

15
7ef



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL CASO DE LOS LIBROS QUE NADIE SOLICITA

DE JORGE YBARRA NAVIA



TESINA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

ADRIANA ARACELI MOLINA DE LA ROSA

MÉXICO, D.F.

1998



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

269214



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi agradecimiento y afecto
al maestro Héctor del Puerto Waterland,
 mi asesor, por su guía y
por enseñarme el valor y la constancia para la
 consecución de esta meta.

 A la Profra. Marcela Zorrilla Velázquez,
 mi maestra,
 de quien tanto aprendí
y aprendo siempre, mi cariño
 y mi agradecimiento.

 A la Lic. Aimée Wagner Mesa,
mi ejemplo en la vocación teatral,
 mi agradecimiento y admiración.

Al Maestro Oscar Armando García Gutiérrez,
 mi maestro,
mi respeto y gratitud por su enseñanza.

 A la Lic. Mayra Mitre Durán,
 por su apoyo dispuesto
 Siempre, mi gratitud.

 A todos mis maestros y directivos
porque con su trabajo me ayudaron
 a ser lo que siempre quise
y me enseñaron el valor del arte,
 del teatro y del hombre.

A Rebeca de la Rosa,
porque es mi mamá,
porque es ejemplo de superación,
de responsabilidad y de
trabajo, con todo mi amor
y mi admiración.

A mi hermana Rebeca
porque compartimos todo
y nos acompañamos en la vida.

A Gloria Ramírez,
por su apoyo incondicional
e indispensable y tanto
trabajo compartido. Gracias.

A la Maestra Yanith Gutiérrez Durán,
luchadora incansable y
mujer sabia de las Letras,
mi amistad y gratitud.

A mis tíos Esther y Marcial
porque me han ayudado a crecer.

EL CASO DE LOS LIBROS QUE NADIE SOLICITA

DE JORGE YBARRA NAVIA

	Pág.
INTRODUCCIÓN	I
1.-CAPÍTULO PRIMERO.	1
ANTECEDENTES Y CONTEXTO DE LA OBRA.	
1.1. JORGE YBARRA NAVIA.	1
1.2. ANTECEDENTES DE SU TEATRO CUBANO.	6
2.-CAPÍTULO SEGUNDO.	23
LA OBRA: EL CASO DE LOS LIBROS QUE NADIE SOLICITA	23
2.1. ANÁLISIS DE LA OBRA	23
2.1.1 NOTAS PARA UNA METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS LITERARIO.	23
2.1.2 ANÉCDOTA.	27
2.1.2.1 SÍNTESIS DE LA ANÉCDOTA.	29
2.1.3. GÉNERO.	33
2.1.4. ESTRUCTURA.	40
2.1.5. TRAYECTORIA.	51
2.1.6. PERSONAJE.	58
2.1.7. INTERLOCUTORES.	64
2.1.8. REFERENCIAS LITERARIAS.	
2.1.8.1. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA.	69
2.1.8.2. ÚRSULA CÉSPEDES.	73
2.2. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE.	75
2.2.1. PROPÓSITO ORIGINAL	75
2.2.2. LA ELECCIÓN DE LA OBRA Y PROPUESTA DEL PRESENTE TRABAJO.	75

INTRODUCCIÓN.

El teatro puede ser el espejo del hombre, donde el ser humano puede observarse en su que hacer cotidiano y en los momentos trascendentales de su vida. En el teatro el hombre puede observarse, como espectador, con un lente de aumento y penetra en la intimidad del individuo y de la sociedad, se aproxima a lo más sublime y a lo más vergonzoso de sus pasiones, puede reconocerse y negarse ante la vista de su propia imagen magnificada y desnuda, frente a sí mismo y frente a otros. En el teatro el hombre puede identificarse, reconocerse y se entenderse; desconocerse y se evadirse de su propia presencia. Puede experimentar nuevamente, o por primera vez, multitud de ideas que lo identifican con su esencia, sensaciones que lo relacionan con su entorno histórico, natural, social o cultural y puede sentir las emociones que lo relacionan con el otro, consigo mismo y le permiten trascender a través del arte de lo material a lo espiritual.

"El drama se propone reflejar la vida. Pero cada obra dramática no muestra sino un fragmento, un punto crucial o una fase en la vida de uno o de unos cuantos hombres y unas cuantas circunstancias alrededor" ¹

Sin embargo, aunque la obra dramática no pueda presentar la vida humana en su totalidad, el personaje adquiere universalidad; las circunstancias de la acción dramática, el carácter del personaje y el desarrollo de la anécdota pueden ser particula-

1.- Virgilio Ariel Rivera, *La Composición Dramática, estructura y cánones.*, Col. Escenología, Coord de Difusión Cultural, grupo Editorial Gaceta, S.A. México, 1989, p. 33.

res, sin embargo, el texto dramático posee un discurso que congrega *al hombre en torno al hombre* al reconocer "en el otro" las necesidades y las características propias del género humano. Cada personaje puede ser muchos hombres y muchos hombres a lo largo de la historia pueden ser reflejados por un personaje, más allá de los límites geográficos, de las ideas sociales y del tiempo.

Una de las técnicas para participar en el montaje de una obra dramática y construir un personaje, el actor aplica sus conocimientos teóricos y prácticos acerca del arte teatral, pero en su búsqueda, al intentar descubrir el sentido de su personaje, también se introduce en el estudio de la vida cotidiana como objeto que se refleja en el arte y en particular en el teatro y puede descubrir a su personaje como espejo vivo de las realidades cotidianas que se magnifican en tiempos trascendentes para el espectador. El actor analiza el texto dramático y su contexto histórico y cultural para comprender los elementos que lo conforman, participa así de una experiencia de vida comunitaria y de un conocimiento personal al identificarse en las acciones y los personajes que adquieren vida en el escenario, y con la magia de la representación teatral, le hablan de sí mismo.

El llevar a la escena **El caso de los libros que nadie solicita** de Jorge Ybarra Navia, tiene dos objetivos: un objetivo teórico, por el que realizo un estudio de las características generales de la obra desde el punto de vista del análisis literario, necesario para sustentar la interpretación del personaje, y un acercamiento al contexto histórico, a los antecedentes y al autor del monólogo, para conocer de manera general

los elementos que pueden haber intervenido en la construcción del texto dramático y del personaje; y en segundo lugar, un objetivo práctico: el llevar a la escena la obra escrita y construir el personaje a partir de algunos principios de Constantin Stanislavski, por lo que hago un relato breve de las experiencias obtenidas con el trabajo realizado durante los ensayos para el montaje de la obra.

Busco la respuesta a la pregunta: ¿Cuál es el caso de los libros que nadie solicita? Intento descubrir el sentido o la verdad que se encubre en estas palabras, la imagen del hombre que se refleja en este espejo. Cuál es la parte de la vida humana que se muestra en esta reproducción de la vida humana, quiénes son los libros que nadie solicita y por qué no son solicitados, por qué el tema de la soledad en el siglo de las comunicaciones. Uno de los principales problemas de nuestro siglo es la absorción del hombre por el mundo, la pérdida del sentido de autenticidad y la enajenación. El hombre se encuentra expuesto a choques constantes que deterioran su esencia. La relación del hombre con los otros y con el mundo se convierte en una lucha desgastante que va deteriorando el mundo interior del ser, convirtiéndolo muchas veces en una imagen grotesca de sí mismo.

Heidegger, el filósofo alemán, dice que vivimos en un mundo de relación con las personas y las cosas que nos rodean, donde la existencia del ser consiste en que "el existente" es decir: La persona, queda absorbido en la existencia.² Para este autor esta es la causa de que el carácter, la convivencia y las relaciones humanas sean una extraña combinación de emociones desequilibradas. El hombre se desconoce pues no

2.- Javier Bengoa Ruiz de Azua, *De Heidegger a Habermas*, p 95.

encuentra su constante, su autenticidad sino a través del arte, de la poesía. Para Heidegger, el arte devela el ser del ente como absoluto y verdad, en otras palabras: Por medio del arte podemos conocer el ser de las personas tal y como es, conocemos a la persona en su forma de ser auténtica. El arte nos aleja de la posibilidad de ser utilizados, nos aproxima a la esencia del ser humano. El arte es una ventana que nos permite conocer otras realidades o irrealidades, pero que nos faculta para entender nuestra propia existencia. Así, la importancia de la obra dramática está en descubrir lo que dice, el discurso que se deja oír por la sociedad o por el individuo, el sentido de la obra se encuentra en la comunicación que se establece y en lo que se comunica, en lo que la obra dice al actor y al espectador de la misma.

La obra dramática es una cosa, fabricada, construida, estructurada por el hombre. *"La cosa es lo hecho, lo fabricado, y lo que determina la cosidad de las cosas es su utilidad, que se convierta en un ser de confianza, que esté a la mano..."* "Estar a la mano" relaciona al ser con la praxis, en cambio, su "estar a la vista" lo relaciona a la teoría y por lo tanto al pensamiento.³ El título de esta obra habla de los libros, que son objetos útiles, creados por el hombre, fabricados y que están a la mano y el Autor los relaciona a través de una comparación poética con la existencia de los seres humanos. Los libros, así como la obra dramática son cosas fabricadas por el hombre, sin embargo pueden llevar dentro de sí una obra de arte. El personaje de esta obra se relaciona con ellos y parece tener la necesidad de diferenciarse de las cosas por medio del arte, de

3.- Martín Heidegger, *Ser y Tiempo*, p. 82

obedecer a su necesidad personal de autenticidad, de no ser objeto, de "estar a la vista". Así como la actriz, que al entregarse a la labor escénica se reconoce como ser humano en la necesidad de responder al sentido de su existencia, de ser auténtica, de responder a su persona, de estar en el escenario, de manifestarse a través del arte. *"...el arte devela el ser absolutamente como verdad, así, el objeto sobrepasa su cosidad y adquiere su verdad en el arte."*⁴ Así, la relación que el autor establece entre los libros (cosas) y los seres humanos hace que los libros sobrepasen su carácter de objeto. En la poesía se encuentran los caminos para descubrir al ser humano. La obra dramática es un objeto literario, que al escenificarse, se convierte en un objeto capaz de abrir un mundo imaginario en un espectador en el ámbito conceptual, metafísico y semántico, es decir, por medio de un monólogo el autor puede abrir al público la posibilidad de acercarse a cosas que no están dentro de lo material, así, el público se identificará y reaccionará emotivamente con el personaje de la obra.

*"La obra de arte tiene una relación con el mundo donde no está fundamentada su cosidad. La utilidad de la cosa se pierde en la obra de arte y se manifiesta la lucha entre la tierra y el mundo que es el acontecer. La obra de arte expresa la relación que un grupo humano tenía con su mundo en relaciones de tiempo y espacio. Así el ser no es algo que está delante, sino en la relación entre el yo existente y el objeto".*⁵

El ser humano se explica según Heidegger como: *"Ser ahí, en el mundo, con los otros, para la muerte"*.⁶ Somos todos y cada uno de nosotros, quienes en algún momento de nuestra vida y dentro de nuestro sistema cultural, perdemos nuestra

4.- Javier Bengoa, *op. cit.*, p. 89

5.- Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, p. 42

6.- Martín Heidegger, *Ser y Tiempo* p. 29

relación con el mundo, con los otros y con nuestra propia existencia, en el afán de evadir la muerte, y buscar el tiempo infinito. La conciencia de la muerte según Heidegger nos permite una existencia auténtica, pues cualquier acto de la vida se vuelve un acto último y radical, un instante, como la muerte. Nos esforzamos por permanecer en las instituciones y en la fecundidad, hasta perder el sentido del propio ser, a evadirnos de la idea de la muerte, de lo que termina, y caemos en el temor y en la inmovilidad, arrastrados por los convencionalismos de la sociedad. Entonces nos volvemos cosas y a partir de ese momento nos ponemos "a la mano", somos valiosos en la medida de nuestra utilidad, de nuestra moldeabilidad y de nuestro apego a las estructuras, a los modelos de vida y a las normas establecidas por la sociedad, es necesario que nos adaptemos a la comunidad para poder ser confiables y vivir en sociedad, ser útiles y estar "a la mano".

De eso depende que tarde o temprano descubramos con la propia vida cual es el caso de los libros que nadie solicita: que nos empolvemos y corramos el riesgo de ser cambiados por una nueva edición, aunque ésta sea barata y mal encuadrada; pero también podemos formar parte de los "incunables", al hacer de cada momento de nuestra vida un acto radical. En esta obra el personaje vive en un mundo de instituciones y se trasciende en los reportes de un sindicato, busca la aceptación de "los otros" procurando ser útil, de pronto, escucha una voz a través del teléfono, se reconoce, se mira al espejo, se viste "de nuevo" y radicaliza su vida en un momento.

La estructura del presente trabajo, en su primer capítulo se divide en dos incisos: el primero presenta a Jorge Ybarra Navia, dramaturgo cubano y autor de este monólogo,

descubrimos algunos elementos de su trayectoria como dramaturgo, adaptador y traductor en su país y en Estocolmo Suecia y lo presentamos como un autor poco conocido en el teatro mexicano, hacemos un reconocimiento de su obra dramática en los **El caso de libros que nadie solicita**, monólogo que no ha sido presentado aún en México. El segundo inciso presenta una breve reseña del teatro cubano destacando algunos elementos característicos, a partir de la época de la Colonia y hasta la octava década de este siglo, con el propósito de establecer los antecedentes y posibles relaciones o influencias con la obra que es propósito de este estudio.

El segundo capítulo presenta el análisis de la obra dramática y el estudio de sus partes para sustentar la realización de la puesta en escena y la creación del personaje. El análisis literario de la obra dramática a partir de uno de los sistemas que se estudia en la Escuela de teatro de la UNAM para la composición dramática es el de Virgilio Ariel Rivera, que me permitirá seguir una metodología para la construcción del personaje, me permitirá conocer los elementos fundamentales que conforman la estructura y el fondo de la obra literaria y conocer en sus partes la unidad de la obra dramática. El segundo inciso de este capítulo expone el desarrollo del montaje teatral, mostrando el plan de trabajo actoral a partir del estudio de algunos principios de Stanislavski, la construcción del personaje en el desarrollo de los ensayos, sus avances, dificultades y el resultado de la puesta en escena y su presentación frente a grupos de estudiantes de teatro.

La representación teatral de una obra dramática, sin embargo, no solamente se limita a ser un espejo de la realidad, es parte de la vida del actor y del público que se encuentran en un tiempo y un espacio determinados para compartir una experiencia

que modificará su visión de la realidad, históricas, íntimas o sociales. El teatro es un suceso o que se desarrolla en un momento que es presente, es efímero, permanece en el recuerdo del espectador y del actor. La obra dramática permanece en el texto escrito sin embargo solamente la participación del lector la hará presente como arte en la literatura, y en el teatro solamente el actor y el público le darán vida escénica en el momento de la representación. El carácter efímero del teatro podría permitirnos compararlo también con la vida del hombre, se hace presente la muerte cada vez que se cierra el telón, y solamente la conciencia de esta realidad nos permite, en un acto último y radical, buscar nuevamente la autenticidad del propio ser en la imagen de nosotros mismos que se refleja cuando vuelve a abrirse el telón.

CAPÍTULO PRIMERO

ANTECEDENTES Y CONTEXTO DE LA OBRA

1.1. JORGE YBARRA NAVIA.

Jorge Ybarra Navia nació en la Habana Cuba el 30 de Abril de 1938. Su nombre completo es Jorge Lorenzo Mariano Ybarra Navia. Ha obtenido los títulos de: Ingeniero Economista, Master en Organización y Planificación por el Instituto de la Industria Ligera de Leningrado, Lic. En Teatrología y Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte de la Habana, realizó dos post-gradados: "La Dramaturgia Soviética en el Instituto Superior de Arte de la Habana" y "Dirección Escénica" en el Instituto del Cine del Teatro de Sankt Petersburgo, es asistente de dirección por el Centro Cultural J. A. Mella, guionista de radio y televisión por el Instituto Cubano de Radio,

Trabajó en Cuba de 1968 a 1993 como economista, guionista, asesor teatral, director artístico, jefe del departamento de literatura, economista y jefe del departamento técnico del ministerio de la industria ligera.

Su desempeño profesional en Suecia se inicia a partir del año de 1993 como profesor de historia del teatro, y profesor de dramaturgia y actuación en **Teater Skola AMANDA**. A partir de 1996 es profesor de español, maestro de actuación, director artístico de MUSA HB. Dentro de sus principales obras, la comedia **El salto** recibe en 1980 el primer lugar del concurso 13 de Marzo de la Universidad de la

Habana y es estrenada en el Teatro Mella por el grupo **Teatro Arte Popular** el 3 de Agosto de 1981, con la comedia **La primera vez** gana el premio "Rolando Ferrer" en el Festival de Teatro de la Habana en 1984 y es estrenada por el grupo Rita Montaner en el teatro en Sótano, en el Cabildo Santiago y en 1989 en el Teatro Principal por el Conjunto Dramático de Camagüey.

Su drama infantil la **La Jutía** fue estrenada por el guiñol de Santiago de Cuba en la Sala Mambi. Elaboró como tesis de grado la obra musical **Una simple muchacha**, que permanece inédita.

Es autor de **El caso de los libros que nadie solicita**, monólogo publicado por la editorial Letras Cubanas, estrenada por el grupo "Joven Teatro" en el Teatro Martí de Santiago de Cuba, por el grupo Rita Montaner en el teatro El Sótano y por **El Centro Dramático Cienfuegos** en el teatro Terry.¹

Autor de varias traducciones para teatro y televisión como: **Melodía Varsovia** de Leonid Sorín publicada por la editorial Arte y Literatura y estrenada por el grupo Rita Montaner en el teatro El Sótano; **La Corista** de Anton Chejov, **El Cuarto Interrogatorio** de Arkadii Stafskii, **El Último Verano** de Sarah Bernard de Manuel Puig, y **El beso de la mujer araña**, del mismo autor, en versión teatral y de la cual ha hecho una adaptación personal y actualmente realiza el montaje con un grupo de teatro latino en Estocolmo Suecia. ²

1.- Datos extraídos del currículum y la ficha de identificación del Ing. Jorge Ybarra Navia enviados por correo en mayo de 1996

2.- Datos aportados por el Sr. José M. Beltrán en entrevista el 30 de Enero de 1998.

En el proceso de investigación de esta tesina, para localizar al Ingeniero Jorge Ybarra Navia recurrí primero a fuentes del acervo bibliográfico y hemerográfico de las bibliotecas principales de la U. N. A. M., la Universidad Iberoamericana, La Universidad Anáhuac, la biblioteca de la Cd. De México y la biblioteca del Colegio de México, entre otras; en búsqueda directa y a través de búsqueda computarizada, posteriormente a través de correo electrónico con la Universidad de los Angeles California, sin encontrar dato alguno sobre el autor, procedí a buscarlo en internet y más tarde a través de la Embajada de Cuba en México.

Inicié mi búsqueda en el año de 1995, para Abril del siguiente año escribí una carta a la Embajada de la República de Cuba agradeciendo su apoyo pues ellos me facilitaron bibliografía diversa sobre teatro cubano, Todos los documentos que cito en este capítulo se encuentran incluidos en el anexo.

El 2 de Mayo de 1996 conseguí la dirección del Ing. Ybarra Navia a través de datos que me proporcionó una persona que conocía a una amiga de su esposa, inmediatamente me comuniqué con él por vía postal y telefónica, posteriormente envié un telegrama.

En mi primera carta le informo sobre el trabajo de tesina que realicé y le envié el siguiente cuestionario:

- 1.- Biografía del dramaturgo Jorge Ybarra Navia.
- 2.- Obra dramática y literaria en general.
- 3.-¿ De dónde surge su labor como escritor?.

4.- Líneas generales de su trayectoria del teatro cubano.

5.- ¿Cuál es la fuente para escribir este monólogo?

6.- ¿Quién es Marta Rebolledo?

7.- ¿Cuál es la razón por la que cita a Ursula Céspedes y a Gertrudis Gómez de Avellaneda? 3

En su carta del 16 de Junio de 1996,⁴ Jorge Ybarra Navia responde a cada una de mis preguntas y me envía el libreto de la obra **Una Jutía Aventurera**, obra inédita de teatro infantil, dos programas de mano de las obras: **El salto** de 1981 y **La primera vez** en el montaje del grupo de Rita Montaner.

También me envió un programa de mano del festival de teatro de la Habana 1984 de la obra apenas mencionada y una edición de la comedia en tres actos **El salto**, publicada por el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de la Habana.

El 27 de Julio del mismo año le envié una segunda carta agradeciendo sus atenciones y el material antes mencionado. Siguiéron dos entrevistas telefónicas en las que me dio a conocer características generales de la estructura de la obra y del desarrollo del personaje. El 21 de Enero de 1997 fue fechada una carta que me fue dirigida por el señor José Miguel Beltrán, amigo de muchos años del Ing. Ybarra Navia, quien recibió una carta de éste donde le pedía que, viviendo él en la Cd. De México me ayudara en el trabajo de montaje de su obra.

3.- Carta dirigida al Sr, Jorge Ybarra Navia con fecha del 30 de Mayo de 1996

4.- Carta respuesta del autor fechada en 16 de Junio de 1996

El Sr. Beltrán hizo de mi conocimiento que el otro nombre de la obra es **Lola**. Me ofreció su ayuda como profesional del diseño teatral y como cubano comprometido con el arte. En la última entrevista que tuve con él me comentó: *"Jorge Ybarra Navia salió de Cuba porque en la Isla había muchas limitaciones económicas y el gobierno permitió salir a quienes encontraran mejores oportunidades de trabajo en el exterior. Mi amigo actualmente tiene estancia legal en Suecia. Estudió ingeniería y como era común en la época muchos ingenieros finalmente seguían su vocación artística. Para escribir sus obras se inspira en lo popular, en lo cotidiano, toma a sus amigos como personajes, yo mismo soy un personaje de su obra **La primera vez**. Sus temas son muy gustados y al ser premiadas sus obras en Cuba eran puestas de inmediato en el teatro. En sus obras trata temáticas fuertes y de profunda trascendencia social, tiene una obra donde una mujer blanca y de familia burguesa se enamora de un mulato y de ahí se inician los conflictos en su familia, aunque finalmente acceden a que los dos jóvenes se relacionen. Actualmente trabaja con un grupo de latinos en Estocolmo. Piensa visitar México en el mes de Febrero de 1998".* 5

5.- Extracto de la entrevista telefónica con el Sr. José Miguel Beltrán realizada en el mes de Octubre de 1997.

1.2. IBARRA NAVIA: ANTECEDENTES DE SU TEATRO CUBANO.

Uno de los estudiosos del Teatro cubano que se ha preocupado por elaborar una panorámica histórica de las diferentes etapas por las que ha atravesado el desarrollo de la actividad teatral en Cuba es José Juan Arrom, en su **Historia de la literatura dramática** presenta la división que hace sobre la historia del teatro cubano, y que para su estudio, nos presenta en su libro: inicia con las primeras manifestaciones dramáticas de 1512 a 1776, donde describe un teatro colonial de fuerte influencia ibérica y religiosa, de 1776 a 1837 habla sobre la construcción de teatros y representaciones teatrales dedicados a la comedia y a la imitación dramática española, de 1838 a 1868 caracteriza este período por la construcción de grandes espacios escénicos, dan el nombre de período de florecimiento a los años que van de 1838 a 1868, el período revolucionario está determinado por los años 1868 y 1901 y llama período republicano al período comprendido a partir de 1902 y los siguientes cuarenta años.

Dentro de las primeras manifestaciones dramáticas, citadas por Arrom de 1512 a 1776 describe el teatro cubano como una dramaturgia ausente de influencia indígena. Se conocen los **areítos** (cantos y bailes acompañados por instrumentos autóctonos).

"En la vida teatral cubana las influencia indígena nula. (...) celebraban unas fiestas corales llamadas areítos, consistentes en cantos y bailes acompañados por rudimentarios instrumentos musicales" 6

6.- José Juan Arrom, Historia de la Literatura Dramática cubana, New Haven, Yale University Press, 1944, p. 5

Desde los primeros años de la aparición de la actividad teatral en la Isla, es notable la preponderancia del género lírico sobre la actividad dramática, un elemento de la literatura cubana que proviene de la imitación que hacían de la literatura española de la época. Era de esperarse que el pueblo cubano tomara los modelos literarios del pueblo que los mantenía bajo sometimiento colonial. La mayor parte de la producción teatral de los primeros años se ha perdido, como sucedió en muchos países de centro y Sudamérica, debido a que los conquistadores valoraron en muy poco las obras propias de los pueblos conquistados y fueron casos excepcionales aquellos que dan testimonio del cuidado de estos documentos. La literatura colonial en América sustituyó radicalmente a las manifestaciones literarias o escénicas prehispánicas, pues estas representaban la permanencia de la cultura conquistada.

