Corona de las frutas* no señalan algo que no pueda sugerir la propia figura de los danzantes, subida y bajada

de varas y telones, y una iluminación efectista y poco provechosa, dotan a *Dador* de un barroquismo que hace pensar no en el gozo de ese estilo, sino en su decadencia, cuando ya la línea neoclásica exigió un *no va más* a tan alambicada expresión.

Las dos únicas funciones de un espectáculo como éste, costoso en cuanto a producción y merecedor de una confrontación más sostenida con el auditorio, según el tiempo de ensayos y esfuerzos que implica llevarlo a escena, apenas si han justificado su estreno. Un montaje semejante debiera permanecer en larga temporada ante el espectador (máxime teniendo en cuenta el despliegue publicitario que lo rodeó), a fin de ajustar sus claves e -incluso- paliar el gasto económico que representó su elaboración. Los bailarines, entonces, apenas si pudieron comprobar en el escenario lo que experimentaron en el salón de trabajo, y más allá del siempre loable virtuosismo de Eruady Muñoz o Dieser Serrano, faltó en el desempeño general la dinámica que permita a los intérpretes *solfear* sus movimientos, ironizar sobre el cuerpo del poema que se danza, disfrutarlo en la sensualidad que proclama el vestuario y la atmósfera de ciertos instantes. Habrá que revisar, insisto, la dramaturgia toda, y sintetizar a fin de que, a diferencia de lo visto, el espíritu de las coordenadas lezamianas sí sean aquí presencia actuante y no referencia culta aprendida en una lectura más demostrativa que no creadoramente manipuladora. Lograr tal cosa es un acto que dotará al espectáculo de una médula más firme, menos leve en su aprehensión del demonio de este autor, capaz de afirmar que «Todo lo que no es demonio es monstruoso». Ciertamente, *Dador* no es en tanto resultado un espectáculo monstruoso, pero verdad es también que a la calculada belleza de algunas de sus imágenes y a la debilidad conceptual con que maneja símbolos centenarios, podría anteponer una escala mayor de alcance, si dejase enteramente libre al demonio personal de su creadora, en un afán que, como la propia poesía que la inspira, a un tiempo que arrasa, crea.

Norge Espinosa Mendoza

■ Un azul de carpa y cielo

En lontananza la carpa y el cielo se igualan a vista de pájaro desde lo alto de la serpenteada carretera, que al rugir de los camiones, conduce la parafernalia de los artistas. Mientras, ya en el ocaso, la majestuosa tienda se proyecta contra el cielo azul semejante a brochazos de un Menocal o Romañach, o quizás de un más actual Vladimir Quiñones.

El calor del verano hace sudar los cuerpos de los carperos y pisteros que, con febril trasiego, se desplazan a lo largo y ancho del embudo invertido, atentos a los últimos detalles.

Hay fiesta y agitación en Caimito. La muchedumbre se agrupa, se mueve y se empuja con natural ansiedad. El grupo de curiosos se abalanza hacia las jaulas de los animales, al mismo tiempo que se redoblan los golpes de las mandarrias con sonidos rítmicos clavando las estacas que sostienen los vientos y los gays de la carpa.

En ese instante, la tela de la carpa se abre, se extiende, se hincha bajo la acción de los vientos y en la cúspide de sus mástiles ondean sendos pabellones tricolores. Quedaron atrás meses de esfuerzos ininterrumpidos; el duro bregar de los artesanos cortando y cosiendo los paños y las relingas que, simulando nervaduras, refuerzan los middlepiece, los cuarteles y la picoleta.

Los decidores y ejecutores no han cesado ni un minuto de lidiar con el tiempo para tener todo preparado en el momento de la gran fiesta inaugural. ¿Por qué Caimito? El Central Habana Libre, ubicado en ese municipio, fue el ganador en la emulación de la zafra a nivel nacional, y sus trabajadores tienen esa dicha.

El Ministro de Cultura Abel Prieto, el Ministro del Azúcar Ulises Rosales, y la heroína del Moncada, Melba Hernández, así como el Presidente de las Artes Escénicas Julián González, e invitados, están presentes para dar inicio a la función. Con un sencillo acto

se corta la cinta que da paso a la apertura de la carpa, y con las emotivas palabras de un joven se hacen los compromisos a nombre de todos los trabajadores. Se aprovecha la ocasión, además, para entregar la Distinción por la Cultura Nacional a Raúl Pérez, artista de larga trayectoria en el circo.

