

## Bailar y comer arroz con pollo

### Magaly Muguercia

Investigadora y ensayista cubana, es Licenciada en Lengua y Literatura Francesas por la Universidad de La Habana y Dra. en Ciencias del Arte por el Instituto Teatral Lunacharski de Moscú (1984). Profesora de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte en Cuba de 1977 a 1992, ex-Directora del Departamento de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas y de la revista *Conjunto*, Cuba, actualmente trabaja en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires (Teatro General San Martín).



Toda sociedad conocida posee zonas lacerantes que acarrearán algún dolor a sectores más bien amplios de sus integrantes. Esos núcleos de carencia colectiva — que en determinadas épocas se exageran— infiltran la experiencia cotidiana. No siempre se tiene plena conciencia de ello, porque nada más común que una infelicidad naturalizada o racionalizada (la justificación intelectual de una carencia intolerable). En este trabajo, llamaremos *infelicidad* a la percepción de carencia que, en algún plano, trastorna la convivencia de una colectividad.

Si una infelicidad produce movilización orientada a subvertir el sistema que la genera (sistema político, sentimental o el que fuere), hablamos de actuaciones opositoras. Los gestos posibles frente a la infelicidad recorren la gama que va desde el proyecto radical más articulado hasta la resistencia sutil, desde la insurrección hasta las adecuaciones (los sometimientos consentidos).

La resistencia suele involucrar fidelidad a valores contrarios al orden dominante y, claramente, angustia. Enfrentada a una contradicción cuyos marcos no puede rebasar, la

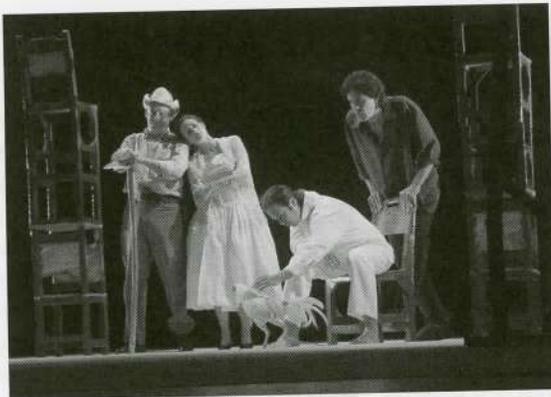
resistencia produce a veces la patética figura de una cuasi parálisis tratando de ser digna.

Las grandes piezas de Chéjov, escritas en la Rusia de los albores del siglo XX, suministran un espléndido modelo dramático de comportamientos resistentes en una situación donde la infelicidad tiene arraigo en una contradicción histórica sofocante. Impulsos exacerbados de Vida Mejor (alimentados por ideologías libertarias y socialistas que atraviesan la época) acuden fracturados desde la estructura profunda y forman, en la superficie del tejido dramático, discontinuidades y destellos. La famosa atmósfera chejoviana no es efecto del recorrido arrasador de una historia, del encadenamiento causal de sucesos, sino de la energía comprometida en segmentos de afecto libertario que escapan. Chéjov es un antropólogo de la pasión confinada a su espacio mínimo. Su dramaturgia no está organizada para seguir las dudas y oscilaciones de la voluntad sin esperanza —en la historia— sino para presentar los espacios donde el ser resistente salta, se mueve, autónomo y discontinuo, fuera de la historia.

Lamaré en este trabajo *deseo remanente* a uno no neutralizado del todo, atrapado en situaciones de transición y aguda crisis. Y lo llamo *remanente* no sólo en el sentido de lo epigonal o desgastado, sino de lo que, aún obstaculizado, infiltra y erosiona una estructura.

El teatro cubano de la primera mitad del siglo XX creó una vertiente que nuestro investigador Rine Leal denominó la *dramaturgia de transición*. Tres dramaturgos de los años 40 y 50 del siglo pasado (Virgilio Piñera, Rolando Ferrer y Carlos Felipe) teatralizaron para siempre encrucijadas de pobreza material y espiritual extremas —en los años que antecedieron al triunfo de la Revolución cubana— donde el espacio social aparecía arrasado de mediocridad y falsificación cotidianas. Los tres lanzaron al centro de aquellas historias de asfixia vestigios incontrolables de deseo remanente. Gesto insignia de aquella tradición: Luz Marina, con su abanico, labrando un espacio mínimo para respirar, en *Aire frío*, de Piñera.

Malestar profundo y pasión encarcelada volvieron a presidir la escena cubana a fines del siglo pa-



**Zapato sucio.** La Habana, Cuba. 2003. Dirección: Julio César Ramírez. Autor: Amado del Pino.

sado, al iniciarse la época del *período especial*. Entre 1992 y 1996, algunos eventos se convirtieron en jalones de la escena nacional: **Ópera ciega y El arca**, de Víctor Varela; **Niñita querida**, de Virgilio Piñera-Carlos Díaz; **Manteca**, de Alberto Pedro; **Perla marina** de Abilio Estévez; **Parece blanca**, de Estorino, y coreografías memorables de Marianela Boán coronadas por su excepcional **Corus perpetuus**, todavía en 2002, cuando en otros escenarios ya sólo veíamos epigonismo.