"Muchas obras teatrales hacían la efímera aparición de unas pocas presentaciones para luego desvanecerse(...) otras se publicaban para que la polilla y el tiempo las carcomieran... De las inéditas han quedado sólo numerosos títulos; de las impresas, unas se han perdido, otras se han dispersado por el extranjero, las más han permanecido olvidadas..." 7

En los siglos posteriores a la colonia han existido estudiosos del Teatro Cubano que han logrado rescatar lo que ahora podemos conocer de la literatura dramática de Cuba, por citar algunos nombres me refiero a: Antonio Bachiller y Morales, Antonio López Prieto y Serafín Ramírez en el siglo pasado, y en este siglo el Dr. Sergio Cuevas Zequeira, Antonio González Curquejo, el Dr. Salvador Salazar, Francisco Ichaso y Mr. Virgil A. Warren.

7.- José Juan Arrom, op. cit., p. I

El Teatro en Cuba recibe importante influencia del teatro español, esta situación prevalecerá hasta finales del siglo XVIII se inicia en Cuba un incipiente género teatral, durante los dos siglos anteriores el teatro cubano presentaba generalmente los dramas católicos españoles y obras de autores pertenecientes al Siglo de Oro hispano. El teatro cubano carecerá de originalidad y de una literatura propia, que fuera un reflejo de sus raíces y de su historia, la primera comedia cubana conocida es: **El príncipe jardinero y fingido Cloridano** escrita en la primera mitad del siglo XVIII y de autor anónimo.

A finales del siglo XVIII se construye el teatro **Coliseo** donde se representaron obras cortesanas, entremeses y tonadillas para los entreactos. Al iniciarse el siglo XIX se representaban obras de carácter nacional, y en contraste, obras de influencia afrancesada y traducciones del italiano. Entre los actores cubanos aparecen Covarrubias y Ramón de la Cruz.

El teatro cubano que inicia el siglo XIX se caracteriza por una colección de obras que no responden a una auténtica creación artística y presentan poca vitalidad y trascendencia. La temática de estos años según Manuel Esqueva la temática de los primeros años de este siglo como mediocre en su mayoría y se refiere a los autores de esta época como escritores más bien apegados al trabajo artesanal que al genio poético, como autores ansiosos de ganarse al público.⁸ Los temas tradicionales se sustituyen por tramas complicadas en prosa, en verso y con

8.- Ibidem, pp. 1-4

la mezcla de ambos. La estructura de las obras se desequilibra al no conjugarse el pensamiento, el ritmo y el lenguaje. Los géneros dramáticos como la tragedia y la pieza no son muy utilizados por los dramaturgos y para esta época han desaparecido las escuelas estilísticas, sin embargo existen autores fecundos que prefieren sobre los demás géneros al melodrama y a la comedia. Predomina este género y le siguen en importancia los juguetes cómicos, los dramas, las farsas, los sainetes y las zarzuelas. El teatro se orienta a lo popular. 9

A partir de 1834 empiezan a aparecer autores como Martínez de la Rosa, El Duque de Rivas, García Gutiérrez o Foxá y Larra. Los antecedentes a esta época dorada del Teatro Cubano se dan a partir de 1815 con Francisco Filomeno autor de **El matrimonio casual**, comedia de costumbres publicada en Madrid en 1802. Son autores importantes de esta época Covarrubias, Heredia y Manuel Badillo, predominan los dramas líricos, las óperas, los sainetes y preponderantemente las comedias. En 1838 se inaugura el **Teatro Tacón**, que coincide con el momento de terminación de este gobierno, (1834 – 1838), e irrumpe el romanticismo literario y la temática de las obras se transforma dándose entonces gran importancia al melodrama. Este género literario ha sido muy bien aceptado en los países de Latinoamérica, a partir de la aceptación de este género el público aumentaba. El **tacón** no era el único espacio teatral, **El teatro Principal** se dedicó al género lírico y era frecuentado por público selecto, este teatro fue destruido en 1846 por un huracán.

9.- Idem.

Aparecieron entonces las comedias de costumbres y los dramas históricos se inician a partir de 1840 con los autores: Borbón, Millán y Crespo. Gertrudis Gómez de Avellaneda representa la cumbre de la dramaturgia cubana. Esta autora es citada por el personaje del monólogo, cómo una de las autoras más conocidas y revolucionarias de la literatura cubana, el fragmento citado en la obra corresponde a una muestra de la lírica manejada por esta escritora.

"Gertrudis Gómez de Avellaneda reconoció en Cuba las mismas corrientes literarias que pudiera observar en España: la ecléctico, la satírica y la popular, y la mezcla del romanticismo, el realismo y el neoclásico en la creación dramática". 10

Esta autora presenta una dramaturgia propia, llena de movimiento, contenido y efectos escénicos, su obra aportó cubanidad, lenguaje poético, contenido, vivacidad y estructura al teatro cubano, su temática se diversificó desde los dramas bíblicos hasta las obras para el pueblo, de profundo arraigo popular.¹¹ Su lírica comprende mayor número de obras literarias y es en este género como la cita en su texto de Jorge Ybarra Navia.

Casi para finalizar en siglo XIX, algunos teatros se reforman en acatamiento de las necesidades del pueblo, el **Teatro Principal** fue sustituido el 12 de Febrero de 1847 con el Circo Habanero o Teatro del Circo. En 1853 recibirá el nombre de **Teatro de Villanueva** y podía contener más de 1300 espectadores lo que denota el aumento del gusto por el teatro en el pueblo cubano, allí se representaron sai-

10.- José Cid Pérez, *El Teatro en Cuba Republicana*, ensayo, La Habana, 1958, p. 19

11.- José Cid Pérez, op. Cit., p. 21

netes, obras cómicas, patrióticas y la presentación de cantantes populares.¹² Los años de 1838 a 1868 como el período de mayor auge de los teatros en Cuba.

Entre los principales poetas dramáticos de la época Jacinto Milanés, uno de los mejores poetas dramáticos del siglo XIX con la obra: **El Conde Alarcos**. Otros autores de esta época fueron: Nicolás Pimentel., Francisco Valdez, y Juan Francisco Manzano autor de profunda influencia neoclásica. En ese tiempo la censura alcanzaba al público y a los autores. En esta época se realizan también montajes teatrales de algunas obras de Francisco Gavito, autor mexicano. A lo largo de la historia del teatro Cubano, este pueblo y nuestro país intercambian talentos culturales en diferentes áreas del trabajo teatral. En 1859 el autor Cubano Joaquín Lorenzo Loaces publica su drama escrito en verso y en cinco actos: **El mendigo rojo**, este autor es considerado como un escritor prolífico, que hacía del teatro un reflejo de su actitud política, este autor se ve obligado a callar su patriotismo por la constante represión de gobierno colonial español.¹³ Otro autor: José Agustín Millán publica en 1848 su **Miscelánea dramática** donde sus personajes son catalanes, andaluces, criollos, estudiantes, guajiros, así toma los tipos propios de su época, el español Bartolomé José Crespo y Borbón escribe comedias de costumbres y sainetes bajo el seudónimo de Creto Ganga, sus personajes son: mulatos, negros, rurales, mexicanos, monteros y mujeronas.

12.- Manuel Esqueva Martínez, *La Colección Teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista Segismundo 3, Madrid, 1971, pp. XVII- XVIII

13.-José Juan Arrom, *op. ct.*, pp. 52-63

Francisco Fernández y Pedro N. Pequeño presentan en sus obras a negros cubanos como personajes principales, en ellos el lenguaje se ha transformado pues los personajes se expresan de manera cotidiana, abundando en el uso de cubanismos.

En este siglo el teatro cubano recibe influencia del realismo y del naturalismo, autores como Henrik Ibsen, Anton Chejov, August Strindberg y Eugene O`Neill son representados a lado de Bernard Shaw, Jacinto Benavente, y Federico García Lorca.¹⁴ . Para la presentación de las obras de estos autores, a partir de 1849 se construyen teatros fuera de la Habana: el **Teatro Principal** en Camagüey el **Teatro de La Reina** en Santiago en 1850, hoy teatro **Oriente**, el **teatro de la Avellaneda** en Cienfuegos en el año de 1860, en Matanzas el teatro Esteban en 1863 y el teatro Cervantes en el año de 1867 en la Habana.

"A partir de 1838 y durante los siguientes 30 años se da el período de florecimiento del teatro cubano que se inicia con José María de Andueza, autor español de influencia francesa, quien compuso el melodrama: "Guillermo" utilizando un lenguaje y una técnica románticos por el uso alternado del verso y la prosa".¹⁵

Es curioso observar que el teatro en verso haya tenido tanto éxito, tal vez por el antecedente del teatro español de la época de la colonia en Cuba. Siguen siendo los autores extranjeros quienes tienen dentro del teatro cubano el papel principal. Son obras de autores europeos las que cimientan la actividad teatral del

14.- Dolores Martí de Cid, *Teatro Cubano Contemporáneo*, Ed. Aguilar, Madrid 1959 pp. 11-12

15.- José Juan Arrom, *op. cit.*, p.52

período de florecimiento del teatro en Cuba. Pero a partir de 1868 y durante la guerra de los diez años el que hacer teatral toma temáticas políticas y en 1910 se inicia una corriente de teatro nacional con José Antonio Ramos y Ramón S. Varona.

El pueblo Cubano realizó una transformación muy significativa, se expresa ahora como fuerza social y patriótica por medio del teatro, los problemas sociales, la ironía, la fantasía y el simbolismo, el humorismo, la farsa y el grotesco de las obras de Pirandello influyeron en el teatro cubano del siglo XX.¹⁶ Los personajes se transformaron, se presentan más cotidianos y populares, las caracterizaciones que reflejan la vida social cubana se abren paso, es a partir de 1902 y hasta 1942 cuando los principales personajes dramáticos en la Cuba republicana son: el catedrático, el negro, la mulata, el gallego como emigrante español y la mujer blanca relacionada con clases acomodadas y sindicatos o como dama de sociedad.¹⁷ En esta época el teatro bufo del siglo XIX declina hasta el espectáculo pornográfico, el teatro **Alhambra** recibe gran cantidad de público aficionado a estas obras. Las obras de carácter costumbristas alternan con los sainetes cubanos que se presentan en el **Moulin Rouge** que fue una especie de "show" pornográfico que después se convirtió en escenario de "Un progresista Teatro Nacional"¹⁸

16.- Manuel Esqueva Martínez, op. cit., pp. XIII-XVI

17.- Eduardo Robreño, op. cit., p.655

18.- Dolores Martí de Cid, op. cit., p. 7

Las obras más representadas en la época pertenecían a autores de la primera década del siglo XX: José Antonio Fernández de Castro, Eugenio Sánchez de Fuentes, Emilio Bacardí y José Antonio Ramos .

El siglo XX se inicia con un acontecimiento teatral reelevante en el año de 1912 la Sra. Virginia Fábregas visita Cuba¹⁹ con el estreno en el Teatro Nacional de: **Sombras queridas** de Víctor Bilbao. A partir de la segunda década de este siglo los autores empiezan a luchar por un teatro culto, los actores se convierten en creadores del teatro en sus diferentes áreas de trabajo, algunos de los principales actores de la época son: Pilar Mata, Alejandro Galindo, Soriano Biosca y Enriqueta Sierra, que presentan obras de Sánchez Galarraga, Sánchez Varona y Luis García Pérez. **El grito de Yara** fue interpretada por primera vez por la actriz Prudencia Griffel quien después fue conocida en México también por su trabajo teatral. A partir de este momento se crean premios al teatro en 1919 por **la Comisión Nacional Cubana de Propaganda por la Guerra y Auxilio de sus Víctimas**, en 1918 la **Asociación Cívica Cubana** crea los juegos florales de Cárdenas, los juegos florales de la **Academia Nacional de Artes y Letras** y el concurso de teatro de **la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes**. Con la creación de estos grupos se da impulso a la labor teatral, también es esta época el teatro bufo del siglo XIX declina hasta el espectáculo pornográfico, el teatro Alambra recibe gran cantidad de público aficionado a estas obras. Las obras de perfil cos-

19.- José Cid Pérez, op. cit., pp. 40-41

tumbriata alternan con los sainetes cubanos que se presentan en el Moulin Rouge que va a ser una especie de teatro pornográfico que después se convirtiera en escenario de lo que sería: "un progresista teatro nacional".²⁰

El **teatro biblioteca del pueblo** presenta al pueblo un teatro trasumante en la **Carreta de Tespis**. En 1931 se crea la **Sociedad Infantil de Bellas Artes**. En el teatro contemporáneo cubano se organizan grupos de amantes del teatro dentro de los que sobresalen la actriz española Margarita Xirgu como colaboradora. Se forma **La Compañía Hispano-cubana** bajo el liderazgo de Ernesto Lecuona y Sánchez Galarraga. Esta compañía contaba con actores como Guillermo Marín y Luis P. Argudín. El gusto del público poco a poco responde al impulso de los hacedores de teatro en Cuba que luchaban por un teatro culto nacional, **El Moulin Rouge** es adquirido por Clemente Vázquez y cambia su nombre por el de Teatro Cubano para convertirse en un centro de alta cultura. Después de 1935 el **teatro Martí** presenta obras líricas. Una corriente de teatro bufo de crítica política se inicia con Carlos Robreño y Armando Bronca. El teatro en Cuba se institucionaliza, el **Círculo Cubano de Bellas Artes** convoca a un concurso nacional de obras dramáticas, también en 1933 **La Sociedad Femenina Lyceum** pretende crear un teatro de arte. Las asociaciones más fuertes del teatro del siglo XX son las siguientes;²¹ en 1935 Margarita Xirgu lleva a Cuba obras de Lorca y de Alejandro Casona. Surge **la Cueva** café refugio y sociedad de teatro

20.- Dolores Martí de Cid, op. cit., pp. 9-11

21.- José Pérez Cid, op. cit., pp. 17-18

cubano a partir de 1936; ganadores de premios en los años 40s son los dramaturgos Carlos Felipe, Luis Manuel Ruiz, Paco Alfonso y Antonio Vázquez Gallo. A partir de 1941 se reorganiza el teatro universitario llamado: **Batación Estudiantil**, se fortaleció la academia de arte dramático y se dio impulso a la escuela libre de la Habana.

Las principales asociaciones teatrales que surgen a partir de la década de los cuarenta son instituciones creadas para impulsar y fortalecer la actividad teatral, en 1942 se fundan: **la Sociedad Patronato de Teatro y el A.D.A.D., el teatro popular, Las Máscaras, Los Farseros, Los Comediantes, Prometeo, El Grupo Ariel**, que promueven el teatro cubano nacional realizando montajes teatrales varios y concursos.²²

"Se crea la Asociación Teatral de Autores en 1950 y el Patronato de Teatro instituye premios para autores cubanos en 1956. Después de 1958 las obras teatrales adquieren cierto snobismo intelectual, en reacción a esta intelectualización de teatro surgieron los "Teatros de bolsillo", pequeñas salas donde trabajaban jóvenes actores entre los que encontramos a la actriz cubana Chela Castro".²³

Surge un teatro joven en salas pequeñas que presentan obras de tipo nacionalista, en el teatro cubano convergen: el género de variedades el teatro bufo, el colonial, el costumbrista y el teatro culto. El teatro Burlesco servía a la diversión popular, el teatro bufo popularizó el lenguaje y se dirigió a las clase ba-

22.- Eduardo Robreño, op. cit., pp. 655-656

23.- José Cid Pérez, op. cit., p. 38

jas, el teatro culto apoyaba las ideas de las clases burguesas y el orden de la dominación neocolonial.²⁴ En los teatros de variedades presentan zarzuelas y teatro de revista muy atrevido. Entre ellos **El Irijoa**, llamado en 1901 teatro **Martí el Casino Americano. El Lara, El Pairet, El Cervantes** y la **Alambra**. En la presentaciones teatrales se alternaban autores nacionales y extranjeros, a partir de ese momento el teatro cubano se caracteriza por el uso de tipos:

"El tipo es el primer elemento de simplificación de la obra... su vehículo más inmediato de expresión deformada de una realidad... los tipos representaban a determinados individuos y nunca a clases o grupos raciales o nacionales." ²⁵

Los tipos van a representar caracteres psicológicos y morales de los individuos, cuando el teatro popular cae en los excesos ridiculiza a tal grado a estos personajes que pueden caer en la burla, el insulto y el racismo. Parten de conceptos arquetípicos y simbólicos. El teatro popular cubano usa como tipos fundamentales: el negro, el gallego, la mulata, el borracho, el policía, y en la época republicana se suman el agente político, el galán y la damita.²⁶ Casi han desaparecido los monteros y los campesinos.

Después de los años 50's aparecen: el comunista, el explotador y los comerciantes. **El caso de los libros que nadie solicita**, pertenece al teatro popular cubano, sin embargo su personaje parece estar delineado, y se aproxima más a los personajes posteriores al período republicano. Después del período republicano aparecen personajes como: el revolucionario, el líder y el gallego

24.- Eduardo Robreño, op. cit., pp. 653-697

25.- Eduardo Robreño, op. cit., Ensayo de Álvaro López, p. 69226.- Idem.

26.- Idem.

adquiere los atributos de comerciante adinerado y decoroso, los personajes representan ahora más que una clase social, una forma de comportamiento en sociedad, una moral comunitaria, un carácter moldeado para la convivencia en sociedad. En algunos casos aparecen extranjeros, principalmente norteamericanos. El teatro culto después de los 60s adquiere la transformación de tipos a personajes finamente delineados, pero nunca abandona la tradición del teatro popular.

La influencia del medio social en los seres humanos se refleja en el teatro, donde el ambiente es un elemento fundamental. En el teatro popular predominan: el barrio, la religión y la familia, ahí surgen los delincuentes, la jerarquía y la gente bien de las familias burguesas. Empiezan a perfilarse posturas ideológicas, actitudes diversas en relación al código moral de la época y se reflejan mecanismos de discriminación cultural, económica y política. El lenguaje utilizado en los diálogos intenta presentar una visión de la sociedad, las nuevas generaciones adquieren un profundo compromiso con su país y con su historia.²⁷ Era de esperarse que la penetración imperialista norteamericana, con sus grandes espectáculos limitara las expresiones culturales nacionales y con esto, la libre expresión de sus autores dramáticos.

“...aún en nuestros días se encuentra condicionada la visión de lo que fue el espectáculo y aún más, que al vincularlo con la historia política, resulta que ésta se explica por las obras y no a la inversa.”²⁸

A partir de 1965 el teatro cubano se convierte en un espacio de expresión

27.- Ibidem, pp. 693-699

28.- Ibidem, p. 701

prolífero y vigoroso, en función del nuevo sistema social. El teatro cubano se transforma, recibe apoyo del gobierno institucional y se crean escuelas de alto nivel en la enseñanza de las artes, se crean nuevos grupos teatrales: *"El teatro cubano adquiere una nueva temática, existe un cambio de patrones de conducta de una sociedad burguesa a una sociedad capitalista. Surgen grandes autores como: Abelardo Estorino, un escritor que ha hecho en Cuba cosas muy parecidas al trabajo de Emilio Carballido en México. Raquel Revuelta y su hermano Vicente Revuelta son personajes importantes en el teatro cubano contemporáneo y trabajan actualmente dirigiendo y actuando en grupos que ellos formaron. El teatro en Cuba tiene gran participación en eventos internacionales. El año pasado se presentaron en el Festival Cervantino y en el Centro Nacional de las Artes con la obra **La misa cubana**; el canal 22 hizo una transmisión y las críticas fueron muy favorables."*²⁹

No sería posible establecer un juicio crítico sobre las ventajas y desventajas que ha tenido para el Teatro Cubano la actividad política que en relación a él se ha manifestado en las últimas décadas, sin tener una referencia directa por la experiencia o por el testimonio de quienes lo han vivido, las opiniones que se presentan en diferentes autores resultan muy divergentes en sus comentarios; sin embargo, no podemos negar que al crearse nuevas escuelas y academias de artes, el teatro ha sido impulsado.

29.- Fragmento de la entrevista realizada al Sr. José M. Beltrán el 28 de Enero de 1998

"Con el triunfo de la revolución el teatro cubano recibe gran impulso al formarse la Dirección del Consejo Nacional de Cultura... existe un grupo dramático en cada provincia(...) grupos de teatro breve y campesino,(...) se fundan: La Escuela de Instructores de Arte, existen por toda la Isla más de 350 grupos de aficionados". 30

Existen diferentes grupos que abarcan las diferentes formas de hacer teatro en Cuba: **El Conjunto Dramático Nacional** para las grandes producciones, **El Teatro Estudio** con un repertorio clásico y actual, **El Teatro Musical de la Habana** para comedias musicales y teatro de revista, **El Teatro Lírico** para zarzuela ópera y opereta y **La Brigada Covarrubias** como un grupo representativo del teatro campesino."*...la creación teatral en Cuba muestra el notable grado de madurez alcanzado por los dramaturgos en la visión de su propio pueblo*" 31

Jorge Ybarra Navia en su obra: **El caso de los libros que nadie solicita** presenta un personaje profundamente vinculado con la forma de ser de su pueblo, pero puede también reflejar la situación vivencial de cualquier persona en latinoamérica o en el mundo, me refiero a Latinoamérica como un punto de referencia por la unidad cultural y el paralelo en la línea histórica que han tenido muchos pueblos entre sí en esta región. Las constantes luchas de los pueblos de América Latina contra la dominación, la conquista y el intervencionismo y sus soluciones políticas a estos problemas. La bibliografía que existe sobre los cambios ocurridos en Cuba en relación con el arte y la cultura es muy extensa.

30.- Ramiro del Río y Pedro Meluzá (Dirección de Colaboradores), *Perfil de Cuba*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Dirección de Información, La Habana, Cuba , p. 259

31.- Ramiro del Río, op. cit., pp. 260-261

Generalmente se presentan dos posturas de opinión opuestas y casi antagónicas: La primera defiende a los grupos de reacción contra el régimen, y la segunda expone los avances, que a raíz de la Revolución Cubana, se han dado en las artes y la cultura del pueblo post-revolucionario. También incluyo en la bibliografía complementaria para esta tesina fuentes bibliográficas que muestran aspectos generales de la situación actual de Cuba, el desgaste económico de la nación cubana ante el intervencionismo y el bloqueo norteamericano, así como del éxodo de artistas e intelectuales cubanos al extranjero.

Resulta obvio el uso de cubanismos en las obras de autores cubanos esta característica la encontramos también en **El Caso de los libros que nadie solicita**. La primera relación que puedo hacer entre los personajes del teatro cubano y el personaje de **El caso de los libros que nadie solicita**, es la descripción de personaje que se refiere a una mujer rubia , de la que se menciona su aparición en el siglo XIX, existe una semejanza entre el modelo o tipo de que se habla y el personaje del monólogo de Ybarra Navia. Su actividad laboral y sus característica físicas concuerdan con las del personaje y deben ser posiblemente las mismas de muchas mujeres en Cuba.

Es posible que en el personaje del monólogo que origina este estudio pudiéramos encontrar una visión crítica de la sociedad, desde mi estudio considero que no pertenece a una corriente política del teatro.

En **el Teatro Principal** de Camagüey, construido para las representaciones de obras de autores europeos en el siglo XIX se estrenará en 1989 la obra:

La primera vez de Jorge Ybarra Navia, en el **Teatro Martí**, que fuera originalmente un teatro de variedades Jorge Ybarra Navia estrena: **EL CASO DE LOS LIBROS QUE NADIE SOLICITA** con el grupo "Teatro Joven", el autor de este monólogo participó en concursos de índole institucional, en espacios universitarios, la edición de algunas de sus obras como: **El salto** fue realizada como premio a su talento dramático, a este reconocimiento acompañaba el montaje de la obra ganadora.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA OBRA: **EL CASO DE LOS LIBROS QUE NADIE SOLICITA.**

2.1 ANÁLISIS LITERARIO.

2.1.1. NOTAS PARA UNA METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS LITERARIO.

El teatro, como una de las bellas artes, responde a un impulso natural del hombre, a la necesidad de expresar sus pensamientos, emociones, ideas, relaciones, etc... sin embargo, la labor teatral no solamente puede ser conocida como un esfuerzo de la sensibilidad, como un acto libre de la creación literaria y escénica. El teatro se expresa bajo estructuras y formas que permiten al artista alcanzar, bajo su conocimiento, objetivos de expresión artística más altos y formas de comunicación mejor delineadas en la expresión de su obra.

