TEATRO DENTRO DEL TEATRO: TECNICA PREFERENCIAL DEL TEATRO CUBANO CONTEMPORANEO

La técnica del teatro dentro del teatro ha sido uno de los recursos preferidos de los autores cubanos del siglo veinte. De una manera parcial o utilizada de modo esencial dentro de las obras, la técnica se repite sistemáticamente, particularmente desde que el teatro cubano perdió los lineamientos realistas de las primeras generaciones de dramaturgos republicanos.

Aunque la técnica no es nueva, su utilización parte de un natural deseo de modernidad de los dramaturgos cubanos y el anhelo de experimentar con recursos más o menos novedosos. Esta es la razón formal inmediata.

Sin embargo, su insistente utilización por los dramaturgos cubanos la vuelve motivo casi constante que quizá se deba, al menos parcialmente, a raíces más profundas. No olvidemos que el espíritu cubano está lleno de un anhelo constante de dramatización y que en la expresión del humorismo cubano el teatro tiene un lugar especial en la estructuración de muchos chistes criollos, algunos de ellos reunidos bajo la denominación genérica de «obras de teatro».

La técnica de teatro dentro del teatro, permanente, insistente dentro del teatro cubano republicano, responde en gran medida a un natural sentido escénico del cubano, que parece encontrarse siempre en el plano de actor y de innato dramaturgo. Quizás ello se deba a una inconformidad constante que lo obliga a no querer aceptar la realidad más inmediata y decepcionante. Es decir, en gran medida, hay razones sicológicas e históricas que llevan al dramaturgo cubano a un natural uso de tales recursos.

Ejemplos del teatro dentro del teatro los encontramos ya en el teatro bufo. La obra *Los hijos de Thalía,* de Sánchez Maldonado, es una encantadora expresión de dicho recurso. Los dos autores más representativos de la generación republicana anterior al período castrista, Carlos Felipe

y Virgilio Piñera, hacen uso de él. Autores posteriores lo utilizaron en grado diferente; entre ellos, Rolando Ferrer, Reguera Saumell, Julio Matas, José Triana, Abelardo Estorino. Su presencia más o menos directa la encontramos en los peculiares casos de autores adolescentes: Nicolás Dorr y José Milián. Y el más militante de todos los dramaturgos cubanos del período castrista, José Brene, no escapa al influjo.

En el presente trabajo, por razones de espacio, me limitaré a comentar algunas obras del teatro cubano contemporáneo que han manifestado un uso preferencial del teatro dentro del teatro. Al hacer su interpretación, haré referencia a tres elementos que me parece que guardan una relación interna con la técnica dramática utilizada. Estos tres elementos aparecen conectados a tres palabras claves: Martí, magia, esquizofrenia.

Primeramente, Martí. Es imposible hablar de Cuba y lo cubano sin hacer una referencia casi siempre peligrosa: José Martí. Peligrosa por dos razones: nos conduce, de un lado, al lugar común con extrema facilidad; del otro, nos enfrenta con una imponente masa de muy elaborados estudios martianos. No pretendo competir en ninguna de esas direcciones. pero al mismo tiempo no puedo eludir la referencia. Por consiguiente, me limitaré a unas pocas que me ayudarán a interpretar algunos aspectos del teatro cubano desde ciertas perspectivas martianas. Jorge Mañach, por ejemplo, lo supo hacer todo efectiva síntesis cuando señaló un conocido juego de dualidades: raíz y ala martiana.

Desde un punto de vista esencialmente formal, en su estudio del simbolismo martiano, Iván A. Schulman nos dice: «En la elección de los símbolos, Martí muestra una decidida preferencia por los tropos que provienen del reino de la naturaleza y, en particular, por las imágenes de orden idealista. Estos últimos componentes del lenguaje expresivo se encuentran, con frecuencia, contrastados con símbolos de tipo realista o materialista, con el objeto de destacar el miembro noble e idealista de la relación antitética o, también, de expresar el dualismo inherente a la existencia humana. En esta insistencia en las formas simbólicas ideales, Martí se nos revela como idealista, y en las yuxtaposiciones antitéticas, la faceta idealista va complementada por la realista o positiva» [1]. Es decir, «imágenes de orden idealista» > <«símbolos de tipo realista o materialista» = «dualismo inherente a la existencia humana». Los dos elementos de la oposición tienden a complementarse. El teatro cubano parece tener un movimiento pendular que va de un polo a otro. Esto tiene que ver

1. Ivan A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí* (Editorial Gredos, Madrid, 1960), p. 151.

con los diferentes planos de la realidad que en él nos encontramos, con el constante choque de dichos planos, con la constante pugna ideológica de los caracteres. El manejo que hace Martí de los símbolos parece repercutir a veces en muchos caracteres que agonizan por no poder alcanzar la altura en un mundo dominado por la raíz.

En la técnica preferencial de los dramaturgos cubanos que utilizan el teatro dentro del teatro, molde característico, los personajes se sumergen en el juego absorbente de la representación. El personaje se desdobla en un múltiple juego de personalidades. La muerte de Martí puede considerarse como un acto heroico que esconde un profundo sentido de la representación, ya que Martí, lanzándose a la manigua en busca de una muerte segura, parece decidido a asumir un papel militar que no era el suyo. El idealista y el poeta se vuelve soldado y muere en la representación de un papel que no lo llevará a la victoria, aunque sí al heroísmo. «¿Por qué va Martí a morir a Dos Ríos? No era un combatiente. Apenas si sabía sostenerse sobre el caballo. Tenía una vieja dolencia que le incapacitaba. ¿Por qué avanzó solo contra una columna española, desoyendo los consejos de Máximo Gómez? Es incomprensible. Este gesto inmolatorio sólo puede ser explicado desde la poesía» [2]. Y también nos parece que desde el teatro, como ya indicamos, ya que Martí asumía un personaje que le era sólo parcialmente suyo. En su esencia, la actitud martiana tiende a deformar la realidad y a convertirla en sueño. «Cuba se convierte en un sueño. Martí habita en el hueco de ese sueño». «La nostalgia lo lleva a embellecerlo todo». «En algunos instantes tiene la intuición de que la realidad está contra él». «Con estos materiales de sueño el poeta va forjando la república futura» [3]. El tiempo y la distancia deforman el recuerdo y Martí crea una nueva realidad. Al chocar esta realidad ideal con aquella otra que puede tocarse, tiene lugar el desajuste, que en Martí, al llegar a Cuba, lo conduce a la muerte. La repugnancia e indignación que siente Martí se puede explicar del siguiente modo: «¿Qué es lo que le indigna y repugna? Probablemente el primer encuentro con la realidad. Unos días después viene la muerte a rescatarlo y en esto no hubo ninguna distorsión» [4]. El sueño es distancia en espacio y tiempo. Constante martiana que repercute también como constante de nuestro teatro, que repercute en los recursos técnicos de nuestros dramaturgos, que vuelve los mejores momentos de la escena cubana en un ir y venir de la realidad al sueño.