Dejado atrás el momento de oro de la década pasada, la desazón transita, como puede, por los escenarios fatigados de hoy. De las claves neochejovianas, piñerianas y posmodernas queda, las más de las veces, una retórica quejumbrosa y trilladas alegorías destinadas a camuflar el sentido político. Las nuevas dramaturgias no logran, como antes hicieron, propiciar la comunión de los espectadores en el espacio mínimo de la pasión que resiste; una discursividad prudente y/o la franca comercialización obstruyen el paso al deseo remanente.

En medio de este panorama, dos

textos publicados recientemente han llamado mi atención: **El zapato sucio**, de Amado del Pino, e **Ignacio & María**, de Nara Manzur<sup>1</sup>. El primero ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera —el más prestigioso del país; el segundo, fue declarado finalista en ese mismo certamen. **El zapato sucio** logró de inmediato su estreno. **Ignacio & María** permanece inédita para los escenarios, tres años después de su escritura.

Ambas son obras de dos personajes concebidas como un acto único. En ambas, una figura maneja su infelicidad en situación límite, midiéndose con un partenaire que hace funciones de oponente-ayudante. Ambas sitúan la acción en la Cuba actual y diagnostican una disfunción profunda en nuestra sociedad.

### **El discurso sin cuerpo**

**Zapato sucio** nos presenta a Muchacho: ingeniero, blanco, de unos 40 años, radicado en La Habana. Convencido de que su vida es un fracaso, Muchacho llega sorpresivamente a la casa de Viejo, su

padre campesino; pretende resolver su infelicidad regresando a su origen rural. La obra alterna dos planos: el diálogo realista, en el que Muchacho defiende sus razones frente a los argumentos del padre, y dos secuencias simbolistas que se intercalan en ese diálogo: **los Delirios**. Tratados como si fueran sueños, los Delirios representan el inconsciente de Muchacho, el movimiento reprimido de sus fantasmas. Muchacho tiene una hija pequeña en los Estados Unidos, adonde fue llevada ilegalmente por su madre. Viejo estuvo en la cárcel al principio de la Revolución por participar en peleas de gallos, prohibidas por el gobierno. Muchacho es militante del Partido, bebe mucho y juega con la idea del suicidio (*¿Tienes miedo de que me mate delante de ti?*). Viejo es un carácter vigoroso y nunca ha sido un defensor entusiasta de la Revolución.

Propongo una mirada extensa al texto:

### **Acto primero**

*Luz plena, agresiva, queda la imagen de la casa por dentro sorprendida por la irrupción de alguien.*

1. **Teatro cubano actual**, La Habana, Ediciones Alarcos y Universidad de Alcalá, 2003.



**Zapato sucio.** Estreno La Habana, Cuba. Enero 2003. Dirección: Julio César Ramírez. Autor: Amado del Pino. En la foto derecha: Amado del Pino (primero de izq. a der.) Julio César Ramírez (al centro, de chaqueta y jeans).

**Viejo:** Eres ingeniero, tienes una vida hecha. Es una lástima que no te hubieras encontrado una mujer...

[...]

**Muchacho:** Me estoy volviendo más viejo y más gruñón que tú. Me quejo de que al robo se le llame invento, a algunas putas, jineteras, pero me he pasado la vida diciendo una cosa en una reunión y otra a la mujer con quien me acuesto.

**Viejo:** Pensar mucho es cosa de gente sin oficio. Yo no puedo andar dándoles vueltas a los pensamientos porque tengo que limpiar el arroz y buscarle agua a los animales.

[...]

**Muchacho:** Yo tenía cinco años cuando prohibieron las peleas [de gallos]...

**Viejo:** El juego es un veneno.

**Muchacho:** Sí. Pero el gobierno no es el papá de uno.

[...]

### Delirio 1

*En la forma de hablar de muchacho hay más de soliloquio que de monólogo. Para los delirantes*

*personajes se podrá [...] hasta valorar la posibilidad de que el propio actor que interpreta a Viejo, apoyado por las máscaras, asuma aquí los fugaces roles que forman parte del reino del subconsciente.*

[...]

**Muchacho:** No fui, no soy maricón... ¿Y qué? Por huir de la debilidad escondí mis versos. Para mí, una carrera práctica: o ingeniero, o piloto, o jefe, pero siempre bien macho...

[...]

*Disolvencia de luz. Ahora Muchacho firma en el aire, se contorsiona, cae, se arrastra. Después habla muy despacio.*

**Muchacho:** Una firma en un papel y mi hija a crecer sin mí.

[...]

**Amigo 2:** Yo también me voy.

**Muchacho:** *(En una forma neutra, objetiva, que recuerda a alguien que declara en un juicio.)* Soy el despedidor. Después nadie me escribe, pero me recuerdan en las fiestas... Ayudo a pasar los últimos días en la isla y si todos vuelven a la vez me voy a ahogar en un mar de cervezas.

[...]

*Haz de luz cruda acompañado de un*

*sonido metálico.*

[...]

*El Haz de luz cae sobre Muchacho.*

**Haz de luz:** *(En el tono inequívoco de las planillas.)* ¿Tiene creencias religiosas?

**Muchacho:** No.

[...]

**Haz de luz:** ¿Tiene familiares en el extranjero? ¿Mantiene correspondencia?

[...]

**Funcionario:** Conoces la luz eléctrica, los aviones, la nieve. Has atravesado varias veces el Atlántico representando tu país.

**Muchacho:** ¿Y tengo que pasarme la vida diciendo Gracias? ¿Quieren que me jorobe como un camello de tanto hacer la reverencia?