El espectáculo

Comienza la función. Con el prólogo aparecen los artistas al ritmo de la música realizando evoluciones plásticas y coreografías, unidas a ejecuciones de las especialidades de los géneros circenses: malabares, equilibrio en percha y sobre las manos, pirámides, columnas, acrobacia de saltos, cascadas que acontecen simultáneamente de forma cada vez más creciente, con la inventiva, la vivacidad y el temperamento que los participantes le impregnan en una actuación dinámica. En esta ocasión se han unido veteranos e integrantes de la joven guardia.

En el recinto de los camiones se suceden las acciones dramáticas de las líneas danzarias, ejecutadas por masas grupales diferentes, sin abandonar el sentido ni la esencia de la propia manifestación, hecho que se había perdido, pues reiteradamente en los últimos años se ha abusado del movimiento danzario al estilo del cabaret. En este montaje los desplazamientos –tanto en el prólogo, como en el epílogo y en las viñetas de cada número– responden al arte representado, un logro de su director y coreógrafo Reidles. Con el movimiento de masas señalado se van realizando la composición y la estructura expuestas en el guión mediante superposiciones de pequeños cuadros entrelazados, y a través de la utilización armónica de las artes danzarias, teatrales y circenses.

Cada acto tiene su presentación propia sin dejar de ser una unidad en particular, y así dar paso al primer número

circo circo circo circo circo circo circo



FOTO: MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO

del programa: una alegoría folklórica representada por el dúo Los Chapman, en Bambú Aéreo. Las hachas de Changó relucen y el arco y la flecha de Ochosi configuran el equipo de actuación. Continúan los ejercicios: pulsadas, paradas de cabeza en equilibrio sobre el marco que sostiene con fuerza dental el *partenaire*, para cerrar su actuación con molinete. El público ovaciona.

Prosigue el espectáculo con malabares, doma, y hace su aparición el payaso Yoi. Irrumpe un bloque de artistas formando coreográficamente una flor, y del centro, semejante a un pistilo, surge la niña Lorena, grácil y bella. Sorprenden sus ejecuciones por la maestría y el virtuosismo. La música penetra en la atmósfera de cada elemento y cada acento va acompañado de la expresión y lo gestual. Innegable: es un excelente número de contorsiones.

Cautivan dos hermosas jóvenes en trapezio al ejecutar un número en que ambas serpentean desde la pista hasta lo más alto del equipo, donde con movimientos sincrónicos, o sea, de espejo en el lenguaje circense, realizan el suelta y coge, posición invertida de un pie asida por la base, la plancha dorsal, así como figuras plásticas entre otros ejercicios significativos de impacto y alta dificultad.

Llegan los Coronados. Dos esbeltas muchachas acompañadas de un experimentado artista del malabarismo. Ellos ejecutan el pase de bolos y aro frontal, de espaldas sencillo, y con doble vuelta, la cascada, y al final el lanzamiento de platos entre ellos, con ritmo cada vez más acelerado.

En otro momento del programa llenan la pista los graciosos simios, que imitan a los humanos en los más inusitados ejercicios. Imposible sería reseñar los catorce actos presentados, pero ineludible es referirse al cierre realizado por el Grupo Espiral en báscula, ganadores en varios festivales internacionales. El dinamismo impregnado a sus evoluciones, la maestría, precisión y seguridad en cada una de sus rutinas: el salto mortal en un solo

zanco, la lluvia acrobática y el mortal a coronar cuatro alturas son los más destacados, para terminar con el arriesgado triple salto mortal de la báscula al sillón.

Después de este dilatado programa, no funcional de acuerdo con el carácter del lenguaje circense, viene el desfile final con la salida a escena de todos los artistas participantes en una compacta formación, gracias al diseño, montado por su director.

La Carpa Azul, como sus antepasados trashumantes, comienza ahora un periplo por todo el país desde las provincias más orientales, para llevar la alegría, el colorido, la admiración y el suspenso de un arte milenario, como parte de los festejos, en este 2000, por el bicentenario del surgimiento del circo cubano.