"... el teatro en el sentido literario y en el sentido representativo, es un arte mágico insospechado pero, como toda expresión humana, tiene sus necesidades, sus formas, sus causas y sus disposiciones; por muy libre que sea la expresión histriónica (...) de alguna manera requiere una serie de directrices que le van a conceder procedimiento y disponibilidad a la representación teatral" ¹

La magia del teatro se crea con el trabajo creativo de la escenificación, donde influyen todos los elementos sensibles, sensitivos, emotivos y espirituales de quienes trabajan en la puesta en escena y, simultáneamente el trabajo de inves-

1.- Virgilio Ariel Rivera, La Composición Dramática, p. 11

tigación, análisis, estructuración y confección, que se refiere a actividades vinculadas más con el trabajo del investigador, del artesano y del administrador. El investigador, análisis, estructuración y confección, que se refiere a actividades actor, como intérprete y como artista creativo al lado del autor, necesita conocer las partes de la obra a que dedica su trabajo profesional y esto solamente es posible a partir del estudio general pero sistemático de la obra dramática.

"La base de una obra teatral es siempre una concepción dramática (...) Así, la actividad dramática del actor principia en los fundamentos de la obra. (...) debe buscar el motivo fundamental de la obra terminada (...) la tarea del artista empieza con la búsqueda de la semilla artística de la obra" 2

No siempre podemos conocer el motivo fundamental de la obra dramática, su concepción desde el punto de vista del dramaturgo se nos escapa, y el actor debe reconstruirla bajo sus propias circunstancias. El tiempo, el espacio, la diferencia cultural que marcan a las naciones y a las obras son elementos que influyen en el montaje teatral. Así se crea una concepción dramática alterna. El actor comprende la obra bajo su perspectiva personal, influido por su entorno, sin embargo, la base de su trabajo nunca se aparta del texto que va a representar, aunque se tratara de una adaptación del mismo.

"El preceptismo (...) se presenta como una relación de enfoques y reglas que tratan de encausar el desorden y la liberalidad creadora. Rechaza la anarquía individual y pretende dar límite, canon y vigor a la expresión humana que se manifiesta en el fenómeno artístico. Sentimiento, pensamiento y necesidad se supone que deben alcanzar un marco teórico de expresividad. Y, justamente ese marco teórico se manifiesta como una reacción ubicada en contra de subjetivismos líricos y libertarios" 3

2.- Toby Cole, *Actuación, Un manual del método de Stanislavky*, Introducción de **Lee Strasberg** Ed. Diana, 1ª Edición, 1964, 6ª impresión, México, 1978 pp. 22-23

3.- Virgilio Ariel Rivera, op. cit., pp.9-10

Recordemos que al estudio metódico y programado de las partes de una obra literaria se le da el nombre de preceptiva. La preceptiva dramática ha sido muy variada a través de los siglos de la historia humana, desde Aristóteles hasta nuestros días el hombre ha tratado de ordenar y jerarquizar las partes de la obra dramática, para poder entender mejor su sentido, su razón de ser y su importancia dentro de la vida humana y de la cultura. La preceptiva cambia, se adecua al tiempo y el espacio del hombre en lo que algunos autores llaman: su evolución, su devenir, su desarrollo, etc... El arte ha adoptado diferentes preceptivas a lo largo del tiempo, cada una de ellas responde a una cosmovisión creativa, a una necesidad de explicar el mundo y de explicarse como género humano. Algunos autores (como el que citamos) consideran que la preceptiva delimita un formalismo práctico para la realización artística a través del empleo de fórmulas concretas para la expresión de la literatura y el drama, le son también recurrentes para el análisis literario: la visión histórica, la comparación filosófica y en algunos casos hasta el esoterismo.

Para estudiar la obra de Jorge Ybarra Navia, parto de la preceptiva que sugiere Virgilio Ariel Rivera para la composición dramática que para el análisis literario, aprendí en los años de estudio de la Licenciatura. La técnica que propone para la acción del dramaturgo me ha permitido conocer de manera sistemática las partes de la obra dramática y así poder identificarlas con las partes del monólogo que voy a interpretar.

...concentramos en el análisis técnico, *matemático*, de la composición dramática, mediante el método consistente en atender a la relación directa del drama con los esquemas básicos de conducta que operan en el ser humano desde tiempos

ancestrales que han perdurado a través de los siglos y que a sí mismo aparecen constantes en la dramaturgia occidental, espejo de la vida, desde la Grecia clásica hasta nuestros días.”⁴

El análisis de una obra literaria parte de la fuente que ha dado origen a la creación de la misma. Si el teatro es un espejo del hombre, entonces, el teatro debe estudiarse a partir de lo que conocemos del ser. Al realizar en análisis de una obra no se pretende hacer un estudio psicológico, sociológico o histórico del ser humano, sino un análisis que se refiere a la conducta de un ser en circunstancias determinadas y que se ve caracterizada por su manera de comportarse en lo íntimo y dentro de su sociedad. Esta obra dramática es una muestra individual que, sin embargo, no habla de un individuo ni de un hecho en particular, en este monólogo se representa una experiencia de vida que puede ser la de muchas mujeres a las que podría parecerse el personaje. La obra teatral se puede comparar con la imagen que vemos a través de una lente de aumento que nos presenta una superficie de arena, podemos distinguir la forma de cada grano, pero también podemos pensar que la arena forma parte de algo más grande, si la apreciamos a distancia entonces será una playa o un desierto. Así cada obra dramática presenta una situación en particular, pero también esa situación atañe a todos los hombres por el hecho de serlo. El estudio del drama entonces deberá partir del estudio de la observación del hombre y de la apreciación del actor en relación con el arte, influido por su realidad y en respuesta a ella.

4.- Ibidem., P.19

*Conjuntando todos los elementos del drama encontramos que son los mismos elementos que conforman la vida, con la única diferencia de que en el drama dichos elementos están ligeramente cambiados de orden, exaltados algunos y otros inhibidos, para cumplir con convencionalismos puramente artísticos. 5

2.1.2. ANÉCDOTA.

Entre los diversos modos de expresión de que se sirve el dramaturgo para la conformación de un texto perteneciente a la literatura dramática, el monólogo presenta la versión individual del que hacer teatral. La anécdota de una obra dramática cuenta suceder de la acción dentro de la misma y se desarrolla a través de la trama. *"La trama es una sucesión fantástica y extraordinaria de hechos, lógica solamente mientras corresponden a la obra de arte dramática..."*⁶

El desarrollo dramático del protagonista y su lucha con el mundo se expresan en la anécdota de la obra dramática. El personaje del monólogo de **El caso de los libros que nadie solicita** expresa en su soledad la experiencia de un mundo interno, un encuentro consigo mismo y posiblemente la transparencia más clara de su autenticidad o de la negación de la misma. Tal vez la soledad universal del hombre se puede expresar también en la metáfora de un libro que no ha dejado su anaquel durante largo tiempo: **El caso de los libros que nadie solicita** es el mismo de las personas que viven en el abandono, en la cotidianidad y que tal vez, pródigos en riqueza y con tanto que decir a los demás, no tienen interlocutores y se pierden en su soledad por perder su utilidad inmediata para el

5.- Ibidem.,

6.- Ibidem., p. 75

mundo o por no ceñirse a las normas, previamente establecidas y que pueden estandarizar a los individuos de una sociedad.

El caso de los libros que nadie solicita es el del protagonista de esta obra, tan llena de palabras. Esta obra nos habla de una mujer que busca refugiarse en el trabajo y finalmente, después de la llamada telefónica de un desconocido su vida se transforma. El personaje tiene desde el principio un objetivo de acción: encontrar compañía, negarse a "la muerte" que representa el último día del año en la soledad, este objetivo se encuentra encubierto por el supuesto objetivo de: terminar con el trabajo a tiempo, dar testimonio de responsabilidad y capacidad profesionales y seguir siendo una persona confiable, que atiende, -aún fuera de su horario -, las necesidades de sus compañeros de trabajo.

"La obra de arte dramático precisa, antes que nada, de una motivación" .La motivación que guía la acción del protagonista es su "super-objetivo, el objetivo original del personaje: "buscar compañía" finalmente es alcanzado, o por lo menos eso se da a entender, aunque el conseguirlo se produce de manera inesperada y sin la necesaria premeditación del personaje, Jorge Ybarra Navia presenta una solución al problema planteado en su obra como reflejo de una realidad *"El drama cumple sus funciones humano-sociales-morales, mediante el manejo de valores primordialmente socio.morales."* 8 Así se expone en la anécdota de la obra, el aspecto humano que se habrá de analizar, cuestionar o solamente presentar al público para su apreciación y valoración.

7.- Ibidem., p. 33

8.- Ibidem., p. 55

El conflicto.

El conflicto de la obra representa la justificación de la misma, sin conflicto no hay acción y es el producto del choque entre las situaciones, los personajes o los valores sociales. El monólogo presenta un conflicto de carácter ético: *"El conflicto de carácter ético lo vive el individuo más consigo mismo que con nadie"*.⁹ El conflicto de Marta Rebollido reside en que su carácter, sus temores, su interpretación de los valores sociales que la rodean, su respuesta a la presión de la sociedad y su imposibilidad de entablar relaciones humanas la obliga a vivir en soledad solamente un hecho imposible la puede liberar de su situación.

2.1.2.1. SÍNTESIS DE LA ANÉCDOTA.

Las acotaciones del autor describen un cuarto pequeño, que el personaje utiliza como oficina y cuarto de costura. En esa habitación se pueden encontrar lo mismo objetos de arreglo personal, libros, papelería, etc... lo que puede hacer pensar que el personaje pasa la mayor parte del tiempo en este lugar, mientras se encuentra en casa.

La acción se inicia cuando Marta llama por teléfono a Normita, es el día último del año, aproximadamente a las 7 de la noche, Marta está sola, contesta su interlocutora del otro lado de la línea, Marta le hace saber que se encuentra realizando el informe anual de Sindicato al que ambas pertenecen y del que Marta

9.- Ibidem., p. 67

Rebollido es la Secretaria General. Ella reclama con disimulada agresión a su compañera la incorrección de unos datos que aparecen en su informe, los resultados del informe de Normita sobre "la utilización del fondo de tiempo de los empleados" no corresponde a los datos de Maritza, otra compañera del sindicato.

Normita, a punto de salir para la fiesta del centro de trabajo de su esposo trata de terminar lo antes posible la conversación, Marta en cambio inicia un chantaje que lleva a su interlocutora a sugerirle que llame mejor a Gustavo, un compañero de trabajo, que al parecer no le es indiferente a Marta, ésta accede de mal grado y toma el número de teléfono, de una vecina, del mencionado, se disculpa con Normita por "la descarga" y la conversación se termina, al parecer no por la despedida de Marta sino por la desesperación de Normita.

Marta habla por teléfono a Maritza, resulta número equivocado, vuelve a intentar y no la encuentra pues ha salido para **el Riviera**, (un salón de baile) entonces le deja recado de que se comunique con ella "en cuanto llegue". Marca nuevamente, responde la vecina de Gustavo, en la conversación se ventila que su compañero de trabajo es casado, tiene una esposa celosa y gemelitos (jimaguas), Marta intenta soportar la noticia y deja el recado de que éste se comunique con ella. Suena el timbre del teléfono, Marta contesta y del otro lado, la voz de un desconocido que enterado de su número telefónico y nombre completo quiere charlar con ella, irritada por el atrevimiento Marta corta la conversación.

Suena el teléfono nuevamente, Marta se enoja tras de confirmar que se trata del mismo atrevido que ha llamado antes, éste le hace la plática pidiéndole

que sea más amable con él “como con el público de la biblioteca”, ella cuelga el auricular nuevamente. El teléfono vuelve a sonar, Marta responde furiosa, reconoce a Gustavo, le hace saber del problema del informe del sindicato y “de paso” que está enterada de la existencia de sus hijos, él le pide guardar silencio y le promete llamar en unos minutos, en cuanto revise el informe.

Por cuarta vez el teléfono suena y Marta responde, ahora el desconocido la invita a salir, le hace saber que la conoció en la biblioteca y charlan un poco sobre libros: “Los libros que se parecen a las personas”. El interlocutor le recita un poema que hace pasar por propio, Marta se enfurece pues se siente engañada y corta la comunicación.

Cuenta diez timbrazos del teléfono y contesta la llamada, ahora es Gustavo que no encuentra el informe, Marta le pide que le busque y le llame más tarde, desocupada la línea suena nuevamente el teléfono, Marta contesta con avidez, número equivocado; cuelga, suena el teléfono y es equivocado nuevamente, decide dejar descolgado, pero no por mucho tiempo pues espera “una llamada importante”. Cuelga, suena el teléfono inmediatamente, es de nuevo el desconocido quien se disculpa por “la broma”, hablan un momento de poesía y él se revela como poeta, no muy bueno, pero por este medio consigue la suficiente confianza de Marta para que ella le crea merecedor de conocer el nombre de su libro preferido : **Cantos postreros** de Úrsula Céspedes.

Marta se sorprende al descubrir que es el libro de cabecera del desconocido interlocutor y que ambos coinciden en uno de los poemas de este libro como su

poema favorito. El desconocido se ha reivindicado y ahora la invita a salir, a una fiesta en su Centro de Trabajo. Siguiendo la corrección de las costumbres sociales el desconocido se presenta, su profesión es la de taxidermista. Una coincidencia más los dos trabajan con elementos similares, en los dos existe el gusto por la historia natural, por los museos y... se interrumpe la línea, Marta cuelga nuevamente, quita los hilvanes del vestido.

Suena el teléfono Marta responde con euforia, pero solamente encuentra la voz de Gustavo, quien le reclama que el teléfono estuviera ocupado. Gustavo le da los datos, Marta le pide los del año pasado y Gustavo va a buscarlos, Marta cuelga a la mayor brevedad.

Suena el teléfono, Marta responde inmediatamente, su nuevo amigo no llevaba monedas suficientes para el teléfono, él le pide lo deje tutearla, Marta accede apenada y se confiesa incapaz de hacer lo mismo; él habla sobre los cabellos y los ojos de Marta, ella empieza a quitarse los tubos y a maquillarse mientras él le dice un poema. Se renueva la invitación, ella coquetea mientras se sigue arreglando, por fin acepta, son las 8:30 p.m. y tiene solamente una hora para llegar a la cita.

Para conocerse él llevará una flor en la mano, Marta elige una rosa amarilla, él las cultiva en la azotea de su casa, concertada la cita se despiden. Marta cuelga, sonríe, se pone el vestido, suena el teléfono: es Gustavo, Marta prefiere dejar el trabajo para el siguiente día, sigue arreglándose y apresura la plástica para poder colgar, Gustavo desconcertado, pregunta: ¡Qué es lo que pasa?, Marta le hace

saber que "Sacaron del estante **Cantos Postreros**"... cuelga, se mira en el espejo, sonríe y sale corriendo.

2.1.3. GÉNERO

Según el modelo que seguimos, el género de una obra dramática será uno de los puntos del análisis, de donde partirá la concepción dramática de la obra. Ayuda a descubrir el sentido de la obra, la experiencia que el público tendrá de la misma y la trayectoria que la obra deberá presentar en función del desarrollo temático y de las acciones (internas y externas) de los personajes, devela la cosmovisión de un mundo, la intención del dramaturgo y su punto de vista en relación a la vida y a los problemas del hombre.

"El género es la base, el origen, la causa, el inicio, el meollo, el máximo fundamento de todo un enjuiciamiento vital. Como todo un silogismo o, simplemente, como una entelequia moral los géneros dramáticos dan cabida, de hecho, a todas las conductas del hombre. El género es la ubicación y la exégesis de todo un desarrollo positivo o negativo en la conducta del ser humano." 10

Según el modelo de Virgilio Ariel Rivera: el género dramático se caracteriza por mostrar el orden cósmogónico del hombre que rige su conducta y difiere los actos en buenos o malos, se dirige a la conciencia del individuo y al enjuiciamiento moral de la sociedad. Existen diferentes maneras de clasificar e interpretar las obras de cada género dramático. **El caso de los libros que nadie solicita** a parece en la edición con el nombre de comedia, sin embargo sus carac-

10.- Ibidem., p.12

terísticas no pertenecen a este género. Es posible que se le llamara de esta manera por el uso que se da de la palabra "comedia", como a todo lo que entretiene y puede provocar risa en el espectador, sin embargo la risa no siempre es provocada por los mismos factores. Podría pensarse que pertenece al género cómico pues refleja los vicios de carácter de un personaje, que a su vez expone los vicios de su sociedad, condición que no le libera de su inadaptación social, finalmente sus problemas de carácter le provocan caer en el ridículo. Estas características del personaje podrían acercar la obra a un manejo en el tono de representación hacia la comedia, sin embargo, para conocer el género de la obra no es posible atender solamente a sus características de carácter sino también a la trayectoria que dentro de la obra se desarrolla y al conflicto que va a dar sentido a la representación.

"Solo mediante la atención metódica y concienzuda de la trayectoria del protagonista y de su antagonista, y del conflicto que se desarrolla entre ambos, es posible definir el género de una obra y diferenciarlos radicalmente de los otros seis." 11

Una propuesta para el estudio y la reflexión acerca del género de una obra dramática es la que propone Virgilio Ariel Rivera, en su teoría relaciona los géneros dramáticos con actitudes metafísicas y necesidades de carácter trascendental, como maneras de alcanzar el grado más alto en el desarrollo de las facultades humanas.

11.- Ibidem., p. 20

En este punto, debo comentar que esta postura ante el análisis del texto literario no es la única manera para poder abordar el estudio del teatro, existen muy variadas maneras de hacerlo como ya lo he comentado con anterioridad, Virgilio Ariel Rivera toma una postura muy apegada a la metafísica y a la espiritualidad del actor, habla de *la energía, la purificación y la perfección* como conceptos que pudieran entenderse de la misma manera por todos los individuos. No comparto esa postura. Reconozco que muchas culturas antiguas y que el mismo teatro en sus orígenes, poseen características religiosas, rituales o míticas, que intentan explicar el ser del hombre en el universo y lo cotidiano a través de una visión que busca lo universal y lo trascendente, sin embargo, el estudio de la obra de Jorge Ybarra Navia en ningún momento sugiere este tipo de análisis.

Incluyo esta parte del modelo de análisis literario de Ariel Rivera con el propósito de mantener la coherencia y el desarrollo del mismo, procuraré tomar de éste los elementos que puedan ser puntos de contacto con el monólogo de esta tesina. Así, Ariel Rivera, continúa diciendo acerca de los géneros literarios :

“Son siete maneras de alcanzar la perfección, la purificación espiritual, siete medios de establecer una relación armónica con el *cosmos*, cada uno de acuerdo con las siete necesidades del ser”.¹²

12.- Ibidem., p. 24

Afirma que las necesidades del espíritu humano se ven reforzadas por la conducta de los hombres, los cambios de actitudes y su desempeño caracteriológico en lo privado y en sociedad, estas acciones van a dar lugar al desempeño del personaje y a la construcción de la obra dramática. Los grupos conductuales delimitan también una manera para reconocer el género de una obra.

"Siete son los géneros dramáticos, porque siete son los grupos conductuales en los que se concentran todas las formas vitales de expresión y de reacciones humanas (...) Psicoanalistas modernos aficionados a la dramaturgia catalogan el carácter de cada individuo dentro de un género teatral." 13

Ariel Rivera habla de psicoanalistas modernos "aficionados" a la dramaturgia, no estoy de acuerdo en esta manera de clasificar a los géneros a partir de la clasificación de las personas, pues me parece muy difícil llegar a la verdad a partir de la clasificación de los individuos de acuerdo a grupos que soy regidos por los movimientos de los astros. Dice que para conocer el género de una obra los personajes son catalogados de acuerdo a su desempeño a través de la acción, considerando el contexto total de su vida, cada una de las etapas evolutivas a su madurez o períodos críticos de su existencia. **El caso de los libros que nadie solicita** nos presenta un personaje cotidiano que, sin embargo, muestra una realidad que existe, diferente a lo común, dentro de la vida ordinaria.

El personaje es una mujer que no ha cumplido con las normas que determi-

13.- Ibidem., p. 22

mina su entorno social. El personaje descubre una realidad íntima, que se ha ocultado a la vista, es una confesión que revela y desnuda la forma de ser de algunos individuos, que presenta un estudio de las relaciones humanas, inventa circunstancias y embellece (con el arte y con la poesía en particular) la fealdad de lo que podría ser trágico si no fuera tan cotidiano.

"Mostrar otra realidad (descubrir, confesar, revelar, desnudar, desvestir, denunciar, estudiar, inventar, explorar, fantasear, embellecer). (...) Y esta loca revolución actual del mundo entero de cabeza en busca de quién sabe qué verdad desconocida, ..." 14

En **El caso de los libros que nadie solicita** existe una reordenación de los valores sociales, la situación presenta un conflicto al iniciarse la obra, un conflicto provocado por la soledad del personaje, su enojo constante es un grito de rebeldía ante su incapacidad para comunicarse sanamente con otros, el personaje no sabe relacionarse afectivamente con otras personas, pues esto puede representar el ser agredido, ignorado o descalificado por la sociedad. El planteamiento general de la obra y la trayectoria del personaje se identifican en general al género fársico.

"La farsa es un grito de rebeldía, una crítica nerviosa una burla descamada, (...) puede ser también una investigación científica y profundamente humana en la psicología del hombre, una tesis en la recodificación de los valores, una proposición concienzuda o un anhelo intenso o espiritual de transformar la vida para mejorarla, una historia a tal grado optimista o pesimista que resulta chusca por imposible..." 15

14.- Ibidem., p. 24

15.- Ibidem., p. 192

El drama que presenta esta obra manifiesta que aún en el terreno de lo casi imposible, cuando aparentemente existen muy pocas posibilidades de éxito, puede transformarse la vida, puede mejorarse, aún por encima de los valores que la sociedad establece y tal vez gracias a la transgresión de los mismos se puede alcanzar lo que pide la sociedad .

"... todo aquello que el espectador no vive ni percibe en su realidad cotidiana, pero que, también consciente o inconscientemente es capaz de percibir como verdad. Es decir, la obra farsica se mueve siempre en el terreno de lo imposible, pero no de lo incongruente, sino en una realidad subjetiva, metafórica, abstracta (...) como sustituto de la realidad objetiva". 16

La obra presenta una realidad subjetiva, la del personaje y sus relaciones con el teléfono, los libros, el trabajo , su vestido y sus conocimientos y sensibilidad en torno al arte, por otro lado, se presenta una realidad objetiva, que le hace ver que el mundo no es como le gustaría, que las relaciones con los demás no son como quisiera, (que le gustaría mayor atención de los otros) y que su imagen ante la sociedad no corresponde a la que tiene de ella misma en su interior. La situación que plantea está en el terreno de lo imposible, es muy extraña la circunstancia del personaje en que de pronto se ve involucrada en una relación amorosa, con su alma gemela y sin premeditarlo, ve transformada su vida por una situación imposible en la realidad, sin embargo, el suceso es creíble por el público. Si recibiera tratamiento de melodrama posiblemente se convertiría en una obra

16.- Idem.

cursi, que repetiría una anécdota trillada , sin embargo el género fársico a que pertenece la hace una obra de denuncia, investigación, develación etc... que nos permite reconocer al ser humano en ella, esta obra va más allá de la representación anecdótica de un hecho , cuestiona y enfrenta al espectador con su propia naturaleza humana.

“ La obra fársica a nosotros, como espectadores, no necesariamente nos mueve a la risa, en cambio sí invariablemente nos mueve aun muy alto o muy bajo grado de vergüenza (la cual muchas veces ocultamos con una carcajada) precisamente por atreverse a decir todo cuando hemos mantenido reprimido sin atrevernos a arrojarlo fuera”. 17

Para conseguir este estado de reflexión del público, la risa es un vehículo que puede ser eficaz, la carcajada que, en el caso de la farsa, procederá posiblemente del gusto por infligir las normas y de una actitud de distanciamiento hacia aquellos defectos que conocemos en nuestro interior y que pretendemos que los demás ignoren que tenemos pues nos llenarían de vergüenza. El público se convierte en cómplice del personaje, es testigo de las faltas cometidas a la moral social y la transgresión de valores.