**Funcionario:** *(Los parlamentos son interrumpidos por aplausos evidentemente grabados.)* Si no hubiera sido... De no ser por... Tus abuelos y tus padres fueron casi analfabetos...

**Muchacho:** ¿Y tenía que haber seguido siendo siempre así?

**Funcionario:** Así hubiera seguido para siempre de no ser por... *(Aplausos.)*

[...]

## Acto 2

[...]

**Viejo:** A los doce años tú andabas con las libretas y riéndote con las muchachas de la secundaria. Yo, a esa edad, tenía que levantarme a las cuatro de la mañana para ordeñar vacas.

[...]

**Muchacho:** [...] En esa maleta están dos certificados de divorcio, la baja de los centros de trabajo en los que no di la talla, notas excelentes de asignaturas que no aprendí... *(Imitando a un vendedor de feria o algo así.)* Y lo más importante que se ofrece: un título de Ingeniero Agrónomo que le dieron a un hijo de campesino que nunca ha sabido limpiar un surco de boniatos.

[...]

**Viejo:** No me gusta el buey que se da cabezazos cuando se espanta las moscas.

**Muchacho:** ¿Qué quieres? ¿Nos quedamos en el lado bueno de las cosas?

[...]

**Viejo:** Por lo menos, de un tiempo a esta parte hay más cosas.

**Muchacho:** *(Ahora en serio.)* Pero tú sabes que no es por nosotros los que estudiamos. [...] Si *[los campesinos]* están regresando a las calabazas y los frijoles es por el cabrón dinero. Ahora la plata hala.

**Viejo:** Si una gallina vale diez veces más de lo justo, los que estamos en el monte no tenemos la culpa. Yo vendo y revendo, pero no me vuelvo loco, ni tengo media esperanza de hacerme rico. El que nace para real no llega a real y medio. Deja que los demás se defiendan, que cada uno haga lo

suyo [...] y ponte más para dentro de ti mismo. Cualquiera ve que no te acabas de concentrar en una mujer, que saltas de aquí para allá. ¡Ya te pesará!

[...]

**Muchacho:** Qué lastima, ¿no? La única mujer que me acomodó es negra como un totí.

**Viejo:** ¡Yo no he dicho nada! A quien tenía que gustarle era a ti.

**Muchacho:** Ni te preocupes, no fue el color ni el miedo a que no quisieras un nieto mulato. Me cansé de vivir con tanta gente. Eran seis buenas personas, ¡pero seis! Hay un solo baño y la gente, aunque sea prudente y no se meta en la vida de los demás, orina. Los buenos también se bañan y muchos días lo que entra de la calle son dos cubos de agua.

**Viejo:** ¿Adónde vas a llegar mirándolo todo por la parte fea? Si no te das una mano, te vas a hundir de verdad.

[...]

**Muchacho:** [...] ¿Tú también piensas que es mejor vivir sin una parte de la verdad?

[...]

**Viejo:** Soy tu padre y no voy a permitir que se te olvide. No se trata de que yo esté cuidando un par de toros o un pedazo de tierra. La joroba parece que está en tu cabeza y hay que fajarse a trabajar para enderezarla.

**Muchacho:** ¿Y la tuya? ¿Alguien pudo ponerla en el lugar que para los demás era lo mejor?

**Viejo:** A mí me tocó otro tiempo.

**Muchacho:** Eso es lo peor, mi viejo, que hasta tú, tan independiente, tan protestón, tan por tu cuenta y riesgo, caíste en esta madeja, en el juego de creer que los que

vinimos después íbamos a ser felices por decreto, adolescentes eternos y triunfadores por ley de gravedad.

**Viejo:** Yo no soy tan tonto como te parezco.

[...]

Pero con esta cabeza dura que tú me celebras cuando se te ocurre, te digo que chance, oportunidad, maneras, sí han tenido.

[...]

**Muchacho:** Cada uno en lo suyo. A mí me gusta mi país. Cuando he estado afuera extraño a la gente bulliciosa, las mujeres con los shores apretados. Miro los derrumbes y la cabeza se me encoge de tanta tristeza, pero algo me dice que la solución no está en salir huyendo.

[...]

## Delirio 2

*El ritmo debe ser aquí atronador y frenético. La atmósfera transmitirá un sentido de inminencia.*

[...]

**Mujer:** No te hagas el patriota, no viniste por miedo.

**Muchacho:** Miedo al mar, miedo a lo hondo, miedo a morir ahogado...

**Mujer:** Al trabajo duro, a ser un inmigrante, un extranjero de mierda, con la barriga llena, pero que nadie conoce, ni saluda, ni respeta. Miedo al frío y a la madre de los tomates. Yo me metí en un barco. Caminé largando pedazos de mis piernas en los mangles con tu hija de tres años en los brazos. ¿Sabes lo que es esto?

[...]

### Acto 3

[...]

**Muchacho:** No vine de visita, viejo, vine a morirme.

**Viejo:** Te dejas de mariconerías. El que se la quiere arrancar se pega una sogá al pescuezo.

[...]

**Muchacho:** [...] Estoy liso, entero, sano por fuera. Pero acabé de reventar por dentro. Lo único que puede aliviarme es meter la cabeza en el río, hablar con una trucha debajo del agua, dejar que un mango bien maduro me chorree la barriga y mojarme hasta los güevos...