2. Luis Ortega, *El sueño y la distancia* (Ediciones Ganivet, México 1968), p. 20.
3. Ortega, pp. 33-35.
4. Ortega, p. 38.

La segunda palabra clave es magia. El recitativo mágico es todo un mundo dentro del teatro cubano que obligaría a un extenso e interesante recorrido: *Réquiem por Yarini,* de Felipe, *Electra Garrigó* y *Dos viejos pánicos,* de Piñera, *Medea en el espejo* y *La noche de los asesinos,* de Triana, *El gallo de San Isidro,* de Brene. «The idea is that a recitation of events which occurred in the mythical past will inevitable cause these events to recur» [5]. La técnica es utilizada muchas veces a modo de encantamiento e identificación. En ciertos actos mágicos los objetos tienen particular importancia, porque se presiente que a través de los objetos que representan al ser se producirá quizás la corporeización del mismo. Se intenta la magia para superar las frustraciones de la realidad inmediata y alcanzar, de ser posible, otra realidad. Desde el momento que tiene lugar la representación intencional, se está intentado la magia.

En el específico panorama cubano hay que tener en cuenta el elemento negro formativo del carácter nacional. Lydia Cabrera hace interesantísimas apreciaciones que tienen que ver con la intrínseca formación mágica del pueblo cubano y que guardan estrechas relaciones con la técnica dramática que comentamos. «Es asombrosa la facilidad con que nuestros negros "caen" con santo, es decir, en trance. Nada más lógico, pues, que el espiritismo...». «Santos y espíritus son visitas diarias en las casas del pueblo cubano...». «Se habla con la diosa Ochún o con Obatalá lo mismo que con el Apóstol Martí o con el Dr. Juan Bruno Zayas, héroe y famoso médico "desencarnado"; gracias a la increíble abundancia de médiums, las almas de los difuntos pueden abandonar con exagerada frecuencia el espacio, para venir a conversar con los parientes y los amigos, fumar el tabaco, la vitola que en vida les gustaba, dar su opinión sobre los acontecimientos de actualidad e intervenir, oficiosos, en todos sus asuntos» [6]. En el mundo blanquinegro cubano, magia y realidad forman una unidad indestructible. «¡Cualquier estado anormal psíquico supone para el negro la ingerencia de algún espíritu extraño, o de un oricha que penetra en una persona y toma el lugar de su yo o se entremete, en ocasiones, sin desplazarlo enteramente!» [7]. ¿Acaso no es el constante juego del teatro cubano, con personalidades que se desdoblan, una manifestación intuitiva, subconsciente, procedente de nuestra esencia negra y yoruba, que nos convierte en seres poseídos por impalpables espíritus ansiosos de una constante representación?

5. Geza Róheim, *Magic and Schizophrenia* (International University Press, New York 1955), p. 38.
6. Lydia Cabrera, *El monte* (Rema Press, Miami 1963), pp. 29-30.
7. Cabrera, p. 30.

Dejando a un lado la interpretación martiana o mágica, podemos lanzarnos hacia otra no menos inquietante encerrada en la tercera palabra: esquizofrenia. Muchos aspectos podrían considerarse dentro de esta dirección, pero vamos a concentrarnos básicamente en asuntos relativos al lenguaje. Las peculiaridades del lenguaje esquizofrénico han llamado la atención desde los momentos iniciales del estudio de dicha enfermedad. La distorsión del lenguaje crea dificultades inmediatas en la comunicación humana. Para el lector no-científico, que se acerca al asunto desde un punto de vista literario, las peculiaridades de dicho lenguaje tienen una fascinación especial, por sus evidentes relaciones con la poesía, la fantasía y el absurdo. Literariamente se trata de un lenguaje moderno, de ritmo disonante como la música contemporánea, que lleva la palabra hacia la desintegración. Esto último en particular nos hace pensar en sus estrechas relaciones con el teatro contemporáneo, con esa peculiar preferencia esquizoide hacia la destrucción o desintegración de la palabra humana. Posiblemente vivimos dentro de una sociedad esquizoide donde el lenguaje esquizoide es el normal y no el arcaico del teatro realista. El teatro cubano no escapa a esta dirección, de ahí que establecer relaciones con el lenguaje esquizofrénico sea algo que se cae de su peso.

> Two significant dimensions in the language and thought of schizofrenics were described, consisting of (a) a factor of simbolic distortion, characterized by disturbances in the relationship of the symbol to its object or of the world to its referent; and (b) a factor of confusion of meanings, characterized by condensation of multiple meanings, attempts to reconcile irreconciliable opposites, and the following of verbal and sound associations rather than referential ones. [8]

El lenguaje del teatro cubano ha marchado del realismo al absurdo. No es de extrañar, pues, que nos encontremos muchas de estas manifestaciones, con sus variantes y contradicciones. La palabra y sus juegos son preocupaciones de los dramaturgos cubanos; preocupaciones que parecen correr de modo paralelo al de la mentalidad esquizofrénica. Según Katan, para el esquizofrénico el contacto con la palabra es idéntico al contacto con el peligro que dicha palabra representa [9]. «In some instances the doctor stabs the patient's eyes with a "knife-voice"» [10]. El poder mágico de

8. Joseph Richman, «Symbolic Distortion in the Vocabulary Definitions of Schizophrenics», en Harold J. Vetter, *Language Behavior in Schizophrenia* (Charles C. Thomas, Springfiel 1968), p. 56.
9. Róheim, p. 106.
10. Róheim, p. 101.

la palabra se pone de manifiesto ya que parece materializarse como vehículo del mal. La magia del verdugo crea un estado esquizofrénico en la víctima. En el teatro la palabra puede ser utilizada hasta sus últimas instancias, casi como invocación mágica capaz de materializarse mediante la distorsión de la mentalidad esquizofrénica y penetrar dañinamente en el ser enemigo. La esquizofrenia parece tener su más enloquecedora expresión estética a través de la voz, y el siguiente ejemplo, que parece proceder de una obra del teatro del absurdo, logra demostrarlo:

> I had a hard time. First, I got angina pector's and then arteriosclerosis. Next I got tuberculosis and phthisis. Then they gave me hypodermic. Appendicitis and tonsillectomy gave way to aphasia and hypertrophic cirrhosis. I also has diabetes and indigestion, besides gastritis, rheumatism, lumbago, and neuritis. It was the hardest spelling test I've ever had. [11]

La primera dirección, la martiana, encuentra una estupenda ejemplificación en *El chino,* de Carlos Felipe, una de las mejores obras del teatro cubano contemporáneo. Además, debemos considerar en ella la presencia de la magia y la esquizofrenia como rasgos que la completan. El sentido martiano de la representación, la pugna entre la realidad y el ideal, la actitud deformadora del sueño y la distancia, hacen acto de presencia a cada paso, en esta obra de Felipe premiada en un concurso teatral cubano en 1947. Poco divulgada, es pieza de primerísima calidad que merece mejor fortuna.

