

tablas

LAS CLAVES ¿OCULTAS? DE EL CONDE ALARCOS / Félix Lizarraga / **LA PQ-83 Y CON PIE FORZADO** / Erena Hernández / MARIA ELENA HACE LUEGO DICE / Juan Carlos Martínez / **EL TALLER DE TEATRO ESTUDIO** / Lilliam Vázquez / EL OTRO SALTO DE UN DRAMATURGO / Gerardo Fullea León / **LIBRETO No. 3: LA PRIMERA VEZ**, de Jorge Ybarra / MARIA ANTONIA: WA-NE-ILE-RE DE LA VIOLENCIA / Inés Ma. Martiatu / **LOS MOLINOS DEL ESCAMBRAY** / Ma. Antonieta Collazo / ENCUESTRO CON SCHUMACHER / Eddy Socorro / **LIBROS Y PUBLICACIONES RECIBIDOS** / EN TABILLA / **UN SEMINARIO EN EL RECUERDO** / Jesús Gregorio

Con fie forzado

La problemática del diseño escénico vista a través de cuatro creadores. Comenzamos una discusión acerca del tema, que no se agota en esta edición, sobre su estado actual, concepción y perspectivas.

La primera vez

Con **La primera vez**, de Jorge Ybarra Navia, introducida por un estudio de Gerardo Fullea León, continuamos publicando textos teatrales de indiscutible utilidad tanto para el movimiento profesional como de aficionados.

Premios de Tablas

Publicamos los resultados de nuestro concurso de crítica teatral y dos de los trabajos premiados, los cuales dan a conocer la obra de las más recientes promociones de críticos y teatrólogos.

Revista **Tablas** No. 3/84 (julio-septiembre). Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño: Lázaro Enríquez. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 4 No. 251 esq. a 11, Vedado, La Habana, Cuba Impresa en los talleres de la imprenta Urselia Díaz Báez.

Precio del ejemplar 40 centavos.

Portada: Diseño escénico, obra de Enrique Martínez. Contraportada: Bocetos de vestuario de **Bodas de sangre**; diseñador: Rogelio Díaz Cuesta. Reverso de portada; Milánés, dibujo de Enrique Pérez Triana. Reverso de contraportada; Adolfo Llauradó, actor de Teatro Estudio. (Foto: Tony López)

With Imposed Cue

The problems of scenic design as seen through four creators. We begin a discussion about the matter, its actual situation, conception and perspectives, that will not be exhausted in this edition.

The First Time

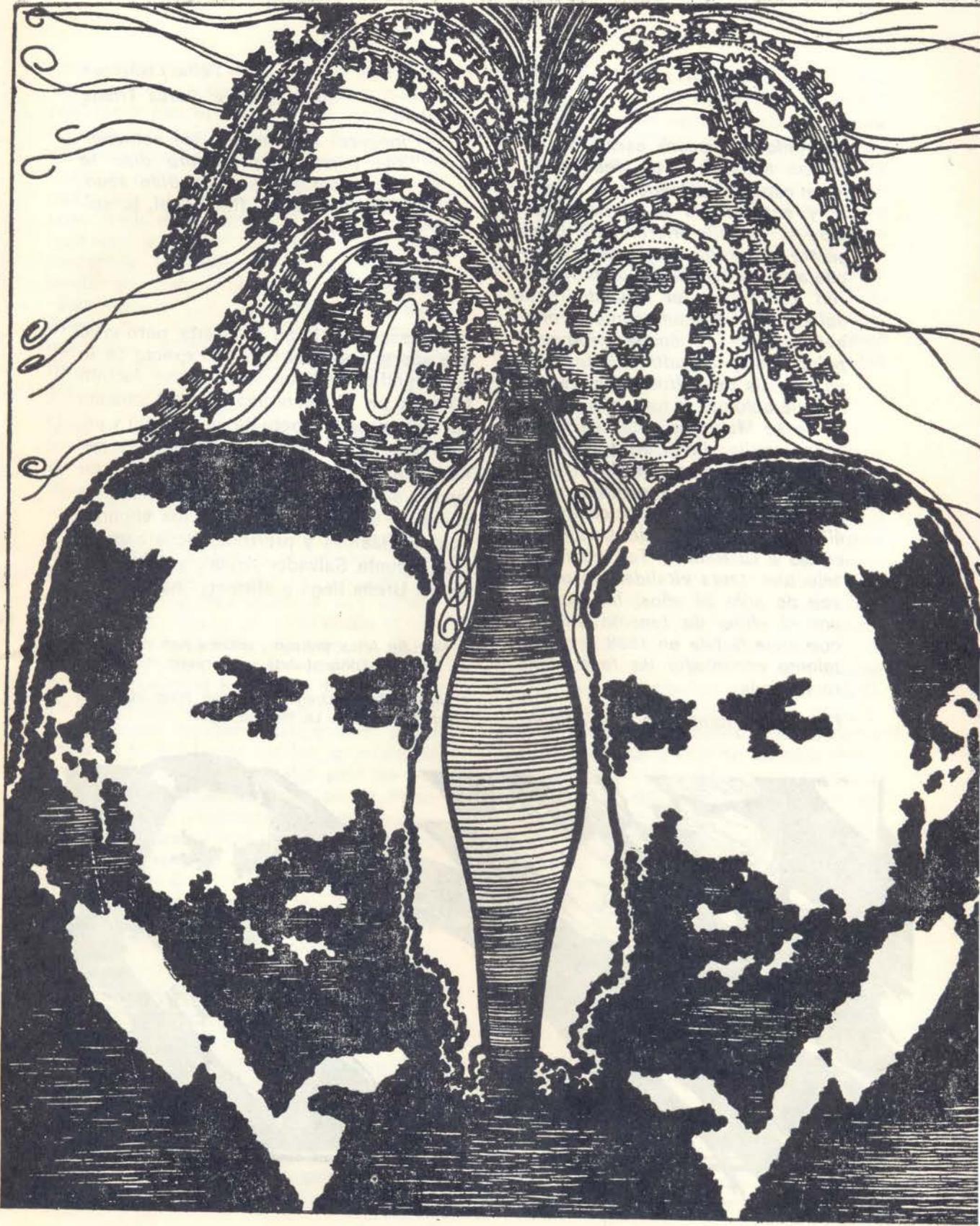
With **The First Time**, by Jorge Ybarra Navia and introduced by a study made by Gerardo Fullea León, we continue publishing play scripts of undeniable usefulness both for the professional and amateur movements.

Tablas's prizes

The results of our theatrical critique contest and two of the awarded papers, which present the work of the most recent promotion of critics and theatre experts.

las claves ¿ocultas? de EL CONDE ALARCOS

Desde que su afición lo lleva, en la niñez, a representar comedias en su casona matancera, José Jacinto Milanés, aunque no nos dejara una obra teatral extensa, es una figura clave de la dramaturgia nacional. En 1938 estrena *El conde Alarcos* en el Teatro Tacón. Y al año siguiente comienza a escribir *Un poeta en la corte*, que ha permanecido ignorada por los teatristas cubanos, y que calificó en su correspondencia a Delmonte como drama de "intriga algo complicada". Obra de larga elaboración que la censura impedirá estrenar y publicar de inmediato. Sus Cuadros del Mirón Cubano —también escasamente representados— son escenas vívidas de la realidad de la época introducidas por el personaje del Mirón, portador de la intención moral del autor. En días recientes el Conjunto Dramático de Matanzas decide adoptar el nombre de Grupo El Mirón Cubano; el colectivo Ir rumpe proyecta el montaje de la dolorosa historia de Don José Jacinto Milanés, de Abelardo Estorino, y la editorial Letras Cubanas nos entrega una cuidada edición de su Poesía y teatro, donde aparecen además artículos críticos de José Jacinto, con la selección y prólogo de Salvador Arias. Tablas se suma a este redescubrimiento con la publicación del trabajo de un joven teatrólogo, donde se analiza una vez más este texto sobre el que tantas páginas se han escrito, pero que siempre parece destinado a una nueva iluminación.



Félix Lizárraga
Ilustraciones: Pérez Triana

Un tímido y oscuro escribano de oficina matancera, un desmañado joven capaz de enloquecer a la gente y entusiasmar al patriarca de toda la pandilla literaria de buen gusto, un solitario y melancólico poeta de provincia va a provocar en los inicios del segundo tercio del siglo XIX el acontecimiento más señalado de su época, promover polémicas y sacudir la literatura en un país de cultura azucarera y molicie colonial. Y todo ello sin salir de su Matanzas natal, de la casona familiar llena de aposentos, pasillos y plantas, envuelto en la aureola de poeta romántico y en contacto con la gran sociedad y su élite sólo a través de frecuentes cartas a La Habana. Tal hazaña intelectual, tanta vitalidad en un joven de sólo 24 años, fue posible por el clima de tensión cultural que vivía la Isla en 1838, y por el talento encantador de José Jacinto Milanés.

El éxito fue inmediato, el drama en-

loqueció a la gente y los estudiantes comentaron durante días la obra; jamás había sucedido acontecimiento igual. (Rine Leal, *La selva oscura*).

Perdóneseme lo largo de la cita, pero creo que aporta una idea bastante exacta de lo que significó la irrupción de José Jacinto Milanés en el panorama cultural cubano del siglo pasado. Poeta de inspiración y anhelo popular, es —de toda la primera generación romántica— el único que “en cuanto a los modelos de su propia lengua consigue casi deshacerse de los engorrosos neoclásicos y prerrománticos españoles”, apunta Salvador Arias¹, y Max Henríquez Ureña llega a afirmar: “nadie antes

¹ Salvador Arias, prólogo y notas a *Antología única de Milanés*; Editorial Arte y Literatura, 1975.

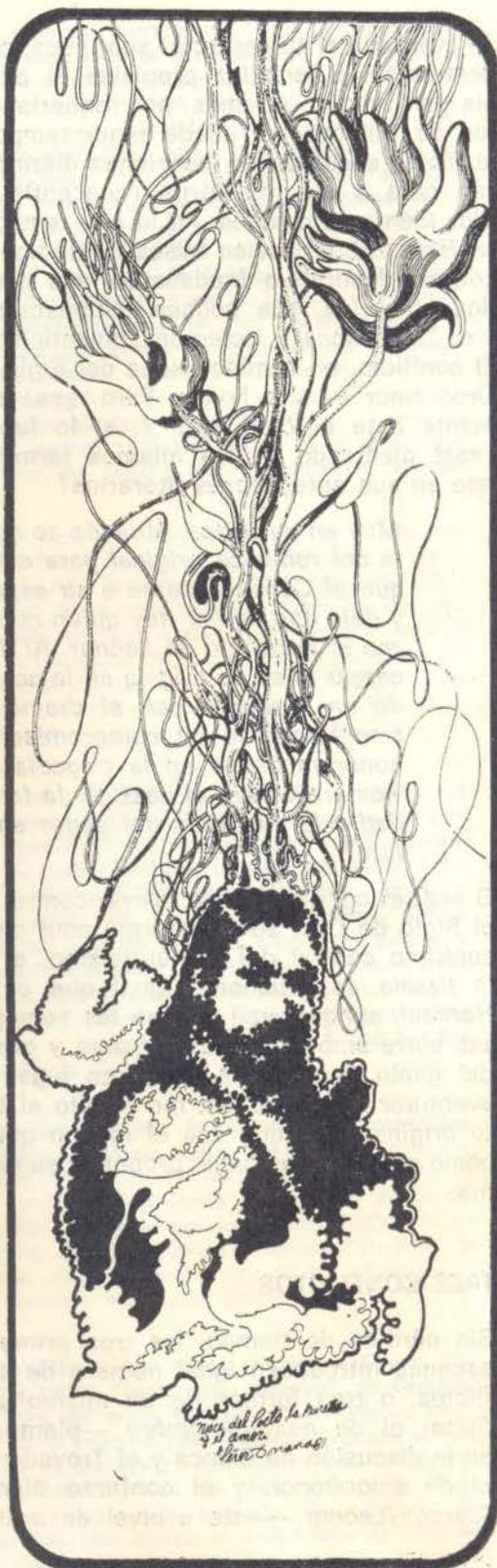
² Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*; La Habana, 1967.



que él había traído al movimiento romántico de habla hispana acentos de tan íntima emoción"². El primero atribuye tales resultados "al escoger sus modelos entre los líricos hispanos anteriores al siglo XVIII, y en especial en Lope de Vega", olvidando nombrar otros dos importantísimos veneros de la lengua de Milanés: el habla y la poesía populares de España ("la gente rústica española, hablistas castizos de nuestra adulterada lengua", dice en su artículo *Refranes dramáticos*) encarnados sobre todo en el Romancero anónimo (del que saca el asunto de su *Conde Alarcos*) y, menos directamente, en la obra del propio Lope; y el habla y la poesía populares cubanas, que él observaba con deleite, como lo prueban sus *Cuadros del Mirón* y sus *Cantares del montero*, y que "hasta entonces no había utilizado un poeta de su calidad".³

Con las observaciones anteriores he querido sólo subrayar lo que de popular hay en Milanés, reflejado en su uso del lenguaje, que sabía aunar la coloquial sencillez con la altura poética. Esto explica que en él destellen a veces acentos premonitorios del Martí de los *Versos sencillos* o del Darío gentil, o que en versos como éstos de la Florisa de *Alarcos*: "Ella se va como un lirio/en lo mejor del Abril" creemos estar escuchando a Lorca. Estos versos, justamente, me han recordado el objeto primero de este trabajo: El *Conde Alarcos*.

"Milanés alcanza un alto grado de eficacia dramática porque parte de Lope y su teatro, y termina en el romanticismo".⁴ En teatro como en poesía, Milanés desdeña los modelos neoclásicos y prefiere entroncar con la tradición robusta y donairosa del Siglo de Oro. Toma sólo de los clásicos la concentración y la desnuda sencillez de la intriga. La acción transcurre en menos de veinticuatro horas y carece de la estructura suelta, episódica, de los dramas de Lope y Calderón (tampoco la tiene *Hernani*) aunque tampoco sea típica del clasicismo (recuérdese el conflicto paralelo del Trovador, y la aparición del Capitán



² Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*.

⁴ Rine Leal, *La selva oscura*, tomo I, 1975.

ya avanzado el tercer acto) son, pues, concentración y sencillez propicias al análisis psicológico. Además, por requerimientos de trama, no puede tener tampoco la rápida sucesión de locaciones distintas, tan cara a sus maestros renacentistas. (Por idénticas razones, no la hay tampoco en *Hernani*). La acción busca el Medioevo, con su decorativo feudalismo, sus castillos sombríos, sus noches tempestuosas y su "color local": típico del romanticismo. El conflicto, en cambio, viene del Siglo de Oro: amor *versus* honor. Pero, ¿es realmente éste el conflicto? Y, si lo fuese, ¿está planteado en los mismos términos que en sus antecesores literarios?

Muy en su época, Milanés se aparta del romance original para evitar que el Conde asesine a su esposa y deja que sea el Rey quien consuma el sacrificio de Leonor. Al descargar la culpa trágica en la acción de un verdugo real, el drama se transforma de un compromiso de honor medieval en la tragedia del hombre contra el destino, la fatalidad y la sin razón del poder absoluto.⁵

O sea, el conflicto de la *honra*, central en el Siglo de Oro, se transforma aquí en el conflicto central del Romanticismo, el de la *tiranía*, (exactamente igual que en el *Hernani*, aunque aquí acaben las semejanzas entre ambas piezas) por obra y gracia del genio de Milanés. Pero, en lugar de aventurar conclusiones, me remito al texto original para que sea el mismo quien, como a Edipo la esfinge, proponga su enigma.

TRES CONFLICTOS

Sin pérdida de tiempo, las tres primeras escenas introducen igual número de conflictos, o tres formas de un mismo conflicto: el de *nombre-hombre* —planteado en la discusión de Blanca y el Trovador—; el de *amor-honor*, y el conflicto Blanca-Alarcos/Leonor —éste a nivel de acción.

Trovador: *Mártir me hará vuestra alteza del honor,* y no os asombre ver tan descortés a un hombre: que a este aposento real vine a calmar vuestro mal, no vine a manchar mi nombre.*

Blanca: *¿Qué nombre puede tener*?

Trovador: *Puede adquirir el de honrado cuando más no pueda ser.*

(Acto I, escena II)

Esta discusión de un noble y un humilde sobre el honor, y este doble concepto del honor —como honor natural: el del pueblo; y como honor artificial, tiránico y huero: el aristocrático— parece mucho a aquélla que tienen por tema obras como *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*: mejor dicho, es la misma, y proviene de aquéllas. ¿Por qué se repite, tantos siglos después?

Matilde: *Blanca, señora, repara quién eres, y por tu honor haz que ese profundo amor no salga tanto a la cara.*

(Acto I, escena III)

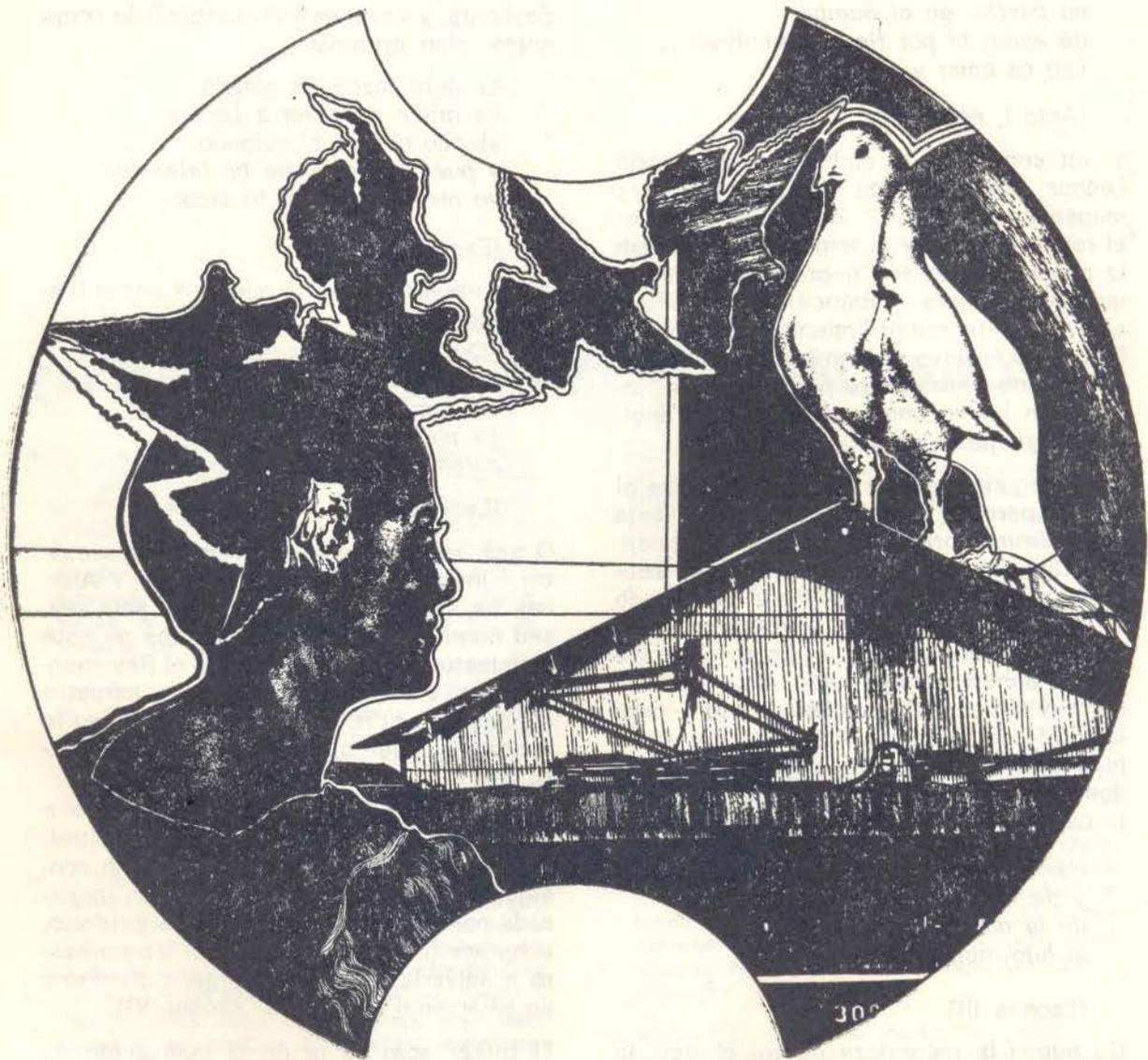
Este conflicto no es más que una variación del anterior, o viceversa, como se quiera: sentimientos naturales contra convenciones sociales, honor natural o popular contra honor aristocrático. (En ambos casos hay connotaciones clasistas, más evidentes en el segundo, más sutiles en el primero). El tercer conflicto o forma de conflicto, que como ya he dicho es el que se desarrolla a nivel de acción argumental, es el que provoca el ansia de venganza de Blanca, frustrada en su amor y robado su honor por el Conde. En las acciones de Blanca, amor y honor tienen semejante peso; pudiera decirse que se confunden en tenebrosa amalgama.

La aparición de Alarcos recalca, mediante otra variación, el conflicto amor-honor. El Conde exclama:

Juréle que volvería armado, y armado voy, que así me esclavizan hoy leyes de caballería!

* El subrayado en todos los parlamentos es nuestro.

⁵ Rine Leal, op. cit.



Pelayo: *¡Triste honor caballeresco!
Qué fortuna ser lacayo...*

(Acto I, escena IV)

Y Pelayo introduce de nuevo el antagonismo honor popular-honor caballeresco. A su vez, las palabras del Conde inauguran un nuevo elemento de conflicto: la palabra dada al Rey. Otro detalle significativo: Alarcos ha vestido armadura para ir a cumplir su promesa al Rey, y la dulce Leonor se le aparece vestida de labradora, vi-

niendo de saborear el almuerzo que le han brindado unos campesinos. Leonor, que es de humilde cuna, hemosa, al decir de todos, como el cielo sevillano. Antes, el Conde ha confesado a Pelayo:

*¡Lo congojosa, lo cara
que es la vida combatida
del hombre que es servidor
y adora! ¡Aquel no es amor,
ni aquella se llama vida!*

.....