**Viejo:** ¿Y si no te dejas? ¿Si no quiero que vivas aquí?

[...]

**Muchacho:** No te gustaba [la Revolución]. Te dejaron sin lotería, sin tu cerveza fría de los domingos...

**Viejo:** ¡Al diablo con la política ahora! [...]

[...]

**Muchacho:** Me voy, papá.

**Viejo:** ¿Y a dónde, si se puede saber?

**Muchacho:** No se puede saber, no lo sé yo. [...]

[...]

*Cuando Muchacho sale del espacio escénico se desatan algunas de las visiones y fantasmas de los Delirios.*

Este recorrido del texto, aunque inevitablemente influido por mi mirada, podría ayudarnos a localizar algunas estrategias que organizan el trabajo de la dramaturgia sobre la infelicidad.

La primera de ellas: una esgrima ideológica en las zonas de diálogo realista. Entre los dos personajes, declarados protagónicos por el autor, tiene lugar un fuego cruzado de discursos persuasivos.

Muchacho se queja de pérdida de valores, desastre económico, predominio del dinero como valor supremo, carencias materiales, etc. Viejo riposta: *Por lo menos, de un tiempo a esta parte hay más cosas. / El que nace para real no llega a real y medio. / Deja que los demás se defiendan, que cada uno haga lo suyo. / Ustedes estudiaron todo lo que les dio la gana, llegaron a la universidad. / Te digo que chance, oportunidad, maneras, si han tenido. / Vamos a poner los pies en la tierra. / Eso de andar amenazando con matarse no es cosa de hombres...*

Viejo, personaje trabajado con primor realista, está dotado de densidad y colorido, es contradictorio en sí mismo y vigoroso; se erige sobre el escenario como un tipo popular que mueve identificación en el público cubano. La aspiración de Muchacho — romper un cerco de infelicidad — tiene su contrapartida en esta seductora figura paterna (peleador de gallos, mujeriego, hombre intuitivo e irónico, *de pueblo*). Viejo no es un dogmático ni un obsecuente del Estado. Puede, por tanto, invocar con credibilidad los logros de la Revolución.

Poco antes del desenlace, en la escena necesaria, sobreviene el apogeo ideológico y psicológico de Viejo y la última clave de su encanto:

**Viejo:** *¡Al diablo con la política ahora! Los tipos de abajo como yo nos quejamos de este gobierno y del otro y del de más allá, pero es lo mismo que hablar de si va a llover o si la mujer del vecino nuevo está buena hembra. Me dieron palos antes del cambio y después. Pero yo soy hijo del camino y la polvacera, un perro con llagas en el lomo de trabajar y equivocarse. Tú no. Eres el pri-*

*mero de la familia que montó en avión, que habló con gente del fin del mundo. Cuando te llevaba la contraria, más de la mitad de las veces lo hacía por buscarte la lengua, por ver cómo te lucías con tu cabeza fresca.*

En su tirada de bravura final este apolítico delata su fibra política profunda: el poder, por su propia naturaleza, excluye a la pequeña gente; pero, dentro de la relación socialista, se abrió (¿permanece abierto?) un resquicio de esperanza. Muchacho, con sus barruntos opositores, se retira ambiguamente de escena; lleva una infelicidad compuesta por su protagonismo impedido (*Yo pude ser poeta y aquello un jardín*) y un cansancio terminal (*No vine de visita, Viejo, vine a morirme*). Habría que escribir otra obra para dilucidar hasta dónde conduce la lógica de Viejo, puesta al límite: ¿realmente este gallo viejo todavía da la pelea? En el drama actual, Muchacho, a despecho de sus palabras (*Se rompió el cordón, viejo*) abandona la casa regulado, una vez más, por la figura paterna.

Pero no basta, desde luego, un análisis ideológico o psicológico de las figuras para agotar las claves de **El zapato sucio**. ¿Cómo se inscribe el proyecto del cuerpo opositor en este drama, tan imbricado en un debate político?

En la zona del diálogo realista la actividad central es *hablar*. El horizonte de cambio descansa sobre la lógica persuasiva de un discurso razonador. La lógica del *actuar* está reservada al plano de los Delirios, donde el cuerpo, ostensiblemente, trabaja y suda. En esos enclaves se aloja el cuerpo frenético, una energía que escapa al control de la conciencia.

En los Delirios, el fantasma de

Muchacho convulsiona sobre el piso, llora y vomita; el cuerpo carga con su pene chico y una *joroba* en la espalda, causada por la obsecuencia; sufre el haz de luz policial, que lo desnuda, lo invade y lo hiere. Pero los Delirios producen también sexo realizado, gallo fino que pelea hasta la muerte, canción a voz en cuello, adiós generoso a los amigos y piernas locamente decididas de la madre, rompiéndose entre las espinas (la madre que se lleva ilegalmente a su hija del país). Mucho cuerpo infeliz, pero también mucho cuerpo subversivo y mucho movimiento radical, con riesgo y libertad, danzan y se entrechocan en este inconsciente.

Ahora bien, los Delirios son un metatexto, y, más particularmente, una puesta en abismo, o representación dentro de la representación, que instituye cuerpo real sustituido por fantasmas. No es el ímpetu somático en presente y en indicativo lo que, en principio, esta dramaturgia propone al espectador, sino el rumor en sordina de *lo que va por dentro*, las figuras encurtidas de la psicología profunda.