El título de la obra es todo un acierto y sugiere múltiples perspectivas. El azar y la adivinación aparecen encerrados en el mismo. La interpretación parece cosa de charada. La obra misma de Felipe es una charada y el título inicia el juego. No olvidemos que el juego ha sido elemento muy notorio en la vida cubana republicana, encerrando nuevamente los polos opuestos de las frustraciones inmediatas y las ilusiones distantes, raíz y ala martiana. La charada es, pues, una síntesis poética y religiosa del pueblo cubano que descubre su extraordinario talento creativo. El cubano convierte el número en metáfora y lo hace entidad poética. Pero, ¿qué es la charada? «¡La charada! Nunca oí un cuento chino más sórdido o pintoresco, más pueril o complicado, más burdo e ingenioso, según el enfoque en que se le aprecie. Por principio de cuentas, difícilmente se encuentra un habanero no familiarizado con la figura del chino sonriente, gordo y barrigón, de bigotes caídos y larga coleta, vestido a la antigua

11. Vetter, p. 51.

usanza y con el típico gorro de las jerarquías chinas, o con las figuras —36 en total— dibujadas en distintas partes del cuerpo. Casi todos conocían de memoria las representaciones de esas figuras y sus correspondencias... ¿Cómo se distribuían en el cuerpo del personaje? Por ejemplo: en lugar de un ojo tenía la "piedra fina" (25); en la mano, una pipa (36); en la boca le salía un gato —el "gato boca"— (4) diferente del "gato tigre" (14) que significaba también ¡quién sabe por qué! el cementerio. Y así, por el estilo, se distribuían las 36 figuras por todo el cuerpo del personaje... ¿Qué significaba "tirar" la charada? En los sitios ya establecidos, un sobre cerrado contenía el número premiado escrito en un papelito. El banquero recitaba "el verso" que servía de guía para adivinar el número incógnito. Por ejemplo, el banquero decía: "animal que anda por el tejado y no hace ruido". Un jugador podía pensar que se trataba de "gato-boca", o sea, el 4. A otro se le ocurría que era el 2 (la mariposa), y hasta había alguien que imaginaba que era el 8 (el muerto), quizás por aquello de que "hay muertos que no hacen ruido...". Pero resultaba premiado el 9, el elefante, cuya otra significación es la lengua, y ésta "no hace ruido cuando anda por el tejado de la boca"».[12]

La obra de Carlos Felipe es una charada sin una respuesta definitiva. ¿La charada de quién? ¿La de Palma, la protagonista? ¿La del pueblo cubano? ¿La del chino? ¿Acaso la de Dios? Como en el caso de «animal que anda por el tejado y no hace ruido», las posibilidades son múltiples. Y Carlos Felipe no nos da a conocer el número. El título de la obra se convierte en primer acierto y máximo enigma.

Carlos Felipe es uno de los autores cubanos con mayor inclinación a lo cursi, pudiendo decirse que este es el mayor lastre de su obra dramática. Afortunadamente, en *El chino* lo cursi es genuinamente funcional. El elemento cursi radica fundamentalmente en la anécdota. Lo que admiramos de la obra es que Felipe ha sabido aprovechar la cursilería de una historia de amor para hacer una obra que no es cursi en modo alguno. La protagonista, Palma, tuvo una aventura amorosa en plena juventud con un marino, al parecer mejicano, que la llevó a una posada de los barrios bajos de la ciudad. El marino le prometió no olvidarla y volver en su búsqueda. Esto no ocurre, pero Palma sigue aferrada a aquel instante de su vida que consideraba el logro más pleno. Por ese motivo, Palma anhela volver a encontrar a ese marino, a quien dice no haber olvidado a pesar de que ya han pasado varios años. La búsqueda de

12. Sol Arguedas, *Cuba no es una isla* (Ediciones Era, México 1962), pp. 108-110.

Palma es el motivo central de la obra. La acción tiene lugar en los momentos en que Palma se dispone a representar aquella secuencia amorosa que ha quedado fija en su interior. A pesar de la vulgaridad de la situación fundamental de la obra, encontramos en *El chino* un efectivo uso del teatro dentro del teatro, raíz y altura martiana, reminiscencias mágicas, oscuras implicaciones sicológicas y planos de la realidad inquietantes.

El manejo técnico de los recursos del teatro dentro del teatro nos parece de primera categoría. El juego externo sirve para afianzar el contenido ideológico de la pieza y para desarrollar los conflictos sicológicos de Palma. Todo está perfectamente entrelazado. La acción tiene un carácter cortado, de constante discontinuidad, que produce de modo intencional una quiebra emocional en el espectador. Los cortes en la acción dramática están dados a veces por personajes secundarios, muchos de ellos del ambiente teatral, que interrumpen la acción central con multitud de insignificancias. «¡Esos lienzos! ¡Esos lienzos! ¡Que los ensucian!» o «¿Me hace el favor de alcanzarme aquel martillo?» [13]. Pero en otras ocasiones las interrupciones pueden ser particularmente funcionales, por ejemplo, la aparición de José, el marinero que busca Palma y con el que tuvo su primera aventura amorosa. Dicha aparición coincide con un cortocircuito que produce efectos lumínicos irreales. O cuando vuelve Palma en el tercer actó, decepcionada, sin interés en continuar con aquella representación, víctima del encuentro con la realidad y comentando en tono menor: «¡Mira qué golpe! ¡Qué gente tan poco cuidadosa!» (p. 85). Palma, que ha estado en el mundo de la fantasía, vuelve hacia el mundo de las pequeñeces más externas de la representación teatral, manifestando con este juego su evolución sicológica.

Los detalles más externos sirven para subrayar el juego de la realidad y representación y en todo momento el autor hará énfasis con respecto a la existencia de los dos planos. Cuando tiene lugar la reproducción de la posada, el autor indica que se hará frente al público y que no será una reproducción completa ni de tipo realista. La obra en sí misma es una constante discusión sobre lo que es la realidad.

SERGIO: El chino ha dicho que jamás se ha puesto camisa de ese color.
PALMA: Te he dicho que no importa. Yo la vi así.
SERGIO: A fin de cuentas, va a tratarse de lo que tú viste, y no de lo que vio el chino. Yo opino...

13. Carlos Felipe, *Teatro* (Universidad de las Villas, La Habana 1959), p. 32. Futuras referencias corresponden a esta edición.

ROBERT: Se le ha explicado, Sergio, que somos sensibles al color y forma de las prendas que usamos según la impresión que producimos en las personas que nos miran. Si Palma «ve» roja la camisa, el rojo es el color que «sentirá» el chino (pp. 22-23).

Realidad de Palma que no satisface a los otros personajes, mucho menos al chino, que protesta ante el plano de la realidad que se opone al suyo: «¡Mi blusa! ¡Esto no es mi blusa! Capitán no se pone esto». Pero Robert, el director, impone la realidad escénica y sicológica: «Esto es su blusa. ¡Póngase su blusa!» (p. 55).