*¡No suspirar, no gemir,
no confiar en el nombre
de amor, ni por fin ser hombre!...
Eso es amar y servir.*

(Acto I, escena IV)

Y, en contraste, la dicha que le reporta Leonor, "que es toda inocencia, amor/y mansedumbre suave", maculada sólo por el remordimiento y el temor que le causan la conciencia de su "negra culpa": haber quitado la honra a Blanca. Tanto influye sobre él este remordimiento, que cuando Blanca se lo lleva en nombre de su deuda, Alarcos no tiene fuerza para oponerse, ferrado en hierro como está, al tirón débil de una mujer.

En el segundo acto, el Trovador suplica al Rey le permita abandonar la corte ("esta corte abrumadora/donde todo es fingimiento". Blanca, acto I, escena III), para retirarse a una quinta campestre, reiterando el motivo que él mismo introdujera en el primer acto (escena I): la dicotomía entre París, "donde mora el ruido", la capital, la corte, y la campiña paradisíaca donde está la quinta de su amigo el Conde. Y Alarcos pide igualmente retirarse a "su Sevilla", donde lo espera su madre (claro que oculta cauto su casamiento), y recalca:

*Harto serví: de descansar es hora
y de escuchar el poderoso grito
de la naturaleza, que desdora
al hijo ingrato...*

(Escena III)

De nuevo la naturaleza contra el Rey, la corte, la tiránica sociedad. El Rey que, agobiado por los pesares y las preocupaciones del trono, no hace más que quejarse de que tiene que "hacer de un mundo la dicha, /sin que ese mundo recuerde/que necesito la mía" (Escena I del acto), es a la vez humano y despiadado, ruín, víctima y victimario. Por su parte, el Rey no quiere hacerle caso: Alarcos no es un trovador cualquiera, es su esperanza de ganar la guerra, de hacer fuerte su Corona ("Está bien: responderé mañana". Escena III). Y Blanca acaba de hundirlo con su confesión. Ahora se unen en el alma del Rey

el cálculo político y la indignación de la deshonra, y ya no es sólo despiadado como antes, sino criminal:

*La dura razón de estado
es quien condena a Leonor
siendo tú solo el culpado,
y pues tu amor me ha infamado,
yo me vengaré en tu amor*

(Escena V)

Amor versus honor, de nuevo. Y por si fuera poco:

*¿Qué es lo que quieres que valga
a tu esposa? Ella no es
de nombre ni sangre hidalga.
Es plebeya: muera pues
antes que la aurora salga.*

(Escena V)

O sea, rey contra pueblo, poderosos contra humildes, claramente expreso. Y Alarcos ha exclamado: "puesto que sois rey, sed hombre". Viendo que Alarcos no está dispuesto a obedecer tan fácil, el Rey anuncia que enviará al efecto "un ministro ejecutor"; y si no muere esa noche, "yo le buscaré un delito, /y la decapitaré!" (Escena V)

Desesperado, el Conde trata de mover a piedad a Blanca (en una escena magistral, acaso la más bella del acto) y casi lo consigue, cuando la llegada de Leonor, impulsada por los celos y el temor de perderlo, echa por tierra sus esfuerzos. "Yo no basto a salvarla: a mí me obliga/a obedecer un juramento". (Alarcos, escena VI).

El tercer acto es el de la innovación de Milanés en el argumento: el Conde, conminado por la propia Leonor, trata de cumplir la orden del Rey, pero no puede; intenta desesperadamente salvarla, mas cuando ya está a punto de conseguirlo, ella cae víctima del verdugo. Es el acto de la impotencia. Consecuentemente, todo él transcurre en medio de la angustiada sensación de que se acaba el tiempo: éste es un *leitmotiv* que repiten todos los personajes. La noche, ominosa, relampaguea y truena, y la quinta está rodeada. Alarcos envía a Pelayo a sobornar a los pajes, pues "el oro es el honor de los viles". Cuando Pe-

layo se atreve a sugerir, sin embargo, que debe hacerlo él mismo, se indigna:

*Cómo pretendes que yo
juramentado en mi honor,
descienda a sobornador
tan públicamente? No.*

Siempre el honor, estorbando. Cuando el verdugo, apiadado, se resuelve a huir, les advierte que están salvados mientras no llegue el Capitán, pues:

*El sirve al rey como yo,
y quizás ama su yugo,
y en romperle no pensó.
Todos le alaban, y no
le llama nadie verdugo.*

El es también una víctima, un explotado, y no se cuida del honor. El honor impedirá de nuevo que Alarcos acometa espada en mano al Capitán: el amor impide que pueda ejecutar a Leonor como en el romance original. En el conflicto interior del Conde, sin embargo, acaba por triunfar el amor, y proclama:

Mi honor es sólo salvarte.

*¡Maldiga Dios ese honor
fanático y miserable
que en las lágrimas se baña
y que se ceba con sangre!
Amor y honor son hermanos.
¡Triste del que los separe!*

con lo cual asume el otro concepto del honor, el de Pelayo y el Trovador; sale, perdido ya todo escrúpulo aristocrático, a descender públicamente a sobornador. Pero ha dudado demasiado tiempo. Y se produce entonces la terrible escena IX, en que la desvalida Leonor se enfrenta a sus verdugos. El mismo verdugo llora, mientras la infeliz suplica al Capitán:

Leonor: *¿Tenéis corazón?
¿No sabéis lo que es piedad?*

Capitán: *No, porque sirvo en palacio.
(Ella pide amamantar a su hijo
antes de morir).*

Embozado: *¿Pues quién negará a una madre ese don?*

Capitán: *Quien sirve a un rey
sin que ninguna otra ley
le convenga ni le cuadre.*

.....

Leonor: *¿Y no los he de abrazar
siquiera antes de morir?*

Capitán: *No, que se pasa la hora.*

La escena concluye con un toque simbólico de prestigiosa tradición (Calderón, Shakespeare): "el Capitán apaga la luz que estaba sobre la mesa".

Nada hace pensar en este tercer acto que la acción languidezca, como algunos han afirmado. Todo lo contrario: la acción se hace vertiginosa, desgarrada por dudas y temores —debidas a la extrema agudización de los conflictos— y urgida por el tiempo, a pesar de lo lenta y trabajosamente que avanza la peripecia externa, o más bien como causa y consecuencia a la vez de esta lentitud: lo que ocurre es que, sencillamente, la acción se interioriza. No por gusto es éste el acto que causa la impresión fundamental:

Esa noche cerrada, esa quinta umbrosa cerca de París, el embozado que surge de las sombras, y de cuando en cuando relámpagos y truenos que anuncian la tempestad interior, es una naturaleza nueva para nuestro teatro, una desorganización del espíritu que marca la irrupción del romanticismo.⁶

La tiranía irrumpe en la tranquilidad bucólica de la quinta del Conde: la rodean pages armados, en ella entra el verdugo, luego el Capitán terrible, y con ellos la muerte; la naturaleza se encrespa, rugue, relampaguea. Es la idea romántica, de raíz rouseauniana, del hombre natural destruido por la sociedad tiranizada, viciosa, deshumanizada. Pero hay más: la sensación de un orden social injusto: una mujer que muere porque es plebeya y ha caído en una maquinaria trituradora, hecha para el beneficio de los poderosos; y un hombre que, amándola, no puede salvarla porque ello contradice su código ético que es

⁶ Rine Leal, op. cit.

el de los poderosos, siendo a la vez víctima y engranaje de la feroz maquinaria. Lo que mata a Leonor y destruye al Conde no es el destino casi metafísico de *Hernani*, sino una situación social concretamente plasmada en la obra.

EL BELLO CORAZON DE LA CUBANA

Ahora bien: ¿Por qué esta situación? ¿Por qué este conflicto? ¿Qué tenía que ver la Francia feudal del siglo XIII y los conflictos de honor del Siglo de Oro con la Cuba colonial de 1838?

¿Y por qué Francia, si la acción del romance original transcurre en España? ¿Y por qué, entonces, el Conde es español? Si Milanés, como propone Max Henríquez Ureña,⁷ hubiese situado su drama en otro país sólo por burlar la censura, habría hecho lo que Lope antes, dando al Conde otro apellido, sin necesidad de complicar tanto las cosas. Hay que pensar, pues, que la voluntad de Milanés era precisamente complicar las cosas. El Rey, francés; español, el Conde; Leonor, plebeya... Si a esto añadimos la intención de Milanés, explícita en su *Epístola a Ignacio Rodríguez Galván*, de pintar en Leonor "el bello corazón de la cubana", la cosa se complica aún más. ¿O es que se aclara?

Moreno Fragnals, en su artículo *El Conde Alarcos y la crisis de la oligarquía criolla*,⁸ propone un sistema de claves de interpretación de la obra a partir de la visión de clase de la sacarocracia, en crisis bajo el mando de Tacón. El Conde sería, según este código, encarnación de ese "patriciado" que, aliado a la vieja nobleza española, adopta "los valores formales (y los contenidos que les favorecieran)" de la misma, que ha prestado valiosos servicios guerreros a la Corona (tanto en la lucha contra la invasión napoleónica, como en la sofocación de los movimientos liberales intestinos e independentistas americanos), y a quienes sus rivales económicos han desplazado del favor real ("amor de rey es espuma/al viento". Pelayo, acto III, escena I) y es vejado por el Capitán (evidentemente, Tacón), defendiendo a la vez los

ideales burgueses de libertad social. Y plantea: "Naturalmente que éste no era un mensaje de Milanés sino de la propia oligarquía, y *El Conde Alarcos* actuaba simplemente como espejo que devolvía la imagen". Es ésta una hipótesis muy plausible. Sin embargo, teniendo en cuenta las posiciones sociopolíticas de Milanés, bastante críticas con respecto a esa misma oligarquía, se hace difícil imaginar que al producir su *Alarcos* aceptase ese papel de simple vocero de la clase que tan duramente atacó. Partiendo de este punto de vista, se nos aparece una hipótesis algo diferente.

La "Crítica a *El Conde Alarcos*" de José Quintín Suzarte, publicada en *La Siempreviva* en 1838, atribuía a la obra "defectos morales", como el triunfo del mal, el crimen y el orgullo, el carácter del Conde "criminal, titubeante y desgraciado", ladrón del honor de la hija del Rey...". La mayoría de los críticos insisten en el carácter de Alarcos y, casi siempre para impugnarlo: unos lo tachan de "criminal, titubeante y desgraciado", otros afirman que Milanés lo traza con "medias tintas", pero que así es mejor, "para no justificar su conducta con la mujer de quien abusó, y para no presentarle tampoco tan infame y tan odioso que no resistiese el paralelo con el tirano que obraba movido por la ofensa y para cubrir el honor de su hija",⁹ y Rine Leal habla de su "mansedumbre que asombra a pesar del honor caballeresco". En cuanto a Leonor, Mitjans, por ejemplo, declara disenter "de los que han opinado que es la figura más saliente del drama", y la considera "secundaria por el lugar que ocupa en la acción y por la influencia escasa que en su desarrollo ejerce". Y es cierto que las "acciones" de Leonor influyen poco en la trama —aunque las dos veces que lo hace resultan decisivas: cuando se aparece en palacio, motivando que Blanca arroje de sí toda piedad, y cuando se resiste a huir, celosa, dando tiempo a que llegue el Capitán— y siempre de forma indirecta. Pero todo y todos en la obra se mueven en torno suyo, "el bello corazón de la cubana..."

⁷ Max Ureña, op. cit.

⁸ Moreno Fragnals, *Revolución y Cultura*, No. 103, marzo 1981.

⁹ Aurelio Mitjans, *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*.



Indiscutiblemente, *El Conde Alarcos* es una obra anticolonial, y esa fue una de las razones de su éxito, quizás la principal. El conflicto feudal Rey *versus* vasallos se leía fácilmente como conflicto Corona española *versus* Cuba. También la oligarquía se vio retratada en el personaje y su conflicto ante un rey "desagradecido" y una corte "envilecida", como propone Fragnals. Pero ¿no es esa fatal "masedumbre" del Conde, su carácter "criminal, titubeante y desgraciado" su mucho hablar y poco hacer, su continuo revolverse en dudas insolubles, defecto imputable a esa oligarquía criolla que veía en él su reflejo? ¿No sería intención de Milanés criticar en esa duda y esa pasividad del Conde la pasividad culpable de la burguesía y la pequeña burguesía cubanas en su momento, paralizadas por su egoísmo de clase y su

negrofobia, en espera de las migajas de libertades democráticas y económicas que pudiesen caer de manos del Rey? Al menos, Milanés deja algo bien claro: de la Corona española no podía esperarse nada. Y ¿no hay en la obra un símbolo de ese doble despotismo que soporta la sociedad cubana, en la doble opresión que cerca la quinta del Conde: afuera, los pajes armados del Rey; adentro, el "honor" que atenaza a Alarcos, suma y expresión de todo lo reaccionario que hay en él mismo? Si así fuese, *El Conde Alarcos* sería la tragedia de la Cuba de 1838: quien la debe defender a juicio de Milanés —el Conde, la oligarquía—, lo está dudando demasiado. En ese caso, Milanés resultó profeta: Leonor habría de esperar treinta años más antes de que el Conde se decidiese a salvarla.

la pq-83

PQ 83 no es una fórmula química. Son las siglas de un evento internacional de primera magnitud: La Cuatrienal de Diseño Escenográfico, de Vestuario y Arquitectura Teatral, que se celebra en Praga. En ella Cuba ha tomado parte las tres ocasiones en que se ha realizado. Las dos primeras muestras fueron organizadas por Rubén Vigón y Eduardo Arrocha, respectivamente. La tercera, en 1983, tuvo de comisario a Jesús Ruíz, y fue preparada por el Grupo Estudio del Diseño Escénico, que dirige María Elena Molinet.*

En esta ocasión el envío fue concebido con la aspiración de mostrar en el ámbito internacional la imagen de un teatro con caracteres propios, y, en el plano nacional, la selección serviría para hacer un balance del estado actual del diseño. Sería un punto de partida para un proyecto de trabajo a largo plazo en esta esfera. Se enviaron maquetas, trajes, bocetos de escenografía y vestuario de veinte diseñadores, sin seguir un criterio riguroso a la hora de escoger. Esa desigualdad fue una desventaja a los efectos de la premiación: junto a trabajos de baja calidad participaron otros a la altura de los mejores enviados por los demás países, como el diseño de vestuario de Rogelio Díaz Cuesta para *Bodas de sangre*, las maquetas de *Yerma* y *La hija de las flores*, diseñadas por Gabriel Hierrezuelo y Raúl Oliva, respectivamente; y las obras de Eduardo Arrocha y Leandro Soto.

De su asistencia a la PQ 83, Jesús Ruíz llegó a las siguientes conclusiones:

● *La mayor parte de las instalaciones teatrales activas responden al modelo italiano y, en consecuencia, el diseño escenográfico está concebido para esos espacios*

(apartándose del uso de sus recursos técnicos habituales).

● *Existe hoy día un lenguaje plástico teatral que no tiene nada que ver con la reproducción directa de la realidad.*

● *La escenografía actual muestra la huella de la plástica y la arquitectura contemporáneas. Esto se da en la renovación de la óptica con que el diseñador se enfrenta a su mundo y no por la reproducción mecánica de cualquier estilo de moda.*

● *Existe una tendencia generalizada al abandono del traje realista y a su elaboración artesanal. El trabajo directo del artista sobre la pieza acrecienta su valor como objeto artístico, a diferencia de cuando son realizados fríamente en su taller distante del diseñador.*

● *Cada obra premiada coincidió con una documentación exhaustiva enviada por el país de origen: maqueta, bocetos y fotos, que permitían dar una visión de conjunto.*

● *La PQ 83 sirvió para confirmar el valor de los pasos intermedios en el proceso de diseño. Lo que se obtiene en el escenario depende de una amplia etapa de búsquedas. Por deficiencias en este sentido, el teatro cubano no posee una imagen propia, aunque algunos trabajos prometen alcanzar una identidad plástica en la escena; pero ello sólo será posible en la medida en que se comprometan en tal propósito todos los que de una u otra manera intervienen en la creación teatral.*

NOTA

* El Grupo estudio del Diseño Escénico se creó en 1983, y lo integran: Eduardo Arrocha, Raúl Oliva, Armando Suárez del Villar, Jesús Ruíz, Gabriel Hierrezuelo y María Lastayo.

con pie forzado

Erena Hernández

Fotos: Mario Díaz

El teatro es la manifestación artística que depende de más factores colectivos para su realización. Detrás de una buena puesta en escena no sólo está la obra seleccionada —ya sea ésta mejor o peor que otra—, sino la concepción manejada por el director, su trabajo con los actores —ya sean éstos mejores o peores—, el diseño escenográfico (incluido el de luces, de vestuario, etc), la música... Así, la suma positiva de todos esos elementos harán quizás de una obra mediocre —en el sentido nato del término, no como equivocadamente muchos lo toman ahora para calificar lo malo— un éxito de taquilla, que obtenga el beneplácito de los críticos. Estos merecerían capítulo aparte, y, aunque no venga aquí al caso, vale decir que sus juicios —en la mayoría de los casos— se quedan en meras frases hechas que no dicen nada. Detrás de esa vacuidad está el desconocimiento —o conocimiento superficial— de cada una de las disciplinas que también se interrelacionan de alguna manera con el teatro: las artes plásticas, la danza, la arquitectura (¿cómo ha evolucionado el espacio teatral?, ¿son obsoletos o no los locales que existen hoy día?...).

Estas lagunas en los críticos se evidencian, por ejemplo, al valorar el diseño escenográfico de una puesta. ¿Es acaso el pariente pobre? ¿Cuál es el estado actual del diseño escenográfico en Cuba? ¿Qué perspectivas se avizoran en esta actividad?

¿Qué concepción del diseño escenográfico contemporáneo tienen quienes se dedican a él?... Todo esto se obvia en las críticas, que se limitan a expresiones tales como: "el acertado diseño escenográfico de...", "el uso racional de elementos de diseño concebidos por..." "logró la atmósfera para...", y otras por ese tenor.

Sobre estas interrogantes básicas —a manera de pie forzado— y fundamentándose en el testimonio de Jesús Ruiz sobre la *PQ 83*, elaboran sus "rimas" cuatro diseñadores que no se caracterizan por la improvisación, pues no por gusto ya tienen un prestigio en este campo de trabajo: *Tony Díaz, Gabriel Hierrezuelo, Jesús Ruiz y Leandro Soto*. Otros diseñadores aparecerán en próximas ediciones.

tony díaz

Cuando uno se enfrenta a un diseño tiene que luchar, en primer término, contra las ideas del director en cuanto al espacio. Trabajamos tomando como punto de partida el concepto de la puesta en escena que maneja el director. Y, en muchos casos, te sugiere elementos obsoletos. Por eso a veces se oye a la gente decir: "ese diseñador adorna, pone demasiadas cosas en el escenario", y es que está regido por el

director. De ahí que los resultados sean tan pobres.

Otro factor que va en contra de los resultados del diseño es el tiempo. A veces te dan menos de quince días. Con eso es poco lo que puedes elaborar. Seguro es de mala calidad. Sin embargo, hay ocasiones que estamos mucho tiempo sin hacer nada. Es un mecanismo de trabajo desajustado. Yo quisiera disponer de tres meses para hacer algo con rigor, bien pensado, con meticulosidad.

La falta de materiales también limita (aunque contribuye a desarrollar la imaginación). Se te ocurre hacer algo en tela y cuando llegas a la industria de materiales no la encuentras. Estás obligado a sustituirla, y ya no expresas lo mismo. De ahí que los diseñadores no respiran aire de contemporaneidad. Este término para mí significa funcionalidad.

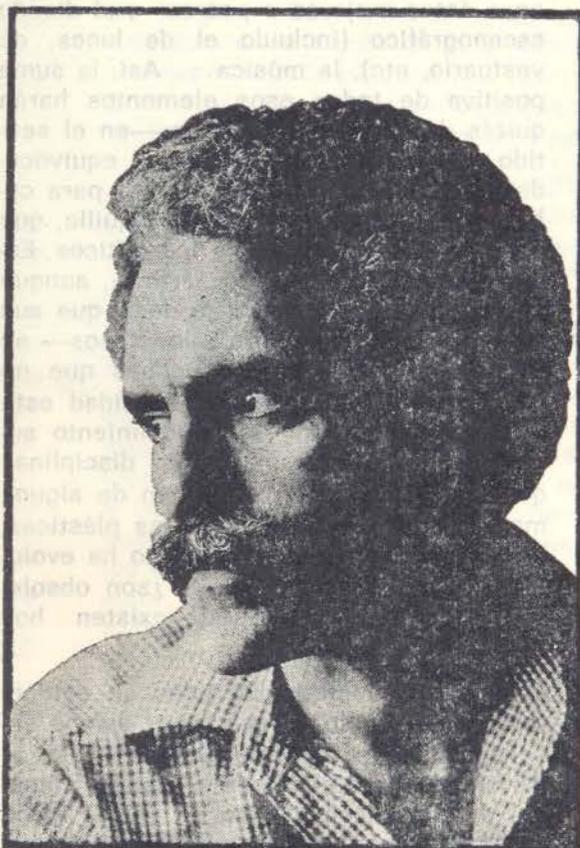
A veces concibes una escenografía y el director no se entera hasta ver la maqueta terminada. Hay un divorcio entre ambos. Y el diseño es un todo dentro de la obra: tiene que ver con las luces, con el vestuario, con el movimiento de actores. El diseño debe expresar el concepto de la obra, de la puesta, no es una decoración. Ese *todo* es también para mí lo contemporáneo. La escenografía es algo cambiante, no debe ser rígida, fija. Por ejemplo, la ausencia de escenografía es un concepto escenográfico...

Yo también he sido director. Como tal, busco expresar todos estos conjuntos orgánicamente. Pongo énfasis en la elaboración de los espacios.

En *Guardafronteras* quedé satisfecho (aunque uno nunca lo está del todo), pero me parece un camino para seguir adelante. Utilicé pocos elementos, transformables, y así daba hasta la geografía de un sitio.