Miguel Menéndez Mariño

os libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libro

■ Las ventanas de Ulises

Para departir con el universo a través de dos piezas cortas, se abren *Las ventanas tejidas* de Ulises Rodríguez Febles, volumen publicado por la Casa Editora Abril dentro de la colección Premio Calendario. Febles, quien ha obtenido hasta la fecha diversos reconocimientos por su labor dramaturgica -entre ellos el José Jacinto Milanés con *Don Juan tras la pared*, aparecido bajo el sello de ediciones Vigía- entrega ahora dos monólogos que portan la idea común de la soledad, no sólo por la concepción unipersonal de ambos textos, sino por el vacío enorme que separa a los dos personajes de la vida más próxima a nosotros. Seres, pues, que convocan una vida otra, plena de inquietudes existenciales afectadas, las mismas que a menudo nos agobian, pero en cuyo trazo de rareza cuaja la principal aflicción expresada por el autor: el conjunto de delirios que pueden envolver todo lo teatral.

En *Canto último para Charlot*, un hombre que imagina ser Chaplin comparte con Jackie Coogan -el muchacho de la gorra ladeada, su chicuelo- una función en medio de la calle. Durante la noche citadina, frente a un edificio de apartamentos, el personaje se obliga a sí mismo e insta a Jackie a entonar estribillos y ejecutar piruetas que atraigan a los transeúntes y habitantes del

inmueble. Sin embargo, lejos del éxito artístico, sólo aparece una gama descolorida de miserias que, a partir de la memoria, se suceden para conformar lo que esta obra es: un réquiem por el arte que no alcanza la satisfacción material de sus hacedores. La historia revela desde un tono mordaz, múltiples aristas de la inconformidad; Charlot, en su discurso, no admite tal hecho, de ahí que el ritmo de la acción se intensifique a medida que él conversa con Jackie, diálogo-pretexito, modo de redescubrir intenciones que hace décadas dormitan en la siempre vigente producción cinematográfica de Chaplin.

Las ventanas tejidas, título del segundo texto, comparte en tanto lirismo los rasgos formales de composición presentes en el primero. En esta ocasión, una mujer que jamás revela su nombre imagina un noviazgo que no ocurrió, sueña una vida separada de la cíclica recurrencia a tejer que el destino le devuelve tras las persianas de la sala, casi junto a la calle, mientras está sumida en el también repetido temor de que la madre despierte. Sus aflicciones se hacen acompañar de la codicia por lo que hubiera deseado ser; sufre y se remuerde, rescata estratos emotivos que yacen en su inconsciente, se engaña y alucina atrapada por el imposible regreso a la juventud.

Más que erigirse paradigmas de un estilo definitorio dentro de la obra dramática de este joven autor, las piezas reunidas en este breve volumen, de-

muestran la lucidez con que Ulises presenta espíritus que añoran, seres afectados por conflictos sociales y humanos, la ambigüedad y el recelo, nociones estas que el teatro de cualquier época y sitio estará obligado a apuntar. Desde el vano de las ventanas que Ulises abre ante nosotros, he contemplado la vida con los deseos de escapar hacia otra dimensión menos obligada a trascender; asida a circunstancias y preocupaciones cercanas, acaso tocadas por la magia de la escena, pero siempre desde una óptica humana.

Abel González Melo



Premio Sonning a Eugenio Barba

El prestigioso teatrista Eugenio Barba, director del Odin Teatret, fue merecedor del premio Sonning que otorga la Universidad de Copenhague a personalidades que han dado un significativo impulso a la cultura europea. Este galardón, de resonancia internacional, va acompañado de quinientas mil coronas, y según ha expresado el propio Barba, «(...) al atribuirlo, la Universidad de Copenhague ha querido recordar un contexto cultural más vasto; ha señalado los puentes que el Odin Teatret ha construido hacia los teatros asiáticos, e indicado nuestro contacto permanente con América Latina. Sin ellos el Odin no existiría: sus fuentes espirituales se habrían agotado».

Eugenio Barba ha decidido «aceptar sólo el honor» que tal premio confiere. Las quinientas mil coronas -alrededor de setenta mil dólares- serán divididas en tres partes: un tercio de la suma será para una asociación de ciudadanos que recogen fondos para construir un club juvenil en Tirana, Albania; otro tercio, el Odin se complace en ofrecerlo a *Conjunto*, «como signo de nuestra gratitud por haber documentado los años de lucha y de coraje del teatro latinoamericano»; la última parte de la suma será destinada a Leif Borch Hansen, sacerdote danés que ha sido procesado por esconder, en contra de la ley del estado, a inmigrantes ilegales que debían ser expulsados.