El juego del teatro dentro del teatro le sirve a Felipe para crear un constante contrapunto de realidades insatisfechas que se rechazan las unas a las otras. La obra tiene su base en esa interpretación múltiple de la realidad, funcionando muy bien en lo más superficial y en lo más profundo. Los personajes están alertas con respecto al juego, percibiendo su naturaleza mágica. La personalidad se inquieta, como si se encontrara ante un peligro inminente. Robert le dice a Nena la Rubia: «Nena, quedamos en que usted va a hacer "la mujer que está sentada y que después se va"». Pero Nena rechaza este detalle que le impone el director de escena, ya que el mismo va contra su realidad. «Ya dije que no quiero hacer eso. Después tengo que salir como "yo misma" cuando el escándalo del suicidio» (p. 59). Nena se opone al fraccionamiento de su integridad existencial.

Este juego de realidades contrapuestas culmina en Palma, cuyo problema aparece complementado con la presencia de José y Sergio, altura y raíz martiana; por lo menos supuestamente.

Sergio, que representa el plano más directo de la obra, rechaza el plano ideal creado dramáticamente, pues ello va contra sus intereses. Sergio es el amante de Palma y desea que Palma se quede a su lado. Teme que Palma realice el encuentro que busca con tanto anhelo. Sin embargo, llega un momento en que comprende que la búsqueda de Palma es la búsqueda de un imposible y que nunca podrá alcanzarlo. Comprende que el anhelo de Palma es de raíz martiana, que el sueño ha sido creado a través de la distancia en el espacio y en el tiempo y que, por consiguiente, el contacto con la realidad será transformado por Palma en rechazo. Cuando Sergio comprende que el juego nunca podrá moverse en su contra, sino a su favor, es cuando insiste que la realidad escénica siga recreándose. Sabe que cuando Palma choque con la realidad escénica que le ofrece José, el supuesto marino con el que Palma tuvo amores, la realidad le producirá un choque que, en todo caso, la hará volver al sueño, nunca hacia la realidad de José. José mismo presiente que todo está en contra

suya, que mientras más palpable se haga aquel momento idealizado por Palma, más lejos estará él de revivir aquel minuto de amor. Por eso hay un momento en que Palma huye de José y se acerca a Sergio, instante que éste aprovechará para decir: «La señora exige pruebas más convincentes sobre su identidad...». «El "divertissement" continúa» (p. 59). Sergio quiere que Palma choque con un José de carne y hueso. Palma nunca podrá aceptar que el ideal se haga materia. Y José, que sabe que la representación de la secuencia lo alejará de Palma, trata de evadir el choque. Pero la situación se impone.

Aventurémonos con una interpretación histórica de Sergio. Bien podría ser la realidad de Cuba republicana: una realidad de carácter materialista, utilitario, sin margen alguno para el ideal. Palma se ha prostituido aceptando el mundo de Sergio: Cuba convertida en concubina de la realidad sin sueño. La isla aparece así atrapada en redes de imposibles.

El tratamiento que nos ofrece Felipe del marino mexicano José, o «Tampico», es otro acierto: sombra o caricatura de un sueño. Es uno de los personajes más interesantes de la obra, porque en realidad no existe. Es un objeto de amor que se ha fijado en Palma interiormente, en actitud esquizoide de ésta, porque en realidad no existe. José lucha inútilmente por ponerse a la altura del ideal, pero en el fondo sabe que es imposible: perderá. Por eso termina marcado con el oportunismo. José no puede pasar la prueba del sueño que le pone Palma: ningún hombre la ha pasado jamás. Mucho más cuando José se ve sometido a un juego teatral de palabras que nunca fueron dichas. «Esto es una comedia infame. ¡Mentira! Nunca yo dije esas palabras». «Usted quiere perjudicarme y no lo consentiré» (pp. 60-61). Todos los personajes conjuran contra su existencia. Es un hecho físico sometido a un juego de irrealidades: la que se ha fijado como un objeto de amor ideal en el cerebro de Palma y la que le han construido escénicamente, obligándole a decir palabras cursis que acabarán sonando a hueco y condenándolo.

José intenta ser la corporeización de un sueño. Pero, ¿qué sueño? Esto es parte de la charada de *El chino*. ¿En qué consiste el sueño de Cuba? Podríamos hacer la siguiente interpretación doblemente martiana. La búsqueda de José representa la búsqueda de Martí. Cada hombre público se ha acercado a la perfección en la medida que ha podido acercarse a Martí, y siempre ha quedado distante. No ha podido resistir la comparación. Ha repetido las palabras de Martí, pero todo se ha convertido en eco. Mientras tanto, el pueblo cubano siempre lo ha buscado, hallando en sus líderes el fantasma del ideal. Se trata, en fin, de la prueba martiana: la que no se pasa jamás.

Pero la clave está en Palma: la búsqueda constante, la esencia de lo cubano. Lo que sucedió en realidad no le interesa. La búsqueda misma aparece aferrada al símbolo: realidad o sueño perdido. Ella no lo puede alcanzar y todos los personajes son pretextos que la conducen a la insatisfacción. En este momento la naturaleza martiana se integra a la mágica y a la esquizoide. Ya hemos dicho que la representación es acto mágico, invocación. Ella utiliza la magia del teatro para superar las frustraciones de la realidad inmediata. Va hacia otra realidad, retrocede, vuelve a empezar. Es un círculo vicioso que lleva a Palma de una realidad a la otra, pero que no lleva a ninguna conclusión. Encantamiento e identificación inútiles. La magia no la conduce a ninguna parte, ni en el plano individual ni en el histórico que ella representa. Por otra parte, Palma ha procedido como un temperamento esquizoide que produce la «internalización» de un objeto amoroso, ayer existente, hoy desaparecido, y que, por consiguiente, se ha convertido en objeto negativo interior, por lo menos sicológicamente. El objeto amado se convirtió en un desertor deseable respecto a la vida de Palma, pero Palma no se atrevió a aceptar tal deserción y la fijó interiormente. Ese objeto negativo interior la devora, le niega la felicidad. Todos los objetos de la realidad inmediata están sometidos a los objetos interiores de Palma. El momento que se ha fijado en Palma es la medida de todas las cosas. «Objects are only internalized in a more radical way when the relationship turns into a bad-object situation through, say, the object changing or dying» [14]. La aparición posterior de José no satisface la imagen interior con la que ha vivido Palma durante tanto tiempo.