Otro aspecto que incide en los resultados poco halagadores del diseño escenográfico es la falta de información. No está uno al tanto de lo que hace hoy el mundo. Trabajamos con lo que hace la TV, y ellos toman de nosotros. Hacemos lo mismo que se hacía en los años cincuenta. No sali-

mos de los panelitos. ¡Habría que pegarles candela, pero no queda más remedio que ir a ellos! Si pudiéramos confrontar con lo que se hace en el exterior, se manejarían mejor los escasos recursos con que contamos. Aquí viene un extranjero y se asombra, comenta que tenemos lo suficiente; quizás sea que estamos permeados de conceptos retrógrados. Una vía de intercambio es la presentación en Cuba de grupos del exterior. La limitación está en que ellos viajan sin elementos vitales de sus escenografías. A veces las sustituyen, como en la puesta de *Bolívar*, por el grupo venezolano Rajatablas. Los latinoamericanos están como nosotros, en los años cuarenta o cincuenta; pero es otra su realidad. Muchos están en el exilio. Y en sus propios países el teatro cumple otros objetivos, es con fines de agitación política; por eso se hace en lugares abiertos. De evolucionar, tendrían que hacerlo como el grupo Escambray.



Nosotros podemos hacer cosas buenas, pero no hay un trabajo sistemático, falta organización... eso va en detrimento de las potencialidades que existen. Por ejemplo: no tenemos que envidiar nada a la puesta que hizo La Candelaria de la obra *Vida y muerte Severina*. La nuestra fue mejor.

Otra cosa. Aquí vienen extranjeros, ven nuestras ideas escenográficas y valoran algunas positivamente; pero eso se queda en el comentario entre los diseñadores. No trasciende a otros marcos que podrían mirarlás con mejores ojos. Ocurre igual que con los músicos: cuando le dan realce en el exterior, después se reconocen aquí.

También pienso que estamos muy distanciados unos de otros. Debemos nuclearnos. Me parece que la labor del Grupo Estudio del Diseño Escénico hará que nuestro trabajo dé mejores frutos. Es necesario plantearse un objetivo común.

Un aspecto que conspira contra la magia de la escenografía es la existencia de instalaciones teatrales antiguas. A las búsquedas en el diseño escenográfico debe ir aparejado una modernización de muchas de ellas, y el remozamiento de otras. La plástica cada vez es más imprescindible en la escenografía. Antes se creaba una en que hubiera una casa y se pintaba un telón; ahora, la pintura, el color, está en función del espacio arquitectónico para expresar el concepto casa, no para decorar. Se nos ha llamado decoradores y nuestra función no es esa, si no expresar. Un trabajo de diseño no se aprecia como un cuadro, que es lindo o no. Desde el boceto, para que sea efectiva, debe reflejar el concepto de la puesta. A veces un boceto es bueno y cuando se lleva al escenario no funciona, porque uno trabaja con el espacio.

El Grupo Estudio del Diseño Escénico debe seguir el proceso de la creación desde el inicio, a partir de los bocetos. Así se apreciará la evolución del diseñador, quedará una constancia. También juega un papel importante en el diseño el vestuario. Nuestros talleres se han convertido en un con-

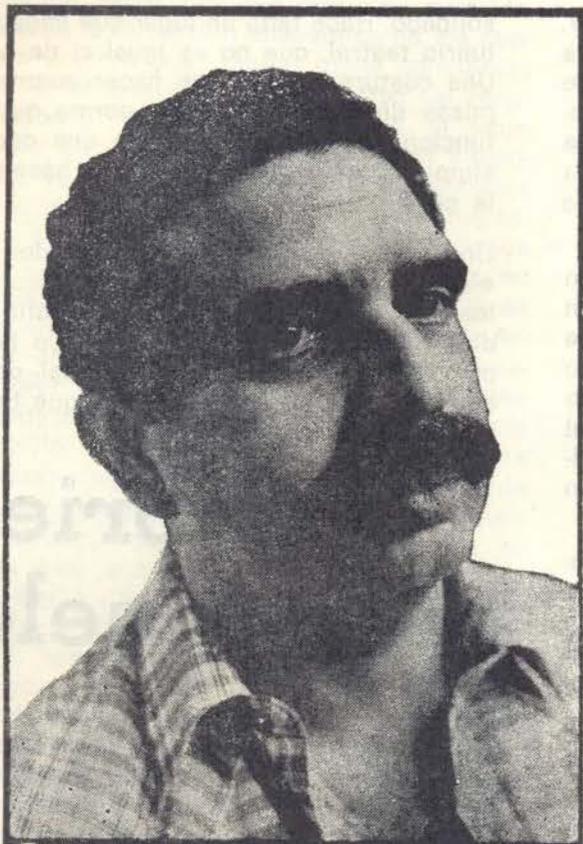
solidado. Hace falta un lugar que haga vestuario teatral, que no es igual al de calle. Una costurera tiene que hacer cuatro camisas diarias. Esa es una norma que no funciona en el teatro, donde una camisa simple no es igual que la que se hace para la calle.

Una puesta es buena cuando todos los elementos están integrados. A veces a los directores le llega la escenografía dos días antes del estreno ¿qué puede hacer con eso? Un aspecto fundamental es su comunicación con el diseñador, que le explique lo que quiere y por qué.

gabriel hierrezuelo

El diseño no es una individualidad dentro de la obra artística, ya sea teatral, cinematográfica... Eso condiciona su concepción. En el teatro específicamente, si nuestros directores no experimentan nuevas formas de expresión, el diseñador tampoco, pues se ve limitado por las ideas de aquél. Hay pocos directores con un trabajo experimental, que posibiliten diseños más novedosos. Las perspectivas del diseño escenográfico están en relación directa con la evolución del director. Yo no soy de los más desafortunados, porque he trabajado con Roberto Blanco y Armando Suárez del Villar, que sí permiten un desarrollo en este sentido, porque ellos mismos indagán.

También hay falta de recursos técnicos, lo que incide en la calidad del trabajo. Las luces, las tramoyas, el propio espacio teatral... A veces dejan mucho que desear. Pero aunque quisiéramos tener los medios de un país desarrollado, eso no es fundamental. Lo importante es la concepción, la actitud mental de quien hace teatro. Así, de ser acertada, se pasaría por alto que a veces ni siquiera hay lienzo o loneta, materiales esenciales en el teatro. Aquí es válido aclarar que en ocasiones no se



planifican de forma racional, y, quizá no hay esos tejidos y se encuentra uno otros más fastuosos, propios para espectáculos de cabaret.

Mi opinión sobre el diseño contemporáneo es amplia. Soy partidario de lo racional, de la síntesis: expresarse con gran economía de medios. Me inspiro en la concepción de la Bauhaus: ahí está la génesis del diseño actual. En el mundo existen hoy muchas tendencias, al igual que en la plástica en general. La escenografía es el apoyo plástico de la escena; pero a pesar de los críticos que uno tenga, se ve influido por el trabajo de colectivo.

Los críticos nunca hablan de la escenografía por ignorancia. No saben que es la primera puesta en escena de una obra, porque a través de ella se expresa plásticamente el espíritu de la obra y la concepción total de la puesta. No se trata de de-

cir, como si fuera un hecho aislado, es bonita, buena, o, simplemente, me gustó. Eso no significa nada. Debe existir una crítica especializada, publicaciones... hay críticos que hablan de teatro, pero no de diseño. Otros podrían hacer buenas críticas, porque conocen las artes plásticas. Los demás, aunque dominen el teatro, hacen una crítica impresionista.

Pudiera decir muchas cosas, pero no es bueno volcar en una primera oportunidad todo lo que se tiene acumulado de años. Debemos reflejar lo positivo de nuestra profesión, además de los problemas que pueda tener.

La escenografía es parte de las artes plásticas. Pero lo ideal es que un escenógrafo sea arquitecto. Quien no sepa proyectar su diseño está cojo. Hay que saber manejar escalas, proporciones, no es sólo el dibujo artístico. Artistas plásticos de prestigio han hecho escenografías, pero no dominan bien el espacio. Un diseñador, para ser de calidad, debe conocer el diseño de luces, aunque lo haga otro... debe tener una formación integral. Son pocos los que han tenido oportunidad de confrontaciones internacionales, de pasar cursos... muchos son autodidactas. Yo nunca he visto una exposición internacional de escenografía, así que participar en ella es bastante atrevido. Las próximas cuatrienales deben tener una representación más nutrida, pero debe hacerse una selección rigurosa de lo que se envíe.

Una limitación en nuestro trabajo es el taller. No hay instrumentos de trabajo adecuados, a veces por descuido, porque se podrían obtener en el campo socialista. El personal que trabaja en ellos es insuficiente y, además, tienen poca información —al igual que nosotros—. Tampoco existe una preocupación por preparar el relevo de los técnicos que se retiran... El diseñador trabaja muy ligado a la economía, mientras que el actor tiene sus recursos en él mismo.

El diseño es un conjunto de elementos, no es un fenómeno aparte. Es la expresión plástica de la filosofía, de la historia, de

la ideología... Cuando se abre el telón, sin que se sepa el título de la puesta, por el diseño se puede saber de qué obra se trata.

jesús ruiz

La Cuatrienal de Praga incluye la arquitectura teatral, pero nosotros no participamos en esa sección porque ahora en 1984 es que empezaron a hacer inversiones en este campo: están en construcción los teatros de Moa y Holguín. Este evento es importante porque la confrontación con otros especialistas nos permite saber el punto en que estamos. El éxito en un certamen como éste lo determina no sólo la calidad del envío, sino el hecho de saber participar. Y, en general, se compite con lo que uno hace cotidianamente para el taller, por falta de información. La confrontación en Praga con corrientes diversas (a las que te sumas, o que niegas) constituyó un estímulo. Porque ahora al cabo de veinte años es que existe un centro de información especializada en teatro, donde se puede ver algo de diseño.

La convocatoria fue abierta, hacerla selectiva hubiera sembrado el desconcierto, lo que iría en contra del desarrollo futuro. Se trataba de garantizar un clima de cooperación. Más positivo que la obtención de un premio era afianzar un movimiento de diseño.

Ahora es que nuestro trabajo alcanza otra dimensión, porque hasta hace poco se nos conceptuaba como decoradores.

En Cuba hubo un salto cualitativo en el diseño en el momento en que se echan las bases del movimiento teatral, a partir de los años sesenta (la historia del teatro nuestro es vieja y larga, pero no estaba estructurado como un movimiento, sino que obedecía a iniciativas privadas, no sostenidas). En estos momentos creo que atravesamos un *impasse*: se logra una cierta

forma de hacer que implica acomodamiento.

No creo que existan condiciones para búsquedas: el diseño no puede evolucionar sólo por arriesgados que sean los diseñadores, que no pueden ir más allá del teatro en su conjunto. Hasta que no evolucione la dirección teatral no cambiará la imagen. El teatro es una conjunción de varios lenguajes, y el director debe tener la capacidad suficiente para saber qué es lo que necesita expresar en cada uno de ellos y conjugarlos en un todo: la música es un lenguaje, el diseño otro... Al igual que el director de una orquesta debe saber lo que pide a cada uno de los ejecutantes. Si no tenemos un director con una visión profesionalmente culta, el diseño no puede desarrollarse. Hay algunos excepcionales: Vicente Revuelta, Tomás Gutiérrez Alea... ellos posibilitan el diálogo. Esto lo puedo decir después de veinte años en este oficio.



Debe crearse un ambiente propicio para la experimentación sistemática, no sólo en el diseño, sino en la puesta en escena (desde el espacio teatral hasta el texto). Las perspectivas me resultan halagüeñas. La propia estructura del Ministerio de Cultura es más asequible a cualquier cambio. Y éste es necesario, porque hay una saturación dentro del modo de hacer de los diseñadores en conjunto. Ahora viajan, y las confrontaciones son favorables como premisa para el cambio.

Un gran problema es la producción teatral. Se necesita desarrollar la base material, aunque no creo que la evolución del diseño esté condicionada por eso. Para Cuba y el Tercer Mundo en general el desarrollo del teatro no puede depender de la adquisición de tecnología de los países desarrollados. El desarrollo implica búsquedas de formas expresivas y de autenticidad que se nos correspondan. Debemos encontrar nuestro propio lenguaje de comunicación con el público; pero esas formas no pueden estar supeditadas a la tecnología avanzada de un país desarrollado. El teatro como necesidad social no puede depender de esos parámetros, tiene que haber una búsqueda en otro sentido, aunque esto no desdice que se trate de tener lo que se pueda. Es vital la organización de los recursos que existen, el aprovechamiento de los talleres de realización.

La PQ 83 reflejó un desarrollo del diseño escenográfico en correspondencia con un auge integral del movimiento teatral, lo que no es válido para Cuba. Detrás de cada diseño había una cultura visual general. Las demás disciplinas conforman una posición ante el hecho creativo que le da el sello de contemporaneidad. Esta no equivale a hacer una imagen sicodélica o pop porque sea la moda; significa tener cultura como capacidad de relacionar —en el sentido carpenteriano—, tu acervo cultural te hace ser contemporáneo, no reproducir mecánicamente los rasgos estilísticos de moda.

Hay un campo de acción vasto en lo que al desarrollo del diseño se refiere. Hasta ahora el saldo es negativo. Los diseñados

tenemos una formación diversa. Y es necesario no sólo que sean capaces de crear, sino que logren reflexionar acerca de lo que hacen. También incide la falta de crítica en este ámbito del teatro.

Hoy día puede decirse que no diseña uno, sino las circunstancias, porque los procesos intermedios deforman mi intención, y ellos deben ser casi obras de arte por sí mismos.

leandro soto

El diseño escenográfico adolece de investigación, de creatividad. Excepto raras puestas en escena, que logran una comunicación plástica, el resto parece algo hecho por "solucionadores", artesanos del escenario que todo lo solucionan con trucos. Hay muy poco concepto detrás de lo que hacen. Son fórmulas escénicas. Algunos logran resultados meritorios pero no los mantienen, porque el teatro en Cuba es flojo, viejo, malo. Los directores no investigan, también se repiten con las mismas fórmulas; y ésta es también la actitud de los actores y de toda la gente vinculada al teatro. Por eso no puede decirse que haya un movimiento teatral que logre comunicación con el público. Se olvida para quien se hace teatro. Claro, hay excepciones. Si se pensara en el público, las puestas deberían asumir los mismos valores que caracterizan al cubano: dinámico, cambiante, dialéctico, con un gran sentido del humor. El diseño, que es un componente del teatro, carece de todo eso también.

Se percibe una falta de nivel crítico: en los artistas y en los críticos. Eso conlleva que no se juzgue el diseño. Sólo se dice que es bueno o malo, pero no se emiten juicios.



El escenógrafo debe ser otra cosa diferente de lo que es hoy. Debe ser un teatrista íntegro, tan activo como el director y el actor. Debe saber ser todo eso a la vez. Integrarse a todas las facetas de la puesta desde el primer momento, porque la escenografía debe ser como un personaje, no como un decorado. Aunque hoy se juzga el trabajo del escenógrafo en función de los tareas que hay en la escena. Si el diseño es muy conceptual ya eso no es diseño. Y es que falta la visión de que hay una nueva manera de incorporarse a la puesta. Nos ven aún como un pintor de fondo, como un decorador.

El diseño escenográfico contemporáneo debe ser muy funcional en relación con la puesta, muy comprometido con ella conceptualmente. Hay que tener la noción de que se han cambiado los valores del teatro; pero no en el sentido de una integración de las artes entendido esto como una

suma: buena música, más buena escenografía, más... sino de hacer proposiciones buenas de inicio, que engendran la buena música, la buena escenografía, etc, en función de ese propósito. Porque hay puestas que tienen todo eso bueno, sin embargo, al final, el resultado es malo: puro formalismo. El teatro hace tiempo dejó de ser una suma de esos elementos para convertirse en un hecho único, esencial, vital... otra cosa no es teatro en términos contemporáneos.

Los escenógrafos no son artistas, y deberían serlo: no tienen taller individual, de elaboración de ideas. Un buen diseñador escenográfico coincide siempre con que es artista —en el sentido de que es un creador—. Pero pocos lo son, la mayoría acuden a las fórmulas solucionadoras. También existe el caso inverso: el artista plástico que es bueno como tal y, sin embargo, no funciona en el escenario.

Las perspectivas pueden ser muchas, siempre y cuando haya trabajos creadores serios en el horizonte. No se puede culpar sólo al escenógrafo del mal trabajo, sino a todo el resto de los componentes teatrales. Tengo mucha esperanza en los talleres nacionales e internacionales de teatro (del ITI), porque a pesar de que de ellos se incorpora poco al teatro en su quehacer cotidiano, por lo menos mientras duran se vislumbra otro futuro. No creo en el Festival de Teatro de La Habana por el sentido que tiene de muestrario. En los talleres se ve el proceso, y eso es más importante.

También se siente la falta de publicaciones especializadas en diseño. Debe haber talleres de escenografía y de diseño, buscar más intercambio con el exterior. Hay que hacer exposiciones anuales de diseño teatral (vestuario, escenografía, luces, etc) y en ellas escogerse los que deben ir a las cuatrienales. Debe haber más confrontación entre los diseñadores y, en general, entre las diferentes manifestaciones artísticas, porque todo está muy compartimentado: la plástica no se mezcla con el teatro, con la música, con el cine... cada rama es muy independiente, son mundos

apartes. No se comprende que el teatro es lo idóneo para la convergencia de todas ellas. Otro aspecto es la ausencia de escuelas de diseño. Haría falta un instituto superior de diseño escenográfico. La mayoría somos autodidactas.

No creo que haya pocos recursos materiales. Lo que se necesita es imaginación. Material teatral puede ser cualquier cosa. Eso es una falta de vinculación con la realidad. No se puede diseñar en el aire, sino en función de lo que hay.

Existe mucha información técnica de lo que acontece en el mundo, porque aspiramos al desarrollo tecnológico del país; pero hay que entender que el mundo de las artes también necesita desarrollarse. Para ello se necesita información. No porque vengan soluciones exteriores que debamos aplicar, sino porque pueden existir procesos similares (o diferentes) al nuestro en otros países y, al confrontar, podemos reafirmarnos o negarnos.

La Cuatrienal de Praga sirvió para hacer un balance del estado del diseño, al exponerse aquí lo que se envió; pero quedó sólo la visión plástica, porque no quedó nada escrito, no hubo debates.

De todas formas, hay que decir que ha habido momentos importantes en el teatro cubano, aunque no se mantienen. Incluso hubo obras que yo no vi, pero que conozco de ellas por la repercusión que tuvieron; pero no queda testimonio alguno de ellas. Por ejemplo, *La noche de los asesinos*, dirigida por Vicente Revuelta; la primera época del Grupo Escambray... Yo, que empiezo, no tengo documentación —al menos asequible— del proceso del movimiento teatral cubano.

●

TONY DIAZ nació en Cienfuegos, en 1944. Es diseñador de escenografía y vestuario. De 1970 a 1977 dirigió el Grupo Tijo, en la Isla de la Juventud. Simultáneamente ha trabajado para los grupos Latinoamericano, Teatro Estudio y Conjunto Folklórico Nacional. Actualmente es diseñador y director artístico del Grupo Arte Popular. Participó en La Cuatrienal de Praga con los diseños de la obra de Eugenio Hernández Odebi, el cazador y Azogue, de Gerardo Fullea León. Otros trabajos suyos importantes han sido *A la orilla de la presa*, cantos, lotos, lirios y girasoles, de Tito Junco; Ni un sí un no, de Abelardo Estorino; Los muertos, de Florencio Sánchez y la cinta Polvo rojo, de Jesús Díaz.

● ●

GABRIEL HIERREZUELO nació en Santiago de Cuba, en 1944. Es diseñador de escenografía y vestuario. Egresó de la ENA en 1970, como diseñador de teatro, cine y televisión. Ha trabajado para numerosos grupos teatrales y danzarios del país, también para el cine. Actualmente es diseñador del Complejo Cultural Mella. Participó en la Cuatrienal de Praga de 1975. En la última tomó parte con la escenografía de Yerma, de Federico García Lorca. Ha realizado además los diseños para *La Traviata*, con la Opera Nacional, *Mi bella dama* y *Canción de Rachel*, con el Teatro Musical y *Danza Nacional*, respectivamente.

● ● ●

JESUS RUIZ nació en Cárdenas en 1943. Es diseñador de escenografía, vestuario y muñecos. Ha trabajado especialmente en el teatro para niños, donde obtuvo premios. Ha diseñado las obras *Peer Gynt*, de Ibsen; *Los juegos santos*, de José Santos Marrero; el diseño de vestuario para la película *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea y otras. Participó en las Cuatrienales de 1971 y 1975. En la última tomó parte con la obra *Papobo*, de David García. Actualmente trabaja en el Teatro Karl Marx.

● ● ● ●

LEANDRO SOTO nació en Cienfuegos, en 1956. Es artista plástico, diseñador de escenografía y vestuario. Colabora con el Grupo Teatro Estudio, el Ballet Nacional de Cuba y otros colectivos. Ha obtenido premios en pintura, dibujo y monumentos escultóricos. Participó en la Cuatrienal de Praga con diseños para las obras *La vieja dama muestra sus medallas*, de J.M. Barrie y *El lazarillo de Tormes*, anónimo.



maría elena hace, luego dice

Juan Carlos Martínez
Fotos: Juan J. Vidal

Aún ella recuerda aquella noche de mediados de los cincuenta, cuando un imprevisto cambio de luz la descubrió arrastrando un saco de arena por el escenario del Anfiteatro de La Habana. Le gritaron un ¡targa! que hoy le causa risa pero entonces le llegó al alma. Claro que quien la motejó desconocía que esta mujer venía de pintar telones con una escoba en la azotea de una casa y que hacía labores de tramoya por puro amor al arte. Y mucho menos podía prever que con el tiempo, "y con la Revolución", aquella mujer habría de convertirse en una de las más importantes diseñadoras de las artes escénicas en Cuba.

Se llama María Elena Molinet. Y a su talento se deben muchas de las mejores creaciones de vestuario para el teatro que hayamos visto aquí en los últimos veinticinco años. Habría bastado su María Antonia para justipreciarla. O la antológica Lucía del cine cubano. Pero ella hizo, y hace todavía, mucho más. Por eso me he ido hasta su casa a robarle tiempo de su retiro laborioso y tirarle de esa conversación abundante que posee. Como sé que detesta la rúfina, la dejo que hiltane a su gusto las respuestas. Así es más ella misma. Corta aquí y allá. Junta este paño al otro. Fija un vuelo. Hace un pliegue o uña sisa, según convenga:

"Desde que comencé a vincularme al diseño escénico, en particular al de vestuario, allá por 1956, cuando hice mis primeros trabajos para el grupo Las Máscaras, siempre me ha dominado una idea: llegar a la síntesis partiendo de la realidad. Esta condición es muy importante. La síntesis como condensación, como resumen de la realidad. No su reproducción mecánica sino su interpretación creadora, subjetiva. Algunos piensan que para ser sintéticos basta con eliminar aspectos formales. Y eso es un error. No se trata de reducir elementos de color, o de línea. Es encontrar



lo conceptual, lo verdaderamente distintivo. Usted puede hacer barroquismo desde un punto de vista sintético. Hay que encontrar la esencia del carácter del personaje, del estilo, de la línea. Sólo así podremos conseguir un buen diseño.