Con transparente vocación freudiana (o al menos de cierta manera de interpretar a Freud), el sujeto de **El zapato sucio** —que encarna en Muchacho— está enfermo o enajenado (tiene partes olvidadas, fuera de sí) y necesita recuperar un sí mismo entero, volver a su centro, restaurar la identidad. La fórmula de salvación es procesar el cuerpo como un símbolo, como en una terapia analítica.

La premisa del sujeto unitario y armónico parece *lo más natural*. Sin embargo, es un paradigma

ideológico sostenido por la noción —mecánica para algunos, entre los que me cuento— de una identidad pura y dura, sin partes inmanejables *afuera*. La expectativa de Muchacho de *regresar a lo rural, a la casa paterna*, es la metonimia de reintegrar el sí mismo dividido. El proyecto del cuerpo inscrito por **El zapato sucio** no escapa a la lógica hegemónica: maneja la infelicidad como una cuestión de lectura e interpretación, y no como empleos de energía concreta. Con el actuar subordinado al símbolo, el espectador queda a salvo de cualquier brote incontrolable de energía radical.

Inevitable recordar aquí a Deleuze: *Prefiero una salida a caminar esquizofrénica que una acostada neurótica en el diván del analista*. (Cito de memoria.) **El zapato sucio** dejó al cuerpo acostado en el sofá del analista, dependiente del Padre, haciendo inventario de su neurosis<sup>2</sup>.

Desde luego, nunca en teatro puede haber sustitución absoluta del cuerpo real por el símbolo; no hay manera de convertir toda la energía del actor en pura re-presentación; pero las dramaturgias radicales —Shakespeare, Brecht, Grotowski, Müller— producen un tejido ideológico perfectamente inseparable de la cantidad y calidad de tarea física necesaria para producir cambio. El teatro es una buena manera de comprobar lo que en política a veces se olvida: no hay práctica radical sin cuerpo. Si el teatro ha sido y será proscrito, a través de las épocas, es por su tendencia a promover movidas imprevisibles, que escapan a la determinación.

**El zapato sucio**, pues, ha neutralizado su horizonte de radicalidad con dos estrategias complementarias: producir un cauteloso equilibrio de los enunciados ideológicos y despojar a la política de cuerpo. A la salida del teatro, escuché un criollo diagnóstico de espectador: *esto no tiene espuelas*<sup>3</sup>.



**Ignacio & María.** Sin estrenar. Autor: Nara Manzur. Afiche Lectura Dramatizada. Diseño afiche: Ricardo Rafael Villares.

### ¡Compañeras y compañeros!

**Ignacio & María** es un artefacto poético de otro tipo, definido por el esencial descentramiento y fragmentación de su lógica y de sus figuras. Intertextos y discontinuidades a todo nivel, ironía y patetismo, poesía y vulgaridad, proclamas como torrentes y escándalos somáticos se lanzan cándidamente hacia el espectador y lo interpelan. Los personajes son dos jóvenes cubanos que se aman. Como Muchacho, María —algo más joven— también vive en Cuba por una opción (*los afectos me atraen como un imán*). Ignacio acaba de emigrar a Santiago de Chile. Chile-Cuba son

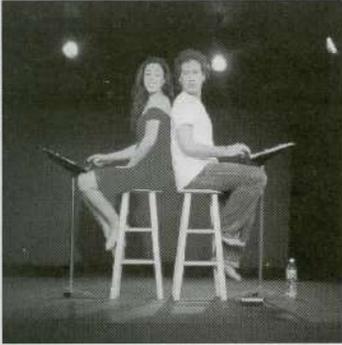
2. La puesta en escena que vi suprime el texto de los Delirios y se queda fundamentalmente con el diálogo realista entre Viejo y Muchacho. Por otra parte, incorpora a escena un gallo vivo... ¡y lo introduce en una jaula para que no alborote demasiado!

3. Espuelas tienen los gallos de pelea; en Cuba, metonimia de coraje viril.

tiempo/espacios superpuestos. Hay diálogos e interacción física entre los amantes y co-actuaciones arduas de María con el público. María e Ignacio hacen el amor a ritmo y síncopa de país perdido. Los cristales rotos caen como lluvia de todos sobre el espectador. María se suicida.

Una ojeada al texto:

Foto: Ulises Manzur

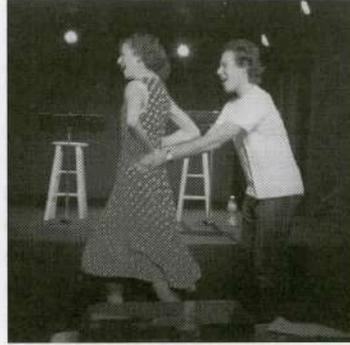


**Ignacio & María.** Lectura dramatizada en Inglés. Stage Theater Festival International, de Teatro Latino. Los Angeles 2003. Dirección: Paul Verdier. Autor: Nara Manzur. En la foto: Alicia Knight y Juan Monsálvez.

Pepsodent.  
Aquí no se rinde nadie  
(Muy dramática, con dolor).  
Devuelvan nuestro hijo<sup>4</sup>.