En la misiva que dirigiese a la dirección de la revista *Conjunto*, Barba añade: «El teatro es a menudo una diáspora. A veces algunas de nuestras obras son besadas y acariciadas por las nubes, aparecen bellas y son aplaudidas. Pero lo que las vuelve vivas y les da valor y sentido es su capacidad de oponerse a una época de indiferencia o de constricciones, nutriendo la paradoja que nos permite no pertenecer al mundo al cual pertenecemos. Por esto el premio es también para vosotros, amigos y compañeros del teatro de Cuba. Vuestro trabajo y presencia demuestran que nuestro oficio puede ser más que un lujo. Alegrémonos, festejemos juntos y continuemos. El camino nos espera».

Tablas, tomando en cuenta las palabras del maestro, se alegra y festeja también la entrega del premio Sonning a quien es ya figura imprescindible del teatro mundial en el siglo XX.

Los títeres de Lorca y Villafañe

A dos de los hombres que han marcado la huella del arte titiritero en Iberoamérica dedicó su espacio la Galería-Estudio El Retablo, ubicada en la ciudad de Matanzas. Las jornadas escénicas «Los títeres de Lorca y Villafañe» siguieron los pasos de una institución que con apenas dos años de inaugurada se ha convertido en recinto cultural imprescindible en la divulgación, promoción y conservación del arte titiritero. Del 5 al 25 de junio del 2000, Lorca y Villafañe se han vuelto a dar las manos. Han restablecido un diálogo intemporal, quizá nunca interrumpido desde 1933, año en el que Federico visitó Buenos Aires con motivo del estreno de su drama *Bodas de sangre*. Luego de cerrado el telón, entre amigos y para amigos, representó *El retablillo de Don Cristóbal*. Javier estaba entre los asistentes.

En la muestra «Los títeres de Lorca y Villafañe» se exhibieron figuras y bocetos originales de Pepe Camejo, Armando Morales y Zenén Calero, a partir de los personajes de las piezas *La zapatera prodigiosa*, *Los encuentros de un caracol aventurero*, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, todas de Federico; además del *Fausto* y *El caballero de la mano de fuego*, de Javier. Completaron la muestra carteles, programas de mano, fotos sobre la vida y obra de ambos autores. Se exhibió, además, una muestra facsimilar de la revista *Caracola*, de Zaragoza, dedicada a Javier, donada por el amigo Esteban Villarrocha; en tanto, Pedro Valdés Piña sumó a la exposición un expresivo títere que le regalara Javier en su visita a Cuba en 1975

como jurado del Premio Casa de las Américas. Habría que añadir la presentación de la cuidada edición del libro *Los títeres de Lorca y Villafañe*, en la nueva colección Retablo de Textos, auspiciada por el Teatro de las Estaciones y la Galería El Retablo.

Estas jornadas sirvieron de marco a una programación, en las escuelas, de la pieza lorquiana *La niña que riega la albahaca...* y *El gorro color del cielo*, —espectáculo basado en los títulos *La calle de los fantasmas* y *El casamiento de Doña Rana*, ambas de Javier—, presentadas por el Teatro de las Estaciones y dirigidas por Rubén Darío Salazar.

«Lorca y los títeres» y «Maese Troamundos», conferencias dictadas por el poeta y crítico Norge Espinosa y el titiritero Pedro Valdés Piña, respectivamente, junto a un conversatorio sobre Javier presidido por su compañera de los últimos años Luz Marina Zambrano, se ofrecieron en el marco de las jornadas.

La fascinante dramaturgia titiritera de Villafañe y Lorca ha iluminado a generaciones de artistas. La novel actriz Tamara Venereo, devenida prometedor titiritera, mostró sus cualidades con *El soldadito de guardia*, dirigida por Sergio Barreiro en una producción del grupo Titirisa. Otro invitado a la cita de El Retablo fue el autor de esta nota, del Teatro Nacional de Guíñol, quien mostró *Chímpete Chámpata* y *El panadero y el diablo*.