"No creo que yo siempre lo haya conseguido pero nunca he trabajado sin ese propósito. Y para llegar a ello he tenido que partir de una apreciación determinada sobre el diseño. No ha sido fácil. Me ha ocupado muchos años de investigación y de trabajo práctico. Comencé estudiando la historia de la ropa (sí, de la ropa, porque la moda es sólo un aspecto de ella) y comprendí que su evolución no era arbitraria sino que variaba de acuerdo a determinados acontecimientos económicos y sociales. Y que no era un fenómeno exclusivo del vestuario sino que influía asimismo en

el maquillaje, los peinados, la manera de comportarse, hasta la forma de sentarse... Luego, entonces, se trata de un hecho múltiple, que incluye todos esos componentes y que para mí es la *imagen del hombre*, una imagen mutable, condicionada históricamente por el desarrollo del hombre como ser social.

"Así, tengo en cuenta dos aspectos esenciales para ofrecer por vía del diseño esa imagen del hombre. Primero, el *ambiente*, su entorno económico social en el más amplio sentido; y segundo, el *carácter*, lo que lo distingue como individuo en ese entorno. Sólo después de este análisis me puedo sentar con cierta tranquilidad a trazar un boceto".

Confieso la imposibilidad de pensarla sentada "con cierta tranquilidad". Es más congruente imaginármela haciendo el periplo La Habana-Paris-La Habana-Managua supervisando la realización de su vestuario, y aun diseñando in situ, para la coproducción cinematográfica El Señor Presidente. O preparando, hasta altas horas de la noche, las muchas conferencias y charlas que ha impartido sobre el diseño escénico en cuantos lugares la han solicitado. O multiplicando el tiempo hasta lo inconcebible para atender sus labores docentes (fue fundadora del Departamento de diseño de las escuelas de arte) sin abandonar el reclamo de su concurso artístico para nuevas puestas en escena. O...:

"Cuando regresé a Cuba después del triunfo de la Revolución (*vivió en Venezuela, exiliada por razones políticas*) pasé a trabajar al Teatro Nacional. Desde aquí asistí al despertar del teatro cubano. Tenía que ocuparme de todas las obras que entraban en nuestros incipientes talleres de realización; era un cargo más o menos de dirección técnica de aquellos talleres. Por esta vía tuve el honor de que por mis manos pasaran puestas en escena tan importantes como *Fuenteovejuna* o *El círculo*

de tiza... En esta época trabajé muy cerca de Rubén Vigón, de quien aprendí mucho de producción teatral.

"Fue en esos años cuando por primera vez hice estudios sobre el diseño. Tomé un cursillo con los profesores Vladislav Vichodyl y Liudmila Purquignova, y después tuve oportunidad de hacer especialización en Praga, Bratislava y Berlín. A mi regreso, compartí la labor de diseño con la docencia, de la cual me enorgullecí tremendamente. Enseñar a los jóvenes lo que yo había aprendido con tanto esfuerzo me permitía prolongarme en el futuro. Algunos de ellos son hoy excelentes diseñadores, verdaderos artistas. Desde las primeras promociones siempre traté de vincular a ex-alumnos a mis proyectos tanto en teatro como en cine. Así, en calidad de colaboradores, yo podía ayudarlos a suplir las insuficiencias prácticas de la escuela y de esta manera prolongaba la enseñanza más allá del ámbito puramente docente".

Pienso que ahora es el momento de cambiar el tono de la entrevista. Y le suelto una pregunta. Mas, me priva del gusto de verla dudar por un momento: se levanta y me propone un café que no puedo rechazar, y cuando regresa de la cocina ya viene obligándome a anotar con prisa lo que dice:

"Sólo se puede hablar de diseño escénico en Cuba a partir de los años sesenta. No desconozco la labor anterior y meritoria de hombres como Andrés García o Dalmau, pero eran individualidades, casos aislados que lucharon mucho por el desarrollo del teatro en Cuba, lo mismo que directores, dramaturgos, actores... Pero no se puede decir que aquello era un movimiento. Y claro que el diseño no es un fenómeno aislado, es parte de un todo que incluye a directores, actores, autores, público. Esas condiciones sólo se dan en la década del sesenta, cuando se pueden hacer montajes como el de *Fuenteovejuna*... Es un momento de renacimiento, de auge del teatro, y por ende también del diseño. Se



liberan muchas energías, se innova, se experimenta.

"Después, por razones diversas, caímos en cierto *impasse*, del cual no se saldrá —salvo algunas excepciones— hasta la creación del Ministerio de Cultura en 1976. De entonces a acá hemos asistido a un crecimiento importante del teatro. Claro que eso requiere tiempo, el salto no se puede dar de un día para otro; el arte no se desarrolla por decreto. Y aunque no estemos conformes con la calidad alcanzada —hablo en sentido general sobre el teatro y en particular del diseño— es evidente que cada vez se hace más teatro y para un público mayor y más diverso. Eso es reflejo de desarrollo que, desgraciadamente, sólo es notable como conjunto en los festivales.

"Si comparamos estos dos momentos del desarrollo del teatro cubano, y específi-

camente del diseño escénico, salta a la vista que en los años sesenta los diseñadores trabajábamos con un marco material mucho más holgado. En la medida que han sido perfeccionados los mecanismos de control de la economía, que se han racionalizado los recursos en atención al desarrollo escalonado e integral del país, pues en esa misma medida los diseñadores nos hemos visto precisados a concebir teniendo en cuenta las posibilidades de realización. Esto obliga a la búsqueda de una combinación adecuada entre la voluntad artística y la inversión económica, sin traicionar a ninguna de las dos. Lograr ese equilibrio es bastante difícil.

"Hoy día existen estructuras y mecanismos administrativos que no contribuyen al desarrollo del movimiento teatral y afectan muy directamente al diseño escénico. Nosotros, como Grupo de Estudio, conjuntamente con la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura, tratamos de encontrar soluciones a esos problemas. Una de las cosas que se impone es la renovación de tecnologías obsoletas, superadas hace más de veinticinco años en el mundo. Hablo de tecnología en sentido general, que abarca tanto al edificio teatral como la forma de cortar un traje o los procedimientos para hacer una maqueta.

"La escasez de materiales y la poca calificación de nuestros realizadores y técnicos, influyen negativamente en el terreno de la experimentación, y ésta es imprescindible si queremos encontrar un lenguaje propio al teatro cubano, afín a nuestra idiosincracia, a nuestras condiciones de vida, a nuestra concepción del mundo. El diseñador escénico es un artista de la plástica, pero no es un secreto la notable diferencia de calidad de nuestra obra y la riqueza que han alcanzado las artes plásticas en Cuba. Y es que un pintor, un grabador o un escultor trabaja sólo con sus materiales, él es el único responsable de su creación, la calidad depende casi exclusivamente de su talento. Nosotros no. Dependemos de un equipo, de una estructura organizativa, de un concepto de la puesta en escena y de los realizadores que darán for-

ma a lo que hemos concebido. Si algunos de estos factores falla, falla el diseño.

"Yo tengo 64 años pero soy una inveterada optimista. Sé que la batalla va a ser ardua, dura, de años... pero vamos a encontrar ese camino. Quizás no se pueda apreciar en el próximo festival de teatro, quizás yo misma no alcance a verlo pero vamos a encontrar ese camino".

Eso es lo último que anoto de la conversación con María Elena Molinet. Justo en ese momento alguien llama por teléfono y esta mujer inagotable comienza a despachar un asunto de la Comisión Nacional de evaluación del diseño escénico, que también ella preside. Me voy para no importarle más su paradójico retiro. Sé que ahora va a volver sobre El siglo de las luces, un proyecto de coproducción cinematográfica entre Francia y Cuba, o va a organizar los materiales del seminario sobre la imagen del hombre que va a dictar en la universidad venezolana de Mérida. Estoy fuera ya, y cuando reparo en la luz que hay esta mañana me doy cuenta de que no le di las gracias.



el taller de teatro estudio

Liliam Vázquez. Fotos: Mario Díaz y Tony López



Y después del Festival, el Taller de Teatro Estudio. Diez días separan el fin del primero y el nacimiento del segundo, lo cual hace pensar que —al fin— nuestro mayor evento no será más el prelude de un gran *impasse*. En éste caso, el fenómeno trasciende los marcos de lo que podría ser un estreno en el más estricto sentido. Su carácter de taller, de fragua, conduce a una palabra clave: experimentación. Los actores se enfrentan a las dificultades que siempre supone el ejercicio riguroso y el público acepta el reto a sus facultades de apreciación.

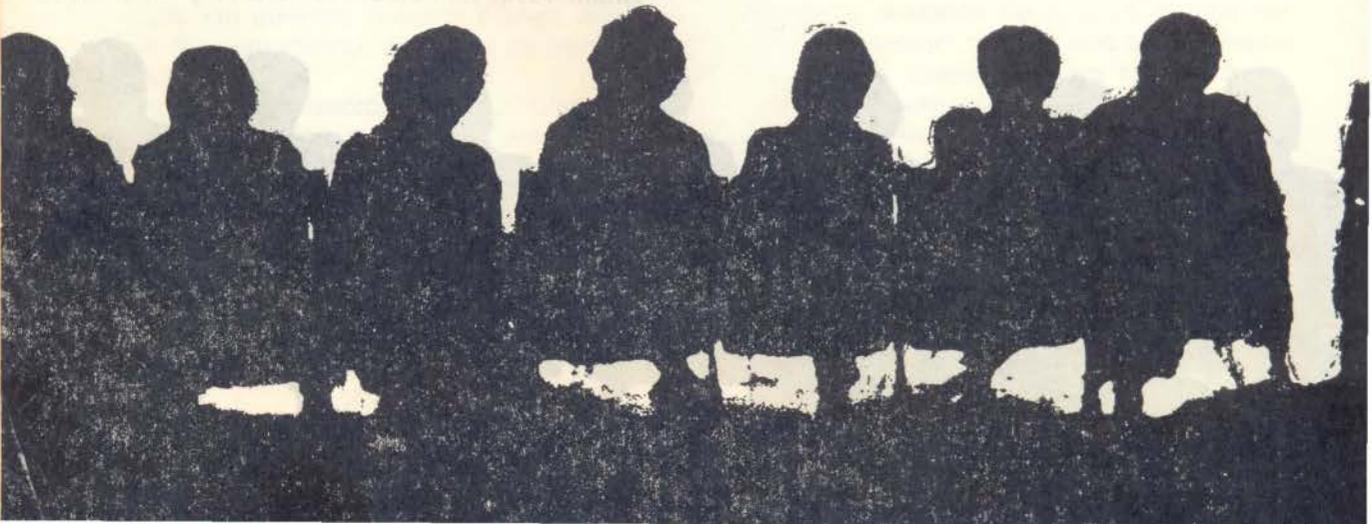
PRIMER TRABAJO

Vicente Revuelta tiene como punto de partida la indagación en las potencialidades del espacio escénico como base para la definición de la imagen. Esto se hace evidente en el programa inicial (*Antes del desayuno, Cuento del Zoo*) donde el espacio aparece delimitado por una gran tela metálica y transparente que acentúa su condición de teatro arena. Con esta premisa, el espectador no puede nunca llegar a la identificación. Desde el principio se establece la relación actor/hecho teatral en el sentido de investigador/objeto de estudio. Los mecanismos de comunicación no apelan a las emociones sino al intelecto y a las sensaciones. Así aparece desde el inicio la música, que por adelantado trata de definir el carácter de los conflictos a presentar; por otra parte, los objetos amontonados en una pequeña porción del escenario agreden por su fealdad, su desnudez. Cada uno de ellos adquiere categoría dramática al ser copartícipes de la tragedia de los personajes. Justamente a

partir de esta valorización peculiar de los objetos que, por supuesto, llevan a una utilización determinada del espacio (lo cual aparece contenido en la excelente idea escenográfica de Leandro Soto), hacen de estas dos piezas un todo único que el director trabaja a partir de la actualización de los conflictos.

En el caso de *Antes del desayuno*, el director aborda la pieza a partir de un rasgo contenido en la misma: el desequilibrio entre los personajes y el medio. Son impotentes frente a su destino y esto sirve de condición para la desesperación. La sociedad provoca el odio mutuo y lo que bien pudiera llamarse dialéctica del rechazo. Vicente Revuelta subraya en el montaje las condicionantes sociales de esos conflictos, lo que se refleja no sólo en el ambiente escénico sino también en la actuación, que transforma la carga psicológica del texto en una parábola sobre condiciones sociales específicas.

En cuanto a la pieza de Albee, el montaje está planteado desde una idea contenida en el texto: comunicarse con el espectador significa agredirlo. Pero trasciende este propósito porque saca a flote la idea base de la obra, esto es, que el hombre puede ser destruido por una sociedad alienada. Queda bien claro que el absurdo no parte de la situación dramática sino que está implícito en la propia realidad de los personajes. Revuelta enfatiza esta idea a través de la acción ilustrada, lo que también permite integrar el núcleo espacial de *Antes del desayuno* a la segunda pieza, en una suerte de montaje paralelo que enriquece tanto al texto como al dinamismo de la imagen total.







Teatro amargo, sin concesiones al espectador, y que se opone en principio a la imagen retórica, bien podría definirse como el planteamiento de toda una teoría estética por parte de Revuelta en la cual se valoriza lo feo como categoría para proponer una comunicación *sui generis* sobre la base del rechazo.

SEGUNDO TRABAJO

Si estos elementos se enuncian en los trabajos mencionados, en el segundo estreno del Taller (*El canto del cisne, Mañanitas de sol*) aparecen desarrollados, en el primer título.

El director invierte el concepto de espacio teatral y lo organiza simétricamente invertido: escena, proscenio, lunetario y hasta los espectadores giran en un ángulo de 180 grados en la búsqueda de un ordenamiento "otro" del sistema. A esto se agrega el uso de espejos que ofrecen una imagen atomizada desde distintos planos cada vez, lo cual unido a la alteración de las funciones de los elementos del fenómeno escénico, sean quizás el rasgo estilístico que define este montaje.

De tal manera, el lunetario adquiere calidad de escenografía, los espectadores pasan a la escena como testigos mudos, el proscenio se convierte en lugar estricto de representación y los actores en ofician-tes de misa.

Hay un desprecio deliberado por el avance de la acción porque el interés en este caso no es mostrar una anécdota. Los mecanismos de análisis tradicionales serían inoperantes para descifrar la pieza pues se trata de la representación de una apreciación estético-filosófica. El montaje parece decir que el actor tiene necesidad de anularse para dar vida a los personajes que interpreta. Estos, a su vez, los despojan hasta que, finalmente, sólo queda un

clown solitario en un lento e irreversible proceso hacia la destrucción.

Aquí también la comunicación parte del rechazo. Tal parece que al director le interesa mantener a sus espectadores alejados del fenómeno escénico a partir de una compleja interpretación de la teoría de la cuarta pared, ya que la correspondencia es imposible en los dos sentidos. Desde ese punto de vista, el impresionante trabajo de montaje, actuación, escenografía, no logra trascender su condición de puro ejercicio.

Este segundo trabajo del Taller no responde como el primero a la búsqueda de una imagen total. Revuelta parte de un criterio de selección diametralmente opuesto. De manera que, junto a la obra chejoviana, aparece *Mañanitas de sol*, de los ya casi olvidados hermanos Alvarez Quintero. Con esta pieza, el objetivo no es teorizar sobre la escena. El director (Mario Crespo) busca dirigir a sus actores para contar una historia muy bien hilvanada, excelentemente actuada pero que no responde estrictamente al carácter de los trabajos anteriores. Sin embargo, es válido en tanto significa la posibilidad para un joven director de medir sus fuerzas junto a una de nuestras primeras figuras.

Entonces, ¿cuál es el saldo? En menos de dos meses el Taller ha estrenado cuatro piezas cortas que se avienen al carácter experimental del fenómeno. Sin embargo, a pesar de las excelencias formales que lo definen, el Taller no logra trascender las propuestas teóricas que le dan origen, su efectividad se limita a un pequeño círculo de iniciados, único sector de público capaz de apreciarlo en toda su magnitud. Pocas veces contamos en nuestro teatro con la perfección y el rigor que caracterizan estos montajes iniciales. Pedimos para el futuro del Taller el encuentro con el público. Porque un teatro que elude ese contacto transita inevitablemente hacia el estatismo.

los premios de

tablas

foto: TONY LOPEZ

La celebración del Día Internacional del Teatro —27 de marzo— tuvo esta vez para nuestra publicación un significado especial: la premiación del Primer Concurso de crítica auspiciado por **Tablas**.

Y es que, aun cuando teníamos la certeza de que valía la pena tentar las potencialidades de un movimiento de opinión crítica en torno al Festival de Teatro de La Habana 1984, los resultados superaron los pronósticos más optimistas. Si la calidad de los trabajos premiados por un jurado de probado prestigio (la doctora Graziella Pogolotti, el investigador Rine Leal y la directora artística Berta Martínez) justifica por sí misma la justeza de un certamen que distingue los valores diferentes del ejercicio de la crítica teatral en nuestro medio, el haber estimulado la participación de un grupo de personas no vinculadas profesionalmente a ella (estudiantes, maestros, profesionales diversos, hasta jubilados) es motivo de satisfacción aun mayor.

Así, en la tarde del 27, en el acogedor salón de protocolo del Teatro Nacional, fueron anunciados los ganadores. En el primer nivel —críticos, periodistas, teatrólogos— compartieron el premio Vivian Martínez Tabares y Armando Correa por sus trabajos **Macbeth** e **Irrumpe o la retórica de la imagen**, respectivamente, mientras Liliam Vázquez mereció mención por **Un autor en busca de sus personajes**. (Estas críticas fueron publicadas en **Tablas**, no. 2, 1984, edición dedicada íntegramente al Festival de Teatro de La Habana).



• Miguel Ángel Sirgado, estudiante de Teatología del I.S.A. recibe de manos de Ángel Orlando Ferrer, de la imprenta Urselia Díaz Báez, el premio por su trabajo **Santa Camila** de La Habana Vieja.

En el segundo nivel —estudiantes, trabajadores, público en general— merecieron los dos primeros premios Inés M. Martiatu por **María Antonia: Wa-ni-ile-re de la violencia**, y María Antonieta Collazo por **Los molinos del Escambray** (ambos se reproducen íntegramente en esta edición). Y menciones a Roxana Pineda y Ana Cristina Braga (**Síntesis de una confrontación**), Nohemí Cartaya (**Por una lluvia sin techo**), Enrique Alonso (**El caballero de Pogolotti**), Laura Fernández (**¿Por qué?**) y Miguel Ángel Sirgado (**Santa Camila de La Habana Vieja**).



el otro salto de un dramaturgo

Gerardo Fullea León

Fotos: Juan Carlos Fernández

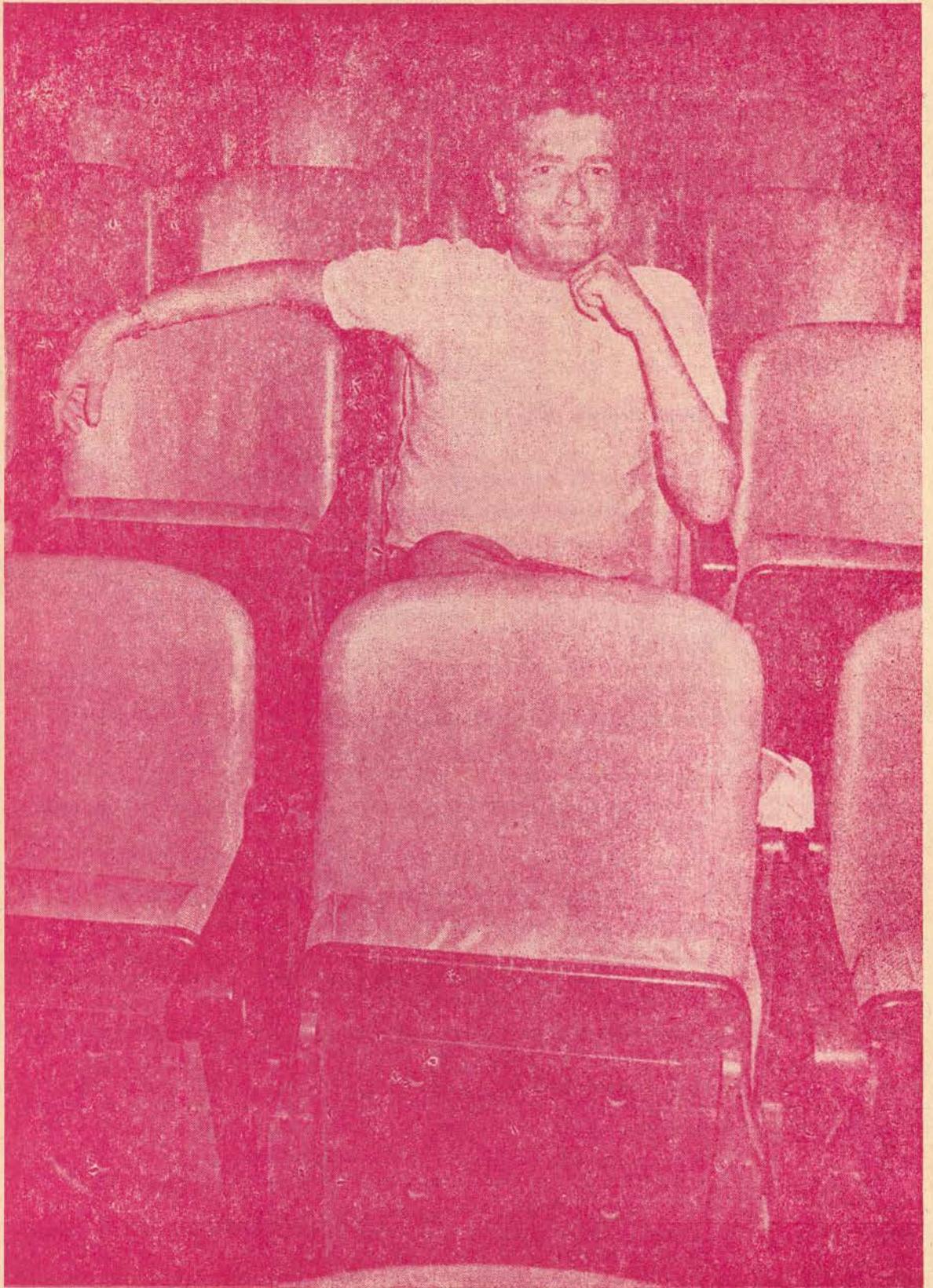
De *El salto* a *La primera vez*, Jorge Ybarra Navia, autor de ambos textos, ha dado un salto hacia un peldaño superior de la creación teatral pero, como era de esperar en la segunda obra de un bisoño dra-

(Continúa en la pág. 33)

libreto no. 3

la
primera
vez
jorge
y barra
navia

JORGE YBARRA NAVIA nació en La Habana en 1938. Es graduado de Ingeniería Económica en la URSS, además de haber obtenido el grado científico de Master en Organización y Planificación de la Economía en ese país. Es autor de la comedia **El salto** con la que obtuvo el Premio Teatro 1980 del Concurso 13 de Marzo y que se estrenara en 1981 por el grupo de Teatro de Arte Popular. Tradujo **Melodía varsovia** para su puesta en escena por el grupo Rita Montaner. Ha trabajado como asistente de dirección y como asesor literario en el grupo Arte Popular. Actualmente trabaja en la vice-dirección técnica de la Empresa Nacional de Artes Escénicas. Con **La primera vez** obtuvo el premio de la revista Muchacha "a la obra que mejor refleja la temática de la mujer joven", durante el Festival de Teatro de La Habana 1984.