Algunas características de **El caso de los libros que nadie solicita**, que permitirían clasificarla como farsa son: su lenguaje cotidiano, simultáneamente irónico y sádico que esconde tras un velo de naturalismo y sinceridad la ira y el desasosiego del personaje y de su sociedad; la secuencia de acciones imposibles

17.- Ibidem., p. 196

aunque creíbles que en el texto adquieren una muy clara verosimilitud narrativa y el público como testigo y cómplice cuando se rompe un valor establecido.

2.1.4. ESTRUCTURA.

El análisis de una obra dramática nos permite el conocimiento de la estructura de la misma, las partes que la constituyen y la interrelación que existe entre ellas:

"La estructura dramática es toda un sistema de acciones en competencia continua, un sistema de cambios de equilibrio en progresión perenne, que conjugan finalmente el movimiento dramático total. 18

Estas acciones que determinan y conforman la estructura de una obra teatral se encuentran organizadas de manera que permitan fluir libremente el desarrollo del drama, de tal forma que se presenten: el tema, el personaje, el conflicto, la situación, los trozos rítmicos de la obra, etc...y aportan coherencia y unidad a los acontecimientos de la obra en la secuencia de las escenas para que puedan ser fácilmente comprendidas por el espectador. *"En cuanto a la estructura es importante señalar que sólo existe un planteamiento técnico-dramático que es común para todos los géneros: planteamiento, desarrollo y desenlace"*. 19 El caso de los libros que nadie solicita consta de un acto único escrito en prosa. Se trata de un monólogo de regular extensión en el que se intercalan las llamadas telefónicas de diferentes interlocutores. La presentación del problema se realiza desde el planteamiento y durante el desarrollo de la obra, mediante cuatro

18.- Ibidem., p. 38

19.- Ibidem., p. 14

llamadas que hace la protagonista a tres de sus interlocutores: Norma y Maritza (compañeras del sindicato) y una vecina de Gustavo, que a demás de ser su compañero de trabajo representa para ella un hombre atractivo aunque demasiado frívolo y conquistador para su gusto. En esta primera parte se presenta el carácter del personaje y su relación con su medio. El desarrollo de la obra se inicia cuando Marta recibe tres llamadas de un desconocido, en un principio el personaje reacciona con enojo al sentirse invadida y no poder controlar la situación.

En la tercer llamada el desconocido la invita a salir y surge en ella una expectativa de cambio. Se da una peripecia que corresponde a la invitación del desconocido, que desvía la consecuencia final de las líneas de acción marcadas en un principio, la mezcla de valores positivos y negativos que se rompen y el juego grotesco que se desencadena por el choque en la situación y el carácter del personaje dan a la obra tonalidades de farsa en el desarrollo del hilo conductor de la obra. El desenlace se obtiene con cuatro llamadas más en las que se alternan Gustavo y el desconocido El trabajo como supuesto objetivo de acción pasa a segundo termino en el momento en el que el personaje consigue alcanzar su super-objetivo al efectuarse una peripecia que transgrede los lineamientos de carácter del personaje. Se transforma su apariencia física y el lenguaje adquiere matices de romanticismo y suavidad.

Para el análisis formal de la estructura de la obra literaria Virgilio Ariel Rivera propone una triple división de los elementos que las conforman, así: "... una obra formalmente estructurada (...) está sin excepción constituida por elementos

naturales, elementos vitales y elementos artísticos.”²⁰ a) Los elementos naturales son aquellos que se encuentran dentro de la naturaleza humana y dentro del universo, ejemplo: la expectativa, la acción interna del personaje que inicia en la soledad, y su necesidad de conseguir atención y compañía, su soledad que se hace más enfática ante la presencia de la fiesta de fin de año, todos tienen compañía, sin embargo ella solamente tiene una esperanza, esta expectativa se encuentra representada en el vestido de fiesta apenas hilvanado y colocado en un maniquí. El movimiento del orden al desorden y la reanudación del orden: el personaje vive en una calma aparente, la posibilidad de encontrarse el último día del año en total soledad produce en ella un primer desorden, sin embargo esta situación ha sido controlada, acallada la rebeldía a lo largo de los años, sin embargo, se produce el desorden al presentarse un desconocido, que desarticula la “apariencia” que durante años había construido el personaje en su persona, finalmente se consigue el orden por la transgresión de los valores que encontrábamos en el personaje en el planteamiento de la obra. El tiempo, que transcurre a la vez que en la vida real, aproximadamente una hora u hora y media en la vida del personaje.

b) Los elementos vitales de la obra son aquellos que se extraen de la vida del hombre: tema, anécdota, sucesos comunes y posibles, valores, protagonista y

20.- Ibidem., p. 21

antagonista y conflicto: El tema de **El caso de los libros que nadie solicita** es la vida solitaria de una mujer que es descubierta por un hombre semejante a ella, él la invita a conocerlo y ella accede, después de transformar sus principios. El tema ideológico es la soledad, el aislamiento de una mujer, el tema argumental presenta las circunstancias que hacen que una mujer se vea envuelta en una relación afectiva. En la anécdota se encuentra una contraposición de valores, en este caso, se exponen los valores de una mujer solterona, trabajadora, decente, en una sociedad que la recibe mientras siga manteniendo su imagen de decencia. El protagonista es el personaje del monólogo, el antagonista es la sociedad, quienes le rodean, le establecen normas y luego la dejan sola.

De ahí parte el conflicto, en la lucha entre el personaje y su contraparte. c) Los elementos técnico-artísticos se refieren a la creatividad autoral, libremente expresada: La trama, se trata de la manera singular en que se ordenan los acontecimientos, también se conoce como argumento, el tono (del que ya hemos hablado en el inciso referente al género) , se encuentra muy relacionado con el tratamiento y el género de la obra, produce un ritmo y un estilo propio a la época en que la obra ha sido escrita, se relacionan con la estructura de la obra, pero intervienen también con el análisis de personaje, género y anécdota, ningún elemento se encuentra desligado de los otros, ya que aunque para su estudio se separen entre sí todos forman parte de la unidad dramática de la obra.

"En el contexto general de la vida (...) el ser humano ha manifestado siete necesidades individuales y sociomoraes con las que el drama por sí solo se ha constituido como manifestación artística. Estas siete necesidades son: *eleva* el espíritu, *mantenerse*

integrado a otros (vivir en sociedad), *autoafirmarse* (conocerse a sí mismo), *reafirmarse ante los demás* y ante sí mismo, *sobresalir de los demás* y de sí mismo, *sobrellevar su vida* y la de los demás, *encontrar* y dar un sentido pleno a la existencia.” 21

Si llevamos estas necesidades personales del ser humano a un plano colectivo podremos caracterizar también a las sociedades de manera genérica. La necesidad que correspondería al género de la farsa es: “dar un sentido pleno a la existencia” y correspondería dentro de las áreas de la cultura a la filosofía popular. Según el autor que citamos, las siete necesidades del hombre, que bajo este método de análisis literario se relacionan con los siete sacramentos y los siete géneros literarios han movido al hombre a una perenne búsqueda de sus siete satisfacciones correspondientes a los siete medios necesarios para alcanzarlas. Estos medios se determinan en la farsa como una necesidad de conocer, de conocerse, el ser que se pregunta por su existencia y que busca en su interior, en su intimidad y en la cultura popular: *“Para dar un sentido pleno a la existencia necesita compenetrarse en el conocimiento, conocer el trasfondo inmediato de todo lo superficialmente comprensible”*²² El personaje del monólogo busca el conocimiento que necesita en el arte, se refugia, se esconde e intenta descubrirse en el sentido estético de la poesía, busca un conocimiento de aquello que le es más fácilmente reconocible, el mundo de la sensibilidad artísticas, las sensaciones, las emociones y el espíritu, se relaciona con la poesía con mayor facilidad que con

21.- Idem., p.29

22.- Ibidem., p. 30

las personas y casi con una actitud sacralizante y ritual, necesita dar un sentido a su existencia para salir de la soledad y del tedio, la satisfacción a la soledad es la compañía, pero el personaje solamente aceptará la suya propia o la de alguien capaz de ser como ella. El público también conoce o reconoce una realidad que le permite acercarse al conocimiento de sí mismo. *"Una realidad desnuda bajo toda realidad aparente que siempre es gratificante conocer (El hombre es mucho más de lo que muestran las simples apariencias)"*²³

Acciones.

La obra dramática se encuentra determinada para su desarrollo por acciones, la acción *"...es mucho más que la posibilidad o facultad de hacer alguna cosa; es más que el conjunto de actitudes, movimientos o gestos determinados por el sentido de las palabras cuyo fin es hacer más eficaz el sentido de lo que se dice"*²⁴ Las acciones que se desarrollan en una obra literaria, implican el movimiento y actividad del personaje, la base, desarrollo y crecimiento del suceso; es el suceso mismo que se continúa, se sucede en acciones y objetivos menores que forman bloques de mayor tamaño y constituyen la unidad general de la obra. Cada parte progresiva de la obra es más importante que la anterior, más intensa, gradual y evolutiva hasta alcanzar el clímax del texto dramático.

23.- Ibidem., p. 31

24.- Ibidem., p. 37

La acción dramática.

La acción es el elemento fundamental del teatro, se encuentra ya en la obra literaria (literatura dramática) que se transforma en arte teatral gracias a la acción:

*"La acción (...) es aquel elemento que da vida a todo el juego de imágenes que están narrando una anécdota..."*²⁵ La acción puede ser interna o externa, en el personaje o en la situación, en la obra literaria o en la interpretación actoral.

*"La acción es el elemento primordial dramático mediante el cual se sintetiza la historia, (...) es el espacio y el tiempo escénicos ; (...) siempre en *crescendo* de una situación a otra, produciendo la hilación lógico temporal de diferentes estados y de diferentes tiempos"*²⁶

A esta caracterización de la "acción" dentro del drama se le conoce como hilo conductor o línea de acción, es una especie de esquema que presenta el desarrollo de las acciones y el clímax dramático. La intensidad de la acción y la intensidad de la anécdota en **El caso de los libros que nadie solicita** van en aumento.

*"La acción(...) puede ser tanto física como mental, ya que implica siempre un ejercicio de la voluntad consciente o inconsciente; contiene un alto grado de expresividad artística y produce siempre una reacción emocional.(...) La acción dramática modifica en forma gradual la mente y la realidad objetiva del personaje"*²⁷

25.- Ibidem., p. 38

26. Idem

27.- Idem.

Las acciones en el monólogo.

La intensidad de la acción está dividida en dos sentidos: *la acción física* aumenta, el ritmo se densifica, sin embargo, la cresta más alta de esta escala es inferior a la línea de *la acción interna*: el personaje sufre un cambio notable en su conducta y en su carácter a partir del momento en que se encuentra con una situación nueva y aparta de sí las normas y los convencionalismos sociales.

La intensidad de la historia va en aumento, sufre una transformación que va de un hecho posible a uno imposible y de una realidad oculta a una situación imposible que, sin embargo, parece ser comprensible.

Líneas de acción

Las líneas de acción que determinan el hilo conductor de la estructura son determinadas con las llamadas telefónicas a diferentes interlocutores, que se inician con el propósito de buscar compañía pretextando una necesidad de trabajo. Las líneas de acción de una obra dramática son determinadas por la secuencia de acciones que al entrelazarse dan lugar a la acción principal de la obra:

“... la situación primera de sombra o puramente apreciativa y de ahí en adelante una secuencia de acción sobre acción, cada vez más importante la siguiente que la anterior, hasta llegar a un clímax donde se origina un descenso que, finalmente llega a un nivel ligeramente más alto que el del punto de partida” 28

28.- Ibidem., p.43

Ritmo.

Los trozos rítmicos o fragmentos en que se divide la obra y determinan el ritmo general de la obra: Armonía entre el todo y las partes y las partes y el todo. Las escenas se dividen en: altas y bajas (densidad climática) a partir de la intensidad que llevan en su curso los acontecimientos.

"El ritmo, armoniosa sucesión acompasada en el acontecimiento de las cosas, es un elemento de orden natural. En el drama, como en cada proceso diferente, se manifiesta en forma propia y natural." 29

El ritmo de las escenas en la obra se va intensificando en la medida que el personaje tiene que tomar la decisión entre un cambio de conducta o permanecer en la actitud que mostró en el planteamiento de la obra.

Nudo y desarrollo.

Cuando todas las acciones se relacionan y relacionan a los personajes y a las situaciones entre sí, se crea en la obra dramática un momento de tensión, donde parece ser que será imposible desentrañar el problema y encontrar sus posibles soluciones: *"Nudo: Se entrecruzan las acciones y las relaciones de todos los personajes y éstas emiten nuevas y más complejas"*³⁰ En el monólogo de Ybarra Navia el nudo se presenta en el momento en que el personaje se encuentra en espera de las llamadas de Maritza, Gustavo y el desconocido, los sentimientos se entrecruzan y la invitación (la atención que le presta un desconocido) genera una: *"Peripecia: Accidente que vierte toda la situación hacia un*

29.- Ibidem., p. 52

30.- Ibidem., p. 44

solo punto –regularmente en contra o a favor del protagonista–...” 31

La peripecia.

En el caso del personaje de este monólogo la peripecia se genera a favor y en contra del personaje. Si el personaje cede a la invitación del desconocido la situación se vuelve en su contra pues puede perder su imagen social, eso sucede también si no atiende a la invitación pues de no hacerlo se mantendrá en la soledad en que ha vivido hasta ahora. Si el personaje cede a la invitación del desconocido la situación se vuelve a su favor pues conseguiría su objetivo al encontrar a alguien que le de atención y compañía , de no hacerlo , mantendría su buena imagen social sin necesidad de destruir los valores sociales que la rodean aunque su tristeza y su soledad permanezcan.

Clímax.

Ante la expectativa de transformación, en el momento en que se entrecruzan todas las circunstancias de acción dramática y es necesario tomar una decisión, se presenta el: *"Clímax o coyuntura". La problemática de la obra llegó a su máxima intensidad algo que sucede impide que pueda ya ser mayor*³²
El orden de las cosas se ha transformado, el personaje se ve obligado a actuar fuera de su proceder habitual, la acción se conduce del orden al desorden, los valores se han invertido, *"...un desorden, un desajuste de cualquier índole, se*

31.- Idem.

32.- Idem.

hace manifiesto y posteriormente llega a un clímax”³³ En este momento el público se convierte en cómplice del personaje, ante la expectativa de resolución, espera a que el personaje decida si acepta salir con el desconocido y cambiar sus normas o no, y si lo hace, el público verá reflejado en el personaje aquellas actitudes que quisiera realizar y no le es posible hacerlo en la vida diaria. “*La altitud que alcanza el clímax es siempre variable, pero es siempre la máxima en intensidad y en ritmo a la que llega la obra y el clímax dramático- salvo en contadísimos casos, está sobre el desorden.*”³⁴

Si hemos de seguir con los lineamientos que propone Ariel Rivera: el desorden (puede entenderse como *conflicto*) que dará lugar a la construcción del clímax de la obra se empieza a gestar desde el desarrollo del problema: Marta recibe tres llamadas equivocadas y se despierta en ella un estado de desesperación y temor al desencanto ante la posibilidad de que el desconocido no vuelva a hablar. Durante el desarrollo de este segundo bloque Marta se identifica y abre su mundo personal al desconocido. Marta habla de los diferentes tipos de personas que existen comparándolas con los diferentes libros que existen en una biblioteca.

El lenguaje.

El sentido de la obra se explica en una metáfora poética, el lenguaje oral

33.- Ibidem, p. 46

34.- Idem.

sustituye las funciones del lenguaje corporal que podría relacionar al personaje con el desconocido , esta sustitución se debe a que la relación de éstos es por vía telefónica. *“La acción y el lenguaje son la médula de toda obra dramática, con los que se conjuntan todos los elementos”*.³⁵ El lenguaje representa la forma en que se presentarán los hechos, la acción condiciona el devenir de las ideas y de los hechos, se presentan al espectador como una obra integrada por medio del desarrollo de la trama y del diálogo de los personajes.

2.1.5. TRAYECTORIA

La trayectoria del personaje plantea la situación global de la acción. En este caso Marta se presenta como un personaje solitario, que busca en quienes la rodean en su ambiente laboral la atención y la compañía que necesita. Aparentemente preocupada por el trabajo. Su situación se ve violentada ante la negativa de atención de sus compañeros de trabajo en 2.1.5.

TRAYECTORIA

La trayectoria del personaje plantea la situación global de la acción. En este caso Marta se presenta como un personaje solitario, que busca en quienes la rodean en su ambiente laboral la atención y la compañía que necesita. Aparentemente preocupada por el trabajo. Su situación se ve violentada ante la negativa de atención de sus compañeros de trabajo en la noche del día último del

35.- Ibidem., p.22

año, y por la aparición de un desconocido en la línea telefónica. Finalmente su relación con este interlocutor despierta en ella la ilusión de encontrar la atención de una persona que la busca y tal vez el inicio de una relación con alguien compatible.

El conflicto se presenta en Marta Rebolledo la noche de fin de año cuando todos van a festejar con sus parejas y ella se encuentra sola. Anhelante de compartir la suerte de los demás, se encierra en el trabajo y abusando de su relativa autoridad intenta obligar a sus compañeros de trabajo a prestarle atención.

Así, el primer conflicto es la soledad, que ya se encuentra presente al iniciarse la obra y determina el carácter del personaje. El segundo conflicto se presenta como detonador de un final inesperado. Se mezclan valores positivos y negativos que se rompen y provocan catarsis. El personaje cae en el grotesco al entrar en conflicto: la situación de soledad en que vive se ve amenazada ante la presencia telefónica y la invitación de un desconocido, el diálogo sufre una transformación al ponerse en conflicto la situación del personaje, y finalmente su carácter sufre un choque y se transforma, en el desenlace de la obra. El personaje se mueve de la soledad a la promesa, del aislamiento a vincularse con los demás.

Entonces, el conflicto fundamental de la obra se reduce a la intromisión inesperada de un extraño en la soledad de una mujer, con la agravante de que en él se cumple la posibilidad de una esperanza que se creía perdida.

Marta Rebolledo debe romper con los esquemas de una vida "respetable" antes de salir a pasear con un desconocido, con la máscara que se ha formado frente a sus conocidos y con la rutina a que ha sometido su vida durante años.

El objetivo de acción en el personaje se transforma a partir de la llamada del desconocido, si en un principio se reducía a un intento desesperado por sentirse acompañada; a partir de este momento se iniciará el desarrollo de un nuevo objetivo que surgirá del enojo, seguido por la curiosidad y concluyendo en el deseo vivo del encuentro con El otro". A continuación presento un cuadro en el que desgloso cada una de las llamadas que constituyen la trayectoria del personaje:

LLAMADAS:

Reflexiones para la interpretación.

1)Marta --> Norma.

Normita reconoce a Marta.(molestia de la interlocutora. El informe del sindicato es un pretexto, manejo del chantaje por parte de Marta. Se habla por primera vez del vestido y de la fiesta de Fin de Año. Marta está sola,(sentimientos de soledad, necesidad del otro, enojo y envidia contra Normita, manejo del poder como secretaria del Sindicato).

Enfrentamiento con el recuerdo de Gustavo, Normita la abandona.

Marta no desea hablar con Gustavo, sería lastimar su amor propio, intentará llamar a Maritza.

2) Marta --> Maritza.

Resulta ser un número equivocado, Marta se equivocó y eso la exaspera.

3) Marta --> Maritza.

Maritza no se encuentra, se ha ido a bailar probablemente, mientras Marta sigue sola.

Maritza debe ser una mujer de poca desencia,-
Marta es desente y está en su casa, porque es
una mujer sin marido-,sin embargo, no es lo
mismo salir que llamar por teléfono, toma la
determinación de llamar a Gustavo, pues el
reporte del Sindicato es suficiente **razón** para
hacerlo.

4) Marta --> Gustavo.

Responde la vecina de Gustavo, Marta le deja
el recado, la vecina le pide referencias acerca de
él y Marta descubre que él es el padre de los
jimaguas (gemelitos) y que su esposa es celosa.
Gustavo es un hombre que se ha hecho pasar por
soltero y que al parecer le interesaba, es una
gran desilusión, lo hará que pague su engaño,
aunque él nunca le ofreció nada...La mujer se
burla del apellido de Marta, ésta deja el recado
para Gustavo. Marta ha recibido un doble insulto,
una desilusión.

5) Marta <-- Desconocido.

Marta recibe la llamada de un desconocido, eso la
asusta un poco porque él sabe sus datos, además
ha sido un grosero al preguntarle al portero
acerca de ella, ¿qué habrán pensado de ella?
Quien siempre ha tenido una imagen intachable.

6) Marta <-- Desconocido.

El desconocido vuelve a llamar, le dice que la
conoció en la biblioteca y que quisiera invitarla a
salir. A Marta le parece una burla más, le
atemoriza pero también le parece algo
fascinante, en caso de ser real o de no serlo, es
algo diferente, entretenido para quien no tiene
nada que hacer. Pero no es correcto salir con un
desconocido, la educación de Marta vence y ella
cuelga el auricular.

7) Marta <-- Gustavo.

Gustavo la llama por primera vez a su casa, ella
le hace saber que *alguien* la ha estado
molestando por teléfono, y que llamó a Maritza,
Gustavo no está de fiesta, parece que vive en una
vecindad, ella le pide el informe y le hace saber

que es casado y con hijos, se burla de él, lo tiene en sus manos, ahora le pide que le llame más tarde para darle el informe del sindicato (y tal vez lo requerirá al teléfono toda la noche, hasta que ella quiera o el sueño la obligue a olvidar su soledad durante la noche de fin de año y el espanto de iniciar un nuevo año igual).

8) Marta <-- Desconocido.

El desconocido vuelve a llamar, ahora pide mejor trato, hablan de libros: los libros tienen las características de las personas, Marta es como aquellos libros que nadie solicita porque no han sido descubiertos y se llenan de polvo, parece ser que él es como aquellos libros que se cambian por una nueva edición aunque de menor calidad, coquetean con metáforas, y él vuelve a invitarla a salir, él presume de ser poeta, lee a Marta un poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda como propio, Marta se siente ofendida en su cultura literaria y corta la conversación.

¡Que tristeza!, una nueva desilusión con alguien que parecía ser diferente, sin embargo, parece que tampoco valía la pena, ¿Volverá a llamar?

9) Marta <-- Gustavo.

Gustavo reclama por encontrar ocupado el teléfono, ella se disculpa y le hace saber que no hablaba con nadie, que esperaba que sólo él le llamara. El no encuentra el informe. Marta nuevamente en papel de dominadora lo envía a buscarlo.

10) Marta <-- ¿?

Número equivocado, parece que alguien quiere comunicarse con su pareja . No le llaman a ella, Marta se enfurece, ¿No volverá a llamar el desconocido? ¿Sería ella demasiado cortante? ¿Querrá el desconocido hacerle algo ahora que sabe que está sola?

11) Marta <-- ¿?

Llama la misma persona que antes, Marta ofrece dejar descolgado para que se pueda comunicar a donde quiere. Descuelga. (Podrían ser dos

enamorados que necesiten hablarse durante esa noche, tal vez quieran fugarse juntos y empezar una nueva vida al iniciarse el año.. .) Marta no resiste y vuelve a colgar el teléfono, solamente así podrá recibir una llamada.

12) Marta <-- ¿?

Vuelve a llamarle la persona anterior, Marta se enfurece y le recomienda que llame al 05 para que pregunte bien el número del teléfono al que quiere hablar.

13) Marta <-- Desconocido.

Suena el teléfono, Marta tiene temor, contesta, es el desconocido, éste se disculpa por la broma, Marta hace saber que ella también tiene buen humor, que entendió que era una broma y que sabe de poesía, hablan de poesía él le dice que su libro preferido es *Cantos postreros* de Úrsula Céspedes. Ese es el mismo libro de cabecera de Marta, una edición limitada para amigos de la autora, él lo sabe de memoria. Marta parece haber encontrado a alguien diferente a los demás, lo disculpa, ella de nuevo es considerada, elevada, esto aligera su tristeza; él la invita a salir nuevamente, ella le comenta que no lo conoce por lo que él se presenta: taxidermista (paralelo a la bibliotecaria), dice su nombre (Marta rié= es más ridículo que el apellido de ella), él trabaja en un museo, ella ha visitado el museo, la conversación se corta.

Marta está desesperada, ¿Cómo comunicarse con él? (Ni siquiera ha pensado en que eso no sería propio- se inicia la transformación del personaje). ¿Lo habrá perdido? ¿No será demasiado pensar en él así?

14) Marta <-- Gustavo.