**Ignacio:** Es rico que ella vuelva a inventar mi nombre, pero el dinero no me alcanza.

**María:** La época nos ha jugado una mala pasada, la costumbre del



### Obsesiones/acotaciones

*El escenario en dos: María ocupa la izquierda e Ignacio, la derecha. Hay dos lugares geográficos a los que se alude: La Habana y Santiago de Chile. Hay que intentar representar esta diferencia con alguna evidencia. Dos sillas. A veces se juntan, a veces casi se juntan. A veces bailan. A veces uno le habla al otro. A veces se dirigen deliberadamente al público.*

[...]

**Ignacio:** Creo en ella, la toco. No es como yo la soñé. La huelo, le beso los pies, ella rima mi nombre con objetos diferentes que encuentra a su paso... como las vallas de la ciudad.

**María:** Socialismo o muerte.

Cervezas claras conservan amistades.

idealismo se agota, la diferencia entre tú y yo me aterra. Todas las diferencias me aterran.

[...]

**María:** Quiero convertirme en tu intérprete, cantar y no aprender a usar el micrófono, entrenar mi amor en un gimnasio, estar presente, presente en tu córnea aunque no sea la más atractiva.[...]

[..]

(Música. María baila).

[...]

**María:** [...] Es una planta joven llena de injertos, de flores y palabras dulces como en los cuentos de Aquiles Nazoa. (Extasiada, ridícula). ¡Qué dulce!

[...]

### El malestar de los personajes

**María:** (Tirada como si tomara sol en la playa). A un gustazo, un trancazo, un portazo, un balazo.

[...]

**Ignacio:** No te perdonaré o quizá sí, pero lo haré como algo sin importancia, como un problema del sindicato de una clase obrera incipiente.

[...]

**María:** (Escribe una carta). Querido Ignacio, mi Ignacio.

Hay moscas sobre el mantel, hay cucarachas en la mesita de la cocina, pero te amo. [...]

**María:** [...] Conoceré a nuevos taxistas que antes fueron pilotos, que volaban a Moscú semana tras semana.

Mi padre le leerá El Manifiesto Comunista a mi madre y oíré su rezo. Mis lágrimas silenciarán cualquier anacronismo y los proletarios unidos y desunidos me amarán como el lobo a Capercucita Roja.

[...]

**Ignacio:** Quiero echar agua a la chispa de su inteligencia, para que no ironice más y sea como un jugo Tropical Island, natural, sin edulcorantes artificiales.

**María:** Me voy a la calle a gritar justicia social, libertad, panes y peces.

**Ignacio:** Me esparce como la sal sobre los huevos fritos.

[...]

Ignacio y María cantan en el karaoke. Homenaje a los olvidados [Esos olvidados son Héctor Téllez y Farah María].

4. Juega con una consigna política del año 2000, cuando se exigía a Estados Unidos la devolución del niño Elián González.

Ignacio y María juntos en escena, en una discoteca, se enamoran y cantan. [...]

**Ignacio:** Quiero olvidar el presente. ¿Qué es el pasado? ¿Qué es el futuro? Esto no tiene sentido. Esto no hay quién lo arregle<sup>5</sup>.

**María:** Ese silencio, y ese viaje sin regreso, es el que me asignaron por la cuota<sup>6</sup> de mujer libre. Pero un pajarito me dice que todo cambiará.

### Desinhibiciones de fin de siglo. La cantante de cabaret y su espectador elegido

**María:** Pienso en mí y en el síntoma mujer sola. [...] Mujer que busca. Mujer que no quiere ir a las tertulias de las mujeres que no buscan hombre. Mujer que hace café cien veces al día. Mujer ansiosa. Mujer dichosa. Mujer con celulitis. Mujer *victoria's secret*. Mujer que no quiere tener los labios amargos. Mujer que quiere besar. (*Cambio brusco. Como cantante de salsa*). Y ahora, querido público [...]

**María:** (*Descargando al público. Dándole explicaciones*). Cada vez que miro a una mujer, que converso con ella, miro sus adornos, los tirantes de la blusa, los prendedores, las sayas esas vaporosas y asimétricas, y quisiera que cada uno de esos adornos fuera mío, quisiera quitárselos, o mejor, que ellos solos vinieran hasta las gavetas de mi cómoda. Hasta mis orejas. (*Un chillido*). Hasta mi

ser... ¡¡¡¡interior!!!!

### Oraciones

**Ignacio:** Cuando la veo comer me digo: se merece a alguien que le compre lo que quiera. Que coma pizza, ensalada, arroz con pollo.

**María:** Eres todo lo que yo soñé.

[...]

**Ignacio:** Hay una larga hilera de personas esperando para comer. Hay una larga hilera de personas esperando en el aeropuerto.

[...]

**María:** No tengo tiempo ni sentimiento ni educación para hacer las maletas e irme yo también. Los afectos me atraen como un imán.

En *Zapato sucio*, Muchacho se queja con su padre de no poder decir públicamente lo que piensa. En *Ignacio y María*, la protagonista se sube a una tribuna y profiere hacia el público dos monólogos subversivos.

### Primer monólogo de María:

#### El aborto

*En una tribuna, con la gestualidad estereotipada.*

**María:** Estoy embarazada. Queridos compañeras y compañeros. [...] Hay un solo hospital para mí. En el mismo hospital donde de niña me sacaron sangre de un dedo ahora me sacan al hijo de Ignacio que no tendré. [...] La pregunta de por qué lo hago, lo hice, me la sigo haciendo ahora y aquí en el teatro. Y la respuesta es no sé.