«Los títeres de Lorca y Villafañe» continuaron en El Retablo. Nos dejaron libros con la poesía del teatro y sus vitales títeres que se prolongan cada vez que nuevos titiriteros anuncian «¡Público! ¡Respetable público...!», para hacer reír, pensar, para dar pequeñas lecciones de humanidad desde la luminosa huella trahumante dejada por las carretas-retablos de *La barraca* o de *La andariega*. (Armando Morales)

Aquelarre 2000

Mucho que comentar y algunas sonrisas deparó la séptima edición del Festival Aquelarre, celebrado en la Ciudad de la Habana entre el 23 de junio y el 2 de julio. Patrocinada una vez más por el Centro Promotor del Humor y la Asociación Hermanos Saíz, la cita re-

unió a colectivos de toda la Isla en los teatros Fausto y América y las salas Covarrubias y Avellaneda del Nacional. Un jurado presidido por Armando Suárez del Villar —e integrado además por Natalia Herrera, Xiomara Palacio, Carmen Frago e Iván Camejo— valoró cada obra en concurso.

Reconocida como mejor actriz, la guantanamera Yasnay Ricardo intentó defender un endeble texto, elemento que tuvo a su favor Sandra Ruiz Jiménez, del colectivo villaclareño Carcajada, quien mereció una mención del jurado. Menos complejo resultó destacar al mejor actor: el pinero Carlos Gonzalvo, protagonista de *La otra cara del casete*.

La pobre dramaturgia humorística continúa lastrando los resultados: *Tango feroz*, de Kike Quiñones, *Los años duros*, de Ultrasonido o *Amor perdido en el camino*, de Rigoberto Ferrera —premios, respectivamente, de unipersonal, espectáculo y canción original—, adolecen de un coherente balance entre calidad interpretativa y planteamientos ideológicos. Es lícito, aún hoy, proclamar en tono burlesco los infortunios del ayer, o quejarse con sorna del amor no correspondido y la discriminación, pero dichos tópicos, para trascender su ya gastada presencia sobre nuestros escenarios, habrán de valerse de intenciones renovadoras.

Tal indagación se apreció en el rejuicio lingüístico propuesto por *Postmodernofobia* (Mario Sardiñas) y *Esto no hay krim lo arregle* (Miguel Moreno), sendos galardones de monólogo, o el loable trabajo gestual de *Oh fortuna papillon de amor*, del grupo santiaguero Humore Mio. *Caliente, caliente, que te quemas*, del avileño La Colmena, persiguió una teatralidad que mucho se agradece en el humor, en ocasiones limitado a soluciones escénicas simplistas. Biela Manivela atesoró lauros de canción original (*La marciána*) y sketch (*El examen*). Las inteligentes parodias de Ariel Mancebo pudieron merecer un reconocimiento mayor a la mención que el jurado les destinó.

Mientras que Mariconchi, Omar Franco y otros animadores recorrían las salas teatrales, Otto Ortiz, Camilo

Venegas y Eduardo del Llano debatieron los textos literarios concursantes. Con *Los amores ridículos*, Iván Camejo obtuvo el premio de guión inédito, mientras que Carlos Fundora y Jorge Fernández fueron reconocidos en el género relato. La séptima edición del Aquelarre sirvió de marco para la entrega, por primera vez, del Premio Nacional de Humorismo, que en la noche de clausura fue a manos de Héctor Zumbado.

La toma de La Habana Vieja por los titiriteros

La Habana Vieja se ha puesto hermosa. Sitios como la Plaza de la Catedral, la Plaza de Armas o la Plaza de San Francisco de Asís parecen revivir su antiguo esplendor. Es entonces que mi imaginación escapa al siglo XVIII, donde algunos investigadores sitúan el nacimiento del teatro para niños, relacionado fundamentalmente con el teatro de títeres. Saltimbanquis, actores y titiriteros ambulantes europeos inundaron estas mismas plazas que hoy todos alabamos. El *Papel Periódico de La Habana* anuncia funciones de titiriteros que nos visitaron en 1792, 1794 y 1798. Lo mismo en el siglo XIX. Las calles más céntricas fueron testigos de los titiriteros de canasta, conquistando a cielo abierto el favor de los transeúntes. Otras técnicas de animación como las marionetas de hilo, el teatro mecánico y las máscaras o esperpentos comienzan a aparecer en la ciudad de las columnas. Los abuelos recuerdan en el siglo XX a carismáticos personajes que con mochilas al hombro o pequeñas maletas, frecuentaban las calles Monte, San Rafael, la antigua Plaza del Vapor o el Parque de la Fraternidad.