Marta responde el teléfono, ¿será el desconocido? No, es Gustavo, el casado, el que no es fiel, ni poeta, ni culto,.. . Gustavo le pregunta por qué está contenta, a ella le molesta la pregunta, por primera vez lo entera de que a él no le importa lo que a ella le suceda, ella quiere colgar,

pretexta que los teléfonos están mal, le pide que cuelgue y le llama después si encuentra los reportes del año anterior.

15) Marta <-- Desconocido.

Marta responde rápidamente, es el desconocido que no traía suficientes monedas y llama desde un teléfono público eso, Marta le reprende un poco y rien, él le pide que se tuteen, ella no accede de primera instancia, él empieza a hablar de los cabellos, los ojos y la belleza de Marta, ella coquetea, Marta inicia su arreglo personal, él vuelve a invitarla, él es poeta le dice un poema propio (es mal poeta) pero parece ser sincero. Él la invita de nuevo, quedan de verse a las 8:30, para asistir a la fiesta de fin de año del museo donde él trabaja. Marta le pide lleve una rosa amarilla, él acepta pues las cultiva en la azotea de su casa.

Marta descuelga el vestido, grita, canta y baila, ahora se va a una fiesta, alguien la ha llamado y la ha invitado, ¿Qué mas da que sea lo correcto o no?, eso la llena de felicidad, corre para estar puntual y suena el teléfono.

16) Marta <-- Gustavo.

Es Gustavo (el aburrido y encerrado en su casa de Gustavo, el que se queda a cuidar a sus hijos) ¡Qué fastidio!, ella tiene prisa, quiere salir (Como quería salir Normita con un impertinente al teléfono) Lo despacha rápidamente, él no la entiende, ahora a ella ya no le importa hacerse entender y ser clara y correcta. Cuelga el teléfono y sale corriendo a encontrarse con el desconocido.

2.1.6. PERSONAJE

Marta Rebollido es una mujer que ha rebasado la edad casadera. Trabaja en una biblioteca y se encarga de la secretaría general del sindicato de trabajadores de la institución donde presta sus servicios. Vive sola, es aficionada a la lectura de poesía y su libro preferido es un poemario de edición limitada de la autora Gertrudis Gómez de Avellaneda. No tiene mascotas, ha confeccionado un vestido durante un tiempo indefinido por si existiera la oportunidad de usarlo para asistir a una fiesta. Posee una amplia cultura literaria y al parecer parámetros exigentes en la elección de pareja.

Su relación con los demás es a partir del cuidado de una apariencia autosuficiente que de ninguna manera permite la sensiblería o las emociones amorosas. Esta apariencia puede ser producto de una sensibilidad muy refinada y del temor a caer en el ridículo y a arriesgarse exponiendo con naturalidad sus sentimientos. Como personaje de una farsa.

"...finalmente adopta cualquier tipo de conducta incoherente con las leyes constantes de conductas humanas y socio-morales. Se niega a sí mismo todo razonamiento o sentimiento lógicos --positivos o negativos- y se conduce sólo con base en los instintos puramente humanos de conservación-destrucción. Lo encontramos entonces por el terreno de la animalidad o de la sicopatología. Nos parece grotesco, nos inspira burla, nos produce temor." 36

Su conducta es diferente a la de las mujeres de su edad que se encuentran dentro de una organización familiar y dentro de un matrimonio, se generan en

36.- Virgilio Ariel Rivera, *La Composición Dramática*, p. 24

ella pasiones y deseos que reprime constantemente. Estas pasiones liberadas la ayudan a conservar su identidad en su mundo interno, pero si fueran conocidas por quienes la rodean representarían su destrucción. Su imagen produce temor para evitar la desnudez de sus emociones y entonces volverse un personaje débil. Sin embargo necesita expresar sus sentimientos para darse a conocer a los demás y trascender al mundo real la riqueza de su mundo interno.

"...esa necesidad de desnudez de todo código humano para entrar en el campo de la verdad amplia, profunda e interna del espíritu..." 37

Es un personaje de pasiones exaltadas que bajo la máscara de la represión oculta su reclamo a la sociedad. Se convierte en un modelo crítico que delata una realidad tan cotidiana que no puede observarse a primera vista. El personaje representa a todos los seres humanos bajo las circunstancias de una profunda soledad y expresa su denuncia dentro de los límites de la farsa.

"Un hombre símbolo fantástico y absurdo en el que las siete virtudes y los siete pecados se conjuntan exaltados; un hombre en el que a lo largo del tiempo, se han propuesto grupos de las más representativas características de los más representativos tipos de todos los humanos. Un hombre como la farsa, como la conciencia – delator, juez y verdugo-(...)que cumple la función de lograr esa desnudez de todo lo que a simple vista no es fácil valorar" 38

Yo creo que la sociedad codifica los valores que norman la vida común de los individuos, los valores absolutos o universales, donde se desborda el espíritu, ante la ausencia de un orden filosófico y religioso en el personaje encaminan su

37.- Virgilio Ariel Rivera, op. cit., p. 28

38.- Idem.

búsqueda de la razón de la vida, de la verdad, del amor y de la justicia a la profundización de la poesía. El personaje busca en el arte la realización de sus valores absolutos.

Los valores sociales se encuentran muy arraigados en la normatividad de la conducta del personaje, el honor, la responsabilidad, la educación, la belleza la imagen social, el servicio comunitario y la decencia le permiten incluirse en su sociedad y desvanecer su soledad en la convivencia laboral.

Los valores personales producen en Marta un grave conflicto porque dentro de su ser las virtudes y los defectos se confunden pues su realidad interna choca con los modelos establecidos por la sociedad y producen en ella la ira, el temor y la frustración. Marta Rebolledo no es un personaje simple...

"...en la vida el personaje simple sólo existe a los ojos de quienes queremos verlo así, porque no podemos ni siquiera pensar que detrás de él hay un ser complejo, tal vez porque él no se muestra de otra manera- no porque no pueda serlo-, o porque así nos gusta y porque así nos es más útil. (Es necesario tener a la vista personajes simples para *reafirmarnos* como seres más complejos)" 39

El personaje de este monólogo es el reflejo de un tipo de persona que existe en nuestra sociedad. En la realidad humana estos seres ocupan un lugar oculto y son poco solicitados, pero en el drama su imagen se magnifica así como el mundo que los rodea.

"Seleccionados de la vida para cada obra en particular, el drama jerarquiza a sus personajes en : protagonista, antagonista (entre los cuales se hace manifiesto el conflicto). Elemento de juicio (que no se involucra ni con uno ni con otro), induce al espectador a razonar o a coincidir con el punto de vista del autor sobre el conflicto, opera como el catalizador" 40

39.- Ibidem., p. 57

40.- Ibidem., p. 63

Marta Rebolledo es la protagonista que se enfrenta a la sociedad que choca con su personalidad y establece barreras ante una posible relación. La llamada del desconocido y la posibilidad de transformar sus circunstancias son el catalizador. Esta transformación del personaje se produce a partir de una situación poco probable en la realidad humana, circunstancia que produce un efecto crítico en el espectador. En la farsa *"El protagonista es un personaje cualquiera que se desenvuelve en un medio en el que impera un elemento imposible"*⁴¹

El espectador de una obra dramática establece una alianza o un rechazo hacia el personaje interpretado por el actor. Los personajes fársicos tienen la característica de encarnar las acciones humanas que el público no se atrevería a cometer, se permite cualquier exceso, destruye las leyes y transgrede las normas.

"En la farsa, el espectador se identificará regularmente con el protagonista que generalmente es un villano; el villano que él quisiera tener el valor de ser, que se atreve a todo y a cada momento a lo que el espectador ha soñado siempre con atreverse; un villano que lleva dentro de sí inhibido, aplastado, tímido, castigado, castrado e insatisfecho, que no se atreve a rebelarse, y que la farsa le muestra, como en un espejo mágico, fantástico, erótico, liberado audaz, sin atavismos y franqueos, dándose todos los gustos que interiormente él se quiere dar. Porque, además, el villano de la farsa es simpático, aceptado y comprendido por todos, dice la verdad, la que está en el fondo de las cosas y de cada uno de nosotros mismos"⁴²

Según este autor el personaje de la obra teatral, al relacionarse con los otros personajes y con el medio que lo rodea puede sufrir tres clases de conflicto: el conflicto de carácter ético, íntimo o espiritual, el conflicto moral y el conflicto de

41.- Ibidem., p. 62

42.- Ibidem., p. 79

carácter personal. Marta Rebolledo tiene un conflicto de carácter personal con la sociedad que la rodea. Y no es de ninguna manera una villana, este personaje podría ser hasta una víctima de su historia personal o de su entorno.

"En el drama, como en la vida, cualquier tipo de conflicto de cualquier ser humano o personaje, se sucede en relación con su medio exterior, (...)los tres tipos de conflictos éticos, morales y personales pueden estar presentes en una misma obra, pero es solamente uno, el del protagonista con el antagonista, el que domina en cada género..." 43

El conflicto surge de manera natural porque la existencia del hombre solamente es posible dentro de las sociedad y de su normatividad. El contexto cultural de una sociedad se sustenta en sus costumbres, en sus tradiciones y en su moral. Sus leyes permiten la existencia en comunidad, por lo que el individuo siempre se ve limitado en sus impulsos, en sus anhelos, en sus instintos, y en su deseo de autenticarse por las restricciones de la sociedad. Las capacidades humanas se inhiben bajo la convicción de que para subsistir y permanecer en sociedad deben acatarse las normas y las leyes de la mayoría y solamente en el arte encuentra el hombre el medio para liberar la represión de su espíritu. Sin embargo esta conducta obedece en el hombre común a un ejercicio de su intimidad que si se expone socialmente puede ser tachado como una patología.

" El hombre individual está siempre limitado a sus impulsos primarios e instintivos por las restricciones y prohibiciones que la sociedad le impone. Sus capacidades de todos los órdenes viven y mueren en gran parte frenadas en aras del mayor de los instintos que priva en él: el instinto de conservación que lo obliga a vivir en colectividad" 44

43.- Ibidem., p. 64

44.- Ibidem., p. 189

La conducta de los personajes es establecida por el lenguaje, que presenta la razón del ser del texto dramático. Todo texto tiene un sub-texto, que expresa la acción interna de los personajes en una proyección hacia lo exterior. *"En la farsa, la conducta técnica sobrepasa toda conducta normal. Es la conducta febril, de la imaginación, del anhelo o del impulso natural reprimido, la del sueño ideal o la del instinto primitivo."*⁴⁵

Para Marta Rebolledo el lenguaje se articula de acuerdo a la ocasión y a la persona a quien se dirige. La emoción interna del personaje se ahoga con el autocontrol de una neurosis provocada por la amargura. Es un grito que no se escucha y que se convierte en angustia. Cada vez soporta menos su soledad pero parece que cada vez aleja más a las personas su constante exigencia de atención. Es posible que muchos sueños de la juventud vivan solo en el interior de sus imaginaciones negándose a desaparecer por completo en un afán inconsciente del personaje por sobrevivir, de alcanzar finalmente su existencia auténtica: ser en el mundo con otro.

De apariencia descuidada y más preocupada por los valores de la cultura, la imaginación y la poesía, es posible que se imagine a sí mismo diferente a como la ven los demás. Hermética en sus sentimientos, aparentemente segura, intenta aparecer como un ser dentro de la normalidad, pero, siempre con la esperanza de que alguien descubra su ser interno y reconozca lo que la hace ser, bajo su propia apreciación, extraordinariamente diferente.

45.- Ibidem., p. 71

La poesía es para ella no solamente un lenguaje de palabras, es la escenografía de un mundo perfecto, lleno de metáforas. Con este lenguaje se conoce a sí misma y a quienes la rodean y sabe conjugar en una alegoría su propia vida y la de los otros, conjugando en libros y personas una figura poética que resume su realidad. Así, en su soledad, entre los pasillos de una biblioteca, los libros, llenos de palabras, se vuelven personas; las personas son definidas como objetos a partir de su utilidad y esto le permite entender su propia relación con el mundo. De aquí se desprende el primer problema: ¿Quién es Marta Rebolledo?. El personaje de un monólogo, la representación escénica de un pensamiento, una propuesta, la declaración abierta de una sensibilidad muy desarrollada, el reflejo de una intrincada vida interna, una metáfora poética, un personaje fásico por sus incoherencias y desapego de la realidad o un ser como muchos que conocemos y que existen en la vida real.

2.1.7. INTERLOCUTORES.

Se plantea el problema: ¿Quiénes son los otros?. Para realizar la acción dramática era necesario conocer a cada uno de los interlocutores con quienes debía de *dialogar*, sus palabras se darían a conocer por medio de mis respuestas. Solamente a través de Marta podemos conocer las características físicas, sociales, laborales y de relación que existe de entre ellos mismos.

Para conocer estos elementos de la obra, mi propuesta partirá hacia dos caminos: el descubrimiento y la creación. Descubrir por la intuición, la experiencia con modelos semejantes como persona de teatro, la formación académica, la investigación y el estudio; y la creación a partir de la fantasía, la imaginación, la lectura y el estudio metódico de la obra conforme a lo aprendido de mis maestros.

Algunos maestros en el arte teatral han dicho que el dramaturgo propone un doble juego: el estudio de la obra y su contexto en la literatura y el período histórico-social y político a que pertenece, el análisis literario de su dramaturgia rica en metáforas, emociones, y acciones que dejan ver retrato original del personaje. Sugiere también al intérprete el juego de la invención, de una co-dramaturgia entre el actor y el actor, composición que en la función de teatro se complementa con la escritura que hace el público, de los parlamentos que no se oyen y que con su imaginación puede recrear en su interior, escuchando las diferentes voces que vienen del otro lado de la línea y reaccionando ante ellas. Otros autores de literatura no están de acuerdo con esta doble actitud del dramaturgo, hace poco le mostraba a una amiga esta propuesta de tratamiento de la obra dramática, ella, -escritora y maestra en letras- me comentó que el autor de narrativa generalmente no se imagina la cantidad de agregados que el actor realiza a una obra literaria., que sin embargo, el dramaturgo lo sabrá de antemano y parte de su mérito es brindar la obra adecuada al actor para su actuación creativa.

Para descubrir a los interlocutores partiremos de una lectura continua, el estudio del personaje en la mesa de trabajo y en el escenario, de la intuición y de la libertad que el dramaturgo proporciona a la actriz para poder imaginar.

NORMITA.- Su nombre de pila es Norma, pero Marta utiliza constantemente el diminutivo para hacer notar su dominio y su diplomática amistad con su compañera de trabajo, por incluirse en el grupo de "íntimos" de Normita y porque inconscientemente cree que el diminutivo describe mejor su carácter. Dos años menor que Marta, casada, su brazo derecho en la mediación de conflictos con los otros miembros del sindicato, cuando ésta no puede controlar su mal humor. Marta la considera eficaz y usa adecuadamente sus talentos, pero no se permite nunca el dejar de hacerle observaciones sobre quien es la cabeza, la responsable del buen logro de los asuntos del sindicato y menciona –cuando es oportuno- los errores que Norma comete.

A ésta no le importan demasiado, pues su permanencia en el sindicato es sólo un requisito para alcanzar mejores puestos y ayudar económicamente a su esposo y a sus hijos, lo que al final es lo que más le importa.

Suele ser paciente y comprensiva con los desequilibrios de Marta, la compadece y su buen corazón le ayuda a soportarla sin que esto le exija demasiado esfuerzo.

Pero con esta llamada, Marta amenaza su paz familiar, está a punto de salir con su esposo, ha trabajado mucho para alistarlo todo en casa y dejar en buen cuidado a los niños.

Mientras ella habla por teléfono su esposo la acompaña impaciente.

Al verse chantajeada por Marta, quien roba su atención y su tiempo, le lanza una pregunta punzante ¿Por qué no le hablas a Gustavo? Ha podido observar como su presencia influye en su interlocutora, y así, su propósito, tal vez, no sea lastimarla, sino sólo quitársela de encima.

UN HOMBRE.- Marta llama a un número equivocado buscando a Maritza, al responder un hombre se desencadenan los malos pensamientos de Marta.

UNA ANCIANA.- La abuela de Maritza, 70 años, un poco débil de oído por su edad.

UNA MUJER.- 50 años, la portera del edificio-vecindad donde vive Gustavo, mujer chismosa, mahumorada y de poca educación. Al principio Marta busca agradecerle para dejar buen precedente con Gustavo y lograr su objetivo, los chismes de esta mujer y su actitud vulgar la molestan.

UN DESCONOCIDO.- Pienso que podría llamarse Modesto Chingolla, 42 años, soltero, no muy bien parecido, generalmente viste de pantalón de casimir gris, zapatos negros, camisa clara y un sweter, es taxidermista, lector de poesía y muy mal poeta. La grosera necrosis de su oficio contrasta con la vida que cultiva en la azotea de su casa, con una fina sensibilidad para descubrir el interior de la gente, su objetivo es persuadir a Marta para que salga con él. Solitario, lo intenta de muchas formas, ofrece constantemente lo que posee, se muestra atento y generoso. Tal vez está sólo debido a sus hábitos poco comunes, tiene un mundo interno rico y lleno de sentido del humor, tal vez, fue rechazado por alguna mujer que encontró en otro pretendiente mayor atractivo físico o monetario. Es un

soñador, que como Marta se le fue la vida entretenido en el trabajo y con la esperanza de encontrar va alguien diferente a todos y semejante a él, por eso frente a Marta se atreve, tal vez un poco temeroso de enfrentarla, puede ser el caso de un hombre que por acompañar a sus padres no haya pensado en una vida propia.

Es el reflejo de Marta que se mira a sí misma en un espejo, aceptada, valorada por el taxidermista, que sabe descubrir en ella la belleza, por un hombre que da imagen de vida a lo que ya está muerto en inmóvil, a lo que muchos rechazan, como sería un animal disecado o un libro en un estante, como Marta Rebolledo en su habitación, en su vida.

No tiene mucho dinero, ni poder, no es conquistador ni bien parecido, como Gustavo, a Marta no le importa eso, él lo sabe.

GUSTAVO.- 34 años, apuesto, conquistador y mujeriego, se hace pasar por soltero, le gusta poner nerviosa a Marta acorralándola entre los anaqueles de la biblioteca, coquetea y juega a conquistarla cuando sólo ella lo ve, la pone nerviosa, la altera. En público la ignora y la critica, juega a la indiferencia con ella, como si tuviera un secreto.

Tras de su imagen pública hay un hombre casado, con cuatro hijos, dos de ellos gemelitos. Un hombre que niega su realidad pues aspiraba a otra cosa en su vida, de mal carácter en su familia. Tal vez desencantado del matrimonio o tal vez, se vio obligado a casarse.

Marta descubrirá su secreto, se cambiarán los papeles, Marta podrá hacer que él le llame cuantas veces lo quiera. A Marta ya no le interesa, ella no podría luchar con una mujer celosa, que es esposa de Gustavo y madre de sus hijos, ni con sus hijos tampoco lo haría, por un hombre que la ha engañado y que no la quiere.

Gustavo pierde valía a los ojos de Marta.

UNA JOVEN.- Una mujer joven llama tres veces, Marta le tiene paciencia porque la chica busca a un joven (tal vez su novio) Marta la soporta y le ayuda por un momento y mientras no perjudique sus intereses.

2.1.8. REFERENCIAS LITERARIAS

2.1.8.1. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

El personaje de este monólogo, Marta Rebolledo, nos acerca a la vida y obra de dos poetisas cubanas, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Úrsula Céspedes, no sólo como dos nombres femeninos que son conocidos por la protagonista, sino como elementos de significación muy importantes que nos permitirán enriquecer la forma de ver y entender al personaje. El autor del monólogo nos obliga a hacer una pausa dentro de la investigación y encontrar el por qué de estas alusiones acerca de las obras poéticas de estas dos autoras.

Hablar de Gertrudis Gómez de Avellaneda⁴⁶ es sumergirnos en un mundo esencialmente romántico, lleno de contradicciones y contrastes, y en donde la pasión, la vehemencia y los sentimientos exaltados invaden toda su obra lírica. Por su *Autobiografía* sabemos que componía versos desde muy niña y que era muy celebrada por su ingenio y belleza, así como muy mimada por los familiares y amigos. Su rebeldía y deseos de evasión se manifiestan desde muy temprana edad provocando escándalos sociales, rompiendo compromisos y multiplicando sus conquistas.⁴⁷ Aficionada al teatro y admiradora de los grandes poetas de la época, lee a los grandes románticos de su tiempo: Chateaubriand, Jorge Sand, Victor Hugo, Lamartine, lord Byron y Walter Scott, entre otros. Casi todos sus biógrafos coinciden en que su obra poética y en general toda su obra literaria posee una gravedad y elevación en el pensamiento, abundancia y osadía en las imágenes, versificación robusta y sostenida.

Pero *la Divina Tula* como la llamaron sus contemporáneos, conoce el éxito profesional y el fracaso existencial, al sufrir la tragedia de los verdaderos espíritus románticos: En 1840 comienzan sus amores como Tassara, amores trágicos que habrían de inspirarle una correspondencia violenta y apasionada. Fruto de ellos sería una niña, muerta pocos meses después de nacer.⁴⁸ Después se casa con don

⁴⁶ Nace en Puerto Príncipe(Cuba), el 23 de Marzo de 1814. Su padre era español y su madre cubana. A los 9 años pierde al padre y la madre se casa por segunda vez. El sufrir al padrastro, que le da tres hermanitos, marca su carácter rebelde. Diez Echarri en Historia de la Literatura Hispanoamericana . Edit Aguilar. P 950

⁴⁷ Se niega a contraer nupcias de conveniencia debido a su enamoramiento de Laynas, un joven de origen vasco. Viaja a Europa y allí tiene múltiples noviazgos hasta que se enamora de Cepeda, el gran amor de su vida y fuente de inspiración de muchos de sus poemas.

⁴⁸ Patética la carta que con este motivo escribió a Tassara. "Aún vuelvo a escribir a usted -le dice-, y, lo que es más, estoy resuelta, si usted desatiende mi carta, a buscarle por todas partes y a decir a gritos, donde quiera que lo encuentre, lo que voy a manifestarle por escrito. Mi Brenhilde, mi hija, se está muriendo". A continuación le suplica que, puesto que también es hija suya, no la deje morir sin bendecirla. Ella está

Pedro Sabater, gobernador de Madrid, de quien enviuda a los tres meses y que le ocasiona una profunda crisis emocional. Decide recluirse en un convento entregada a los ejercicios de piedad, y vive una exacerbación del sentimiento religioso que plasmó en una serie de poemas llenos de misticismo y fervor.

Tres son las venas inspiradoras de la Avellaneda, según Menéndez Pelayo: el amor divino, el amor humano y el entusiasmo por el arte de la poesía. En su poesía amorosa refleja la pasión, la esperanza, el dolor, la tristeza.

"Sus versos —ha escrito Valera— son la historia psicológica, íntima y honda de esta pasión de su pecho. Hasta el mismo desaliento, la desesperación Byroniana, el hastío que a veces la inspiran, nacen de esa pasión mal pagada, de esa sed inextinguible que no halla donde extinguirse en la tierra; de ese afán de adoración y de afecto que no descubre objeto adecuado y digno a quién adorar y querer"⁴⁹

Contrae un segundo matrimonio con el Coronel don Domingo Verdugo, después de sufrir el rechazo del hombre a quién amó intensamente y quién con su innoble conducta⁵⁰ la marcó para siempre. Viaja con su esposo a Cuba y allí vive plácidamente varios años en medio del afecto de sus compatriotas. Regresa a España a la muerte de su esposo y se dedica a escribir poesía religiosa. Muere cristianamente en Febrero de 1873.

La poesía es sin duda, el género en el que más sobresalió. No importa que el teatro le diera más renombre. En sus poemas habla siempre la mujer. Sus acentos

dispuesta a arrojarse a los pies de Tassara "para suplicarle que le de una última mirada a su pobre hija. Luego cierra el escrito con una amenaza. "si no vienes, te buscaré, te arrojaré tu hija moribunda o muerta en medio de sus queridas de Circo a la hora en que te presentes allí... Tassara te espero. Tula." Esperó en vano. Tassara no acudió.

⁴⁹ Vid. Menéndez Pelayo. Historia de la poesía Hispanoamericana I, paf 260. Cit. Por Diez-Echarri en Historia de la poesía Española e Hispanoamericana. Pp. 950

⁵⁰ En 1844 escribe en Madrid su último poema a Cepeda, el hombre que le niega su amor por encontrarse casado y ser el consejero de Agricultura. Provoca con su innoble conducta en el alma de la poetisa una reacción llena de dignidad y de desprecio, ya que ese hombre nunca supo corresponder a su leal afecto.

de orgullo, de desesperación, de amor, revestidos casi siempre de cierta violencia, se encuentran dentro de la línea encabezada por Safo y continuada por otras tantas mujeres. Su lírica brota más del corazón que de la cabeza, por ello se nota un cierto tono pesimista y desesperanzador. Desilusión, cansancio, deseo de morir, sentimientos pesimistas, intimidad, todo esto y más, en unos versos propios del momento histórico que le tocó vivir.