PERSONAJES:

RENE
CARMELA
JENNY
JUANA
PACO
EVELIO
JAVIER
ACACIA
FLOR

PRIMERA PARTE

ESCENA I.

(Oficina. Jenny y Javier.)

- JAVIER.** Jenny, voy al taller un momento. Debe estar al llegar un ingeniero que mandan del Ministerio. Le dices que me espere. No estoy para nadie más.
- JENNY.** ¡Qué salación, jefe! Seguro que viene a hacernos una inspección.
- JAVIER.** ¡Qué va! Lo mandan a trabajar con nosotros.
- JENNY.** ¡Un ingeniero! ¡Ay Javier, qué chiveta! ¡Otro viejo más! Aquí no se puede trabajar. Está una rodeada de viejos y mujeres. Voy a pedir mi traslado para un lugar donde haya nuevos horizontes. A respirar aires juveniles. Me voy, aunque sea de cocinera, para una unidad militar.
- JAVIER.** Si es un viejo debe ser un retrasado mental, porque me informaron que está recién graduado.
- JENNY.** ¿Qué me cuentas? ¡Recién graduado! Eso ya es otra cosa. ¿Y qué tal es?
- JAVIER.** ¡Qué se yo! Solamente me dijeron que estudió en la Unión Soviética y que no tiene experiencia laboral alguna.
- JENNY.** ¡En la Unión Soviética! ¡Qué nivel, Javier! Y yo que dejé el ruski yasik pa radio.
(Entra Flor.)
- FLOR.** Hazme el favor, Jenny. Firmame aquí y recibeme esta correspondencia.
- JAVIER.** Ya sabes: Cuando llegue me mandas a buscar inmediatamente. (Sale.)
- JENNY.** Muchacha, ¿dónde estabas metida? No te he visto en todo el santo día.
- FLOR.** No me digas nada, mi amiga. Que estoy aquí con el alma. Imaginate. Por la mañana fui a resolver mi problemita. Estoy como muerta. Te aseguro que es la última vez que lo hago. ¡Mira que se pasa trabajo en esta vida!
- JENNY.** ¿Me lo dices o me lo preguntas? Si sabré yo lo que se pasa. Ahora, que sea la última vez no te lo creo. Siempre dices igual, y después...
- FLOR.** ¡Ay, mi amiga, qué voy a hacerle! Es que una es tan débil. En cuanto lo veo no me le puedo resistir. Y después son las consecuencias. Pero él no es tan malo. Me donó la sangre y todo.
- JENNY.** Sí, pero si te vi no me acuerdo. ¡Qué va, chica! ¡Estás perdida! Con los hombres no se puede ser tan débil. Tienes que aprender conmigo. Todavía ninguno se ha reído de mí.
- FLOR.** Si supieras cuánto te admiro. Quisiera ser como tú, pero no me sale. A veces eso me pone malísima.

- JENNY. No te pongas así. Mira, te voy a contar un chisme que te va a levantar el ánimo.
- FLOR. ¿Sí? Cuéntame.
- JENNY. Nada, que estamos de suerte. Parece que al fin vamos a refrescar el ambiente aquí.
- FLOR. ¿Van a poner aire acondicionado?
- JENNY. ¡Ay, niña, qué materialista eres!
- FLOR. Materialista no, pero si dices que vamos a refrescar el ambiente, que yo sepa, solamente lo hace el aire acondicionado. **(Entra Acacia.)**
- ACACIA. Buenas tardes, compañeras. ¿Esta es la oficina del compañero Javier Sánchez?
- JENNY. **(Sin prestar atención a Acacia.)** No es eso lo que vamos a refrescar, sino el elemento humano. Va a comenzar a trabajar con nosotros un ingeniero. ¿Te das cuenta?
- FLOR. ¡Un ingeniero! ¡Qué caché, mi amiga! Oye, ¿y cómo está? ¿Se le podrá hacer un tiempo? ¿Es soltero o casado? ¡Cuéntame, vieja!
- JENNY. Todavía no te puedo contar. No sé nada. Tengo que llamar al Ministerio, a Cary. Sabes que es socia fuerte mía. Ella me lo dirá todo al detalle. ¡Ay, estoy loca por verlo!
- FLOR. Seguro que tiene carro y todo.
- JENNY. No lo creo. Está acabado de graduar.
- ACACIA. Compañera... Compañera, por favor.
- JENNY. **(Molesta.)** Espérate un momentico, chica. **(A Acacia.)** Dime com-pa-ñe-ri-ta. ¿En qué te puedo servir?
- ACACIA. ¿Es esta la oficina del compañero Javier Sánchez?
- JENNY. La misma. Pero él no se encuentra.
- ACACIA. Bueno, aún no son las dos. Así que con su permiso lo voy a esperar.
- JENNY. **(Incómoda.)** El compañero Sánchez no puede recibir hoy a nadie, está muy ocupado.
- ACACIA. Estoy citada con él a las dos de la tarde.
- JENNY. ¿A las dos? **(Revisa su agenda.)** No, mi cielo. Me parece que estás e-quí-vo-ca-di-ta. Aquí, en mi agenda no tengo anotada ninguna entrevista a las dos.
- FLOR. Oye, Jenny, cuando reparta esta correspondencia, vuelvo para que llames a tu socia del Ministerio y nos cuente del ingenierazo. Chao. **(Sale.)**
- ACACIA. ¿Me permite usar el teléfono?
- JENNY. Pero que sea breve. Este teléfono es sólo para llamadas oficiales.
- ACACIA. **(Al teléfono.)** ¿Oigo? Es Acacia Pacheco. Por favor, ¿con quién hablo?... Ah, mire, compañero, el caso es que me encuentro en la oficina de Sánchez y me informan que no tengo cita con él... Bueno, parece ser la secretaria... Sí, un momentico. **(A Jenny.)** Compañera. Quieren hablar con usted.
- JENNY. ¿Conmigo?... Bueno... **(Al teléfono.)** Sí... la mismita que viste y calza. **(Melosa.)** Ah, pero mira quién era. Usted como siempre. Tan lisonjero... ¿Cómo?... **(Ríe.)** ...Ay, ¡qué cosas dice usted!... No, a mí Sánchez no me dijo nada de la compañera, se le debe haber olvidado, pero siendo un asunto suyo... **(La mira con complicidad.)** Le concertó una cita en cuanto él llegue... Seguro que no me dijo nada. Es más, me recalcó que hoy no puede recibir a nadie, pero no se preocupe, eso lo puedo arreglar... No, es que va a tener una entrevista con un ingeniero... ¿cómo?... ¿Está seguro? **(Mira a Acacia con embarazo. Entra Flor.)** No, no se preocupe. Ahora mismo le mando a buscar. Esas fueron sus orientaciones. Adiósito.
- FLOR. ¿Hablaste con tu socia? Cuéntame, ¿qué te dijo del ingeniero?

JENNY. ¡Ay, Flor, qué trabajo tan grande tengo, vieja! No te puedo atender ahora.

FLOR. ¡Ay, mi amiga! Si no está Sánchez. Anda, llama para saber del pepillo.

JENNY. Flor, me parece que te están llamando.

FLOR. Ah, que se esperen. No bajé a merendar, así que tengo derecho a mis quince minutos. Anda, mi amiga, llama. ¡Mira lo inquieta que estoy! A lo mejor es mi felicidad. **(Entra Javier.)**

JAVIER. Jenny, hazme el favor y búscame la copia del plan de reparaciones del año.

JENNY. Enseguida. Mire, Sánchez, la compañera lo está esperando.

JAVIER. **(A Jenny.)** Te dije que no podía recibir a nadie. **(A Acacia.)** Disculpe, pero estoy muy ocupado. A las dos tengo una entrevista y ya el compañero debe estar al llegar.

ACACIA. Yo soy el compañero.

JAVIER. Debe haber un error. Espero a un ingeniero.

ACACIA. Si hay un error, es ortográfico. No es ingeniero, sino ingeniera. Aceptado por la Real Academia de la Lengua.

FLOR. ¡Ay, me parece que me llaman! **(Sale.)**

JAVIER. ¡Una mujer! Esto no estaba en el programa.

ACACIA. ¿Tiene algo en contra de las mujeres?

JAVIER. ¿Yo? No, ¡qué va! Pero es que... Bueno, realmente no lo esperaba.

JENNY. Ni yo tampoco.

ACACIA. **(Jocosa.)** Lamento desilusionarlos, pero no pienso hacer nada por complacerlos.

ESCENA II

(Taller. Acacia, Javier y Evelio.)

EVELIO. Y aquí termina el proceso de tejeduría. Ya al departamento de tintorería no los puedo acompañar. ¿Tiene alguna duda?

ACACIA. Realmente, así, de primera impresión, no tengo ninguna.

JAVIER. ¿Y qué le pareció el taller? **(Entra Carmela.)**

ACACIA. Muy bueno. Es asombroso cómo, con unos equipos tan viejos y sin facilidades para adquirir piezas de repuestos, puedan mantener la producción. Se nota que son unos obreros muy calificados.

EVELIO. Mire, esta es la compañera Carmela. Responsable de calidad del taller y Secretaria del Núcleo del Partido.

JAVIER. Carmela, la compañera comenzó a trabajar hoy con nosotros. Es ingeniero, digo, ingeniera-tecnóloga y se graduó en la Unión Soviética.

CARMELA. ¡Qué bueno! ¡Al fin llegó nuestro relevo! Porque hija, ya va siendo hora de que nos retiren a todos nosotros.

EVELIO. Allá tú que ya estás para el asilo, porque yo sí que estoy campana.

CARMELA. Sí, campana; pero como la campana de la Demajagua. De museo. No sé cómo te lanzas conmigo.

JAVIER. No les haga caso, ingeniera. Esta es la guerra de los treinta años. Trabajan juntos desde el capitalismo.

CARMELA. Juntos, pero no revueltos.

- EVELIO.** Eso es lo que tú quisieras. **(A Acacia.)** Cuando tengamos más confianza le voy a contar de cuando comenzó a trabajar aquí. Ahora es de lo más seriecita.
- CARMELA.** ¡Pero mira que estás fresco! **(A Acacia.)** Cuando entré a esta fábrica era una muchachita y él ya era un camaján viejo.
- EVELIO.** Bastante monerías que me pintabas. Lo que pasa es que nunca te hice caso y eso es lo que te molesta. **(Entra René.)**
- RENE.** Permiso, Carmela, estoy esperando por tí. Me tienes parado.
- CARMELA.** Ay, sí. Espérate un momentico que te lo traigo enseguida. **(A Evelio.)** Te salvó la campana. Con permiso. **(Sale.)**
- JAVIER.** Esto es a diario. No comprendo cómo aún tienen cuerda. En los diez años que llevo aquí, no han parado de discutir. Ya son como un matrimonio viejo.
- EVELIO.** Realmente nos queremos mucho. Siempre fue muy luchadora. Es tremenda mujer. El día que la propusieron como Obrera Ejemplar y leyeron su biografía, me emocioné tanto que casi hasta lloro. Dijeron tantas cosas de ella que desconocíamos, a pesar de los años que llevábamos trabajando juntos. Es muy sencilla. Ahí donde la ve, llevó medicinas y correspondencia hasta Santiago de Cuba en los años de la dictadura. ¡Es mucho esta Carmela!
- ACACIA.** Sí. Se nota que es una mujer de batalla.
- JAVIER.** Y lo que le sabe a esta industria.
- EVELIO.** Me atrevería a afirmar que es la que más sabe aquí. Ha trabajado en todas las operaciones. Bueno, ya se dará cuenta en el trabajo diario.
- (VOZ EN OFF).** Atención, por favor. Al compañero Sánchez que llame a la Dirección. Repito. Al compañero Sánchez que llame a la Dirección.
- EVELIO.** Vamos para mi oficina. Puedes llamar desde allí.
- JAVIER.** **(A Acacia.)** Puede venir con nosotros.
- ACACIA.** No, no se preocupe. Aquí estoy muy bien. **(Salen Evelio y Javier. Breve silencio.)**
- RENE.** ¿Vas a empezar a trabajar aquí?
- ACACIA.** ¿Usted habla conmigo?
- RENE.** ¡Sí!
- ACACIA.** Sí.
- RENE.** ¿Sí de qué?
- ACACIA.** ¿Cómo que sí de qué?
- RENE.** Sí, que ¿sí de qué?
- ACACIA.** ¿No me preguntó si iba a trabajar aquí?
- RENE.** Sí.
- ACACIA.** Pues entonces, sí.
- RENE.** Ah... **(Silencio.)** ¿Y de qué?
- ACACIA.** ¿Qué de qué?
- RENE.** Sí. Que de qué vas a trabajar aquí.
- ACACIA.** Usted pregunta demasiado. ¿Es acaso de protección física o de algún comité de recepción?
- RENE.** No, nada de eso. Era para ver si adivinaba.
- ACACIA.** Creía que los adivinos trabajaban en el circo, pero me equivoqué.

- RENÉ.** ¡Vaya! Si te sabes reír. Llegué a pensar que te faltaban los dientes y por eso no los enseñabas.
- ACACIA.** Pues se equivocó. No me falta ninguno.
- RENE.** Ya veo. No te falta nada. Pero no me equivoqué en eso sólo.
- ACACIA.** ¿Ah, no? ¿Y en qué más? Digo, si no peco de indiscreta.
- RENE.** ¡Qué va! Te diré. Pensé que no tenías ni conversación.
- ACACIA.** ¡Qué me cuenta! ¿Se puede saber que le dio pie para esa equivocación?
- RENE.** Que, por regla general, las muchachas bonitas no son muy inteligentes que digamos.
- ACACIA.** No sé si tomarlo por un piropo o por una ofensa.
- RENE.** Ofensa no es.
- ACACIA.** Entonces, gracias. Pero me parece que va a necesitar un mínimo técnico para aprender a piropear porque, con éste, cogió suspenso.
- RENE.** Ah, ya sé. Eres la nueva maestra para el noveno grado.
- ACACIA.** Otra vez se equivocó.
- RENE.** Ahora sí que no fallo. ¿Diseñadora?
- ACACIA.** No, hombre, no. ¿De dónde sacó eso?
- RENE.** Es que pareces una modelo.
- ACACIA.** Gracias de nuevo. Pero una modelo no es una diseñadora.
- RENE.** Pero están ahí, ahí. Bueno. Me doy por vencido. ¿De qué vas a trabajar?
- ACACIA.** Comencé en el Departamento Técnico.
- RENE.** Ahora sí. Normadora, ¿no?
- ACACIA.** (Ríe.) No pones una.
- RENE.** Así me gusta.
- ACACIA.** ¿Qué cosa?
- RENE.** Que me tutees.
- ACACIA.** Fue un error (Entra Carmela.)
- RENE.** Pero podemos aprovechar la oportunidad, ¿no te parece?
- CARMELA.** ¡Cuidado, ingeniera! ¡Qué el niño es de anjá!
- RENE.** ¡Ingeniera! ¿Quién me lo iba a decir?
- CARMELA.** Ah, pero ¿no sabías quién era y estabas en ese chachareo? ¡Verdad que usted es fresco!
- RENE.** ¿Qué pasa, Carmela? ¿Me vas a poner malo el negocio?
- ACACIA.** Que yo sepa, aquí no hay ningún negocio.
- CARMELA.** Así, hija: duro y a la cabeza. Que aprenda a respetar a las mujeres.
- RENE.** ¡Eh! ¿Y eso qué cosa es? Pero, Carmela, ¿qué daño te he hecho?
- CARMELA.** ¡Basta, basta! Aquí tienes todos los modelos llenos. Así que andando se quita el frío. Vaya para su lugar de origen, que aquí no se le ha perdido nada.
- RENE.** (A Acacia.) Me llamo René y soy el mecánico del taller de mantenimiento. Ya sabes donde me tienes. (A Carmela.) Y tú, deja que me pidas que te arregle la máquina o la plancha. Esta me la pagas, sinvergüenzona. (Sale.)

- CARMELA.** ¡Arranca! (Ríe.) Es un buen muchacho. Sólo que no he visto nada más sato en mi vida. ¡Aquí hay que cuidarlo hasta de los maniqués, si no los enamora!
- ACACIA.** Sí. Se ve un poco salidito del plato.
- CARMELA.** ¡Un poco! ¡Bastante! Aquí ya tiene una colección. (Entran Javier y Evelio.) Ya casi es un problema sindical.
- JAVIER.** Ingeniera, creo que va a tener un buen estreno. Nos han encomendado un proyecto para una fábrica similar en Santa Clara. Por supuesto, con equipos modernos. Así que la invito a una reunión en Desarrollo del Ministerio para que vaya entrando en cancha.
- ACACIA.** ¡Me encanta la idea! ¿Cuándo es?
- JAVIER.** ¡Ahora mismo nos vamos!
(Oscuro.)

ESCENA III.

(Lluvia. Portal. Evelio y Flor.)

- FLOR.** No sé qué haríamos sin este portal. Cada vez que llueve es la misma desgracia. Ustedes como sindicato deben hacer algo para que construyan un paradero. ¿Sabes lo que es estar a la intemperie todo el tiempo? En la próxima asamblea de producción y servicios lo voy a proponer. Podemos hacerlo con trabajo voluntario.
- EVELIO.** Para todo el sindicato. En cuanto hay un problema se acuerdan que existe, pero a la hora de las elecciones nadie quiere agarrar. Y uno se cansa. Llevo ocho años de secretario general y no veo el relevo. En la próxima renovación de mandatos te voy a proponer. No tienes ningún problema en tu vida. Llegas a la casa y lo tienes todo resuelto.
- FLOR.** ¡Ay, Evelio! ¡¿Qué no tengo problemas?! Tengo uno grandísimo, y si me meto en las cuestiones sindicales, no lo resuelvo jamás.
- EVELIO.** ¿Y cuál es ese problema? (Entra Carmela.)
- FLOR.** Encontrar marido. Comprenderás que necesito mi tiempo libre para hacer mis gestiones.
- CARMELA.** ¿Cuándo será que te pueda oír hablar de otra cosa? ¡Total! Tanto alarde y todavía no has hecho la cruz.
- FLOR.** De eso mismo hablo. Necesito tiempo para poder hacerla.
- EVELIO.** Siendo el caso tan desesperado, me podría sacrificar y hacerte el favor.
- FLOR.** Pero, Carmela, ¿es que ya estoy tan desahuciada?
- CARMELA.** No le hagas caso. Si él ya no puede ni con su alma. (A Evelio.) Tengo ganas que alguna te coja la palabra. No sé con qué cuentas para tanto alarde.
- EVELIO.** No te pongas celosa. Sabes que sólo me casaría contigo.
- CARMELA.** Te aseguro que si me vuelvo a casar no será contigo. La próxima vez, el viejo lo pongo yo. (Entra Acacia.)
- ACACIA.** ¡Qué bueno que la veo, Carmela! Ya le traduje el artículo de la revista. Mañana se lo enseño. Haría falta mecanografiarlo.
- EVELIO.** A mí también me interesa. Déselo a Flor. Ella lo puede mecanografiar.
- FLOR.** Tengo bastante trabajo. No necesito que me busquen más en otros departamentos.
- ACACIA.** Deje, Evelio. Lo puedo mecanografiar poco a poco.
- CARMELA.** ¿Y eso qué cosa es? Oye, Flor, mañana me vas a hacer el favor, ¿verdad?