No es de extrañar, entonces, que la Casa de la Obra Pía, la Casa Simón Bolívar, la Casa de México, la Casa de la Orfebrería, la Casa de la Comedia, el Museo de Arte Colonial o la Plaza de Armas, espacios oficiales de la II Fiesta del Títere, celebrada del 1 al 8 de julio de 2000, emanaran ese aire familiar para los titiriteros, niños, adultos, curiosos y deslumbrados por un arte que se ha vuelto hoy inclasificable. ¿Instalación? ¿Guiñol callejero? ¿Teatro de objetos? ¿Teatro-danza? El evento, organizado por el grupo La

Estrella Azul, el Centro de Teatro y Danza de La Habana y la Oficina del Historiador de la Ciudad, se inscribe en una serie de esfuerzos que los titeristas cubanos y amantes del género realizan por la dignificación del oficio titiritero.

¿Qué mejor lugar que La Habana Vieja, remozada y auténtica, para celebrar la fiesta? Invitados extranjeros como el grupo Catalina Sur de Argentina, y el Grupo de la Secretaría de Educación de Jalisco en México, enriquecieron el panorama escénico de la fiesta, ambos con propuestas diferentes donde se destaca el nivel de actuación de los mexicanos y la exquisita manipulación de las argentinas. Por Cuba, Punto Azul, Eclipse, Tropatrapos, Andantinos, de las Estaciones, Guiñol de Santiago y el colectivo anfitrión La Estrella Azul, mostraron ese abanico que es hoy el género titiritero en el país. Invitada de honor fue Luz Marina Zambrano, viuda de Javier Villafañe, a quien los cubanos nos quedamos esperando desde que en 1975, de visita en La Habana, anunciara un pronto regreso. Luz Marina desgranó recuerdos y exhibió videos con la imagen y la palabra cálida de maese Javier. El arte inigualable de Pepe Camejo se apreció en una exposición en la Casa de México, auspiciada por el evento en coordinación con la Galería El Retablo y el Teatro de las Estaciones. Pelusín del Monte, Amigo, Alelé y otros muñecos entrañables volvieron a la luz, para mostrar no sólo el magisterio de Camejo, sino su alma sensible, henchida de cubanía, desconocida por las nuevas generaciones.

A otros dos maestros estuvo dedicada esta segunda edición: Pedro Valdés Piña, artista con una trayectoria definitoria en el rescate del trabajo del titiritero juglar, y Marta Díaz Farré (Rirri), quien desde una posición siempre discreta no ha escatimado nunca consejos, esfuerzos y una ternura infinita.

Volverá La Habana a vibrar con los títeres. Todos esperan ansiosos el próximo encuentro que entre lo real y lo imaginario, lo ritual y lo teatral proponen las figuras en el corazón de su casco histórico. Colaboradores anónimos, amigos, interesados y enamorados del antiguo misterio de los títere-

res, apuestan por la fiesta. Fiesta que irá creciendo como creció extramuros La Habana, perfilando aquí, redondeando allá, siempre dispuesta a conquistar el aplauso del público que eligió seguir el indeleble rastro de los muñecos, tan añejos como la propia Habana. (Rubén Darío Salazar)

De la academia a la escena

El pasado mes de mayo se presentaron dos puestas inusuales dentro del panorama escénico habanero: *Mozart y Salieri* y *El cuento del zoológico*, estrenadas ambas durante el XIV Festival Elsinor, espectáculos que visitaron, respectivamente, el Noveno Piso del Teatro Nacional y la sala del Museo de Arte Colonial. Lo que hace especiales estas obras es su carácter de tesis de grado de estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas del ISA, en las especialidades de Actuación y Dirección, de modo que desde la academia misma se instrumenta un acercamiento vivo a la praxis teatral. Bajo la guía de Julio César Ramírez, los alumnos de tercer año mostraron, en la sala alternativa del Bertolt Brecht, un montaje de *Morir del cuento* que, a manera de saga de Teatro D'Dos, acude al ya consabido minimalismo y recupera con inquietantes lecturas un texto clásico de la escena nacional. Tanto unos ejercicios como otros, trascienden el carácter escolar que corrobora los recursos expresivos del actor o el director, y permiten entrever una voluntad de investigación encaminada a definir lenguajes y cánones específicos. (Yasmín Portales)

Títeres y gracias sobre las tablas pinneras

Narraciones épicas sobrevivieron a los avatares del tiempo gracias a la oralidad de los juglares. Hoy en día, este tipo de actividad no tiene igual connotación, aunque muchos artistas se dedican a tal labor dirigida al público infantil, como es el caso de la compañía Juglaresca Habana, cuyos integrantes visitaron durante el verano la Isla de la Juventud.