Enamorada, atrevida, rebelde, utiliza la poesía como refugio para aliviar las penas del corazón desengañado.

*"Tú, de mis penas íntimo consuelo.
De mis placeres manantial querido
¡Alma del orbe, ardiente Poesía,
Dicta el acento de la lira mía"⁵¹*

¿Que mujer no se sentiría atraída hacia una personalidad como la de esta singular poetisa? No es de extrañar que los autores cubanos encuentren en ella una fuente inagotable de inspiración. Marta Rebolledo jamás podrá vivir la vida de Avellaneda, pero sí identificarse con sus versos e inflamar en su corazón con las pasiones reales y poéticas de la autora. Una mujer recluida en una biblioteca, con una sensibilidad exacerbada por las lecturas y una pasión sin vivir, encuentra en la Divina Tula, ese prototipo de mujer que nunca fue pero que le hubiese gustado ser. El romanticismo que transpiran los versos encuentra terreno propio para desarrollarse en los suspiros de una bibliotecaria que anhela desesperadamente encontrar a quién amar.

⁵¹ Gertudris Gomez de Avellaneda. Antología (Poesía y Cartas amorosas) Pag 87

2.1.8.2. ÚRSULA CÉSPEDES.

La biografía de Úrsula Céspedes nos transporta a otra dimensión existencial y poética. Si en *La Divina Tula* nos enfrentamos a la mujer apasionada, ardiente, protagonista de escándalos y con una genialidad asombrosa, en el caso de Úrsula Céspedes veremos a la mujer ama de casa, maestra y poetisa quien, desde muy pequeña recibe una esmerada educación, con todas los privilegios que le proporciona el pertenecer a una familia adinerada⁵². Goza de excelentes maestros, quienes le procuran la cultura, la espiritualidad, las letras, y este amor por el arte y los valores transcendentales los transmitirá en su trabajo educativo. Empieza a escribir a los 13 años poemas y sonetos que son publicados en los periódicos de La Habana, se casa a los 25 y un año más tarde obtiene su título de Maestra en Instrucción primaria.

Es maestra y poeta por vocación y en ambos campos se destaca. En el magisterio realiza grandes adelantos en la didáctica de su tiempo fomentando en sus alumnas los altos ideales, la caridad y el refinamiento espiritual, al igual que fomenta el arte, la belleza y el bien. En la poesía nos deja un sinnúmero de versos en el que manifiesta su sentimiento lírico de una manera profundamente espiritual.

⁵² Nace el 21 de octubre de 1832 en la Hacienda "La Soledad" a pocos Kms. de La Habana. El Dr José María Céspedes y Arellano, catedrático ilustre le procuró siempre sus conocimientos y le inculcó su amor a las letras. Tomado del libro *Poesías de Ursula Céspedes* de Escarverino, con prólogo de Ramón López de la Serna. p.9-19

La autora de *Cantos Postreros* posee un cuerpo frágil que sufre quebrantos de salud y su existencia se ve marcada por las tragedias de la época que le tocó vivir. Su familia es víctima de las guerras que asolaron la isla durante la segunda mitad del siglo pasado⁵³ y esta situación la obliga a abandonar su trabajo y refugiarse en Lajas en donde termina su vida a los 42 años, triste, reducida y olvidada.⁵⁴

La mujer muere pero su voz traspasa las fronteras y le toca a otra mujer, en un monólogo, regresarla a la vida. *Cantos Postreros* es un tributo al amor, al dolor y a la melancolía, sentimientos muy conocidos por la protagonista del texto *El caso de los libros que nadie solicita*. Y al igual que la obra de Úrsula Céspedes, olvidada por el mundo, reclusa en un estante olvidado, la vida de la protagonista sufre de igual destino. Por ello la voz doliente y melancólica de la poetisa encuentra eco en el corazón de la mujer que ve transcurrir su existencia solitaria y vacía, sin las grandes pasiones vividas por Gertrudis Gómez de Avellaneda y sin el sentimiento profundo y lleno de espiritualidad, amor y tristeza de Úrsula Céspedes.

⁵³ La guerra de Yara destruyó su casa, la hacienda y la familia de Úrsula. La crueldad contra su padre, su encarcelamiento y muerte, la pérdida también de cuatro hermanos y una hermana, los hizo abandonar sus escuelas y refugiarse en Cienfuegos con la madre de Úrsula. *Poesías*. Úrsula Céspedes. Opus cit. pág. 25

⁵⁴ En 1902 al instaurarse la República, se le erige un monumento. Florecen sus versos cuando cae en Cuba el romanticismo. Después de su muerte Gines Escarverno da a conocer una pequeña colección de poemas inéditos en una redudísima edición titulada *Cantos Postreros*. Idem. p. 36

2.2. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE.

2.2.1. PROPÓSITO ORIGINAL

La idea para el montaje original incluía dos monólogos más para formar una trilogía, que pretendía presentar la situación social de tres mujeres de diferentes edades; el objetivo original de la tesina era el de mostrar diversas situaciones que transforman la vida de las mujeres en los países latinoamericanos, y que generalmente son provocadas por la tradición y las normas morales y sociales de nuestros pueblos.

El primer monólogo pertenece a la autoría de Antonio Argudín y presenta los infortunios de una jovencita de ambiente rural. El segundo monólogo obra dramática de Darío Fo y Franca Rame presentaba a una mujer de la tercera edad obligada por las circunstancias a vivir conductas juveniles como reacción a las fuerzas políticas de su país, este monólogo farsico es **La Mamá Hippy. El caso de los libros que nadie solicita** ocupaba la parte central de la representación teatral proyectada en un inicio. Este proyecto se abandonó debido a la longitud del trabajo.

2.2.2.- LA ELECCIÓN DE LA OBRA Y PROPUESTA DEL PRESENTE TRABAJO.

Con la convicción de realizar para mi trabajo de tesina el montaje de un monólogo, inicié mi investigación en el año de 1995 a partir de la búsqueda y la lectura de monólogos femeninos de autores latinoamericanos. Este trabajo de

investigación en diferentes bibliotecas de permitió conocer muchas obras de diversos autores.

Después de varios meses de lecturas encontré en *la Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón* de la escuela de Teatro de Bellas Artes un libro que ese mismo día había llegado a integrarse al acervo bibliotecario de esta institución y que no había sido registrado aún en la misma debido a que llegó a México en la fecha en que la biblioteca cambiaba su ubicación al Centro Nacional de las Artes. Antes de ser empacada para su traslado se me permitieron copias fotostáticas de fragmentos del contenido general de la publicación.

Este material contiene más de treinta monólogos cubanos, entre los que puedo mencionar los siguientes: **El desquite** de Gloria Parrado, **El bárbaro del ritmo en persona** de Humberto Arenal, **Les printems** de José Vilar Mendoza, **Cuestión personal** de Armando Cristóbal Pérez y **El caso de los libros que nadie solicita** de Jorge Ybarra Navia y dedicada a Fela Jar por ser la primera actriz de la primera obra del autor. Todas son obras pertenecientes a autores contemporáneos de teatro en Cuba. La edición se inicia con un prólogo de Francisco Garzón Céspedes.

Elegí **El caso de los libros que nadie solicita** por su calidad dramática. Este monólogo me permitía identificar a personajes y situaciones conocidas con el desarrollo de su anécdota y con las características de su personaje, identifiqué con facilidad la situación social y cultural del personaje con la situación de muchas

mujeres de mi país, y más aún, cuestionó mi carrera y mi desempeño profesional, por lo que me pareció que debía dedicar mi trabajo al estudio de esta obra.

El caso de los libros que nadie solicita es, como toda obra dramática, espejo de una sociedad, parte de un estudio de la naturaleza humana y se expresa como obra terminada en la transmisión de las formas y los caracteres propios de la vida social de muchas mujeres y hombres de nuestro tiempo.

Mi propuesta escénica para el presente trabajo se concreta en buscar la mayor proximidad posible con la concepción original del autor, en dar a conocer la obra de un autor de gran valía y ampliamente galardonado en certámenes teatrales y retomar mi actividad como actriz, para evitar en mi persona lo que sucede a muchos egresados de las escuelas de actuación que se alejan de la labor actoral: *quedarse guardados* y convertirse en un ejemplo del caso de los libros que nadie solicita.

2.2.3. PRINCIPIOS DE STANISLAVSKI PARA LA PUESTA EN ESCENA.

Estudiosos de Stanislavski ⁵⁵ han dividido su propuesta en tres elementos fundamentales: 1) Acción, 2) Volición, 3) Ajuste. El primero pregunta ¿Qué estoy haciendo?, el segundo ¿Por qué estoy haciéndolo? Y el tercero ¿Cómo estoy haciéndolo?, este último se pregunta sobre la forma y el carácter de la acción. Los dos primeros son determinados conscientemente por el actor, el tercero surge espontáneamente como una reacción. Este procedimiento se utiliza para cada una

5.- Toby Cole, Rappoport., *Actuación*, p. 53

de las acciones del actor en escena, y también para la construcción del personaje, no siempre en el mismo orden , sin embargo los principios del sistema de Stanislavski para el trabajo del actor en la construcción del personaje cumplen con el objetivo de responder a las dos preguntas planteadas en este párrafo, para construir y generar la acción y que la tercera surja espontáneamente.

La condición artística.

Durante el proceso de construcción del personaje, el primer elemento que tuve que considerar fue la condición artística. La actividad profesional de quienes hemos estudiado el teatro como carrera profesional se dirige por rutas muy diversas, debido a la gran cantidad de posibilidades que podemos encontrar en el que hacer teatral, la investigación, la producción, la dramaturgia, la organización de montajes como trabajo administrativo y la docencia, algunas veces toman parte del tiempo que se dedica a la actuación y se descuidan elementos indispensables para el actor como son: el acondicionamiento físico y la ejercitación vocal. Sin embargo, es indispensable iniciar el trabajo de la puesta en escena a partir del acondicionamiento del actor, para facilitar la condición artística, y favorecer en la construcción del personaje la afluencia de aquellos elementos intuitivos que el actor necesita, y hace uso de ellos a través de su trabajo consciente.

"... en una condición artística la completa libertad del cuerpo desempeña un papel principal, es decir, la libertad de esa tensión muscular que, sin saberlo nosotros nos encadena no sólo en el escenario, sino también en la vida ordinaria, impidiendo ser conductores obedientes de nuestra acción síquica" 56

56.- Toby Cole, de Rappoport, op cit, p 24.

Inicié el trabajo actoral para la puesta en escena con la re-ejercitación diaria en rutinas de elasticidad, fortalecimiento y tono muscular, estableciendo nuevas rutinas. A estos se sumaron ejercicios de respiración, relajación y de voz: dicción, entonación, volumen, etc... El trabajo físico se realizó simultáneo a la investigación del contexto de la obra y sin entrar aún en el proceso de construcción del personaje.

La disección del papel.

Una posibilidad para el actor, es cuando éste desarrolla su trabajo dividiendo la obra en partes específicas: trozos rítmicos, líneas de acción y objetivos de acción que se regulan por la concepción general de la obra y se integran en el super-objetivo del personaje en el caso del monólogo. La disección del papel permite analizar el material, valorarlo, justificarlo y darle una significación y un sentido a la representación. Después de la primera lectura de la obra y de una primera concepción de la construcción del personaje, observando e imaginando su trayectoria: presente, pasado y futuro, posible .

A base de preguntas que establezcan relaciones entre el personaje y la realidad, entre el personaje y fantasías como: ¿A quién me recuerda? ¿Qué animal me sugiere? ¿Qué rasgos del personaje son más íntimos para mí? Empiezo a formar una idea del personaje: Marta me recuerda a algunas mujeres que he conocido, amigas y compañeras de trabajo, me sugiere a una pequeña lechuza o a una oruga que finalmente se convierte en mariposa. Su trayectoria dentro de la

obra, los acontecimientos que le suceden reflejan mi trayectoria como actriz, y mi necesidad de expresarme dentro de la labor teatral. *"para que surja la agitación desde la esencia, es necesario vivir en escena el propio temperamento y no el temperamento supuesto del personaje"*⁵⁷

Una vez hecha la disección de la obra, ésta se trabaja a partir de fragmentos , para trabajar los objetivos de acción recurrimos al "yo quiero" , esto me permitió adquirir una comprensión más profunda del papel. El manejo de esta frase en principio se refería a las intenciones del personaje, posteriormente se manejó a partir de mi carácter y de mi relación con el personaje y su situación buscando posibles puntos de semejanza.

Soledad en público.

Realizamos algunos ejercicios de *Soledad en público* en un primer sondeo de las líneas de acción del personaje, los ejercicios de dirigieron a concentrar la atención en las acciones propias de cada parte, la primera dificultad era diferenciar el sentido de cada trozo del parlamento, establecer la diferencia entre las llamadas que estructuran la obra teatral. En principio, esta parte del sistema de Stanislavski, favoreció la concentración y la fé escénica. Este ejercicio fue también de gran utilidad en el momento que la obra se presentó a diferentes espectadores, principalmente en aquellas funciones donde el número de las personas que se

57.-Toby Cole, *op cit.* p. 127.

encontraban en el público era muy reducido y cuando se encontraban personas muy vinculadas con mi persona, como ser humano y no como actriz.

"... el flujo de la fuerza artística del actor es retardado considerablemente por el público y el auditorio visual, cuya presencia puede obstaculizar su libertad exterior de movimiento y embarazar en forma poderosa su concentración en su propio gusto artístico" 58

Para concentrar la voluntad en la parte que debía realizar, busqué el *objeto de atención*, en la mayoría de los casos éste se refería al objetivo de acción del personaje y me facilitaba la consecución del hilo conductor de la obra. Otros objetos de atención son los interlocutores, lo que ellos dicen y solamente puedo escuchar yo como actriz del monólogo y los objetos: el teléfono es el vínculo de Marta Rebolledo con *el otro*, los libros establecen su relación con el arte, la autenticidad de su vida y la libertad de sus sueños internos, la elevación de su ser sobre su propia imagen física, el vestido que ella misma ha hilvanado, que es la esperanza en una forma de vida diferente, hecho con sus propias manos.

La Concentración.

A partir del conocimiento de los objetivos de acción y del trabajo en *el objeto de atención* la concentración es el tercer elemento indispensable para la condición del actor en la creación del personaje. La concentración en el personaje es simultáneo al análisis de sus características principales. De la lectura continua del texto y la escenificación de la obra en trozos rítmicos pequeños. La concentra

58.- Ibidem., p. 25

de todos los sentidos en el cumplimiento de las acciones, los objetivos de acción y los objetos de atención van delineando poco a poco la manera de comportarse del personaje. Si el actor se concentra en su parte no es necesario que piense constantemente en generar emociones, la emoción surge de manera espontánea en el momento en que el actor se introduce en su personaje, no es necesario que el actor se preocupe por la forma en que su rostro y cuerpo formarán una imagen teatral, su gestualidad responderá a su concentración y así las emociones se generarán de manera auténtica y veraz.

"El ser físico y mental completo del actor debe ser dirigido, lo que se deriva de su expresión facial. En el momento de inspiración, del empleo voluntario de todas las cualidades del actor, en ese momento, él existe realmente. (...) no debe actuar para producir emociones y no debe evocarlas involuntariamente en sí mismo" 59

Durante la creación del personaje, el actor crea un ser diferente a sí mismo, y se recrea al autenticarse en su labor profesional. El personaje del monólogo de Ybarra Navia también se autentifica, así se establece una triple relación, un diálogo entre el personaje, el actor y la obra escrita. Esta relación se fortalecerá posteriormente con la identificación que hace el público con la acción, el tema de la obra o el personaje.

Atención.

La atención genera interés en el espectador. Dar concentración a un elemento dentro de la escena, prestarle atención hace que el foco visual del espec-

59.- Ibidem., p. 26

tador se centre en aquello que destacamos. Realicé ejercicios de atención en objetos, para generar la atención *orgánica*, el personaje de Marta Rebolledo representa a una mujer culta e inteligente, sin embargo, su temperamento es muy semejante a las reacciones por instinto que tenemos los seres humanos. Mi objetivo era observar todos sus detalles y recordarlos después para su representación, y al mismo tiempo ser capaz de hacer fluir sus instintos de manera tal que parecieran naturales y espontáneos. Una de las cosas que representaba mayor dificultad en el montaje era el escuchar a los interlocutores, ellos deberían hablar en un tiempo lógico, casi todas sus intervenciones son acciones que determinan la reacción del personaje, cada uno de los interlocutores representa diferentes relaciones con el personaje y sus intervenciones se refieren a intenciones y temáticas muy distintas, los efectos que producen en el personaje son también muy variados y sin embargo, el espectador solamente puede conocer lo que ellos dicen por lo que escucha el personaje.

" Al aprender a escuchar en el escenario, aprende al mismo tiempo a interpretar cualquier papel, porque al captar las palabras de la persona de la persona que esta actuando con él en el escenario, es tan importante como expresar los parlamentos de su propio papel. Hay varios grados de atención, empezando con el leve interés y llegando hasta la absorción completa" 60

En el caso de este monólogo la escucha real está planteada en el sonido del timbre del teléfono, es el único elemento que la actriz y el público pueden escuchar a manera de diálogo, las intervenciones de los interlocutores pertenecerán entonces al terreno de la imaginación.

60.- Ibidem., p. 38

La imaginación.

Toda obra de arte es producto de la imaginación, consiste en asociar objetos, situaciones y personas conocidas, unirlos, separarlos y recombinarlos. La imaginación surge pues del estudio de la vida, e involucra la ingenuidad, en la ingenuidad la fantasía es libre y muy abundante, la actuación se vuelve espontánea cuando actuamos con ingenuidad, es decir, sin vender al público el desenlace de la obra, sin que parezca preconcebido ninguno de los elementos de la acción teatral. La imaginación fue para este montaje uno de los elementos más importantes. Para imaginarme el espacio teatral del monólogo recurrí de nuevo a ejercicios de soledad en público y concentración . Tuve la necesidad de reescribir en mi mente, y algunas veces sobre el libreto de la obra, las partes que pertenecían a las respuestas de los interlocutores, para que el ejercicio de imaginación fuera buen sustento a la fe escénica en mi trabajo como actriz.

"Si la imaginación móvil, bien desarrollada, la facultad creativa no es posible de ningún modo, ni por el instinto, ni por la intuición ni por la ayuda de la técnica externa. En la adquisición de ella, eso que ha yacido dormido en la mente del artista, cuando es sumergida en esta esfera de imaginación y emoción inconscientes, es armonizada por completo dentro de él" 61

La memoria emotiva fue otro elemento de gran importancia en este montaje, algunas reacciones y situaciones que vive el personaje de la obra me eran reconocibles, la crudeza y la crueldad de las circunstancias del personaje bajo una visión melodramática del mismo, produjeron en mí el rechazo a la

61.- Ibidem., p. 27

caracterización del tipo, sin embargo, al realizarse este montaje con la perspectiva de un género fársico, de tono cómico, la acción adquirió un sentido más próximo a la denuncia, y salvado el obstáculo ya mencionado, las emociones guardadas en la memoria se exteriorizaron a través del ejercicio de la imaginación y la concentración.

Fantasia creativa.

Este elemento nos permite hacer uso de la imaginación y conjuntarla con la justificación, aporta veracidad a la irrealidad y nos permite creer en lo que estamos representando, así, finalmente va a ser la base de la fé escénica.

"Es imposible para un hombre imaginar algo no existente, pero pueden unirse diferentes partes de lo que existe, en un nuevo todo, creando así una nueva "imagen artística", con la ayuda de la imaginación o fantasía creativa" 62

Para dar vida a Marta y a sus interlocutores, realizamos con el director diferentes ejercicios de descripción física y descripción interna de los objetos, el personaje, los interlocutores y del espacio teatral. Para construir a los interlocutores, para conocer su trayectoria como personaje, los relacionamos con emociones o circunstancias de la vida, esas circunstancias nos hacían pensar en algunas personas conocidas, el recordar a esas personas y tal vez combinar sus características dio forma a cada uno de los interlocutores, al relacionarme con ellos en el personaje de Marta era relativamente sencillo generar emociones y reacciones hacia ellos a partir de la memoria emotiva. Para construir el personaje

62.- Ibidem., p. 44

de Marta recurrí al mismo procedimiento: el personaje se ha ido enriqueciendo con lo que he podido observar en personas que conozco y con experiencias propias, así la memoria emotiva es también recurrente, aunque el personaje de Marta sea único, pues no pertenece totalmente a ningún personaje o persona ya existentes. El personaje de la Rebollido no es el monstruo que se crea con trozos de otros seres, este ejercicio no consiste únicamente en tomar partes de todos lados y sumarias, sino en tomar como ejemplo aquello que ya existe y que significa algo, para traducirlo y de ahí construir al personaje. El trabajo con los objetos y el escenario se realizó también a partir de experiencias personales en lugares semejantes.

La emoción de la verdad.

El ejercicio de este elemento del sistema de Stanislavski , me permitió proporcionar coherencia y sentido a las acciones y acceder al personaje de manera directa, a partir del reconocimiento del espacio determinado por las acotaciones del texto y el análisis del personaje. Me fue necesario aplicar la *suposición artística* que plantea esta parte de la técnica de actuación para comprender a través de las acciones, y no solamente a través del análisis literario, al personaje de Marta Rebollido. El creer en las acciones del personaje, y darles sentido de verdad trabajando bajo la observación de : la concentración , la soledad en público y la imaginación me han permitido generar la emoción "como si" Marta Rebollido lo sintiera así y creer en lo que el personaje es, dice y hace dentro de la obra. Es necesario suponer que las cosas que suceden en el texto literario son verdaderas,

aunque no sean reales. Para convencer al público, el actor debe convencerse a sí mismo.

"... surge en su mente esa "suposición" artística, rodeando su vida real, pierde interés en eso y es transportado a otro lugar, creado por él en la vida imaginaria. (...) Con la invención la emoción surge en él; es decir, puede mostrársele su consideración externa de las circunstancias como determinada, sin relación de la naturaleza individual de una emoción dada" 63

La Justificación.

El caso de los libros que nadie solicita es una obra que tiene pocas acotaciones, las indispensables solamente, para explicar la obra y permitir a la actriz desarrollar su labor con creatividad. Las respuestas de los interlocutores y las acciones que realiza el personaje durante la mayor parte de la obra no se encuentran descritas en el texto, es necesario pues buscar su justificación.

"... cuando su imaginación le ha proporcionado un significado para la actitud dada, se dice que esa postura ha sido justificada" 64

Para resolver esta cuestión se realizaron ejercicios en los que el director me indicaba dividir los movimientos, bajo sus indicaciones experimenté el realizar cada uno de los movimientos del personaje desarticulados de los demás, intentando darles un sentido a cada uno y por separado, al repetirlos en serie nuevamente, los movimientos adquirieron un sentido para su ejecución, y la fuerza necesaria en cada caso. La justificación de las acciones internas del personaje me permitió

63.- Ibidem., p. 28

64.- Ibidem., p. 43

hacer el análisis de su carácter , me ayudó a conocer su desarrollo y a confirmar el género de la obra.

La actitud escénica.

Para adquirir una actitud apropiada, que permita que el público crea aquello que representamos en el teatro, es necesario justificar todos los elementos que se encuentran en la ficción del escenario por medio de la fantasía creativa. La actitud escénica es el comportamiento y la postura que asumimos frente a los objetos, hacia las cosas y hacia los otros personajes, desde el personaje que representamos. Parte del análisis del personaje, del estudio de la estructura de la obra y la realización de las acciones, del contexto cultural de la obra teatral para establecer la actitud del personaje en relación a las acciones y del análisis de las relaciones del personaje con sus interlocutores. El espacio escénico debe ser comprendido y justificado en todos los elementos, las imágenes y las acciones que lo conformarán durante el tiempo de la representación.

"El actor debe considerar todo esto como si fuera verdad, como si estuviera convencido de que todo lo que le rodea en el escenario es la realidad viviente y, a demás, debe convencer también al público". 65

La actitud escénica coordina todas las partes del sistema de Stanislavski, pues todo, en el escenario es fantasía creada y articulada sólo a través de la actitud del actor. Considerar que la ficción y la fantasía que surgen en el escenario y rodean al actor son reales es el principio de la actuación, sólo así se puede

65.- Ibidem., pp. 45-46

convencer al público de que lo que sucede en escena es posible.