- FLOR.** Está bien; pero que conste que es un favor. No sea que después se acostumbren y sea una obligación. Conozco el elemento. ¡Ay, Evelio! Mira. Allí viene nuestra guagua. ¡Vamos para la parada!
- EVELIO.** ¡Corre! (Evelio y Flor salen corriendo.)
- CARMELA.** No acabo de comprender qué pasa entre ustedes. Siendo tú, Jenny y Flor tres muchachas jóvenes, no hay comunicación, no se llevan bien.
- ACACIA.** No tengo la culpa. Jamás les he hecho una mala acción, puede estar segura de eso.
- CARMELA.** No, no lo dudo. Pero de todas formas, aquí pasa algo raro. ¡Mira! Allí viene René con su moto. Ya nos vio. Se va a empapar. (Entra René.)
- RENE.** Con esta lluvia no se puede manejar.
- CARMELA.** Por eso no me gustan las motocicletas. Una es la carrocería. Si hace sol, te asas. Si llueve, te empapas. Si hace frío, te congelas y si chocas, te haces polvo. Prefiero la guagua.
- RENE.** Eso es porque ya estás viejita.
- CARMELA.** No creas que me vas a acomplejar. Estoy muy contenta con los años que tengo. Los he vivido a plenitud. Te quisiera ver cuando llegues a mi edad.
- RENE.** ¡Qué va! No voy a llegar allá.
- CARMELA.** ¿Pero, qué te has creído? Tengo mis años, pero no tantos.
- RENE.** A ver ¿cuántos años tienes, Carmela? Papá me cuenta que empezaste a trabajar aquí con él desde que se inauguró la fábrica. ¡Y ya tiene treinta y seis años de fundada! El se retiró y tú sigues aquí dando guerra.
- CARMELA.** ¡Déjate de confianzas! Y para que sepas; cuando tu padre comenzó a trabajar aquí lo hizo como jefe de mantenimiento, y los dueños no lo iban a emplear si no hubiera tenido la gran experiencia que tenía. Y yo, era la primera vez que trabajaba. Sólo tenía quince años. Me tuvieron que arreglar los papeles para poder trabajar.
- ACACIA.** No le haga caso, Carmela. La está mortificando.
- CARMELA.** Por si acaso. ¿No ves que esta gente me quieren retirar ya? Se han puesto de acuerdo. Y de eso nada. Aquí hay Carmela para rato.
- RENE.** ¿Sí? Pues lo vas a tener que demostrar ahora mismo. Mira. Ahí viene tu guagua.
- CARMELA.** ¡Ay! ¡Chofer! Espérame. (Sale corriendo.)
- RENE.** (Riendo.) La cogió. Verdad que hay Carmela para rato. (Pausa.) ¿Y tú? ¿Qué guagua esperas?
- JAVIER.** Despreocúpate. Tengo buena vista. No necesitare correr.
- RENE.** No te vendría mal. El ejercicio es necesario.
- ACACIA.** No estoy gorda.
- RENE.** Realmente no. Estás en el justo medio. Ni gorda ni flaca. Vaya, como me la recetó el médico.
- ACACIA.** ¿Sí? Pero da la casualidad que esta farmacia no está piloto. Puedes buscarte otra de turno permanente.
- RENE.** ¡Oye, pero qué arisca eres, muchacha! No se puede ser así.
- ACACIA.** ¿Así cómo?
- RENE.** Tan seca.
- ACACIA.** Te equivocas. No soy seca. Quizás un poco sería. Pero sólo lo suficiente.
- BENE.** Lo suficiente como para mantenerme a raya.
- ACACIA.** Si crees que es por eso.

RENE. Si no lo es, se parece mucho. Desde que llegaste a la fábrica te estoy invitando a salir y no te conmueves. Hace más de cuatro meses que trato inútilmente de que me hagas caso.

ACACIA. No hace tanto. Hoy precisamente cumpla tres meses de haber comenzado.

RENE. ¿Sólo tres?

ACACIA. ¿Qué, te parece más? ¿Tanto te he cansado ya?

RENE. Al contrario. Lo que pasa es que hace tanto que te estoy invitando, que ya he perdido la noción del tiempo. Por cierto: ¿y por qué no aprovechamos la oportunidad y festejamos tus tres meses de vida laboral?

ACACIA. No hay todavía ningún éxito para celebrar.

RENE. Entonces podemos celebrar los tres meses que hace que nos conocemos.

ACACIA. Eso no tiene ningún sentido.

RENE. Puede que para ti no. Para mí, en cambio, sí.

ACACIA. Nunca se sabe cuando hablas en serio o en broma.

RENE. Te aseguro que ahora hablo en serio.

ACACIA. Bien. Te daré un voto de confianza.

RENE. Eso quiere decir que aceptas mi invitación.

ACACIA. No. Vamos a hacerlo al revés. Te invito yo.

RENE. ¿Cómo? Sería la primera vez que esto me sucede.

ACACIA. No estás obligado a aceptar.

RENE. ¡Muchacha! Contigo, como sea y donde sea. ¿A donde me vas a llevar?

RENE. Ya tenía mi plan para esta noche, así que sólo tengo que incluirte. Iremos al teatro.

ACACIA. Me gusta. ¿Quién canta?

ACACIA. No canta nadie. Es una función de teatro dramático.

RENE. ¡Ah, un dramón!

ACACIA. ¿Por qué piensas así? Es una obra actual. Pero bueno, si no quieres ir...

RENE. ¡Cómo no! Será la primera vez que vea un dramón.

ACACIA. Ya son dos primeras veces.

RENE. Y las que me faltan.

ACACIA. No creo que te falten tantas.

RENE. Sí. Me faltan. Sobre todo una que no he conseguido nunca.

ACACIA. ¿Se puede saber cuál es?

RENE. Como no: Enamorarme.

ACACIA. ¿Sí? Eso no te lo crees ni tú mismo.

RENE. Por mamáita te lo juro.

ACACIA. No seas infantil.

RENE. No tengo nada de infantil.

ACACIA. ¿Crees? Me parece que sí.

RENE. Te puedo mostrar lo contrario.

ACACIA. ¿Sí? ¿Cómo?

RENE. Esta noche te lo demuestro.

ACACIA. ¿Y por qué esta noche? ¿No me lo puedes demostrar ahora?

RENE. No, no puedo ahora.

ACACIA. ¿Y eso? ¿Necesitas algo especial que no tengas aquí?

RENE. Ese es el motivo.

ACACIA. No me digas. ¿Se puede saber qué cosa es?

RENE. ¡Como no! Mi guitarra.

ACACIA. Acabáramos. ¿Y qué tiene que ver una guitarra con tu demostración?

RENE. Te lo demostraré con una canción mía.

ACACIA. ¿Sí? Puede ser una canción infantil.

RENE. No es infantil. Son canciones muy serias. De la vida. Sí, no te rías.

ACACIA. Disculpa. No me río de ti ni de tus canciones. Sinó de mí.

RENE. ¿Y se puede saber de qué?

ACACIA. Como no. Es que ahora soy yo la que se equivocó.

RENE. ¿En qué?

ACACIA. Con respecto a ti.

RENE. ¿Sí? Aclárame eso.

ACACIA. Nunca pensé que tuvieras alma de artista.

RENE. ¿Y por qué no?

ACACIA. No sé. Sencillamente no te imagino como compositor.

RENE. Los que saben dicen que lo hago bien. He llegado a festivales provinciales.

ACACIA. No lo dudo. Si eres tan buen compositor como mecánico, entonces tienes el éxito asegurado.

RENE. ¿Es un piropo?

ACACIA. Todavía no he aprendido a piroppear. Pero te prometo dedicarte el primero.

RENE. Seguro que será bueno.

ACACIA. ¿Por qué lo aseguras?

RENE. Porque todo lo tuyo es de calidad.

ACACIA. Bueno. La conversación ha sido muy agradable, pero ya escampó. Voy para la parada.

RENE. Te llevo en la moto. Así aprendo el camino para tu casa.

ACACIA. ¿En la moto? Deja. Le tengo miedo.

RENE. Manejo muy bien.

ACACIA. No lo dudo, pero es que nunca he montado en una.

RENE. Eso es bueno. Ahora me toca a mi enseñarte algo por primera vez. Anda. Vamos.

ACACIA. Ay, René. No sé... (Entra Jenny.)

JENNY. ¡René! ¡Qué suerte que no te has ido mi chino! (Se le cuelga al brazo.) Llévame a la casa, anda. Mira que estoy apuradísima.

RENE. No puedo. Voy en otra dirección.

JENNY. Ay, papito, aunque sea sácame de aquí. Mira cómo está esa parada. Mete miedo. Además, sabes que pago muy bien los favores que me hacen. De mí nunca has tenido quejas.

ACACIA. Hasta luego. **(Sale.)**

JENNY. ¿Y qué le pasa a ella?

RENE. ¡Acacia, espérame! **(Trata de salir y Jenny lo agarra.)**

JENNY. Papito, no me hagas eso. ¿Cómo me vas a dejar aquí, con este tiempo, para ir detrás de esa pelandruja? ¡Fíjate que todos en la parada nos están mirando! **(René se suelta.)**

RENE. ¡Acacia! ¡Espérame! **(Sale.)**

JENNY. ¡Pero, chico! **(Oscuro.)**

ESCENA IV.

(Bar. Acacia y René.)

ACACIA. Entonces, ¿te gustó la obra?

RENE. Sí. Pasé un rato muy agradable.

ACACIA. Es una respuesta un poco vaga.

RENE. ¿Y qué quieres que te diga?

ACACIA. Quisiera saber la conclusión a que llegaste. Por ejemplo: ¿quién tuvo la culpa de la separación entre ellos?

RENE. Ella, naturalmente. Tenía unos conceptos muy anticuados con respecto a sus relaciones.

ACACIA. Tenía que ser. La mujer siempre es la culpable. Desde los tiempos de Adán y Eva, irremediablemente cargamos con todas las culpas.

RENE. Sí, tíralo a broma; pero no es menos cierto que si no fue Eva la culpable, lo fue la serpiente, que también es del sexo bello.

ACACIA. Me parece que en ninguna parte de la leyenda se aclara si era macho o hembra la serpiente.

RENE. ¿No era una tentación? Entonces era hembra.

ACACIA. **(Ríe.)** ¿Así que la tentación tiene que ser hembra? ¡Ay, René! Estás en plena Edad Media. **(Coqueta.)** ¿Es que acaso no hay hombres tentadores?

RENE. **(Animado.)** ¿Por ejemplo?

ACACIA. El actor de la obra lo es.

RENE. Sigues sin aprender a piropear.

ACACIA. Imagínate, René. En mí también pesan aún algunos rezagos de la moral del embudo.

RENE. ¿Moral del embudo? No sé de qué me hablas.

ACACIA. Es muy sencillo. Lo ancho para tí y lo estrecho para mí.

RENE. No entiendo.

ACACIA. ¿No será que no quieres entender? Mira: por ley, los hombres y mujeres tenemos los mismos derechos y las mismas obligaciones. Pero eso es solamente en el Código de Familia. En la realidad las cosas no se comportan de ese modo.

RENE. Estás exagerando.

- ACACIA.** ¿Exagerando? A las mujeres se nos exige castidad antes del matrimonio. Tal es así, que en el Palacio de los Matrimonios el 99,99% de las novias se casan de blanco. Para que no haya la menor duda.
- RENE.** Eso es una tradición.
- ACACIA.** ¿Tradición? Son muchas las tradiciones que hemos roto y no ha pasado nada. Pero ésta no se rompe y, ¿sabes por qué? Porque inconscientemente todavía se está de acuerdo con ella. Hay que pregonar a los cuatro vientos que la muchacha salió señorita de su casa.
- RENE.** Eres un cuchillo.
- ACACIA.** Y ahí no para la cosa. Después del matrimonio se nos exige una fidelidad conyugal, estricta. En cambio, a ustedes se les permiten tácitamente las relaciones sexuales, tanto antes del matrimonio, como fuera de éste.
- RENE.** Eso ha cambiado mucho. La mayoría de los jóvenes no pensamos así.
- ACACIA.** ¿Seguro? Contéstame sinceramente. ¿Te casarías con una muchacha que no fuera virgen?
- RENE.** (Pausa.) Bueno. (Pausa.) Todo depende. Un mal paso lo da cualquiera. Pudo haber tenido un error. Ahora, no es lo mismo si es una bicha.
- ACACIA.** Ah, entiendo. De acuerdo con ese criterio los muchachos también dan malos pasos, o cometen "un error", cuando tienen relaciones sexuales antes del matrimonio y entonces hay que llamarles bichos también y es necesario pensarlo dos veces para casarnos con ellos.
- RENE.** (Serio.) Con los hombres es diferente.
- ACACIA.** (Rie.) ¿Ves? No hay igualdad. Pero no te pongas tan serio. No te he culpado. No eres el que ha creado esa diferencia. (Pausa.) ¿Me puedes echar un poco más de refresco? No he podido tomar nada. Está muy fuerte.
- RENE.** Disculpa. No me había fijado.
- ACACIA.** ¿Cómo ibas a hacerlo? Está tan oscuro que casi no te veo.
- RENE.** Si eso es un problema, podemos arreglarlo. Me puedo acercar. (Se sienta a su lado y le pone el brazo sobre los hombros) ¿No es mejor así?
- ACACIA.** (Quitándole el brazo.) No, no es mejor así.
- RENE.** ¿Qué te pasa?
- ACACIA.** Me invitaste a bailar, ¿no?
- RENE.** Podemos hacerlo. ¿Vamos?
- ACACIA.** Deja. Este no es lugar para bailar.
- RENE.** Todas esas parejas están bailando.
- ACACIA.** ¿Bailando? René, no están bailando.
- RENE.** ¡Vaya caramba! Ahora resulta que eres puritana.
- ACACIA.** ¡No soy puritana! Lo que pasa es que me gustan las cosas claras. Si quiero bailar, voy a bailar y cuando quiero amar también lo hago. Ahora bien, ¿Crees que a esas parejas que se ocultan en la penumbra les interesa realmente el baile? ¿No es más hermoso y hasta sano que se fueran a un hotel? Pero no lo hacen. ¿Y sabes por qué? Sencillamente una muchacha puede salir tranquilamente de aquí, sin temor a que la vea un conocido. Solamente estaba "bailando".
- RENE.** ¿Y cuál es la solución?
- ACACIA.** Acabar con la moral del embudo.
- RENE.** De acuerdo. Empecemos ahora mismo.

- ACACIA. René, no eches a perder lo agradable que ha sido todo esta noche. Estoy hablando en serio.
- RENE. (Riendo.) También hablo en serio. ¿No dices que hay que acabar con la moral del embudo?
- ACACIA. No me dores la píldora. Te dije que me gustan las cosas claras. A ver. ¿Qué quieres? ¿Acostarte conmigo?
- RENE. No es necesario que seas tan cruda.
- ACACIA. Vamos, no me digas que te vas a sonrojar.
- RENE. Verdad que eres mucho, chiquita. Primera vez que me salen con una así.
- ACACIA. Menos mal. Sigo dándote sorpresas por primera vez.
- RENE. Vamos.
- ACACIA. ¿A dónde?
- RENE. Bien sabes a dónde.
- ACACIA. No. No lo sé. Quiero que me lo digas.
- RENE. Está bien. Vamos a acostarnos.
- ACACIA. ¿Por qué? Porque me pagaste un trago. Si es por eso, pago yo y te libro de esa obligación.
- RENE. No he pensado en eso.
- ACACIA. No es necesario que lo pienses. Es algo que se entiende como natural. La mayoría de los hombres se creen en la obligación de proponernos que nos acostemos con ellos enseguida que nos pagan un trago. Lamentablemente no conciben la amistad entre un hombre y una mujer.
- RENE. (Pícaro.) Vamos, anda. Te voy a demostrar que entre nosotros sí puede haber amistad.
- ACACIA. Te pregunté, ¿por qué?
- RENE. ¿Cómo que por qué?
- ACACIA. Entonces ves muy natural que por el simple hecho de haber ido al teatro, de tomarnos unos tragos juntos, irremediamente tengamos que terminar en la cama.
- RENE. Sí, lo veo normal.
- ACACIA. Entonces, la anormal soy yo. Lo siento.
- RENE. (Meloso.) Por última vez. Vamos.
- ACACIA. Por última vez, ¿por qué?
- RENE. Pero, ¿es que eso necesita respuesta?
- ACACIA. Yo la necesito.
- RENE. Pues porque nos gustamos.
- ACACIA. ¡Qué lástima, René! ¡No has entendido nada! Imagínate. Si me fuera a acostar con todo el que me gusta. O es que piensas que a mí no me gustan muchos en la calle. No, René. Eso no es motivo suficiente para mí. Necesito algo más.
- RENE. ¿Qué cosa?
- ACACIA. (Apretándole la nariz con el dedo.) Amor. (Oscuro.)

ESCENA V.

(Oficina. Jenny. Entra Acacia.)

- ACACIA.** Jenny necesito ver a Sánchez.
- JENNY.** Está ocupado. Ordenó que no lo molestaran.
- ACACIA.** Es urgente.
- JENNY.** Aquí todo es urgente o para ayer.
- ACACIA.** Cada vez que necesito ver a Sánchez tengo problemas contigo.
- JENNY.** Tan pronto él me diga que estás en la lista de los priorizados, entonces te dejo pasar cada vez que quieras.
- ACACIA.** No es cada vez que quiera. Solamente cuando sea necesario. (Entra René.) Vengo a esta oficina nada más que por asuntos de trabajo.
- JENNY.** Menos mal.
- RENE.** No peleen que se ponen feas y arrugadas. Jenny, necesito ver al jefe. (Se oye la voz de Sánchez por el intercomunicador.)
- JAVIER.** Jenny, ven, que necesito dictarte.
- JENNY.** Enseguida, jefe. (Melosa a René.) Espérate un momentico, le diré que lo quieres ver. Además, recuerda que tenemos una conversación pendiente. (Sale.)
- ACACIA.** ¡Es insoportable!
- RENE.** Lo que pasa es que no la sabes tratar. No es una mala muchacha.
- ACACIA.** No, claro que no. Jamás diría eso. Pobrecita. Es una lástima que sea tan vulgar y tan mal educada. Además, de jovencita debe haber sido muy bonita. ¡Ay, perdona! Me olvidaba.
- RENE.** (Ríe.) Esos numeritos no te van. Se te cae el barniz y sale a relucir el subdesarrollo.
- ACACIA.** ¡Déjate de gracias! No estoy para bromas.
- RENE.** ¿Y se puede saber dónde estabas? Te he buscado toda la mañana.
- ACACIA.** Acabo de llegar. Te estás poniendo viejo. Has perdido la memoria. Anoche te dije que hoy tenía una reunión en el Ministerio a las ocho y media.
- RENE.** ¿A mí?
- ACACIA.** ¡René! Te lo dije cuando salíamos del cine, ¿no recuerdas?
- RENE.** Bueno. Si tú lo dices, vamos a creerlo. (Ríe.)
- ACACIA.** Pesado. ¿Y para qué me buscabas?
- RENE.** ¡Ahh! Una sorpresita que te tengo.
- ACACIA.** ¿Una sorpresa? ¿Y qué cosa es?
- RENE.** Si te lo digo deja de ser sorpresa.
- ACACIA.** ¡Ay, chico! No seas pesado. Anda, Dímelo.
- RENE.** Adivina.
- ACACIA.** Está bien. A ver. ¿A qué reino pertenece?
- RENE.** ¿Cómo que a qué reino pertenece?
- ACACIA.** Sí. ¿Al reino animal, al vegetal o al mineral?
- RENE.** Ah, comprendo. Pues debè ser al vegetal, aunque no se come.

ACACIA. Ya sé. Una flor.

RENE. Contigo no se puede. No me permites ni darte una sorpresa. Bien podrías haberlo dilatado un poco.

ACACIA. Eso quiere decir que adiviné. Así que dámela.

RENE. Pero no del todo. Debes adivinar qué flor es.

ACACIA. Bien. Empecemos por el color. ¿Es roja?

RENE. No.

ACACIA. Entonces, blanca.

RENE. Tampoco.

ACACIA. Ni roja ni blanca. Ah, ya sé. Amarilla.

RENE. Frío, frío.

ACACIA. ¡Qué raro! Oye, los príncipes negros son rojos ¿estamos?

RENE. No es un príncipe negro.

ACACIA. Si no es rosada, entonces están descartadas las rosas.

RENE. Están descartadas. Pero ya tienes cinco "no". ¿Hasta cuándo?

ACACIA. Espérate. Dame la última oportunidad. Así que ni roja, ni blanca, ni amarilla, ni rosada. ¡Ya! Morada.

RENE. ¿Morada? Ahora tengo una duda. Bueno. Está entre morada y violeta. Depende del lugar por donde la mires.

ACACIA. ¿Entre morada y violeta? ¿Estás seguro? Creo que me daré por vencida.

RENE. ¿Te das por vencida? Entonces, para que sea tuya, tienes que pagar su precio. (Saca una orquídea.)

ACACIA. ¡Una orquídea! ¿De dónde la sacaste?

RENE. Del patio de casa. Se la robé a la vieja. ¡Cuándo se de cuenta!

ACACIA. René, ¿por qué lo hiciste?

RENE. Por amor.

ACACIA. Mira que te lo voy a creer.

RENE. Atrévete a dudarlo.

ACACIA. ¿Y ese amor durará tan poco como esta flor?

RENE. Depende. Si no la hubiera arrancado viviría más.

ACACIA. La orquídea da una sola flor al año. Necesitó tiempo para hacer algo tan bello y tú lo tronchaste.

RENE. Lo nuestro ha tenido su tiempo y también puede ser bello. No lo tronches.

ACACIA. (Transición.) Bueno. Lo hecho, hecho está. Dámela. La pondré en el frío.

RENE. No. Te diste por vencida. Si la quieres, debes pagar su precio.

ACACIA. ¿Y cuál es el precio?

RENE. Tu amor. (Entra Jenny.)

JENNY. Renecito, el jefe te está esperando.

RENE. Muy bien. Voy. (Sale.)

ACACIA. ¿Y yo?

JENNY. Cuando salga René.