Teatro Viajero, compuesto por dos actores y el payaso Patilucho, llevó su arte a diversas zonas del municipio especial. Ataviado con vivos colores, una sombrilla y un silbato, Patilucho recorrió las calles del reparto José Martí, mientras anunciaba su propia función. Su espontaneidad facilitó la comunicación con los pequeños espectadores. Luis Crespo Méndez es el verdadero nombre de quien da vida al payaso; en veintiocho años de oficio, se ha desempeñado como mimo y actor.

Meñique o las aventuras de un gigante fue la obra presentada por Teatro Viajero, bajo la dirección de Carmela Núñez, egresada del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Dramaturgia. Leovaldo Díaz, único actor del montaje, caracteriza a los doce personajes implicados en la trama y manipula siete títeres. Teatro Viajero cuenta en su repertorio, además, con varios espectáculos de participación, y próximamente estrenarán una versión del poema «Los encuentros de un caracol aventurero», de Lorca. (Ana M. Almaral Reyes)

Las Leandras de gira

La presencia de la Compañía Hubert de Blanck en seis provincias del país, obedeció al cumplimiento del plan de giras del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, que con el respaldo financiero del Ministerio de Cultura se ha revitalizado desde el último trimestre de 1999. Debido a su presencia sostenida dentro de nuestro panorama, y a la calidad de sus propuestas, el colectivo liderado por Orietta Medina fue escogido para dar inicio al sistema de giras, que procura intensificar la comunicación entre teatristas y espectadores a lo largo de toda la Isla. El periplo, que incluyó la visita a Santiago de Cuba, Holguín, Cienfuegos, Sancti Spiritus, Villa Clara y Pinar del Río, contempló la presentación de *El tío Francisco* y *las Leandras*, indiscutible éxito de público en la capital, pieza que, bajo la dirección de Berta Martínez, recorriese varias provincias españolas el pasado año. (Jesús Barreiro)

Diez días de teatro en el Cerro

El quinto aniversario de Teatro Ci-marrón fue celebrado por el colectivo habanero en su sede del cine Edison, Calzada del Cerro y Zaragoza, en una temporada que se extendió del 3 al 13 de agosto. Bajo la dirección de Alberto Curbelo, se estrenó *Capercucita y el lobo*, mientras que la puesta de *Los tres pa-vos reales* rindió homenaje a su autor Ignacio Gutiérrez luego de cuatro décadas de la *première* de esta pieza. Un taller de creatividad impartido por la profesora Rosmerie Ruiz tuvo lugar en las mañanas, mientras que diversos espacios del municipio Cerro presenciaron actividades a cargo de los miembros del grupo anfitrión. La tertulia en la tarde del viernes 11 abordó el tema «Teatro y cultura popular, el reto de la masificación». La noche de clausura contó con una función de *Como caña al viento*, hermoso espectáculo interpretado por Carlos Pérez Peña, del Teatro Escambray. También fue entregada por primera vez la distinción Calibán –reconocimiento a los creadores que desbrozan el camino de la identidad cultural cubana– al dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa.

La Colmenita visita Japón

La compañía de teatro infantil La Colmenita asistió, entre el 1 y el 7 de agosto, a la sexta edición del Festival Mundial de Teatro para Niños Toyama 2000. Esta es la primera vez que un grupo cubano se presenta en Japón; *La cucarachita Martina*, dirigida por Carlos Cremata, en función única durante la primera jornada, suscitó en los asistentes de diversas latitudes –América del Norte, Europa, Asia– una necesidad de diálogo con los pequeños artistas que posteriormente se materializó en talleres de intercambio cultural. Según afirmó Cremata, «nuestras abejitas» jamás olvidarán este encuentro con la tierra japonesa.