[...]

Cubanas y cubanos, ¿por qué me tratan como si estuviera enferma, como si estuviera equivocada? No sé. Tal vez estoy confundida. Tal vez estoy preñada como una perra callejera. Compatriotas, tengo mucha hambre, se me han endurecido los jabones nácar<sup>7</sup>.

Ignacio tiene función parcial de oponente. Aparece como un *desempleado de la ilusión* frente a las persistentes lealtades de María.

**María:** Ignacio, eres un prófugo, un pájaro que vuela al seguro, un científico en busca de laboratorio, un hombre común que necesita ganar dinero.

**Ignacio:** Tengo que trabajar.

**María:** Tengo sueños, tengo pesadillas, tengo ilusiones, tengo hambre, tengo que volver a verlo. [...]

**Ignacio:** María, me agobias. Necesito ayuda. Cantas tan mal, haces tantas cosas inútiles, y sin embargo te empeñas en continuar. Basta de sentir que cumples una misión. No eres un héroe, nadie te conoce. Pareces un medicamento en falta<sup>8</sup>.

[...]

**María:** [...] Lloro, ¿me ven, me oyen?, ¿me ves, me oyes?

**Ignacio:** Debo vender mi trabajo. Soy la primera generación de mi país que vende su mano de obra.

[...]

**Ignacio:** Ámame como soy.

**María:** Yo amo al Ignacio de antes, el que gritaba pin pon fuera, abajo la gusanera<sup>9</sup>.

5. Frase popular: Esto no hay quien lo arregle... ni quien lo tumbre.

6. Nuestra libreta de racionamiento *asigna una cuota* de alimentos por persona.

7. Jabones de baño rústicos asignados por la libreta de racionamiento.

8. Se dice así de las medicinas que no hay en la farmacia.

9. En Cuba se llama *gusanos* a los contrarrevolucionarios.

**Ignacio:** Yo no soy un gusano. María, los gusanos son ellos.

**María:** Pero, ¿por qué? ¿Qué hicimos?

**Ignacio:** Yo no voy a poder vivir sin ti. Me voy a volver loco.

**María:** Yo me mataré. Te lo juro.

Esta tensión entre Ignacio y María se esparce por todo el texto: *Creo en ella, pero el dinero no me alcanza./ Tengo mi trabajo, hago mi trabajo, no involucro ninguna de las grandes preocupaciones de María. / Nunca menciono las palabras ética, justicia ni amor. / No tengo esa conciencia ni ninguna otra. / No quiero que ella me arrastre hacia su infierno interior. / ¿Qué hacer? / Me olvido de María y me siento libre. / Vive pendiente de los otros. / La vida le parece el Pequeño Teatro de La Habana al que se lleva un bolsito con mani y café. / Cuando ella me dice ¿te acuerdas? o ¿qué pasará? tengo ganas de matarla. Lo que veo es la calle sucia, el carnaval deprimente, el futuro.*

Ignacio es una discrepancia ideológica pero es, también, el amor y el sexo realizado en cualquier registro de egoísmo, odio, sociología y ternura hasta el final.

La principal fuerza oponente en esta dramaturgia no es Ignacio. La principal fuerza oponente no está personificada; pero es muy carnal: son esquivas múltiples de mundo opresivo que se clavan con efectos diferentes en ambos personajes. La estructura no descansa sobre oposiciones binarias — Ignacio, emigrante y escéptico, frente a María, ética y

resistente— sino en el bombardeo irónico de pedazos de deterioro, banalidad y pobreza que desgastan la vitalidad que aspira a ser feliz.

Frente a ese hostigamiento, María enarbola un programa de libertad: *NO QUIERO SER UN PERSONAJE, QUIERO SER UNA PERSONA, NO QUIERO QUE NADIE ME LEA, NI ME MIRE, NI ME ENTREVISTE. SÓLO QUIERO BAILAR Y COMER ARROZ CON POLLO.*

En la candidez de este enunciado queda inscrito un programa: el cuerpo protagónico contra el símbolo que somete. María habla, come, ama, canta, baila y pronuncia dos arengas en el mismo presente en que padece su entorno cubano, la pérdida irreversible del amado y su lealtad a valores que ve desaparecer o adulterarse. Su tarea escénica no cesa de movilizar pasión, paradojas, combatividad y brotes de juego y energía contra la pobreza y la inmovilidad.

El horizonte del sujeto dramático no es regresar al centro perdido sino un deseo doble de ser contenido (*quiero que me acumules en tu mano/ Nunca un pensamiento que nos contenga y nos salve*) y de no ser aplacado, de salirse hacia una diferencia que deleita y asusta.

Imagino a estos actores ejecutando una poética de la multiplicidad —para acogerme a la terminología de Eduardo Pavlovsky. Los imagino subordinando los recorridos de la coherencia psicológica a la actuación de *estados*, en su densidad y su autonomía: burbujas de subjetividad actuadas por los bordes de la historia

(Müller, Chéjov, Beckett).

¿No están escritos con la intuición de esta poética los dos monólogos de María?

### Segundo monólogo de María: Palabras de una generación

[...]

Pero qué edad tengo. Me siento sin edad.