- ACACIA.** Quisiera que me explicaras cuál es tu problema conmigo.
- JENNY.** Te equivocaste. Esta que está aquí no puede tener problemas con mujeres. Los problemas míos son con los machos. **(Entra Carmela.)** Así que cogiste el camino equivocado.
- CARMELA.** ¿Y esa chusmería? Vamos a ver, ¿qué pasa aquí?
- JENNY.** Aquí ni pasa ni puede pasar nada. Son asuntos de trabajo.
- CARMELA.** No sabía que tu trabajo tenía que ver con los machos. Pero si tú lo dices. Ahora, esa gritería no se puede permitir. Vamos a ver si nos controlamos un poquito. **(Pausa.)** Necesito ver a Sánchez.
- JENNY.** Después que ella. Si no, es capaz de decir que la discrimino.
- CARMELA.** Está bueno ya, Jenny.
- JENNY.** Es que no me gusta que se metan en mi trabajo.
- CARMELA.** Oye, ¿en qué idioma hablo? Después te quejas cuando te halo las orejas. Llevo años tratando de modelarte. Ya estoy al perder las esperanzas. **(A Acacia.)** ¿Podemos entrar juntas? El asunto que voy a tratar te atañe directamente. Pero no pongas esa cara. Es sobre la fábrica de Santa Clara.
- ACACIA.** ¿Hay algo mal hecho en el proyecto?
- CARMELA.** ¡Qué va! Todo está perfecto. **(Entra René.)**
- RENE.** Acacia, el jefe te espera.
- ACACIA.** Gracias, René. Vamos, Carmela.
- CARMELA.** **(A Jenny.)** Después tenemos que hablar. **(Salen Acacia y Carmela.)**
- JENNY.** Espérate, René. No te vayas todavía.
- RENE.** Estoy apurado. Tengo mucho trabajo.
- JENNY.** Ultimamente tienes mucho trabajo.
- RENE.** ¡Ay, no, Jenny! No vamos a comenzar de nuevo. Ya esto lo hemos discutido en varias ocasiones. Me parece que ya no tenemos nada nuevo que agregar.
- JENNY.** Claro. Para tí es muy fácil. Borrón y cuenta nueva. Pero, ¿y yo? ¿No cuento? Por tí dejé a un buen hombre. ¡Hasta se quería casar conmigo!
- RENE.** Bueno, ¿y qué? Nunca te prometí nada. Además, no te exigí que lo dejaras. No soy celoso. Y en un final, todavía puedes volver con él.
- JENNY.** ¡Qué cínico eres! Bien sabes que me enamoré de tí.
- RENE.** También yo lo creí. Pero me equivoqué. Es mejor rectificar a tiempo. Sigamos como amigos.
- JENNY.** ¡Qué casualidad! Rectificaste cuando empezó a trabajar aquí la pelandruja esa.
- RENE.** No la metas en esto. Ella no tiene la culpa de lo que pasó entre nosotros. Lo nuestro se acabó, ¿entiendes? ¡Se acabó! No quiero nada más contigo. Nada más. Déjame en paz.
- JENNY.** Por favor, René. **(Pausa.)** No me dejes. ¿Por qué no alquilamos este fin de semana en la playa? A recordar los buenos tiempos. Anda, chico. Para que compares lo que es una mujer y no una pajuata. Mira que hace rato que no nos pellizcamos. No te vas a arrepentir. ¿O es que ya no sabes apreciar lo que es bueno? ¿Has perdido el gusto? **(Lo agarra.)**
- RENE.** Deja eso ya. ¡Suéltame! ¡Nos van a ver!
- JENNY.** ¡Vaya! Antes no te importaba. Al contrario. Hasta alardeabas. ¿Qué pasa? ¿Es un problema de nivel? Pero no creas que eres tú solo al que le gusta subir la categoría de la compañía. Segura estoy que a ella también. Quisiera que la vieras cuando viene el arquitecto del proyecto. Imagínate. El agua busca su nivel.

- RENE.** ¡Qué me sueltes te digo! (Entran Sánchez, Carmela y Acacia. Sale René.)
- JAVIER.** ¡Jenny! Hace falta que le consigas pasaje a la ingeniera para Santa Clara.
- JENNY.** ¡Para Santa Clara! Seguro que lo puedo conseguir para esta madrugada.
- CARMELA.** ¿Esta madrugada? No, hombre, no. Para mañana. Déjale tiempo para que se prepare para el viaje. Además, a lo mejor tiene que despedirse de alguien y no le vamos a estropear la noche. ¿No es así, ingeniera?
- JENNY.** Voy a buscar al mensajero para que me lleve la orden de servicios a la terminal. (Sale.)
- JAVIER.** Bueno, ingeniera. Creo que nos podemos sentir satisfechos. El Ministerio ha aprobado su proyecto sin el menor cambio.
- ACACIA.** El éxito no es sólo mío. De no ser por la ayuda de Carmela y Evelio, no habría tenido tanta calidad. La experiencia hace falta. He tenido suerte de tener tan buenos compañeros. Me han enseñado mucho.
- CARMELA.** No tanto. Lo que pasa es que más sabe el diablo por viejo que por diablo. Nosotros también hemos aprendido mucho.
- ACACIA.** Entonces, con su permiso me voy. Necesito preparar el equipaje.
- JAVIER.** Sí, como no. No tenga pena.
- ACACIA.** Bueno, hasta la vuelta. (Sale.)
- CARMELA.** Es buena la muchacha. Muy inteligente.
- JAVIER.** Sí espero que no se malee.
- CARMELA.** No lo creo. Tiene madera. Tengo buena vista. Es de calidad.
- JAVIER.** Ojalá y no te equivoques. Pero lo que me han dicho no me gusta nada.
- CARMELA.** Ah, ya sé por donde vienes. Mira Sánchez: en esta fábrica no hay quien me haga un cuento. Si hay alguien que te ha dicho algo en contra de la ingeniera, esa es Jenny, ¿no?
- JAVIER.** ¿Cómo lo sabes?
- CARMELA.** La conozco como si la hubiera parido. Fíjate lo que te digo. Cuando llegué a la oficina, estaban las dos discutiendo. Por lo que oí, me parece que la culpa la tenía Jenny. No me quiero prejuiciar. Creo que debes hablar con ella. No se pueden permitir esas discusiones en el trabajo.
- JAVIER.** Ella no me ha dado motivo para que la regañe. Es muy buena trabajadora.
- CARMELA.** Ni dije que la regañaras, ni que era mala trabajadora. Sólo que hablaras con ella. Además, yo ya lo hice por enésima vez. No quisiera que esto terminara mal. Después no digas que no te lo advertí. (Oscuro.)

ESCENA VI

(Comedor, Juana pone la mesa tirando los platos con disgusto. Acacia trata de leer.)

- ACACIA.** Mamá, ¿se puede saber qué te pasa?
- JUANA.** A mí no me pasa nada.
- ACACIA.** No lo parece. Desde que llegué del trabajo no me has dirigido la palabra y ahora estás tirando los platos de una forma, que suerte que son plásticos, sino necesitaríamos una vajilla nueva.
- JUANA.** No estoy tirando nada. Lo que pasa es que estoy muy cansada.

- ACACIA.** ¿Con esa energía? Nadie lo creería.
- JUANA.** Sí. Ustedes se creen que una es de hierro. Ya no soy la misma. Ahorita soy una vieja. Llegas del trabajo, vas a la bodega y después, para ese horno que tenemos por cocina.
- ACACIA.** A la bodega fui yo. Y si no cociné fue porque te pusiste hecha una avispa cuando entré a la cocina. Es como un recinto sagrado. En Leningrado vivía sola y por necesidad aprendí a cocinar; pero desde que llegué no me has dejado que me desarrolle.
- JUANA.** Sí. Aprendiste a freír papas con la sartén llena de manteca y después soy yo la que tiene que inventar el resto del mes. Deja. Me basto sola con la cocina.
- ACACIA.** Entonces no te quejes.
- JUANA.** No es por eso que estoy cansada.
- ACACIA.** ¿Ah, no? Entonces, ¿por qué?
- JUANA.** Llevo varias noches sin dormir y a las cinco, de pie para el trabajo. ¡Cómo no voy a estar cansada! Anda, dime.
- ACACIA.** No duermes porque no quieres. Con tomar una pastilla es suficiente.
- JUANA.** No me gustan las pastillas.
- ACACIA.** Entonces, una taza de tilo, como hacía abuela.
- JUANA.** El problema no está ni en pastillas ni en tilo. La culpa es tuya.
- ACACIA.** ¿Mía?
- JUANA.** Sí, tuya. Llevas una semana llegando a las mil y quinientas, y yo sin poder dormir hasta que llegas.
- ACACIA.** ¡Ah! Ese era el asunto. ¡Pero, mamá, mira que eres difícil! Hubieras empezado por ahí y te ahorrabas ese preámbulo.
- JUANA.** No he empezado nada. Fuiste tú la que comenzó. ¡Mira que te conozco! Después resulta que eres la víctima. Que no te dejó vivir en paz. Que te hago la vida imposible. Sí, ya me sé todo el discursito. Así que ahórratelo. Es más, no he dicho nada. ¡Olvidálo!
- ACACIA.** Está bien. Lo olvidaré. (Silencio. Juana sigue tratando de llamar la atención inútilmente. Acacia lee.)
- JUANA.** No sé como el Consejo de Vecinos no ha protestado aún. (Acacia no reacciona.) Porque mira que hace ruido la moto esa... El edificio entero sabe a la hora que llegas... Debemos estar en la picota pública.
- ACACIA.** Lamento que lo que tenga René sea una moto y no un Lada. Parece que eso es lo que te molesta.
- JUANA.** Lo que me molesta es verte llegar a esas horas.
- ACACIA.** Muy bien. Le diré que me deje a dos cuadras de aquí y entraré en puntillas para que los vecinos no me oigan. ¿De acuerdo?
- JUANA.** No tienes necesidad de salir diariamente. El día entero juntos en el trabajo y después también. ¡No sé como no se cansan!
- ACACIA.** No exageres, mamá. Te dije bien claro que esta semana se efectúa un encuentro de aficionados y que René participa. Sencillamente lo he acompañado.
- JUANA.** ¡Vaya! ¡También artista el niño! Mejor sería que matriculara en la Universidad, a ver si se gradúa de algo y deja de ser un mecaniquito de mala muerte.
- ACACIA.** No es un mecaniquito de mala muerte. Es graduado de un tecnológico.
- JUANA.** Sí. Quizás es mejor así. Porque si se pone a estudiar ahora, entonces tendrías que darle clases y seguirías llegando tarde.

- ACACIA.** No me fastidies más con las llegadas tardes. **(Entra Paco.)** Cualquiera que te oyera pensaría que vengo todos los días de madrugada. Y si los vecinos me ven llegar, ¿qué? Es su problema si no tienen otra que hacer y se entretienen en curiosar a la hora que entro o salgo.
- PACO.** En esta casa no se puede descansar con tranquilidad. Me despertaron con tanta gritería.
- JUANA.** ¡Y a buena hora lo hiciste! Ya está la comida. Mira a ver si le has las orejas a tu hija, porque lo que es a mí, ya no me hace caso.
- ACACIA.** Es que me tiene muy aburrida, papá. Ha cogido una letanía con el "que dirán" los vecinos. En un final, ninguno de ellos nos saca los mandados de la bodega.
- PACO.** Acacia tiene razón. Y además, si son tan chismosos, también se fijarán en que ella hace sus guardias siempre, va al trabajo voluntario asiste a las reuniones y es donante de sangre. Así que si quieren hablar, que lo hagan, pero que hablen de todo.
- JUANA.** Sí. Defiéndela, bobo. Defiéndela. Aquí la mala soy yo. Deberías darte cuenta de que es una señorita.
- ACACIA.** Ni señorita ni señora, mamá. Ingeniera. Eso es más importante que mi estado civil.
- PACO.** Juana, dime, ¿cuántos años estuvo Acacia en la Unión Soviética?
- JUANA.** Bien sabes que cinco, ¿y qué?
- PACO.** Que yo recuerde, en esos cinco años dormías a piernas sueltas. No te desvelaba el pensar a qué hora se acostaba ni con quien salía.
- JUANA.** Sí. Sigue defendiéndola.
- PACO.** Ella no necesita defensa. Se defiende sola. ¿Verdad, hija?
- ACACIA.** Es que mamá no acaba de comprender que soy una persona adulta, que viví cinco años sola, sin ustedes. Llevé una vida independiente. Iba al cine, a bailes; los fines de semana practicábamos el campismo y hasta cantaba en el coro de la Universidad. Ah pero lo principal no lo olvidaba. El estudio. Y la prueba es que me gradué con notas excelentes. Entonces, me pregunto: ¿por qué no puedo seguir mi vida igual?
- JUANA.** Ya está la litera. Pero no me vas a convencer. No habré estudiado, pero la experiencia me dice que aquí algo no anda bien.
- ACACIA.** Aquí todo anda bien. Ahora, si el problema radica en que te digo la verdad, en que te cuento donde voy, entonces podemos arreglar la situación. De hoy en adelante no te daré más cuentas de mis actos. Pero mentiras, no te diré. Puedes tenerlo por seguro. **(Hace ademán de salir.)**
- JUANA.** Acacia, ¿dónde vas? Ya la mesa está servida.
- ACACIA.** ¿Para qué? Para que me envenene. **(Sale.)**
- PACO.** No sé cómo te las arreglas para desgraciar siempre la hora de la comida. **(Sale.)**
- JUANA.** ¡Paco! ¡Acacia! ¿Qué se creen? ¿Que soy la criada? **(Oscuro.)**

ESCENA VII

(Puesta de sol en la playa. Acacia y René.)

- ACACIA.** ¿Ves lo que te decía? Es un espectáculo maravilloso cuando el sol entra en el agua.
- RENE.** ¡Verdad que es lindo! Me recuerda un huevo frito.

- ACACIA.** Prosaico. Siempre pensando en la comida. No me explico cómo puedes cantar.
- RENE.** No sólo eso. También he aprendido algo nuevo.
- ACACIA.** ¿Sí? ¿Qué cosa?
- RENE.** He compuesto una canción de amor.
- ACACIA.** ¡No me digas! ¿Cuándo fue eso?
- RENE.** Durante los quince días que te pasaste en Santa Clara. Te recordaba tanto que me inspiré y la compuse. Dicen que es buena, a pesar de ser la primera que compongo sobre ese tema.
- ACACIA.** Vaya. Me siento feliz. De nuevo te doy motivos para una primera vez.
- RENE.** Así la titulé: "La primera vez".
- ACACIA.** Bonito título. Cántamela.
- RENE.** ¿Sin guitarra?
- ACACIA.** Sin guitarra.
- RENE.** Bueno. Si tú quieres. **(Canción.)** ¿Te gustó?
- ACACIA.** Mucho.
- RENE.** ¿Seguro?
- ACACIA.** Seguro. **(Pausa.)** ¿Y eso te lo inspiraron quince días de separación?
- RENE.** Sí.
- ACACIA.** Pronto te convertirás en un compositor famoso.
- RENE.** No te entiendo.
- ACACIA.** Tengo que irme por dos años para Santa Clara.
- RENE.** No te dejo.
- ACACIA.** No seas niño, René. Para mí es algo muy importante. Se trata de mi primer proyecto.
- RENE.** Claro. Eres alguien importante y yo un simple mecánico. No importa.
- ACACIA.** No digas tonterías.
- RENE.** No son tonterías. Desde que llegaste de Santa Clara te noto algo raro conmigo. ¿Habrás conocido a algún otro "ingeniero" por allá?
- ACACIA.** Estás hablando boberías.
- RENE.** No son boberías. Ya me lo habían advertido mis amigos. Ah, pero la culpa la tengo yo, por ser tan...
- ACACIA.** Pero no te pongas así, mi vida. No entiendo. No te he dado motivos.
- RENE.** ¿Cómo que no me has dado motivos? Con los años que tengo nunca había hecho un papel tan ridículo como el que estoy haciendo contigo. Todos nos ven juntos para arriba y para abajo. Cuando das tus viajes no salgo a ninguna parte. Me la paso al lado del teléfono esperando que llames. Y ahora te me apareces con ésta. Te vas dos años para Santa Clara. Pues mira, si es así, lo nuestro se acabó. ¿Entiendes? Se acabó.
- ACACIA.** Espérate René. ¿A dónde vas?
- RENE.** Vámonos. Ya es tarde. Se ha hecho de noche.
- ACACIA.** Espérate un rato. Aún el agua está tibia. Pero no te alteres así... A ver... cambia esa cara. Vamos.
- RENE.** No estoy para juegos.

ACACIA. ¿Y para esto? **(Lo besa.)** ¡Ay, qué seco! Es una estatua de piedra. **(Lo besa.)** No, no es de piedra. Es de sal. Tienes los labios salados. Déjame limpiártelos. **(Lo besa.)** Ah, así está mejor... Bueno, nos equivocamos. No es una estatua.

RENE. Acacia, tú no me quieres.

ACACIA. ¿Qué no? ¿Y esto qué cosa es? **(Lo besa.)**

RENE. No podré estar tanto tiempo sin ti.

ACACIA. Eso no será tan pronto. Lo menos cuatro meses. Tengo tiempo de aburrirte. **(Lo besa.)**

RENE. Nunca me aburrirás, chiquita. ¿No entiendes que me tienes loco? **(La besa.)** Si me llegaras a querer.

ACACIA. Te quiero, mi vida, Tenlo por seguro.

RENE. Mentiras.

ACACIA. Sí, René. Te quiero.

RENE. Demuéstramelo. **(La besa ardentemente.)**

ACACIA. René, ¿qué haces?... No chico, no, déjame...

RENE. Dijiste que me querías. **(La besa.)**

ACACIA. Es cierto, pero no René. No quiero...

RENE. Sí, sí quieres.

ACACIA. René, que hay gente en la orilla... Déjame, por favor.

RENE. Ya es de noche y nos cubre el agua. Nadie nos puede ver. Te necesito, ahora, aquí, en el mar. Te necesito y te amo. Acacia.

ACACIA. Repítemelo.

RENE. Te amo, Acacia.

ACACIA. Repítemelo, repítemelo... **(Oscuro.)**

SEGUNDA PARTE

ESCENA VIII

(Oficina. Jenny y Flor.)

FLOR. Pues sí, mi amiga. Que estás haciendo el papelazo de la vida. Eres el hazmerreír de la fábrica. Se van todos los días juntos y la trae por la mañana. ¡Cualquiera diría que viven en la misma casa!

JENNY. ¿Crees?

FLOR. Oígame, usted sabe que soy una bicha. Soy matrera vieja. De la calle. Y esos están. Por ésta me la juego.

JENNY. Y tan seriecita que se hace. ¡Mosquita muerta! Todas éstas son iguales. Mucha cara sería, mucho título, pero a la hora del cuajo, ¡cómo la que más! ¡El uno en la cola! Y si te haces la boba marcan para la segunda vuelta.

FLOR. No sé qué vas a hacer. ¡Oígame! ¡Qué es muy triste que vengan a quitarle la moral a una en su propio trabajo! Cuando aquí todo el mundo sabía lo de ustedes. Yo, en tu lugar, salía a discutir al pepillo. ¿Sabe? Que no se crea que una está aquí de monga. ¡Y si ella se graduó en la Universidad de Leningrado, usted se graduó en la Universidad de la calle! ¡Así que cuidadito!

- JENNY.** Oye, chica, no me des cranque. No me des cranque que a mí me falta poco. Mira que la rajo. Por mi madre que la rajo.
- FLOR.** Pero ten cuidado. ¡Qué por lo menos sea a dos cuadras de la fábrica! Si no te cogé la treinta y dos. **(Entra Acacia. Jenny no la ve.)**
- JENNY.** Conmigo no hay treinta y dos que valga. Yo soy Jenny en la Habana y no creo en ninguna...
- FLOR.** ¡Ay, miren quien llegó! Ingeniera... ¿Qué tal? Y ese milagro por acá.
- ACACIA.** No es ningún milagro. Vengo a ver a Sánchez.
- FLOR.** No, yo lo decía... como últimamente nada más que la vemos por mantenimiento.
- ACACIA.** No sabía que tenía a alguien vigilandome. ¿Es parte de sus funciones?
- JENNY.** Mira, esta muchacha. Lo que pasa es que mi amiga es muy decente y no quiere llamar las cosas por su nombre. Pero como yo no tengo pelos en la lengua, sí te lo diré por lo claro. Te pasas el día atrás del macho y ya todo el mundo lo comenta.
- ACACIA.** René y yo sólo hablamos en el taller asuntos de trabajo.
- JENNY.** ¡Así que René y yo! ¡Entonces no lo niegues! Estás con él, ¿no?
- ACACIA.** No tengo que responderte esa pregunta.
- JENNY.** No hace falta. El que calla otorga. Pero ven acá, chica. ¿Tú no sabías que René y yo estábamos?
- ACACIA.** No me interesa lo que tuvo antes de conocerme.
- JENNY.** ¡Pero, será descarada!
- ACACIA.** ¡No te permito que me faltes el respeto!
- JENNY.** Pero, Flor, ¿tú estás oyendo? Resulta que le estoy faltando el respeto. Soy yo la que le está faltando el respeto. Pues mira chica. La que me tienes que respetar eres tú porque soy una mujer, ¿sabes? Una mujer a todas. Y resuelvo donde sea porque soy una "salá". Y el macho me lo tienes que respetar, ¿me oíste? Me lo tienes que respetar.
- FLOR.** Así, mi amiga. Enséñale lo que es una mujer. ¡Qué sepa lo que es bueno! **(Entra Evelio.)**
- JENNY.** No, si no sé cómo me aguanto. **(Le va para arriba.)**
- FLOR.** Dale, mi amiga. ¡Qué aprenda!
- EVELIO.** ¿Y esto qué es? ¡Jenny! ¡Ingeniera! **(No puede separarlas.)** ¡Sánchez, ven acá!
- FLOR.** Esto se pone malo **(Sale. Entra Sánchez.)**
- JAVIER.** ¿Qué pasa aquí? **(Las separa.)**
- JENNY.** Nada, jefe. Que la compañera ha venido en forma descompuesta aquí y no se lo podía permitir.
- ACACIA.** Eso no es cierto.
- JAVIER.** Evelio ¿qué fue lo que pasó?
- EVELIO.** ¡Qué se yo! Cuando llegué lo único que vi fue a Jenny saltar como una fiera sobre la ingeniera y ella se defendió.
- JENNY.** ¡Claro! Lo que pasa es que no oyó las barbaridades que me dijo. ¿Dónde está Flor? Ella es testigo.
- ACACIA.** Compañero Sánchez, todo es una calumnia. Se lo puedo explicar detalladamente. El problema fue a causa de René.