Memorias, ideas y deseos

Freddy Artiles

En primera persona

Recuerdo con agrado mis años de temprana juventud, cuando era un simple espectador de teatro, cuando las salas se llenaban con un público muy diverso, los teatristas cubanos tenían como objetivo último dar lo mejor de sí para un público también cubano, los estrenos se sucedían y veíamos desfilar por los teatros buena parte del repertorio universal y, con frecuencia, nuevas y excelentes piezas de autores nacionales que solían tener dos o tres actos y podían durar más de dos horas en escena sin que nadie se pusiera nervioso.

El panorama actual es diferente. En los últimos años ha habido quizás un exceso de cierto tipo de teatro que, por sus características, interesa a un grupo reducido de especialistas y eventuales espectadores, y siempre he creído que, sin hacer concesiones, el teatro debe hacerse para el público. Por otra parte, se nota una escasez considerable de nuevas obras cubanas de calidad. Por suerte para mí, el no tener ningún vínculo crítico permanente con ninguna publicación, me exime del deber de asistir con frecuencia al teatro, algo que hacía con tanto gusto años atrás y sin obligación alguna.

Sin embargo, como dije una vez, mi relación con el teatro siempre ha sido semejante a la que se tiene con una amante difícil: a veces no se soporta, pero tampoco es posible dejarla. Porque hay algo más: el amor. El amor sin fin por un arte al que uno ha dedicado la mitad de su vida.

Mi consuelo es saber que no se trata de un fenómeno puramente nacional. De todas partes nos llegan, y vemos en cualquier país, piezas con dos o tres actores a lo sumo, escenografía y vestuario mínimos—cada vez más sin vestuario alguno la mayor parte del tiempo—y una horita y pico de duración. En efecto, el teatro se ha reducido, y lo peor, se ha ido convirtiendo en una especie de postal turística, de manera que todo—reparto y director incluidos—quepa por bajo precio en el avión. El estreno en el país de origen es una especie de ensayo general con público que se hace antes de partir al festival más próximo.

Y no es que los festivales en sí mismos, como terrenos de confrontación e intercambio de experiencias, sean nocivos, sino que el *festivalismo* como meta, corre el peligro de convertirse en una grave enfermedad capaz de afectar la escena nacional—tanto la nuestra como cualquier otra—y atentar contra la esencia misma del noble arte del teatro.

Quizás por todo esto me sienta tan bien en la docencia y en el teatro para niños y de títeres. Primero, porque los niños son siempre un público espontáneo que disfruta como ninguno otro; segundo, porque los títeres tienen infinitas posibilidades, y lejos de angustiar a la gente más de lo que está, la alegra; y tercero, porque con cinco titiriteros puede hacerse una obra de quince o veinte personajes. Y una razón más: puesto que los festivales son un mal necesario, en los más recientes celebrados en Cuba, el teatro para niños y de títeres ha demostrado una creatividad y una fuerza que con frecuencia han faltado en el otro teatro.

Quisiera, por tanto, que en lugar de haber unos pocos titiriteros brillantes y talentosos que prestigian en todo el mundo al titerismo cubano, fueran muchos más, y no hubiera todavía espectáculos para niños recorriendo caminos trillados y obsoletos. Quisiera también que el teatro de títeres cubano llegara a ser de nuevo, como lo fue una vez y sigue siéndolo en muchos países del mundo, una agradable opción para el público adulto. Quisiera que el teatro, en lugar de ahuyentar al público como lo ha hecho con frecuencia últimamente, fuera capaz de ganarse a tantos espectadores potenciales que, al desconocerlo, se envenenan cada noche con telenovelones condensados y videos de programas de participación de la peor especie o filmes que repiten hasta el infinito la misma fórmula comercial y embrutecedora. Quisiera que el teatro, en este mundo convulso de fin de siglo, donde los cables noticiosos son un muestrario apocalíptico, fuera un arte capaz de atraer al ciudadano común desde su infancia con un discurso que, sin aburrirlo, eleve su espíritu, ilumine su comprensión, lo ayude a encontrar caminos en la vida y a pensar como un ser verdaderamente humano. Quisiera, simplemente, que el teatro, con su única e irreplicable comunicación directa, de primera persona del actor a primera persona del espectador, cumpliera su función de dar al hombre, a la mujer, al niño, al joven o al anciano, algo cercano a su vida. Quisiera, en fin, que cada espectador al salir del teatro, ya sea porque ha llorado o reído, sienta renovados deseos de vivir.

Freddy Artiles

Lea en este número



Diseño: Marietta Fernández, Terecita Hernández

Miller en La Habana

página 60