El espejo no me perdona mis imperfecciones que cada día crecen, *'en la guerra como en la paz mantendremos las comunicaciones'*<sup>10</sup> mi espejo y yo:

[...]

Tengo un pan diario de forma redondeada, pero no fresco, libros que tengo que devolver, un camión que me conduce a la oficina y me devuelve a la calzada más sucia de La Habana. Me siento que nado en un mar de leche azucarada, hacia delante, hacia atrás, inmóvil.

[...]

Soy hija del paternalismo más feroz, tengo unas piernas entrenadas para no usarlas, estoy mutilada de la posibilidad. Las fuerzas, si las tuviera, antes las perdería. Estoy perfectamente preparada para no hacer nada, para dibujar, fotografiar, escribir el proyecto de ilusión, de futuro que no soy capaz de darme en esta vida, pero sí en la otra, en el más allá, pero aún así encuentro siempre la posibilidad de convertir el revés en victoria.

¿Yo soy revolucionaria? ¿Yo estoy enferma o estoy sana?

10. Eso dice una gran pancarta que se exhibe desde hace décadas al frente del Ministerio de Comunicaciones de Cuba.

Cerca del final, el próximo acto crucial de María es expulsar fuera de sí una palabra insoportable.

**María:** Ay, qué ganas tengo de llorar, de llorar y que las lágrimas y los mocos se le queden prendidos a Ignacio en la camisa.

[...]

**Ignacio:** Una vez leí que hay que convertir nuestras derrotas cotidianas en revoluciones creativas.

**María:** Cállate, no digas esa palabra. No quiero oír más nunca esa palabra.

**Ignacio:** ¿Qué palabra?

Se ha marchado al exilio de adentro, al margen elegido. Allí le llega la carta de Ignacio, el último encuentro amoroso entre la Historia y la gastronomía:

**María lee una carta de Ignacio. Recomendaciones de fin de siglo**

**Ignacio:** Hola, María.

Te di todas las indicaciones para el futuro. Acuérdate, María, si alguien pregunta por mí, le hablas de la guillotina con la que asesinaron a María Antonieta; si estás sola piensa en Virgilio Piñera, en la insularidad. María, no te dejes provocar, no digas lo que sientes, por favor, no te dejes caer. [...]

**María:** ¿Y Allende? ¿Y el estadio en el que estaba Víctor Jara? ¿Y los desaparecidos? ¿Y Amanda?

[...]

**Ignacio:** Sólo me resta por decirte que no olvides comprar el aceite. No dejes de echarle aceite a la comida, María. Acuérdate lo necesario que es el aceite para el cerebritito, para los motores; no hay avión que pueda volar sin aceite, María, así que ve y compra el aceite. Un besote.

### Epílogo

**María:** Me lanzo desde el muro porque él está abajo y es iiiiiii tan hermoso!!!!

[...]

No soporto un minuto más su lejanía, me lanzo desde el muro. (*Desde la muerte*). Parezco una mezcla aquí caída, una tortilla de huevos blandos sobre el piso, esparcida como una mancha, un error, un horror, entre la fuerza de gravedad y el amor.

Se lanza al vacío por ausencia de Ignacio y calles sucias y contradicciones entre la lealtad y el asco, entre la trascendencia impuesta y la frivolidad prohibida. Muere de mística y escasez, de palabra insoportable, de deseo subversivo de bailar y comer arroz con pollo.

El cuerpo esquizofrénico de esta dramaturgia no yace en el diván.

Salta desnudo y fuera del orden, del otro lado de la raya.

Tanto **El zapato sucio** como **Ignacio & María** son dramaturgias politizadas en lo profundo, como espero haber demostrado. En ambas, el deseo remanente está teñido de conflictivo afecto socialista. Curiosamente, ninguna puso la discusión de nuestra infelicidad en las coordenadas del enemigo de *afuera* ni trajo en su apoyo al otro cuerpo de las cubanas y cubanos: el unánime, emblemático, masivo, internacionalizado por las imágenes de la televisión, desfilado y descomunal frente al Malecón habanero.

Pero el aspecto político más íntimo de una dramaturgia es su capacidad para producir en la comunidad congregada no ya ideas sino velocidades y trastornos del ritmo, impulsos hacia adentro o hacia afuera de algún orden. **El zapato sucio** se sometió a la hegemonía del símbolo y, en consecuencia, reprodujo una noción de lo político tradicional. **Ignacio & María**, proyecto de cuerpo despaternalizado y autónomo (escritura femenina, si las hay), propuso combatividad física, y no simbólica, para manejar la infelicidad. Ante la saturación de símbolos que caracteriza nuestra realidad, siento que esta comprensión física de lo político abre una perspectiva radical. En eso está la diferencia. ■

La Habana, febrero de 2005

### Resumen

En dos recientes obras cubanas —**El zapato sucio**, de Amado de Pino, e **Ignacio & María**, de Nara Manzur— la autora analiza la inscripción dramática del cuerpo y el correlato político de diferentes tipos de inscripción. En la primera obra, el *cuerpo neurótico*, enfrentado a la infelicidad, pospone el acto real y se subordina al símbolo, con lo que la dramaturgia reproduciría la lógica hegemónica. En la segunda, la dramaturgia elige la producción de un *cuerpo esquizofrénico* que maneja física y directamente la infelicidad. Este predominio del acto real sobre lo discursivo favorecería la producción con el espectador de un campo de radicalidad.