Interinfluencia escénica.

Se llama así a la influencia y relaciones que se establecen entre los personajes de una obra teatral. Es la influencia de unos actores sobre otros, bajo las condiciones de una relación indisoluble entre ellos, esto determina que el cambio en uno de ellos determine el cambio radical de otro, u otros personajes o el cambio de la acción, la peripecia o el desenlace de la obra.

"sólo comprendiendo y posesionándonos de las leyes y comportamiento humano, podemos establecer las leyes del comportamiento escénico y después, de acuerdo con ellas, reconstruimos la vida escénica del personaje que estamos interpretando, esto es creamos un personaje. Podemos definir la interinfluencia escénica como la influencia de unos actores sobre otros..." 66

En el caso del monólogo se establece una variante, los personajes hasta este momento han sido tratados como interlocutores de la protagonista, si los consideráramos como personajes, principalmente al desconocido, que propicia la peripecia en la obra y que genera el cambio de rumbo en la acción y el desenlace, todo el análisis de la obra se vería transformado en un juego de apariencias que variaría el género de la obra y su tratamiento en escena. Esta relación entre los personajes, donde todos se relacionan con Martha Rebollido y giran a su alrededor, aunque puedan esta muy bien dibujados los mantiene en su carácter de interlocutores.

66.- Ibidem., p. 59

Control intelectual.

Determinados ya todos los elementos de la actuación, su interrelación y la relación que a su vez tienen con la actuación es necesario considerar que la escena debe conjuntar la interpretación, la creatividad y el conocimiento del contexto y la obra literaria a representar. Todos estos elementos deben ser establecidos mientras se actúa.

"En la actuación, no todo se hace mentalmente. (...) la forma en que el problema va a ser resuelto los detalles y el modo de interpretación no pueden ser determinados de antemano de manera arbitraria" 67

El control de las emociones, como una gama emotiva de recursos que el actor debe tener a su disposición debe combinarse con el control intelectual, la memoria emotiva se basa en recuerdos emotivos y afectivos de hechos experimentado en el pasado o en la concentración de circunstancias, incidentes o detalles físicos que hayan generado o que produzcan en el actor sentimientos intensos y fácilmente reconocibles en el momento en que se requiera acceder a ellos.

La acotación condensada.

A partir de los últimos ensayos de la obra, fue necesario buscar el condensar, simplificar, reducir, los movimientos, las acciones, los desplazamientos,

67.- Ibidem., p. 111

las reacciones superfluas, para dar efecto de transparencia y generar un ritmo activo, más propio de la comedia. En algunos ensayos anteriores el ritmo era tedioso, las acciones se sucedían unas a otras saturando de imágenes la puesta en escena, a la depuración y ordenación que el director ha realizado de los elementos que constituyen el montaje podemos llamarle acotación condensada.

“... cuando cada parte no nada más madura orgánicamente y toma vida en el actor, sino también se desnudan todas las emociones de lo superfluo, cuando todas se cristalizan y se suman en un contacto vivo, cuando armonizan entre ellas mismas, en el tono, ritmo y tiempo generales de la función, entonces puede ser presentada la obra al público” 68

El manejo del sistema de Stanislavski en la construcción del personaje fue la base de los ensayos y de la composición general del montaje. Durante el proceso de análisis estructural y genérico de la obra trabajamos la disección del papel, con el propósito de construir el personaje con apego a la forma general de la obra y a partir del estudio de trozos rítmicos y líneas de acción determinadas por los objetivos del personaje en cada una de las partes, éstas coincidieron con cada una de las llamadas y con los cambios de interlocutores, es decir, cada interlocutor por la relación que mantiene con el personaje determina una diferente línea de acción interna debido a que el objetivo del personaje con cada uno de ellos es diferente, así con cada interlocutor el objetivo del personaje es distinto y se transforma. Se manejan entonces diferentes líneas de acción en diferentes trayectorias simultáneas y bajo un mismo super-objetivo del personaje.

La relación con cada personaje representa una línea de acción, que se

68.- Ibidem., p. 32

divide en trozos rítmicos determinados por objetivos en cada una de las llamadas y que dan así una trayectoria a la acción del personaje con cada uno de los interlocutores, sin embargo, todas estas partes en relación conforman la trama general de la obra.

Antes de iniciar los ensayos de movimiento fue necesario trabajar la condición artística y hacer ejercicios de concentración, atención, improvisación y soledad en público, primero como ejercicios aislados y posteriormente con elementos propios del montaje teatral.

Durante los ensayos de movimiento y de caracterización ha sido muy importante el ejercicio de la imaginación, la fantasía creativa y la emoción de la verdad para lograr un equilibrio entre estas partes y desarrollar la fé escénica y dar lugar a la justificación de la obra en cada una de las acciones del personaje. Durante todo el proceso del montaje se ha trabajado la obra como unidad y en sus partes, el ensayo técnico ha permitido manejar estos dos aspectos del trabajo de montaje. En el ensayo general la actitud escénica y la acotación condensada han sido elementos muy importantes, estos elementos se trabajaron a partir de los últimos ensayos de caracterización.

Para la presentación del examen profesional se pretende la presentación de la obra frente a público variado y en foros diversos.

2.2.4. LOS ENSAYOS.

Los ensayos de la obra se iniciaron en el mes de Noviembre de 1995. Trabajamos en el siguiente orden progresivo: Ensayos de lectura simultáneos al análisis estructural de la obra, ensayos de mesa simultáneos al inicio de la investigación documental, planteamiento del proyecto de trabajo, ensayos de improvisación y de movimiento, ensayos de caracterización, ensayos técnicos y ensayo general. En el ensayo de caracterización seguí las etapas: de *hacer más las palabras*, memorización, actitudes y estilo.

La memorización del libreto representó para mí dificultades constantes, el lenguaje de pronto me parecía ajeno y no encontraba la lógica necesaria para la consecución ordenada de las palabras, según el texto original, de principio busqué sinónimos a las modismos, posteriormente intenté aplicarme en el estudio de la dicción y la entonación propios de los habitantes de la Habana, recibí ayuda de la actriz cubana Marta Elvira que en el año de 1996 presentaba en México "La falsa crónica de Juana la loca", posteriormente conseguí grabaciones que me permitieron cumplir con mi propósito. Este fue un ejercicio eficaz para superar el problema que se me presentaba. Algunos ensayos se realizaron frente a un público de estudiantes de la carrera de ópera en el Conservatorio Nacional de Música durante su clase de actuación.

2.2.4.1. LECTURA E INTERPRETACIÓN.

Se realizaron muchas lecturas de la obra, divididas en diferentes etapas. La primera etapa se inicia con el descubrimiento de la obra, posteriormente la lectura de la obra para el conocimiento general de su sentido y estructura, posteriormente el análisis y comprensión del texto, durante los ensayos de caracterización era necesario apropiarse del texto. Durante las lecturas del personaje en los primeros ensayos de caracterización, tuve la oportunidad de asistir a una clase de actuación de los alumnos de la carrera de Canto de la Escuela Nacional de Música. Su profesor, el Maestro Héctor del Puerto les proporcionó un texto dramático y les pidió que lo leyeran en voz alta; todos lo hicieron a su tiempo, posterior al ejercicio se realizó un análisis del texto y después se les pidió que lo interpretaran. Algunos repitieron lo realizado en el primer intento, otros se esforzaron en dar más énfasis a algunas partes que consideraban importantes en el texto: frases, ideas o palabras; otros hacían pausas, gesticulaban y movían los brazos, algunos repetían aquello que habían visto y les había agradado en la interpretación de sus compañeros, algunos más buscaban la originalidad y la "intensidad" dramática de la escena en el volumen de su voz. Todos estos recursos habían representado tentaciones para mí en el momento en que trabajaba la construcción del personaje en los ensayos de caracterización. ¿Cómo actuar sin que parezca leído o memorizado?

La respuesta del Maestro Héctor del Puerto fue: "Adueñarse de las palabras", esto implica hacerlas propias, recurrir a la memoria para sondear

nuestros recuerdos, comprender la acción que está detrás y a la par de las palabras, saber cual es la intención del personaje al decir lo que dice y no otra cosa. Implica más que buena dicción o entonaciones convincentes, es diferente al afán de querer contar una historia al público oyente y observante.

"Hay tres formas de actuar en escena: concentrarse en explicar y demostrar todo al público, actuar para uno mismo o actuar para y con los otros actores que están en la escena 69

En los ensayos de lectura la primer pregunta era: ¿como deberá leerse la obra? En las primeras lecturas de aproximación al texto procuré entender literalmente su contenido, el siguiente paso fue la lectura en voz alta, donde integré a mi trabajo actoral la experiencia que comento en la página anterior. Mi objetivo era apropiarme del texto para que éste no fuera un pretexto de interpretación ni un obstáculo que impidiera la expresión de los sentimientos que experimenta el personaje.

Durante los ensayos de mesa era importante plantear los trozos rítmicos, los objetivos y las líneas de acción del personaje y de la obra. Después de analizar la estructura de la obra el siguiente paso era precisar el conflicto o los conflictos que plantea el texto. Comprendí que para alcanzar el dominio de la situación dramática se requiere de la concentración en la situación, la concentración continuada en las acciones del personaje, la soledad en público y la fé escénica permiten generar en el actor las emociones que transmite el personaje a

69.- Toby Cole, op. cit., p. 114

través del texto que interpreta el actor, pero no es el texto sólo, el texto es el personaje, es el vehículo por medio del cual toma vida en la escena y determina su trayectoria.

"El papel está listo cuando el actor ha hecho del dialogo su propio dialogo. Las palabras de una parte nada más se harán sus propias palabras, cuando el actor verdaderamente comprenda lo que está contenido dentro de ella. Las palabras contienen pensamientos por los cuales vive el personaje dado" 70

2.2.4.2 EL CONFLICTO.

El conflicto es el motor de la acción, justifica y genera las emociones del personaje. El personaje presenta un conflicto con su sociedad pues no cumple con los patrones que ésta dicta para personas de su edad y sexo: es soltera, vive sola, es independiente, etc. El personaje entra en conflicto con sus compañeros de trabajo por problemas de carácter al no saber relacionarse con ellos afectivamente y basar su convivencia en el ejercicio del poder. Sus relaciones personales con personas que demuestran poca eficiencia entran en conflicto por su afán desmedido de corrección en el desempeño de cualquier actividad. Durante estos ensayos me auxilié de la lectura del libro: "El arte de actuar" 71

Su relación con Gustavo le produce un conflicto interno al no saber como manejar sus emociones y no poder decidirse a romper con sus valores personales para acceder a la compañía de alguien que tal vez solo sea un don Juan pero que puede ser su última oportunidad de relación de pareja.

70.- Ibidem., p. 131

71.- Uta Hagen, Haskel Frankei, El Arte de Actuar, Macmillan Publishing Company New York, 1973, 1ª impresión, Editorial Árbol, México D.F., 1996, pp. 77-127

Se genera en Marta un conflicto interno constante ante la presencia de un choque entre su mundo interno y su mundo real, su auto estima depende de su eficacia, de la aprobación de los otros y de una auto protección constante de su intimidad. El personaje inicia la obra con un conflicto de carácter y de relación con los otros a los que se suma la soledad. El conflicto representa una lucha de poderes, ante los demás ella reacciona con vigor y fuerza para encubrir su debilidad, sin embargo, su conflicto interno la sobre pasa y en esta lucha de poder casi siempre sale perdedora. El único paleativo a su situación es mantener sus ilusiones y alimentar su mundo personal.

El conflicto de la obra se presenta en la relación entre el desconocido y Marta, él establece una ruptura en los esquemas de carácter y conducta de la protagonista, se introduce en la intimidad de ella, rompe sus barreras al traspasar su apariencia de seguridad, dominando finalmente las defensas con que la protagonista intenta protegerse. El desconocido conoce perfectamente a Marta y tiene esa ventaja sobre ella. La lucha de poder que se establece entre estos personajes los presenta en principio radicalmente opuestos, el desconocido ataca el enojo de Marta con sentido del humor y amabilidad, y en un principio parece concederle cierta ventaja. El desconocido aporta a la Rebolledo lo que ella deseaba. Poco a poco el desconocido se deja ver por Marta y ella descubre que se trata de un hombre culto que comparte sus gustos literarios y le hace soñar en la posibilidad de que él sea la parte faltante de su espíritu dividido.

En esta lucha de poderes triunfa e desconocido, sin embargo, Marta también sale triunfante, aun que no la Marta del principio de la obra, el personaje ha sufrido una transformación. Los ensayos de movimiento se caracterizaron por gran libertad de trazo en los desplazamientos y movimientos. Se puso especial énfasis en el ritmo, la significación y el tono de la obra, el teléfono fue un elemento indispensable durante estos ensayos pues funciona como un agente muy importante para la estructura y el ritmo de la representación, se introduce en la acción y participa casi como un confidente, un cómplice de la situación de la obra, del carácter del personaje y de la relación de Marta con el desconocido. El teléfono es la única conexión de Marta con el mundo.

Durante los ensayos de caracterización dividimos al personaje en cuatro seres que al integrarse constituyen a Marta Rebolledo el primero es el personaje literario, el segundo es el ser humano que se refleja en este personaje, el tercero es el personaje frente a los otros y el último es el personaje frente al público. Era necesario que el personaje, el ser humano y la actriz se fusionaran para dar vida al personaje en la escena. El público se fusiona a esta trinidad como un nuevo elemento que funciona en relación con la persona, la actriz y el personaje. Para realizar el trabajo que describo en este bloque recurrí nuevamente a la lectura del libro de Hagen 72

La cercanía con el personaje me molestaba éramos demasiado parecidas y como actriz me resultaba inquietante conocerla tan íntimamente y posteriormente

72.- Ibidem., pp. 137-179

mostrar en un escenario sus debilidades, bajo el tono de una farsa.

2.2.4.3.LA FARSA CÓMICA.

Durante los ensayos de caracterización trabajamos la complicidad con el público, la concentración continuada los, objetivos de acción, la tangibilidad del interlocutor y la relación entre el lenguaje espacio y acción, el manejo de la ironía y de emociones contenidas como la ira, el dolor, la envidia o la incertidumbre. Apoyé mi trabajo actoral en algunos elementos del sistema de Stanislavski,⁷³ para resolver los problemas de falta de atención, concentración y continuidad que se me presentaron durante los ensayos. Pusimos especial cuidado en la fe escénica, el análisis del carácter del personaje, de los motivos propios y los motivos de Marta Rebolledo.

El control intelectual nos permitió reconocer las necesidades del personaje a partir de su propio desempeño y buscar a partir de impulsos orgánicos la creación del personaje, simultaneo a este trabajo realicé la disección de este papel.

Para poder tener acceso a emociones contrastantes y diferentes al ritmo que lo marca la obra recurrimos a ejercicio de control de emociones. Facilitó nuestra labor la utilización de la memoria afectiva.

Hicimos ejercicios de fe escénica para suplementar las circunstancias de la escena y poder creer en ellas, también ejercicios de concentración e Intimidad. Finalmente trabajamos la comedia a partir del juego de apariencia y de las fallas

73.- Toby Cole, Actuación, pp. 17-20 y 111- 122

de carácter del personajes. Trabajamos en el desarrollo del grotesco a partir de la ruptura de valores. Para dar el tono de farsa no hemos recurrido al estudio de farsa según Brecht, dado que el texto del monólogo no se adecua al distanciamiento.

Se buscó el tono de farsa a partir de la conducta del payaso, tomando como "patifios" a sus interlocutores. El público se vuelve cómplice en la ruptura de valores establecidos, es testigo de los actos del payaso que actúa en dos sentidos: la primera dura e irónica y la segunda blanda y algunas veces masoquista. En los ensayos técnicos se cuidó el manejo de útiles y efectos de sonido e iluminación.

2.2.4.4. TEMPO-RITMO.

Se alternan constantemente ritmos divergentes que denotan el carácter inestable del personaje por la constante explosión de emociones alternadas con juegos de control regidos por la normatividad del uso social. El ritmo de la obra se inicia con cambios bruscos en la secuencia de emociones encontradas, es en el desarrollo de la misma donde estos contrastes toman periodos más largos en las transiciones de un sentimiento o actitud a otra. La obra al aproximarse a su desenlace adquiere un ritmo constante en ascenso que parte de la ira que muestra el personaje al inicio de la obra, la seducción y el coqueteo de la parte correspondiente al desarrollo y en el desenlace se desencadena finalmente el impulso erótico, dando paso a sentimientos como: la incertidumbre, la esperanza, el júbilo y la angustia a que se ve sometido el personaje por la necesidad de

determinación ante la inminencia de una resolución que requiere de una peripecia en el orden de las acciones.

2.2.5. COMENTARIOS SOBRE EL MONTAJE TEATRAL.

El espacio teatral que se requiere para este montaje deberá ser pequeño y cercano al público. La escenografía representa una habitación reducida, que sirve como estudio dentro de lo que podría pensarse es un departamento pequeño. A la derecha se encuentra el dormitorio, a la izquierda la puerta de salida y en el espacio de la boca escena, una ventana que deja mirar a la calle desde lo que podría ser el primer piso de un edificio de departamentos.

Los muebles que se encuentran en esa habitación serán: una mesa, una silla y un sillón de dos plazas. El decorado es a base de cuadros con temas líricos y emotivos entre los que se encuentra una fotografía de Marta. La utilería consta de: un maniquí, un teléfono y cajas de cartón a manera de archiveros. Los elementos de utilería son: una agenda, unas pluma, papeles, un vestido de fiesta, libros, unos lentes, rizadores para el cabello, un cepillo, unos zapatos de tacón, un espejo y un estuche con maquillaje.

El vestuario y el maquillaje.

Al igual que la escenografía el vestuario deberá representar una condición modesta y anticuada de vida. Durante la presentación y el desarrollo de la obra el vestuario constará de un camión una bata, pantuflas, medias de hilo. Durante el tercer bloque de la obra los elementos contenidos en la utilería se incorporarán al

vestuario. El maquillaje apoyará a la caracterización de una mujer que ha rebasado los cuarenta años de edad, en general ha descuidado su apariencia física.

Durante el proceso de ensayos se acordó que la apariencia física del personaje no precisa rasgos físicos que determinen elementos indispensables en la obra, este personaje puede pertenecer a cualquier país, a cualquier cultura y por lo tanto, su apariencia física no debe obligatoriamente ser la de una mujer rubia y de ojos claros, sino, tomar las características que en nuestro país pueden apoyar la imagen de una bibliotecaria sindicalizada, solitaria y que el tipo físico refleje el conflicto interior del personaje.

Escenografía.

Mi propuesta escenográfica consiste en dividir el espacio escénico en dos áreas: el lado derecho del escenario, donde se encuentran el escritorio, el reloj y los objetos para el trabajo de oficina en estilo muy sobrio pretenden dar a entender al espectador la imagen que Marta presenta a quienes le rodean. En esta área se inicia la obra.

Del lado izquierdo del escenario, los libros, un sillón, unos cuadros y de más objetos en un poco de desorden. Esta área de la habitación es más confortable y acogedora. Es el lugar donde el personaje lee, imagina. En esta área se desarrolla el desenlace. Al centro el maniquí presenta una figura femenina, inmóvil, sin extremidades inferiores que le dieran la posibilidad de salir de esta habitación. Esta vestida de fiesta, pero no tiene vida. Los cuadros presentan tres imágenes: el primero presenta la figura de un animal en libertad, el segundo representa los va-

lores establecidos y las instituciones, al centro una fotografía muy seria de Marta .

CONCLUSIONES.

"Sacaron del estante Cantos
Postreros"
Marta Rebolledo.

El montaje de **El caso de los libros que nadie solicita** nos permite conocer en esta obra de Jorge Ybarra Navia, un ejemplo de la dramaturgia cubana contemporánea. La investigación realizada nos da a conocer a un autor del cual –según lo comenta el mismo-, no se han presentado sus obras en nuestro país, así como otras muestras de su trabajo como escritor, obras que han sido premiadas en Cuba en certámenes nacionales.

El caso de los libros que nadie solicita refleja la realidad del ser humano, en el personaje de una mujer, expresado a través de una farsa que nos permite conocer y comprender una forma dentro de la existencia del ser humano en el mundo.

La obra nos sugiere la presencia de un sistema que funciona a partir de la objetivación del ser humano en relación directa a su utilidad dentro de las instituciones. Nos presenta como influyen las relaciones de los seres entre sí en la existencia del hombre, en su desarrollo personal y su conciencia de sí mismo. El texto dramático sobrepasa sus límites de objeto literario y nos muestra su verdad en el arte, la posibilidad de la existencia del hombre en un mundo imaginario. Este mundo imaginario se presenta en dos planos: como característica del carácter del personaje y como resultado escénico ante el espectador.

Como obra artística, este monólogo refleja y manifiesta las relaciones de un grupo humano en un tiempo y espacio determinados. Aporta una respuesta al problema humano del ser que se pregunta por su existencia.

El caso de los libros que nadie solicita es el caso de las personas solitarias, que han dejado de tener utilidad en algún aspecto de la vida y se ven descalificados, o que su utilidad no es práctica sino espiritual, como el arte, como la poesía.

La obra plantea un cambio de conducta, la posibilidad de conseguir la existencia auténtica, tras apartar de sí los valores preestablecidos por la sociedad que van en contra de la forma de ser individual.

Esta posibilidad se realiza como un hecho en el momento en que los acontecimientos cambian, se presentan nuevos estímulos en el ambiente y nuevas relaciones, por lo que el personaje toma la decisión de transformar su existencia. Se realiza también cuando el público tiene la oportunidad de cuestionarse al identificarse o no con el personaje, o cuando el ser humano se autentifica como actriz en la puesta en escena.

El público descubre en la escenificación de la obra dramática un reflejo de su propia forma de vida y convierte los personajes en modelos. Muchas mujeres y hombres sufren como el personaje de este monólogo, en la soledad, en espera de la atención y la escucha de sus semejantes, con el temor de iniciar una nueva etapa de su vida (un año nuevo) en las mismas circunstancias de su existencia, viven con el temor de relacionarse con los otros ante la posibilidad de ser agredidos, lastimados o ignorados y con la riqueza interna de un "incunable" que tal vez, debido a su aparente seguridad y a su agresividad

no resulta atractivo a primera vista. **El caso de los libros que nadie solicita** nos permite descubrir una realidad, es una denuncia que nos habla del hombre en sociedad y del hombre como ser humano individual.

El caso de los libros que nadie solicita me ha permitido recorrer en la trayectoria del personaje, una etapa de transición en mi desarrollo profesional. El reconocimiento de la vocación personal sometida a un abandono temporal, y un reencuentro a manera de *introducción* realiza en una frase la justificación y el planteamiento del problema de la introducción de esta tesina y de mi trabajo como actriz en la construcción de este personaje: "*¿Eres tú...? Ah ya me conociste la voz.*"¹ Así como los libros de una biblioteca, el actor debe llevar su trabajo escénico de teatro en teatro, una breve reseña del teatro cubano nos ha permitido conocer de manera general la trayectoria del que hacer teatral en cuba y la trayectoria como dramaturgo de Jorge Ybarra Navia. "*Su cometido es que pase por diferentes manos para que todos tengan oportunidad de disfrutarlos*"² El segundo capítulo de esta tesina presenta un análisis de la obra del monólogo de Jorge Ybarra Navia. El personaje de este monólogo en su línea de acción lleva una ruta muy semejante a la de la actriz que la representa:

*"... en los casos de los libros que nadie solicita, creo que ellos sufren como las personas solitarias (Los hay que cuando son descubiertos comienzan a ser solicitados)".*³

¹ Obras cortas de teatro cubano. El caso de los libros que nadie solicita. p. 513

² Ibidem., p. 518

³ Idem.

El proceso creativo de la construcción del personaje, la puesta en escena del texto escrito representa una peripecia para quien actúa y representa al personaje del monólogo. Así como el personaje alcanza su autenticidad, en la actriz se produce también un cambio *"Ante mis ojos desaparece el mundo y por mis venas circular ligero siento el fuego del amor profundo"*⁴ la conclusión del trabajo, la presentación de la obra ante el público , mi presentación como actriz después de muchos años de dedicarme a la dirección y a la enseñanza del teatro sin dar sitio a la actuación y el desenlace de la trama se expresan en una frase: *"Sacaron del estante cantos postreros"*⁵

⁴ Ibidem., p. 519

⁵ Ibidem., p. 524

El caso de los libros que nadie solicita.

De Jorge Ibarra Navia.