Volviendo a Martí, podemos decir tal vez que el largo exilio martiano lo llevó también a un proceso de «internalización» que no pudo resistir el choque con la realidad y que lo condujo a la muerte. Palma se evade de la muerte mediante una búsqueda constante, forma de vivir, forma de morir. El violinista, un personaje secundario de la obra pero con semejante conflicto al de Palma, se suicida, impulsado por el choque con la realidad. Palma sobrevive en la búsqueda. En cuanto a Martí, ¿no vivía en función de una «internalización» idealizante que había convertido a Cuba en un objeto de amor de índole negativa? En esta obra, mediante una historia más bien vulgar, nos encontramos con una coordenada representativa: sueño-realidad-idealismo martiano-objeto interior-trauma síquico-magia-fracaso-búsqueda. Carlos Felipe integra lo poético, lo erótico y lo

14. Henry Guntrip, *Schizoid Phenomena, Object-relations, and the Self* (International University Press Inc., New York 1968), p. 21.

nacional dentro de la constante distancia del sueño martiano, que en su forma más externa es magia-representación, y en su forma más interna de tipo individual, es desequilibrio sicológico de naturaleza esquizoide.

El segundo término señalado es magia. Nos interesa verla como encantamiento o identificación; principalmente dentro de la idea que la representación de los acontecimientos ocurridos en el pasado puede dar lugar a que dichos acontecimientos vuelvan a ocurrir. El más certero exponente lo encontramos en otra obra de Carlos Felipe, *Réquiem por Yarini,* que nos presenta la vida de un conocido proxeneta o chulo cubano de principios de siglo. Pero no queremos limitarnos al teatro de Felipe. Por otra parte, no faltan ejemplos de esta índole en otra obra de Felipe, *Capricho en Rojo.* En su lugar hablemos de una obra reciente, *La noche de los asesinos,* de José Triana. En los personajes de esta obra el juego del teatro dentro del teatro es esencial, constante, reiterativo: una pesadilla sin principio ni fin. Representar es esencial y es inevitable: círculo vicioso sin esperanza de soluciones. En esta obra, como en *Dos viejos pánicos,* de Virgilio Piñera, importante dramaturgo cubano de la generación de Carlos Felipe, el autor se deja llevar por el juego, acumula secuencias casi aisladas donde los personajes juegan a representar. Las representaciones no siguen una trayectoria estrictamente lógica, resultando a veces inconexas, como el estado anímico y la solución insoluble que buscan los personajes.

Lalo, Cuca y Beba, tres hermanos, planean el asesinato de sus padres y anticipan el mismo mediante una completa representación del episodio que no ha tenido lugar todavía. La magia en este caso no se mueve hacia el pasado, sino hacia el futuro, y mediante el acto de la representación intentan apoderarse de los seres que representan, al mismo tiempo que toman conciencia de los actos que deben ejecutar. Desde el primer momento los personajes nos sitúan en el juego dramático que va a tener lugar. «La representación ha empezado» [15]. Pero nos vamos dando cuenta que es una representación que no tiene ni principio ni fin. «¿Otra vez?». «¡Como si esto fuera algo nuevo!» (p. 3). Cuca se niega a representar: «No estoy para esas boberías» (p. 4). Lalo insiste. Cuca sigue negándose: «Yo no sirvo» (p. 7). Pero Beba se va poniendo en situación y Cuca irá cayendo en las redes del juego. Beba: «Veo esos cadáveres y me parece mentira... Nunca me he sentido tan dichosa. Míralos. Vuelan. Se disgregan». Lalo: «¿Han llegado los invitados?» (p. 8). Se refiere a dos caracteres que serán objeto de representación: Margarita y el viejo Pantaleón.

15. José Triana, *La noche de los asesinos* (Casa de las Américas, Cuba 1965), p. 3. Futuras referencias corresponden a esta edición.

A pesar de la oposición de Cuca, Beba y Lalo van iniciando el juego, revoloteando torturantes alrededor de la hermana para producir en ella la agonía e introducirla en el juego. Las palabras van cobrando su función alucinante: «Dos y dos son cuatro. Sherlok Holmes enciende su pipa lógica» (p. 9). Lalo: «Si eres nuestra enemiga, enseña tus dientes: muerde. Revélate» (p. 10). Cuca: «No tengo la culpa. Soy así. No puedo cambiar. Ojalá pudiera» (p. 10). Pero de algún modo ya se ha metido y no puede retroceder. Son las reglas inviolables de las sociedades secretas. «No debiste haberlo hecho; pero si te decidiste, entonces hay que llegar hasta lo último» (p. 11), le dice Beba y la consuela mientras Cuca solloza. Y Lalo parece abrir la representación con una invocación grandilocuente. «Oh, Afrodita, enciende esta noche de vituperios» (p. 12). Es el instante en que nos damos cuenta que vamos a presenciar un ritual mágico. No queda la menor duda. En general, la representación va en *crescendo* a medida que los personajes se van posesionando de los caracteres que representan. La representación les va dando una fuerza interior en la que no podemos desconocer el elemento mágico subyacente: toda representación es mágica. En realidad, esta representación inical sirve para ir metiendo a los personajes en situación. Es como cuando en el ritual «yoruba» se apodera el «santo» del «santero» y éste deja de ser él para convertirse en el ser que se ha ido apoderando de su persona. El «ejercicio» dramático que tiene lugar es una especie de entrenamiento cuya sustancia interior es mágica y cuyo resultado último es práctico.

Este ritual de Triana tiene además otra característica propia de los rituales mágicos: la nota de la sangre. El teatro cubano se ha ido tiñendo gradualmente en el presente siglo de clamores de la sangre cada vez más intensos. Esto culmina con *La noche de los asesinos,* como si los dioses clamaran por un ofrecimiento de sangre, forma barbárica de la fe.

Pero este teatro dentro del teatro de naturaleza mágica tiene antecedentes en la obra de Triana. La magia negra de por lo menos dos de sus obras anteriores parece que le sirvieron de entrenamiento. Así ocurre con *Medea en el espejo* y *La muerte del Ñeque.* En la primera el tema de Medea se traslada a un solar o casa de vecindad cubana. Medea se llama María, una mulata muy atractiva, que vive con Julián, un chulo blanco cubano del corte de Alejandro Yarini y con el cual Medea tiene dos hijos. Este decide casarse con la hija de Perico Piedra Fina, cacique de barrio, politiquero poderoso que controla en cierto sentido la vida de los personajes. María, siguiendo el modelo clásico, decide cometer los crímenes correspondientes. El destino de María se cumple mediante el doble juego de dos fatalidades a las que no puede escapar: de un lado,

la chismografía del solar que la va envolviendo y que la lleva hacia su perdición; del otro, la presencia de una inevitable magia negra en cuyas redes ella siente que se encuentra. María siente que le han echado un bilongo, que tiene un chino encima, que la sigue, y clama porque ese chino desaparezca y no la persiga. La magia criolla negri-blanca entra en plena acción, en certera conjunción con el chisme. Todo esto culmina en una secuencia rítmica donde el coro, formado por un bongosero, un barbero, un vendedor y la mujer de Antonio, se expresa con un diálogo rítmico donde la palabra última de cada oración se conecta con la oración siguiente, haciendo del coro una especie de chismografía colectiva con poderes mágicos que se prolonga y hace avanzar la tragedia. Observemos, por un momento, el hábil manejo que hace Triana del diálogo:

MUJER: ¿Qué te parece? Yo me quedé *fría.*
BARBERO: ¿*Fría* la tarde? Vamos, hombre, con este hermoso verano. Frío debe sentir María. *No lo dude.*
MUCHACHO: *No lo dude*, juéguelo, señora... El 6, 284, matrimonio que termina en *sangre.*
MUJER: *Sangre*, sí, sangre; es lo que se merece. Julián no tiene perdón de *Dios.*
BARBERO: ¿*Dios*? ¡Hay alguna prueba?
MUJER: ¿*Prueba?* Ahí la tienes. Mira *hacia arriba.*
BARBERO: ¿*Hacia arriba?* La fiesta. [16]

Este estupendo juego rítmico (clarificado con nuestro subrayado), se prolonga admirablemente, terminando en la conciencia mágica que domina a María, expresada en la alucinante expresión rítmica de «María tiene un chino... un chino, una maldición...» (p. 29), que casi encierra el acto. Pero desde el principio mismo de la obra María ha sentido la magia actuando sobre ella. «Tendré que llamar a Madame Pitonisa. Necesito un despojo». «¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu cama? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja?» (p. 14), pregunta Erundina. «Un bilongo». «¿Qué está mentando?». «Un bilongo». «¿Un bilongo?». «Un bilongo». «No me hagas reír». «A María le han echado un bilongo» (p. 21). Hacia el final de la obra María se encuentra asediada por los espíritus, víctima de varias fuerzas: la fatalidad pagana, la tradición espiritista negra, la chismografía plena solariega: «Porque lo más triste del caso es que todos me empujan hacia el vacío, hacia mi padre muerto, hacia mi hermano ahorcado»

16. José Triana, *El parque de la Fraternidad* (Ediciones Unión, Teatro 1962), pp. 26-27. Futuras referencias corresponden a esta edición.

(p. 21). Y en el último acto María toma sus decisiones finales, las mismas de la Medea griega. La nota negra local y mágica aparece cuando María dice en su monólogo: «¿Tendré que continuar en este desvelo que no marca el día ni la noche, en esta búsqueda de amuletos, yerbajos, artimañas y santiguaciones para calmar las potencias malignas de los espíritus?» (p. 49). Al mismo tiempo, la nota de la sangre se acrecienta, como preludio teatral.

> Sangré, sangré, sangré, sangré,
> no te hundas en la sangre
> sangré, sangré, sangré, sangré
> no te hundas en la sangre
> sangré, sangré, sangré, sangré
> ay sangre, ay perdición (p. 53).

Tanto en esta obra como en *La muerte del Ñeque,* los elementos del teatro dentro del teatro son utilizados de modo parcial o indirecto; no lo hace Triana con el sentido de planificación absoluta que se pone de manifiesto en *La noche de los asesinos. La muerte del Ñeque* es una obra interesante, aunque no representa ningún progreso dentro del teatro de Triana. El coro se impone sobre lo individual en esta obra: los personajes quedan algo borrosos individualmente, pero el coro sangriento se perfila con nitidez. El coro en esta obra está formado por Pepe, un mulato, Juan el cojo, negro, y Ñico, blanco: interesante integración racial de origen religioso, no político.

La obra se inicia con las palabras que anticipan la acción que la cierra: «Mátalo. Mátalo. Tiene que morir» [17]. Es la temática favorita del crimen y la sangre. Las oraciones vuelven a quedar a veces inconclusas, técnica que mucho utiliza Triana y que a veces tememos que use porque no tiene nada que decir. Pero, en general, el recurso funciona. Se oyen cantos de Orile.El elemento mágico y negro está presente en su forma musical. Elemento con una función que cumplir desde el punto de vista existencial. «Recuérdese que según la creencia popular los cantos de Orile espantan, eliminan los malos espíritus y, al mismo tiempo, son una invocación a los buenos espíritus que aconsejan remedios y fórmulas para alcanzar la perfección» (p. 18). Sin duda el autor nos prepara para otra limpieza por la sangre dentro de la magia teatral cubana.

Inmediatamente aparece la chismografía, que juega otro importante papel, aunque más individualizado a través de un personaje, la vieja

17. José Triana, *La muerte del Ñeque* (Ediciones R., La Habana 1964), p. 17.

Cachita. A medida que la obra avanza, se va perfilando una figura clave, Hilario, que es el Ñeque mismo. La palabra ñeque, que quiere decir mala suerte, es utilizada en la obra con un doble sentido. Hilario tiene ñeque, lo que quiere decir que está condenado a la perdición fatalista negro-mágica o mágico-griega. Por otra parte, Hilario es el mismo ñeque, la mala suerte nacional, causante de todas las desgracias, condenado políticamente a muerte. Es interesante observar cómo Triana integra la magia negra a la conciencia política, predominando la primera sobre la segunda: Hilario es víctima del ñeque mágico. Hacia el final de la obra la figura se va aclarando. Es una figura siniestra que ha caído en desgracia. «Entonces, como es natural, se formó el tremendo jelengue. Todo el mundo se le tiró encima a Hilario. Le cantaron las cuarenta. Le echaron la culpa de todo... Que si la desmoralización, que si la vigilancia, que si los ladrones, que si la zona de tolerancia, que si los cuatro muertos de la calle Padre Pico, que si el contrabando, que si el juego... Y el viejo Hilario, que es bueno y bueno, dio un escándalo que parecía que se acabada el mundo... Qué rollo, madre mía» (p. 70). Hilario se va aclarando como figura turbia, portadora del crimen, la corrupción, el mal, otras lacras nacionales. Pero no aparece en el momento del éxito, sino en el de su descenso: la tragedia se cierne sobre él. El personaje, sin embargo, no está debidamente trabajado por el autor, pero sus lineamientos generales son interesantes. Se vuelve símbolo de un estado de decadencia y corrupción.

¿Quiénes se encargan esta vez de la tarea sanitaria? ¿Electra indivina al estilo de *Electra Garrigó,* de Virgilio Piñera, una de las obras más significativas del teatro cubano? ¿Medea convertida en Dios? ¿Una revolución con plena conciencia política? No exactamente. Hay una lúgubre conciencia mágica y religiosa en la colectividad representada por el coro. Repite: «Ñeque... Ñeque... Ñeque...» (p. 117): se pasa al crimen de la mala suerte nacional. El crimen que hubiera podido ser individual se vuelve colectivo, representado simbólicamente, y no está del todo bien porque no siempre supo llevar Triana los cambios con éxito. De todos modos, la pieza presenta aspectos de mucho interés. La trinidad del coro repitiendo el *crescendo* de la palabra ñeque, es invocación más bien. Nos recuerda también la trinidad presente en la tradicional representación de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, acompañada al pie de tres figuras blanqui-negras asediadas por los peligros del mar. No olvidemos, además, las estrechas relaciones entre la religión católica y la yoruba en las tradiciones cubanas. Si hay revolución y reivindicaciones de un lado, no se puede negar el reino de la fe y de la magia.