Libreto de la obra

EL CASO DE LOS LIBROS QUE NADIE SOLICITA

De Jorge Ibarra Navia.

CUARTO – ESTUDIO. Tiene mesa con papeles, teléfono, butaca y maniquí con un vestido puesto. Marta desaliñada, viste bata de casa, en pantuflas y con rolos. Revisa unos papeles, refunfuña, busca un teléfono en la agenda y disca un número.

MARTA.- ¿Eres tú, Normita...? Ah, ya me conociste la voz. Oye, espero no molestarte, pero es que...

¿Cómo? ¿Qué sí te molesto?: Pero, chica, es que estoy confeccionando el informe anual del sindicato y hay una discrepancia entre tus datos y los del *frente* de Maritza... No, es en la utilización del fondo de tiempo. Me reflejas que no hay ausencia injustificadas, tampoco hay enfermedad ni accidente común hasta cuatro días, y cero accidente de trabajo.

Por otro lado me aparece, en enfermedad más de tres días ciento trece, lo que tiene que reflejarse en hasta cuatro días y si tengo un accidente de trabajo tengo que tenerlo también reflejado, ¿no crees...? ¿Cómo...? Creo que de todas maneras me podrías dedicar unos minutos... Realmente la culpa la tengo yo... Sí, yo, por haberles hecho caso... Ah, no me negarás que acepté nuevamente

la secretaría general por ustedes... Sí, por ustedes. Me cayeron en pandilla: "Pero Martica, si no tienes ningún problema en tu vida. Vives sola, no tienes ni perrito ni gatico. Además, nosotras te ayudaremos". En fin, que me doraron la píldora y la imbécil aceptó nuevamente...

No, no estoy brava, aunque penándolo bien, sí lo estoy, pero conmigo misma. Pero esta es la última vez que acepto. Sí señor, como que me llamo Marta Rebolledo que no se empatan conmigo más nunca. Todo el mundo celebrando las fiestas de fin de año y la *guanaja* encerrada en su casa confeccionando el informe anual, y el vestido que me cosí para estrenarme, está en el maniquí y no le he podido ni quitar los hilvanes...

¿Qué bien! ¿Ves como tengo la razón? Así que te vas con tu marido para la fiesta de su centro de trabajo... No, si yo me alegro... ¿Y por qué voy a esperar al último día para entregar el informe? A ver, explícame... No, gracias, lo termino hoy y lo entrego mañana.

(Alterada) NO estoy alterada... No me quiero tranquilizar... ¿Con quién? ¿Con Gustavo? ¿El de Protección e Higiene del Trabajo? ¡Con lo mal que me cae...! No es por eso. El problema es otro. No soporto su manera de ser. Cualquier palo de escoba con saya lo desquicia... Tienes razón. Eso no me incumbe, pero...

Está bien. Lo llamaré. Dame su teléfono... (anota) Ah, no es su casa... El de una vecina... De todas maneras trataré de localizar primero a Maritza. Y tú perdona la descarga... Está bien. No te detengo más.

¡Que te diviertas! (Cuelga el teléfono, revisa la agenda y marca nuevamente).

Por favor con Maritza... ¿Qué no vive ninguna Maritza? ¿Qué teléfono es ese...? Ah, disculpe, llamo a uno parecido, pero termina en doce... Sí de eso tengo la completa seguridad. Disculpe.(Cuelga y disca nuevamente) Por favor con Maritza... ¿Para el Riviera...? No, no le dejaré ningún recado... Aunque mire, mejor sí. Por favor, que cuando llegue llame a Marta... No, Marta Rebolledo... No, no. Re-bo-lli-do. Sí Rebolledo. Que me llame en cuanto llegue... Sí, ella tiene mi teléfono... Eso no importa. A la hora que sea... Está bien Gracias. (Cuelga, revisa la libreta y marca nuevamente) Buenas noches, compañera.

Disculpe que la moleste. ¿Usted fuera tan amable y me le pasa un recadito a Gustavo, el vecino suyo...?

Ah, eso sí que no lo sé, si es el de los altos o el de los bajos. Este que digo yo es uno más bien bajito...

¿El padre de los *jimaguas*? No, que yo sepa él dice que es soltero... No, no es jubilado. El trabaja en una

biblioteca... Ah, entonces no cabe duda. Es el padre de los *jimaguas*... ¡Compañera! A mi no me interesa que su esposa sea muy celosa. Lo llamo por problema de trabajo. Si usted fuera tan amable y me le pasara el recado de que llame a Marta, la secretaria general del sindicato... Sí, Marta Rebolledo...(Con paciencia). No, Rebolledo... No, compañera. No me da ninguna gracia mi apellido... Sí, anote por favor; es el ochenta, ochenta, ochenta... Muchas gracias, compañera. Es usted muy amable... Hasta luego. (Cuelga. Trata de ponerse a trabajar y no puede. Le falta algo. Mira constantemente el reloj, suena el teléfono. Sale con satisfacción).

Dígame... Sí, este es el número... Sí, sí. La misma que viste y calza. ¿Quién me habla? ¿Gustavo? ¿No? ¿Y quién es? ¿Qué no lo conozco? Muy bien. Usted dirá que desea... ¿Charlar un poco conmigo? Mire, compañero, no estoy para charlitas ahora.

Me encuentro enfrascada en la confección de un informe, son las ocho de la noche y no tengo los datos para terminarlo. Además, el teléfono debe estar desocupado porque espero llamada. Y en fin. ¿quién le ha dado mi teléfono...?

¿En la guía? Sí, es cierto.

Hace rato que tenía que haberlo puesto privado. Pero explíqueme. Si no lo conozco, ¿cómo sabe mi nombre? Y apellido...? ¿Y usted se atrevió a preguntarle al portero cómo me llamo? Considero que es una falta de respeto suya. No quisiera saber lo que se habrá imaginado el pobre viejo. En fin, creo que hemos hablado demasiado... Buenas noches. (Cuelga. Está alterada. Suena el teléfono).

Dígame... Pero, ¿cómo? ¿Usted nuevamente...?

Claro que estoy brava. ¿Se imagina que no tengo otra cosa que hacer que atender al teléfono?

Ya le expliqué que estoy trabajando... No, señor. Mi trabajo lo cumplo en mi jornada laboral. Le aclaro que es un informe del sindicato y por lo tanto se debe confeccionar fuera del horario de trabajo... Gracias. No necesito ayuda. Por lo menos la suya... Bueno, disculpe. No quise ofenderle...

Tiene razón. Al público en la biblioteca no lo atiende así. Pero hay una diferencia. Allí es mi obligación el buen trato, pero ahora estoy en mi casa y trato con quien me plazca. Por lo tanto, buenas noches nuevamente y espero sea la última vez. (Cuelga. Respira hondo. Suena nuevamente el teléfono. Va poniéndose agresiva y contesta alterada) ¡Dígame! ¡Ay! ¿Eres tú, Gustavo?

No, chico. Es que hay un gracioso que me está molestando, y como no tenemos aún teléfono con televisor, pensé que era él nuevamente... Sí, ya había pensado descolgar el teléfono, pero como esperaba tu llamada o la de Maritza...

No, no está en la casa... Sí, espero que si regresa a dormir me llame... Ahora te explico.

El caso es el siguiente: Tengo discrepancia entre los informes de Maritza y Normita, y tú eres el único que puede aclararme.

¿Tienes tu informe ahí, a la mano? No es que seas adivino, pero si te llamo tendrías que haber comprendido que era para un asunto del sindicato.

De otra forma sería incapaz de quitarte el tiempo que le dedicas a tus *jimaguas*... ¿De cuáles *jimaguas* voy a hablar?, de los tuyos... ¿Quién podría ser sino la vecina tan amable y comunicativa que tienes? Deberías llevarlos a la fiesta de los niños que daremos...

(Ríe.) No te preocupes. Por mi nadie lo sabrá...

Está bien, está bien. ¿Me llamas nuevamente?

¡Qué alivio: ¡Al fin terminaré el informe: Bien, espero tu llamada. Chao. (Cuelga el teléfono. Respira aliviada. Comienza a ordenar los papeles. Mira el teléfono y el reloj insistentemente. Suena el teléfono) Dime... ¿Cómo?

¿Usted nuevamente? Dije dime, Porque pensaba que era otra persona...

Eso a usted no le interesa, señor mío...

¿Y cómo quiere que lo trate? No lo conozco...

Gracias, no tengo el menor interés. Pero, en fin, ¿qué pretende usted? ¿Invitarme? ¿A mí...? Usted bromea...

¿Y por qué motivos...?

Puede tener la seguridad de que no fue una excepción.

Soy amable con todos los usuarios de la biblioteca...

¿Qué me tomé mucho empeño en buscarle un libro? Le repito que con todo el mundo soy igual. A ver, ¿qué libro fue...? Ah, si. Lo recuerdo... No, a usted no, al libro.

Queda un solo ejemplar en la biblioteca y hay que cuidarlo. Está encuadernado en piel con letras doradas.

¡Es un incunable! ¡Una verdadera joya! Pues se equivocó. No puedo recordar a los cientos de personas que pasan frente a mí diariamente... Ah, pero los libros son un mundo aparte. Puedo recordar con facilidad los que me solicitan a diario. Los hay que salen del salón hasta tres y cuatro veces al día. Otros, sin embargo, se empoivan en sus estantes por años... Tiene razón. Hasta que alguien los descubre y les quita el polvo...

Sí, sucede. Los hay que cuando son descubiertos comienzan a ser solicitados. A veces no, que es el peor

de los casos, sencillamente vuelven al estante y nadie más los pide... También. Esto también sucede. Hay casos en que no vuelven al estante. Alguien se prenda de ellos y se las arregla para llevárselos, o lo más terrible, vuelven mutilados... Sí, les arrancan alguna página, la mejor siempre, es como si volvieran sin el corazón... No sé que decirle. En los casos de libros de mucha demanda, es un crimen robárselos. Su cometido es que pase por diferentes manos para que todos tengan oportunidad de disfrutarlos.

Ahora, y esta es una opinión particular que no es compartida en la administración, en los casos de los libros que nadie solicita creo que ellos sufren como las personas solitarias, y si encuentran a alguien que se los lleve para su casa, para leerlos y releerlos, me parece algo maravilloso... Eso es lo peor, ver un libro que ha sido leído por años y que cuando está viejo y deshilachado, lo cambian por una edición nueva, aunque sea barata. Lo echan en un rincón, en el mejor de los casos, pues hay quién comete el sacrilegio de botarlo a la basura... ¿Quién? ¿Yo? Usted se burla o no sabe lo que es poesía...

¿Qué me cuenta? Conque poeta... muy bien.

Lo escucho... (Comienza a asombrarse) Por favor, repítamelo... Enfadada) Muy bello poema.

Así que "Ante mis ojos desaparece el mundo y por mis venas circula ligero el fuego sienta del amor profundo." Conque es usted el autor.

Mucho gusto en haberla conocido, compañera Gertrudis Gómez de Avellaneda. Siempre supe que usted fue una mujer tremenda, pero no tanto como para aparecer en pleno siglo XX y con pantalones. Hasta nunca. (Cuelga. Está alterada. Tira las cosas con rabia. Toma un libro pero no puede leer. Se sienta mirando el teléfono. Suena, lo va a tomar y se detiene. Cuenta diez timbrados y lo toma. Contesta con sequedad.) Dígame... (Desilusionada.) ¡Ah! ¿Eres tú, Gustavo? No, chico. Qué boberías dices. No esperaba a otra persona. A ver, dime. ¿Lo encontraste...? ¡Qué barbaridad! Claro que te devolví el informe. Lo recuerdo perfectamente. Fue el día en que te ibas para la plenaria en el ministerio... Segurísima. Como que me llamo Marta Rebolledo... Puede ser. Mira a ver en tu maletín entonces.

¿Me llamas nuevamente? Bien, espero. Chao. (Cuelga el teléfono. Trata de ocuparse pero es inútil. Suena el teléfono y lo toma rápidamente.) Dígame...

¿Con quién...? No, no, está equivocado. No hay por qué... (Cuelga, suena el teléfono) Dígame... No, le salió nuevamente equivocado... ¿A qué número llama usted? Ah, se parece, pero no es... Está bien. Lo dejaré un rato descolgado, pero no por mucho tiempo.

Espero una llamada importante. (Deja descolgado el teléfono. Arregla el vestido del maniquí. Mira el reloj varias veces. Lo cuelga y suena inmediatamente. Lo toma) ¡Óigame!, ¿por qué no le pide al ciento doce que le ayude a comunicar? ¡Ah! ¡Es usted...! No, era un equivocado. Ultimamente abundan mucho. Sí también es cierto. Los teléfonos están muy malos... ¿Disculpas? ¿Qué tengo que disculparle...?

Ah, por la broma... Claro que comprendí que era una broma . Otra cosa no podría ser. Sería yo muy ignorante si no supiera quien es la autora de esos versos... Efectivamente, de poesía se bastante... Naturalmente que tengo mi libro de poemas preferido. Desgraciadamente está en la clasificación de los que nadie solicita. En los años que llevo en la biblioteca jamás ha salido de su estante. Quiero decir que no lo han solicitado, porque el polvo se lo quito ya. De tiempo en tiempo lo tomo y lo leo y siempre me parece que es la primera vez que ha caído en mis manos... NO, jamás se lo he propuesto a nadie.

En eso soy egoísta. Lo tienen que descubrir como lo descubrí yo. No puede caer en manos de cualquiera... ¿El título? No tengo la certeza de que sea merecedor de compartir esa joya... Bien. Le daré un voto de confianza.

Se titula Cantos postreros... Efectivamente, la autora es Úrsula Céspedes, ¿y cómo lo sabe?. No bromeo. No puede ser su libro de cabecera... porque es un ejemplar raro y no abunda... Tenía buen gusto su abuelita al poseer un libro tal en su biblioteca. Pero tenerlo no lo es todo. Hay que leerlo... Veamos si es cierto. Dígame el título de un poema.

Efectivamente. Ese precisamente, es mi favorito... (Escucha con arrobó. Sonríe encantada). ¡Se lo sabe de memoria...! Sí, se ha reivindicado totalmente... Sí, hombre, sí. Claro que lo disculpo... Ya le dije que no le guardo rencor... ¿Demostrárselo? ¿Y cómo? ¿Salir? ¿Con usted? ¿A dónde? ¿A la fiesta de su centro de trabajo? ¿Pero usted no estará orate? No lo conozco. Ni sé cómo se llama ni a qué se dedica... ¿Cómo? (Ríe) Disculpe... No, no me burlo, es que es un nombre poco corriente. (Contiene la risa) No, de veras que no me río de eso. A ver, dígame, ¿a qué se dedica...? ¡Taxidermista! Ah... No, no fue expresión de asco. Se lo aseguro. Fue de... asombro. No me negará que es una

profesión poco frecuente. Espero que no sea usted el que embalsama las ranitas esas que están en las vidrieras de algunos lugares... ¿En el museo de la academia de ciencias? Interesante lugar... Claro. En varias ocasiones lo he visitado... Es natural que no me haya visto. Lo frecuento los domingos. Ese día me imagino que no vaya a su centro de trabajo... ¿Cómo...? No, no insista... Porque no es correcto... Dése cuenta. Apenas nos conocemos. Mejor dicho, ni nos conocemos... Sí, es cierto. Es una buena oportunidad para establecer una amistad, pero no debe ser... Ciego..., oigo... (Da gancho angustiada) Oigo... (Cuelga lentamente. Se queda pensativa. Se aleja del teléfono despacio y lo mira. Se dirige al maniquí y se pone a quitarle los hilvanes lentamente. Todo muy mecánico. Suena el teléfono. Se lanza a tomarlo y contesta con euforia) Dígame... (decepcionada.)

¿Por qué voy a estar contenta, Gustavo? Sencillamente esperaba tu llamada... Ah, no sé. Estarías marcando mal. No hablaba con nadie... (Con mal carácter). Bueno, basta. No tengo la culpa de que los teléfonos estén tan malos... Está bien, espera un momento... (Toma papel y lápiz) A ver, díctame... Sí... Muy bien. Ahora, dime las cifras del año pasado...

No seas majadero. Eso no te cuesta tanto trabajo... Bueno, ve a buscarlo a la casa... No, no. Mejor vuelve a llamar. No espero ninguna llamada, pero un teléfono descolgado siempre interrumpe muchas líneas... Bueno, chao. (Cuelga. Inmediatamente suena el teléfono. Lo va a tomar y se detiene. Lo deja sonar y contesta con indiferencia) Dígame... ¡Ah es usted nuevamente! ¿Cómo...? (Ríe) NO, no me había dado cuenta de que llamaba de un teléfono público. Es usted poco previsor al salir a la calle sin medios suficientes... NO, no sólo para el teléfono. También son necesarios para el ómnibus... Si usted lo dice... No sé, no puedo... Es que me cuesta trabajo tutear a las personas acabadas de conocer... No, a mí no me molesta que lo haga. Si se siente mejor así, puede tutearme. Ahora yo no puedo hacerlo...

¿Una pregunta indiscreta? (Nerviosa...) Siempre que no sea muy indiscreta puede hacerla. A ver, pregunte.. (Ríe)

¿Mis cabellos? (Se suelta los rolos y empieza a peinarse)

Pero hombre, eso es una bobería. Claro que es mi color natural, aunque le diré un secreto..., a veces me lavo la cabeza con manzanilla... No sea zalamero. No tiene nada de extraordinario. (Descubre una cana y se la arranca)

Si, hace juego con mis ojos. (Coge unas pinzas y se saca las cejas) Dése cuenta, una trabaja con el público. Debe

tratar de lucir lo mejor posible. Por lo menos agradable...
Gracias, realmente es usted muy lisonjero... ¿Otro poema? Espero que esta vez sea original. Lo escucho...
(Comienza a maquillarse mientras escucha) Sí, tiene que ser original... No, no es que sea malo, pero tiene sus pequeños defectos... Realmente no son defectos garrafales. Con un poco de dedicación se puede arreglar... ¿Yo? ¡Qué va! Soy buena crítica, pero no creadora. Estoy consciente de mis limitaciones... ¿Cómo? ¿Que si pensé mejor qué...? (busca los zapatos debajo de los muebles y los mira) Pero comprenda... (mira el reloj y continúa arreglándose) Ya es un poco tarde... ¿Solo las ocho y media? Ni cuenta me había dado. Como estoy trabajando... Es que me acabo de bañar y no estoy arreglada. (Se acerca al vestido y lo alisa) Además, no tengo nada que ponerme para ir a una fiesta... Si tiene importancia. Para una mujer es de mucha importancia el vestido que se pone... (coqueta) Gracias. Pero me parece que exagera... Está bien. Acepto. ¿Y dónde es la fiesta...? Tiene razón, no es lejos de aquí... ¿En una hora? (Se quita las pantuflas y se calza los zapatos) ¿No le parece muy poco tiempo? (Ríe) No, no creo que tenga que recuperar ningún tiempo perdido... (Se quita la bata con ligereza) Pero si continúa con versando no me dará

tiempo para arreglarme... Bien dentro de una hora lo espero ahí... Adiós. ¡Un momento! ¿Y cómo lo reconoceré...? ¿Una rosa en la mano? Sigue bromeando. ¿Dónde encontrará una rosa a esta hora...? ¡Qué me cuenta! ¿Y dónde las cultiva? ¡En la azotea! ¡Sencillamente genial...! Bueno, ya que puedo escoger la que... amarilla. ¿Tiene? Ahora preguntaré yo. ¿Y se atreve a pararse en una esquina con una rosa amarilla en la mano...? (Ríe) Realmente es usted una persona original. En estos tiempos no abundan los hombres que se paren en una esquina con una rosa amarilla.

¿No teme un equívoco? (Ríe) Ahora sí estoy segura que merece la pena que vaya. Hasta la vista. (Cuelga. Se queda sentada, sonriente. Se pone el vestido del maniquí. Está ida. Suena el teléfono) Dígame... ¡Gustavo, otra vez...! ¿Yo? (Continúa arreglándose) ¿Te dije que me llamaras nuevamente? Ay, Gustavito, deja eso para mañana. Mira la hora que es. Además... Sí, como quieras... Está bien. Estoy loca de remate, pero déjalo para mañana... Comprendo todo lo que me dices, pero ahora no te puedo atender... ¿Qué ha pasado? Algo maravilloso. Sacaron del estante *Cantos Postreros*... ¿No me entiendes? No importa, ya si me entiendo. Nos

vemos mañana. Chao. (Cuelga. Se mira al espejo.
Sonríe. Sale corriendo).

FIN DE LA OBRA.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.

ARIEL RIVERA, Virgilio, La Composición Dramática, estructura y cánones, Col. Escenología. Coordinación de Difusión Cultural. Grupo Editorial GACETA, S.A., México, 1989.

ARROM, José Juan, Historia de la Literatura Dramática Cubana. New Haven, Yale, University Press, 1944.

BUENO, Salvador, Historia de la literatura cubana. Ed. Ministerio de Educación, La Habana, 1963.

CAIRO BALLESTER, Ana, Letras: Cultura en Cuba. Pueblo y educación, Ciudad de la Habana, 1987.

CERVANTES, Hernández, Carlos, El Teatro Cubano del siglo XX: Evolución y Revolución. (Tesis doctoral) Asesor: Solórsano, Carlos, Dr. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

CÉSPEDES, Fernando, (Selección y prólogo) Monólogos Teatrales Cubanos. Ed. Letras Cubanas, La Habana Cuba, 1989, 524 pp.

CÉSPEDES, de Escaverino, Úrsula: Poesías, Selección y prólogo de Juan J. Remos, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Cuadernos de Cultura Octava serie, 2, La Habana, 1948.

CID, Pérez, José, El Teatro en Cuba Republicana. Ensayo, La Habana Enero de 1958.

COLE, Toby, Actuación. Un Manual del Método de Stanislavsky, Introducción de Lee Strasberg, Ed. Diana, 1ª Edición, 1964, 6ª Impresión, México, 1978.

DEL RIO, Ramiro y MELUZÁ, Pedro (Dirección de Colaboradores), Perfil de Cuba. Ministerio de Relaciones Exteriores, Dirección de Información, La Habana, Cuba.

ESPINOZA DOMINGUEZ, Carlos, Teatro Cubano Contemporaneo. (1928-1957). Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1992.

ESQUEVA MARTÍNEZ, Manuel, La Colección Teatral "La Farsa", Anejos de la revista Segismundo 3, Madrid, 1971

GARASA, Delfin Leocadio, Los Géneros Literarios. Columba, Buenos Aires, 1969.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, Antología (poesías y cartas amorosas). Prólogo y Edición de Ramón Gómez de la Serna, Espasa Calpe, Colección Austral, 1ª Edición, Buenos Aires, Argentina, 1945.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, y Arteaga, Gertrudis, Obra Selecta. Ministerio de Educación de Cuba, La Habana, 1965.

GONZÁLEZ FREYRE, Natividad, Teatro Cubano. Ed. Ministerio de relaciones Exteriores, La Habana, 1961.

HAGEN, Uta, FRANKEL, Haskel, El Arte de Actuar, Tr. José Ignacio Rodríguez y Martínez, Macmillan Publishing Company, New York, 1973, 1ª Reimpresión, Árbol Editorial, México D.F., 1996., Título Original: Respect for Acting.

HEIDEGUER, Martin, Arte y Poesía, Tr. Samuel Ramos, F. C. E., Breviarios, México D. F..

HEIDEGUER, Martin, Ser y Tiempo, Tr. Samuel Ramos, F. C. E., Breviarios, México D. F..

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, Panorama histórico de la literatura cubana. Instituto del Libro, La Habana, 1968.

HUBERT, C., Heffner, HUTON, D. Sellman, Técnica Teatral Moderna. Tr de la 4ª Edición (1963) por Leal Rey, Revisión Notas y Glosario por Saulo Benavente, 1ª Edición 1968, EUDEBA, Buenos Aires, Argentina, 1980. Título Original de la Obra: Modern Theater Practice, Appleton, New York, 1935.

MARTÍ DE CID, Dolores, Teatro Cubano Contemporáneo. Ed. Aguilar, Madrid, 1959.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, Historia de la Literatura Hispanoamericana. Incluida en Obras Completas, Espasa Calpe, Col Austral, Editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España, 1944-1945.

MUGUERCIA, Magaly, El Teatro Cubano en vísperas de la Revolución. Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1946.

ROBREÑO, Deupy, Eduardo, Teatro Alhambra. Antología, Selección Prólogo y Notas de Eduardo Robreño, Estudio Complementario de Álvaro López, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Junio de 1979.