Ya en el terreno de la magia negra, nos encontramos que estas obras lo hacen por medio de un proceso de estilización. Lo mismo ocurre en el *Réquiem por Yarini,* de Carlos Felipe. Digamos algo sobre esta obra, aunque sea brevemente. Los grandes momentos de esta pieza son el producto de la magia y del teatro dentro del teatro, que marchan al unísono. La obra está llena de constantes rituales mágicos. Al principio, Bebo la Raposa le tira los caracoles a la Jabá, una de las mujeres de Yarini, pues ésta teme por el destino de él. Los caracoles anticipan el peligro. A Bebo se le sube el santo y tiene lugar el proceso mágico: ña Virgulita se apodera del personaje. Magia y realidad forman una unidad en el mundo de la Jabá y Bebo. Felipe aprovecha escénicamente ese mundo. En la representación mágica que tiene lugar, ña Virgulita, a través de Bebo, le dice a la Jabá lo que se avecina: «Hasta la boca te va a llegá el fango...» [18]. La obra está llena de actos rituales que se suceden, de personalidades que se apoderan las unas de las otras. Esto hace que los personajes representen frecuentemente en escena, transformados en otros. Hacia el final de la obra culmina esta multitud de juegos escénicos de raíz mágica. Tiene lugar una acción triple. La Jabá invoca para que Yarini sea salvado de la muerte; Bebo la Raposa está bajo el efecto del santo que se le ha subido, y la Macorina, una famosa prostituta muerta que persigue a Yarini más allá de la muerte, se ha apoderado de él, hablando por boca de Bebo; Yarini y otra de sus mujeres, la Santiaguera, causa de la perdición de Yarini, hablan en un reservado, aunque el diálogo de Yarini está funcionalmente unido a las palabras que dice la Macorina. Bebo la Raposa, interpretando mágicamente a la Macorina, es el punto focal. El elemento mágico encuentra en el juego teatral su fuerza más expresiva.

Podríamos encontrar otros mundos mágicos de juegos más o menos dentro de la esfera del teatro dentro del teatro; magia blanca o negra, o las dos. Antón Arrufat sigue las líneas de *El chino* en *Todos los domingos,* cuando la protagonista recrea un episodio amoroso todos los domingos, aunque aquí la magia es distorsionada: no se espera, ni se quiere realmente, que ocurra el milagro. En una curiosa pero deficiente obra de un autor cubano muy joven, *Mamico Omi Omo,* de José Milián, el dramaturgo nos traslada, sin ningún refinamiento estético, al monte mismo, cuna de la magia. «Persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de Africa, las mismas divinidades ances-

18. Carlos Felipe, *Réquiem por Yarini,* en *Teatro cubano* (Universidad de Las Villas, La Habana 1967), p. 19. Futuras referencias corresponden a esta edición.

trales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad y benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o fracasos» [19]. En la pieza de Milián la presencia de lo sobrenatural en el monte es palpable desde el inicio. Mercedes, la protagonista, tiene un doble escénico y en muchas ocasiones ese doble es Elegguá, la divinidad misma. El juego teatral nace de forma natural a causa de la raíz mágica. Otros detalles se le unen. Mamico, el marido de Mercedes, cree en los poderes mágicos, y tomando un puñado de tierra del lugar donde el enemigo ha dejado sus huellas, procede a su destrucción: «¡Fíjate!... aquí ha dejado sus huellas... y yo me las llevo en el bolsillo». [20]

La magia clama de modo natural por los efectos escénicos que la acerquen al teatro dentro del teatro. El teatro mismo, por su propia razón de ser, clama naturalmente por la magia.

De este modo, el teatro dentro del teatro, tiene necesidades interiores a más de las exteriores, martianas a veces, mágicas otras, ambas en algunos casos. Pero la tercera necesidad surge ahora, en un proceso gradual hacia la tercera palabra: esquizofrenia. Y una de las manifestaciones más genuinas la encontramos a través de la agonía desintegrante del lenguaje.

Dentro de los juegos teatrales, el lenguaje distorsionado es nota típica. El propio Triana lo utiliza en *La noche de los asesinos,* además de otra multitud de detalles que indican claramente que estamos de lleno en el mundo de la esquizofrenia. Pero quizá sea en Virgilio Piñera en quien podemos encontrar los mejores ejemplos de esta dirección.

En *Falsa Alarma,* de Virgilio Piñera, tenemos tres personajes: un Asesino sometido a juicio por un Juez, así como la Viuda del hombre que ha sido asesinado. Después de planteada la situación, la escena se transforma. Desaparece la estatua de la Justicia y la sustituyen por una victrola portátil. El Juez entra vestido de calle y la Viuda entra elegantemente vestida de tarde, dejando de actuar como el Juez y la Viuda. Existe una distorsión situacional ilógica. Los personajes entran en el juego de las personalidades desdobladas y representan otros papeles, ya que niegan ser el Juez y la Viuda. Esta distorsión de la realidad y de los caracteres, acompañada de la distorsión del lenguaje, completa la tortura a que está sometido el Asesino. La palabra aparece sometida a cambios, distorsiones, alteraciones, deshumanizándose completamente en la representación. El lenguaje deja de ser medio de comunicación humana y se vuelve una ago-

19. Cabrera, p. 13.
20. José Milián, *Mamico Omi Omo* (El Puente, La Habana 1965) p. 11.

nía que se acerca al mundo distorsionado de la esquizofrenia, cuyo humorismo, por otra parte, nos recuerda el ejemplo señalado hacia el principio de este trabajo. Por ejemplo:

JUEZ: (*enfadado*) Me niego, no hablaré de elefantes.
VIUDA: Amigo mío, ¿qué mosca le ha picado?
JUEZ: A propósito: hablaré de la mosca Tsé-tsé.
VIUDA: ¡Bravo! He ahí un tema apasionante. Nada menos que un tema onírico.
ASESINO: Una palabra, quiero preguntar algo. Se trata de mi vida.
VIUDA: (*al asesino*) Usted incurre en error, señor mío: mosca Tsé-tsé son tres palabras. Mosca, una; tsé, dos; tsé, tres. Mosca Tsé-tsé.
JUEZ: Mosca Tsé-tsé.
VIUDA: En los diccionarios aparece bajo: Tsé-tsé, mosca.
JUEZ: En mi último viaje a Tanganika...
VIUDA: Sería lindo llevar el apellido Tsé-tsé. Por ejemplo: Rita Tsé-tsé.
JUEZ: Y más lindo todavía: Rita Tsé-tsé de Mosca.
VIUDA: Preferiría Rita Mosca de Tsé-tsé. Es más mosca. (*Mirando al asesino*) Parece que nuestro amigo está amoscado. [21]

Esta obra, escrita en el año 1948, inicia el camino escénico hacia la distorsión y deshumanización verbal, que unido a otras manifestaciones, forman un estado esquizoide dentro de la escena cubana. Dicho estado parece haberse ido agudizando.

En el año 1959 estrena Piñera *El flaco y el gordo,* donde el autor ofrece su versión de la revolución como un proceso cíclico. Según Piñera, la revolución es un ciclo que se repite, de carácter fatalista y que no ofrece ninguna solución en la perspectiva de la pieza. El pesimismo de Piñera aparece conectado a un proceso revolucionario donde el Flaco se come al Gordo, se vuelve gordo él mismo, llegando al final de la obra (que tiene lugar en la sala de un hospital) otro flaco que se comerá al nuevo gordo.

El Gordo inicia la tortura mental y síquica del Flaco. Toda la obra gira alrededor de la comida. El Gordo come y el Flaco no. Este es atormentado por el Gordo mediante la constante repetición de palabras relacionadas con la comida o con el acto de comer. En el momento culminante de la obra, el Flaco debe leer una receta de arroz con pollo mientras el Gordo lo come, bajo promesa de éste de que le dará uno que otro bocado si logra una efectiva lectura. El Flaco se ve sometido a una situación en la cual debe dominar el arte del actor, ya que la lectura debe realizarse

21. Virgilio Piñera, *Teatro completo* (Ediciones R., La Habana 1960), pp. 158-159.

con una determinada eficacia. En cuanto a la esquizofrenia, no olvidemos que el análisis del hambre es un fenómeno interesante donde el acto de devorar tiene primordial importancia. Todo el problema de la esquizofrenia «is frequently worked out over food». «One patient says that whenever her husband comes in she at once feels hungry and must eat. Really she is hungry for him and dare not to show it» [22]. Esta dirección está presente en esta devoradora versión de la revolución ofrecida por Piñera. En los caracteres hay un impulso antropofágico que en esencia es de naturaleza esquizoide. Ese afán devorador, dentro de un juego absoluto de teatro dentro del teatro, es lo que encontramos en *La noche de los asesinos,* de Triana.

En cuanto a esta obra, planeada toda como teatro dentro del teatro, podemos ver que la más genérica de las explicaciones de la sintomatología esquizofrénica, es aplicable a la situación que viven los personajes. «Most clinicians agree that schizophrenia includes two kinds of symptoms: those concerning *cognition* and those concerning *social withdrawal.* The cognotive symptoms are: 1. disturbance of language and thought, 2. distortions of body image, 3. a retreat from reality to fantasy, 4. hallucinations, 5. delusions. The symptoms of social withdrawal are: 1. fear of others, 2. avoidance of relationships with others, 3. isolation from others» [23]. Estas características se hacen palpables en la obra de Triana, particularmente en el caso de Lalo, el protagonista. Por brevedad no insisteremos en el asunto detalladamente. Pero ciertamente Triana pareció encontrar en el teatro dentro del teatro el modo más efectivo para expresar estas características esquizoides. A medida que el estado esquizoide se hace más intenso, se va llegando a la distorsión verbal. Hacia la última parte de la obra se prosigue, en la escena de la estación de policía por ejemplo, con el *crescendo* sonoro de tipo inarticulado. Ocurre la esperada distorsión de la palabra humana siguiendo la tradición agónica del absurdo. Traumatizado sicológicamente, Lalo, interpretando a los padres, lleva el acto de devorar hacia sí mismo.

El desajuste verbal y el afán de devorar, son dos fuertes manifestaciones esquizoides palpables en dos de las obras más representativas del teatro cubano en los últimos años, la brevemente comentada *La noche de los asesinos,* de Triana, y los *Dos viejos pánicos,* de Virgilio Piñera, ambas en el marco de una constante pesadilla de teatro dentro del teatro.

22. Gruntrip, p. 28.
23. Arnold H. y Edith H. Buss, *Theories of Schizophrenia* (Atherton Press, New York 1969), p. 2.

En cuanto a esta última, que parece ser una prolongación de *El flaco y el gordo* (dos personajes, Tota y Tabo; una habitación con dos camas; una lucha voraz entre ambos), no falta la apetencia mágica dentro de una destrucción esquizofrénica. Al principio de la obra, Tabo aparece recortando figuras en una revista y sometiéndolas a un proceso de destrucción. La destrucción es, entre otras cosas, mágica. Se trata de un proceso criminal simbólico realizado por Tabo. Después que las recorta, les corta la cabeza. «Recortar y quemar. Sí, Tota, hay que quemar a la gente. Ayer quemé doscientas y hoy pienso quemar quinientas» [24]. Tabo adopta la actitud de un brujo, queriendo controlar las masas por medio de un acto fetichista. Apoderándose de la imagen fotografiada, Tabo intenta apoderarse del ser: miles de seres desfilan ante él cada día, los recorta y los destruye. Tabo está asumiendo poderes brujeros, pero no lo limita a un ser, sino que lo extiende a la humanidad toda en un acto de destrucción colectiva. «Cada día hay más gente joven en este mundo, Tota, y si no me doy prisa en quemarla... ya tú sabes...» (p. 13). Aislados de la sociedad, marchan los personajes de la realidad a la fantasía, acrecentándose en ellos el temor a las relaciones humanas. Por estas razones se vuelven devoradores. «Quemaré diariamente cien mil recién nacidos, cincuenta mil niños de cinco años, treinta mil de diez, veinticinco mil de veinte y diez mil de veinticinco» (p. 14). Tabo, impotente para salir a la calle a quemar gente, como en cierto momento le sugiere Tota, se conforma sicológicamente con esta masacre obsesiva de forma mágica y contenido esquizoide.

Los personajes van pasando de una representación a la otra. Se evaden hacia un mundo irreal con el deseo de poder conquistar el mundo de la realidad inmediata que los domina. Casados por miedo y por temor a las consecuencias, los personajes se atacan, las personalidades de desdoblan y el crimen escénico tiene lugar mediante el juego del teatro dentro del teatro.

¿Cómo afecta todo esto al lenguaje? Hacia el final, después que ciertos momentos culminantes han tenido lugar, se produce el desajuste verbal, recurso favorito de Piñera. El mismo lleva a la absoluta expresión del pánico. Los personajes parecen haber perdido la capacidad de comunicación lógica a través de la voz y recurren a lo inarticulado, estupenda expresión del caos en que se encuentran: «¿Y qué?» «¿Con qué?» «¿Para qué?» «¿Y qué?» «¿Sobre qué?» (pp. 64-65). La comunicación imposible es el final del aislamiento. El miedo ha llevado al aniquilamiento lógico de la voz.

24. Virgilio Piñera, *Dos viejos pánicos* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1968), p. 8. Futuras referencias corresponden a esta edición.

A veces Martí, a veces la magia, a veces la esquizofrenia, los dramaturgos cubanos han encontrado en el uso del teatro cubano un feliz molde para la expresión de su estado agónico. No es tan sólo una modernidad superficial, sino un espíritu martiano, mágico o esquizoide que parece resaltar en el marco de una innata teatralidad.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO
Universidad de Hawai