- SANCHEZ.** Lo único que me faltaba. Por eso no me gusta trabajar con mujeres. A la corta o a la larga siempre traen problemas.
- EVELIO.** Yo sabía que esto explotaba.
- JAVIER.** Mire, ingeniera, mejor vaya para su oficina y luego hablaremos.
- ACACIA.** Pero vine a un asunto importante.
- JAVIER.** Ahora no puedo atenderla. **(A Jenny.)** Localízame a Carmela.
- JENNY.** Pero es que...
- JAVIER.** Te dije que buscaras a Carmela.
- JENNY.** Está bien **(Sale.)**
- ACACIA.** Sánchez, siento mucho lo ocurrido.
- JAVIER.** Pero, ¿no le da vergüenza, ingeniera?
- ACACIA.** No tengo nada de qué avergonzarme. No comencé la discusión. Permítame explicarle...
- JAVIER.** Da lo mismo que la haya comenzado o no. Lo que es inadmisibile es que haya permitido que la discusión haya llegado a un punto tan candente. Usted es una compañera de nivel. Tiene el suficiente desarrollo como para hacer caso omiso de las tonterías que le pudo haber dicho Jenny. En un final debía haberme llamado para que tomara cartas en el asunto. Pero no, ¿qué es lo que hace? Le sigue el juego y de no haber aparecido Evelio no se sabe las consecuencias que podría haber tenido esta pelea. No ingeniera, no. Lo sucedido no tiene explicación posible. Haga el favor de ir para su oficina y yo la mandaré a llamar.
- ACACIA.** Bien. Pero sepa que está cometiendo una injusticia. **(Sale.)**
- EVELIO.** Me parece que la has tratado demasiado fuerte. La muchacha es buena. Durante todo este tiempo no ha dado el menor motivo de queja. Su trabajo es excelente y, ¿qué me dices de la labor en Santa Clara?
- JAVIER.** Mira, Evelio. Esto no se puede quedar así. **(Entran Carmela y Jenny.)** Quien tuvo la culpa la tiene que pagar.
- CARMELA.** ¿Me mandaste a buscar?
- JAVIER.** Sí. Ha ocurrido algo desagradable, Carmela. Las compañeras han convertido la oficina en un solar de mala muerte.
- CARMELA.** Ya Jenny me ha contado algo.
- JAVIER.** ¿Y qué te parece?
- CARMELA.** **(A Evelio.)** Primero quisiera oír tu versión.
- EVELIO.** Poco puedo decir. Sólo vi el final. Para decir verdad, Jenny fue la que se le tiró a la ingeniera.
- JENNY.** Ella me buscó y una no está hecha de palo.
- JAVIER.** Mira, que tú eres buena perla.
- EVELIO.** Jenny, Jenny hace muchos años que te conocemos.
- JENNY.** Ahora me van a caer en pandilla. Claro, como ella es ingeniera, la van a coger con la infeliz. La que se tiene que pasar el día a la máquina de escribir tecleando como una mula.
- JAVIER.** Oye, de infeliz no tienes un pelo.
- JENNY.** Pero, jefe. ¿Me va a virar los cañones? ¿Qué voy a esperar de los demás?
- EVELIO.** Jenny, los demás somos Carmela y yo. ¿Qué pasa? ¿No vas a tener confianza en tus dirigentes políticos y de masas?

- JENNY.** Lo que tienen que hacer es llamar a Flor. Ella es testigo.
- CARMELA.** Buena testigo te has buscado. Nuestra querida Flor. Pero ven acá, Jenny, ven acá. Haz memoria. ¿No te había llamado la atención por tu actitud con la ingeniera? Contéstame, no te quedes callada.
- JENNY.** Sí... es verdad.
- CARMELA.** Entonces, ¿cómo crees que te puedo aceptar ahora una justificación? Llevo años dándote consejos. No fue por falta de ellos que perdiste el carné de la UJC. Y mira que te lo advertí.
- JENNY.** Eso fue una injusticia.
- EVELIO.** Un momento, Jenny, un momento. ¡Más ayuda no se te ha podido dar! En las últimas elecciones sindicales no cogiste ni para el chico. La masa te quiere, pero como compañera, no como dirigente. Mira la diferencia con la ingeniera. En el poco tiempo que lleva aquí ya es responsable de la Brigada Juvenil. Se ha ganado el respeto de los obreros. Y no por eso deja de ser joven y entusiasta. No puedes negar que entre ellas y ustedes, porque ahí incluyo a Flor, hay una diferencia abismal.
- JAVIER.** Claro, que Jenny es muy buena trabajadora.
- CARMELA.** No lo negamos. Por ese motivo estamos hablando con ella. De no ser así ya se hubieran tomado las medidas disciplinarias correspondientes. Por ser buena trabajadora es que dedicamos tiempo a esta conversación.
- JENNY.** Comprendo que he cometido un error. Les prometo que no volverá a ocurrir.
- JAVIER.** Mira, Jenny. Debes salir un momento para que podamos discutir este asunto.
- JENNY.** Está bien. (Pausa.) De verdad que estoy arrepentida. (Sale.)
- JAVIER.** Me da lástima con ella.
- CARMELA.** Esa es la causa de que actúe así. La tienes muy consentida.
- JAVIER.** Lleva muchos años conmigo. Cuando empezó a trabajar no sabía ni redactar una carta.
- EVELIO.** Todos le tenemos cariño. Es cierto que comenzó muy joven a trabajar y que se ha superado mucho pero Carmela tiene razón. Lo de hoy no puede quedarse así.
- JAVIER.** ¿Será necesaria una sanción?
- CARMELA.** Creo que con una amonestación privada basta.
- EVELIO.** Sí. Al no haber precedentes, creo que con eso basta.
- JAVIER.** ¿Y a la ingeniera? ¿Qué hacemos con ella? También tuvo su parte de culpa.
- EVELIO.** Chico ¡la muchacha no es manca! ¿Qué tú querías?
- CARMELA.** ¡Dejenme hablar primero con ella! Después decidiremos. (Oscuro.)

ESCENA IX

(Merendero, Acacia y Carmela.)

- CARMELA.** ¿Seguro que fue así?
- ACACIA.** Puede tener la completa seguridad.
- CARMELA.** Hay diferencias entre tu versión y la de Jenny y Flor.
- ACACIA.** Es mi palabra contra la de ellas. Pero a mí hay algo que me preocupa.
- CARMELA.** ¿Qué?
- ACACIA.** Su opinión personal.

- CARMELA.** Date cuenta que cuando doy mi opinión, nunca es personal. Siempre habla la secretaria del núcleo. No tengo dos opiniones.
- ACACIA.** Muy bien. Igualmente me preocupa. Quiero saberla.
- CARMELA.** Bien, te diré. En el poco tiempo que hace que trabajamos juntas, creo que te he llegado a conocer bastante. No te creo capaz de inventar esa historia. A ellas las cohozco mejor. Son un poco locas. Sobre todo de la cintura para abajo. Pero en fin, ese no es mi problema. Lo que me interesa es su trabajo, y en eso son A uno. Jenny es una tremenda secretaria. Es una lástima que sea tan chusma. Es la verdad. Por suerte, eso no se refleja en las cartas. Su actitud ante el trabajo es insuperable. Hasta la fecha, ninguna de ellas ha sido llamada a contar por indisciplina. Y eso es lo principal. ¿Comprendes? Estoy ante una situación delicada. Realmente te creo. Ahora, ¿puedo decirle a Jenny y a Flor que están mintiendo?
- ACACIA.** Pero realmente mienten.
- CARMELA.** No lo puedes probar. Ni Evelio, que vio el final de la bronca puede decir de quién fue la culpa. No te ciegues. Ponte en mi lugar. Mi situación no es fácil. Tendré que proponer que las sancionen a las tres.
- ACACIA.** No es justo.
- CARMELA.** Es posible. Pero lo que no se puede quedar es este hecho impune.
- ACACIA.** Todo me sale mal últimamente. Bronca en la casa. Bronca en el trabajo. Y...
- CARMELA.** Y bronca con René, ¿no? Esa es la más fácil de resolver.
- ACACIA.** No. Ojalá fuera cuestión de bronca. Es algo más serio. ¡Ay, Carmela! Necesito su consejo. A mi madre no le puedo hablar de esas cosas. Está tan atrás.
- CARMELA.** Bueno. No estoy muy alante que digamos, pero experiencia es lo que me sobra. ¡Dos veces viuda! Si no es récord es un buen average. A ver, ¿qué te pasa?
- ACACIA.** Bueno. Es que...
- CARMELA.** ¿Tan grave es que no te atreves a decírmelo?
- ACACIA.** El caso es que tengo un problema con la regla... y creo que...
- CARMELA.** ¿Qué tiempo hace?
- ACACIA.** Hace dos meses que no la tengo. ¿Qué usted cree?
- CARMELA.** ¿Y todavía me preguntas? ¡Corre para el ginecólogo!
- ACACIA.** Me da pena.
- CARMELA.** ¿Pena? ¿Ahora? Mira, mañana mismo vas al policlínico.
- ACACIA.** ¿Y si estoy embarazada?
- CARMELA.** Pues nada. Eso pasa en las mejores familias. A René me lo dejas a mi cargo. ¡Cuándo lo coja! ¡Todos son iguales! ¡Sólo piensan en ellos! ¡No piensan en la mujer! En eso nunca tendremos igualdad. ¡A divertirse parejas! Pero la que se jeringa es una. Pasas trabajo nueve meses con la barriga; el momento del parto y después, a criarlos. Y ellos, de lo más campantes. Como los gallos. Se sacuden las plumas y aquí no ha pasado nada. ¿Y él qué dice?
- ACACIA.** Todavía no le he dicho nada. Quiero tener la seguridad.
- CARMELA.** ¿Crees que te responda?
- ACACIA.** No sé.
- CARMELA.** ¿Cómo que no sabes?
- ACACIA.** Es que con los hombres nunca se está segura. Son una caja de sorpresa.
- CARMELA.** Tienes razón, hija. ¡Si lo sabré yo!

- ACACIA.** Por eso quería su consejo. ¿Qué hago si no me responde?
- CARMELA.** Si no te responde, lo primero que tienes que hacer es rajarle la cabeza. ¡No te ocupes, que el frente femenino te apoyará!
- ACACIA.** ¡Carmela! La cosa no está para bromas.
- CARMELA.** Pues mira, hija. Vas a necesitar una buena dosis de humor.
- ACACIA.** ¿Usted cree?
- CARMELA.** ¿Qué si creo? Estoy segura. Tienes por delante el problema de las dos cosas.
- ACACIA.** ¿Qué problema es ese?
- CARMELA.** Ese era un juego infantil. Verás. Cuando hables con René, pueden suceder dos cosas: primero, que se case contigo. Si esto sucede, se acabó el juego. Segundo, que se niegue. Si se niega, pueden suceder dos cosas: primero, que te hagas un legrado; segundo que tengas la criatura. Si pasa lo primero, se acabó el juego. Si te decides a tener la criatura, pueden suceder dos cosas.
- ACACIA.** ¡Deje, Carmela! ¡No me atormente! ¡No sé que voy a hacer!
- CARMELA.** Ya te lo dije. Lo primero es hablar con el cabroncito ese. A lo mejor estamos creando una tormenta en un vaso de agua. Me parece que está bastante metidito contigo. Por lo menos eso parece. No te adelantes a los acontecimientos. Primero habla con René. Después, ya veremos .
- ACACIA.** Sí. Esta misma noche hablo con él. **(Entra Sánchez.)**
- JAVIER.** Vaya, vaya, ¿se van a pagar la merienda? Las vengo a buscar. Tengo tremendas noticias sobre el viaje a Santa Clara.
- CARMELA.** ¿Y qué tengo que ver con eso?
- JAVIER.** Esa es la buena noticia. La ingeniera no tendrá que ir sola. Aprobaron que fueran dos técnicos y como tú has tomado parte activa en el proyecto, te propuse a ti. Como se llevan tan bien, harán tremendo equipo.
- CARMELA.** ¿Y esto qué cosa es? ¿Una nueva moda? ¿Ya no se usa el preguntarle a una?
- JAVIER.** Sabía que no me harías quedar mal. Nunca lo has hecho .
- ACACIA.** Eso es magnífico. Es la mejor noticia que me podrían dar.
- CARMELA.** Pero no puedo estar dos años viviendo en hoteles. Tenías que contar conmigo.
- ACACIA.** ¡Ay, Carmela! La vamos a pasar de lo mejor. Al lado de la fábrica construyen un edificio para los obreros. Me prometieron un apartamento. No pasaremos trabajo.
- JAVIER.** Les puedo mandar a Evelio para que no se aburran.
- CARMELA.** ¿A Evelio? Creo que voy a pensar seriamente en el retiro.
(Oscuro.)

ESCENA X

(Habitación de una posada. Acacia y René.)

- RENE.** Y mi cuñado se puso de lo más bravo. Ahora, dime tú, ¿qué culpa tengo si mis sobrinos prefieren irse conmigo, a salir con él al hospital? El mayor dice que no quiere ser médico como su padre, sino mecánico. A mi hermana como que le dio un ataque. "¿Cómo que mecánico? Tienes que ser médico". Entonces la vieja se indignó. "¿Y qué tienen de malo los mecánicos? Tu hermano lo es y le va muy bien." Se formó una discusión, pero todos estaban en contra de mi hermana y su marido. Eso me lo contó mi sobrina, la hija de mi hermano. Es tan cómica. Mi casa es algo fuera de lo corriente. Te llevaré algún día. Es tan grande. Creo que es una de las más grandes y viejas de Guanabacoa. Es del tiempo de la colonia. El patio tiene media manzana. En él hay todo tipo de árboles frutales, tenemos... ¿pero qué te pasa? Te noto disgustada. ¿Es qué te he hecho algo?

- ACACIA. No, no estoy disgustada. Intranquila quizás.
- RENE. ¿Sigues con la letanía del problema con Jenny? Deja eso. Ya no tiene remedio.
- ACACIA. Claro. A quien amonestaron fue a mí.
- RENE. Dentro de un par de meses nadie se acordará. Verás como tengo razón. Vamos, cambia esa cara. Alégrate un poco.
- ACACIA. ¿En este cuarto? Cuesta trabajo alegrarse. No acabo de acostumbrarme a venir a estos lugares. Todos son cuartos mal cuidados. Las sábanas aparentemente limpias y todo prestado. Es como si nosotros mismos estuviéramos también prestados.
- RENE. Lo siento. No siempre se puede ir al Riviera.
- ACACIA. ¡Si tuviéramos un lugar propio!
- RENE. Pero no lo tenemos. Así que hay que seguir viniendo a estos lugares.
- ACACIA. Para el mes entrante me voy definitivamente para Santa Clara. Ya está terminado el edificio de apartamentos. Allí tendríamos uno.
- RENE. Tendrías. A mí no me lo han dado.
- ACACIA. Puedes ir conmigo. Hay trabajo para ti.
- RENE. No me digas. ¿Y en calidad de qué, si se puede saber? ¿De ayudante de la ingeniera? Deja. Es un papel muy triste. El día que necesite vivienda me la gano en la micro, y el trabajo me lo busco solo desde los veinte años. Así que gracias.
- ACACIA. Esos son complejos tuyos. No tendrías que ir como ayudante.
- RENE. ¿Y como qué?... Dime.
- ACACIA. Bien sabes como qué.
- RENE. ¿Cómo esposo?
- ACACIA. ¿Y por qué no? ¿Es que esa posibilidad no ha pasado por tu mente?
- RENE. ¿La de casarnos? (Pausa.) Realmente no. ¿Para qué? ¿Qué necesidad tenemos de casarnos? Así estamos bien. Tú misma: ¿Para qué quieres esclavizarte con el matrimonio? Eres una mujer moderna. No te imagino lavando, planchando y cocinando. No viene bien con tu carácter. Te prefiero así. Siempre arregladita y dispuesta a acompañarme donde quiera que vaya. No, no pienso casarme. El matrimonio mata todas las ilusiones de la juventud. Lo veo en mi casa, con mis hermanos. Llegas del trabajo y son los problemas cotidianos y los niños. A mis sobrinos los adoro. Pero cuando dicen a enfermarse o a dar problemas en la escuela, son un dolor de cabeza. No niego que dan muchas alegrías, pero cómo fastidian. Ni tú ni yo tenemos problemas en la vida. A mí me lo resuelven todo en mi casa y a ti en la tuya. ¿Para qué complicarnos?
- ACACIA. ¡Qué equivocado estás! Por si no lo sabes, menos cocinar, lo hago todo en mi casa. No soy ninguna niña mimada. Y no es porque me obliguen a hacerlo. No. Es que me hace. Me gusta hacérmelo todo. Quizás es que sea majadera y nunca estoy satisfecha. Para mí no sería una complicación manejar una casa. Es más, lo necesito. Necesito formar un hogar. Y en cuanto a los niños te voy a hacer una pregunta: ¿no te gustaría tener un hijo conmigo?
- RENE. (Vacilante.) Sí. (Pausa.) Claro... más adelante. No ahora.
- ACACIA. ¿Y qué pasaría si yo esperara un niño?
- RENE. ¿Qué quieres decir?
- ACACIA. No me respondas con preguntas. Contéstame. ¿Qué pasaría?
- RENE. ¿Pero es qué...?
- ACACIA. ¡Contesta, René!

- RENE. Te dije que no me pienso casar.
- ACACIA. No te estoy proponiendo matrimonio. Simplemente te he preguntado ¿qué pasaría si esperara un hijo?
- RENE. Bueno. Las cosas se podrían arreglar. Tengo un amigo ginecólogo. Todo tiene solución.
- ACACIA. **(Después de una pausa larga.)** ¿Eso es lo único que se te ocurre? **(Pausa.)** ¿Sabes los peligros que eso implica?
- RENE. ¿Hablas en serio? ¿Realmente esperas un hijo?
- ACACIA. Sí.
- RENE. **(Pausa.)** Pero es que... No, no. No lo podemos tener. ¿Es que no lo entiendes? No lo podemos tener.
- ACACIA. Ya veo. Claro que no lo podemos tener. En último caso, la que lo tendré seré yo. **(Comienza a vestirse.)**
- RENE. Acacia, entiende. Esto es un problema serio. No podemos tomar una decisión tan a la ligera.
- ACACIA. Ligera es tu proposición. No te preocupes. René, la decisión la tomaré yo.
- RENE. Eso lo debemos decidir juntos.
- ACACIA. ¿Cómo que juntos? ¿Por qué razón?
- RENE. En fin de cuentas es nuestro.
- ACACIA. ¿Nuestro? ¿Y esa seguridad? ¿Quién te la ha dado? Aquí la única que puede estar segura soy yo.
- RENE. Acacia, ¡qué me estás faltando el respeto! ¡Yo soy un hombre!
- ACACIA. Un hombre. ¡Qué fácil resulta! ¡Un hombre! No es sólo decirlo. Hay que serlo. Ser un hombre significa responsabilizarse con sus actos y tú eres aún un muchacho **(Trata de irse. René la detiene.)**
- RENE. Espérate. Vamos a conversar.
- ACACIA. Suéltame.
- RENE. Es una locura todo. Dame tiempo.
- ACACIA. Te dije que me soltaras.
- RENE. No te suelto. Eres mía.
- ACACIA. Suéltame. Mira que me haces daño.
- RENE. No te suelto. **(La besa.)**
- ACACIA. Déjame. No quiero.
- RENE. No, no te dejo.
- ACACIA. ¡Qué me dejes te digo! No quiero que me toques. Acabas de matar todo lo que había entre nosotros.
- RENE. Te quiero, Acacia. Pensemos bien las cosas. Quizás podríamos casarnos. Pero el niño no. Acacia. El niño no. Sólo nos entorpecería.
- ACACIA. ¡Qué equivocado estás! ¿Piensas que lo que me interesa es el matrimonio? ¿Crees que soy tan simple? Que poco me conoces. No es eso lo que me preocupa. Soy una mujer independiente. No necesito firmar un papel para sentirme segura de quien soy. Lo único que me interesa es el amor. Pero no sólo el amor hacia tí. También el amor al hogar, a los hijos, a la familia que aspiro a tener.
- RENE. Acacia...

ACACIA. Deja, René. Deja. Parece que lo nuestro ha sido un error.

RENE. No lo creo así. Dame una oportunidad, Acacia. Te lo pido. Dame una oportunidad. Estoy seguro de que te amo.

ACACIA. Menos mal. Al menos hay algo de lo que estás seguro. Sin embargo, ahora soy yo la que duda si te ama realmente.
(Oscuro.)

ESCENA XI

(Comedor. Paco y Acacia a la mesa. Juana teje.)

ACACIA. ¿Y ahora? ¿Comprendiste?

PACO. Sí, ahora sí. No era tan difícil. Es que la profesora no sabe explicar como tú. En el aula nadie entendió.

ACACIA. Deben pedirle que les dé clases adicionales.

JUANA. Lo que pasa es que son una partida de viejos que ya tienen las arterias endurecidas. Seguro que si fueran jóvenes lo entenderían perfectamente.

PACO. ¿Tú no estás tejiendo, chica?

JUANA. No me gustan las injusticias. Le quieren echar la culpa a la pobre maestra. A tu edad, debes estar en la casa descansando o haciendo algo más productivo y no perdiendo el tiempo en la escuela. Total. A la Universidad no vas a llegar.

PACO. Siempre he cumplido con lo que me he comprometido. Así que el noveno grado lo terminé de todas formas. En cuanto a lo de perder el tiempo, te diré que no lo pierdo. Fíjate si hace falta estudiar, que ahora Pepe está al retirarse y no voy a poder coger su plaza porque no tengo la secundaria. ¿Qué te parece? Y eso no es nada. ¿Sabes a quién se la van a dar? Nada más y nada menos que al mequetrefe ese que llegó acabado de graduar. ¡Dime! ¿Qué puede saber un muchachito de esos que acaban de terminar sus estudios?

ACACIA. ¿No me digas que tú piensas así?

PACO. (Cortado.) Claro. Hay casos y casos. Pero del que hablo, no sabe ni dónde está parado. Todo lo quiere hacer por el manualito. ¡Qué no se pegue a la máquina para que vea! Siempre está protestando: que si no se cumplen las normas técnicas, que las normas hay que revisarlas... En fin, una protesta constante. No se da cuenta que una cosa es en el librito y otra en la concreta.

JUANA. ¡Dime tú! ¡Y así quieres estudiar! ¡Con esas ideas! Cuando yo lo digo. No hay peor cosa que la arterioesclerosis.

ACACIA. ¡Está bueno ya, mamá! No le quites el impulso. Sigue así, papá. Vas bien. Además, no es lo mismo retirarse como técnico medio que como obrero simple. Hay que pensar en todo eso también.

PACO. ¡Qué linda eres, hija! Tú sí me das ánimos para seguir. De ti sólo recibo alegrías.

ACACIA. ¿Y si te diera tristezas?

PACO. Para mí seguirías siendo linda.

ACACIA. ¿Estás seguro?

JUANA. No me gustan esos juegos.

PACO. Claro que lo estoy.

ACACIA. ¿Y tú, mamá?

JUANA. No me gustan esos juegos.

PACO. Déjate de gracias, Acacia. Mira la cara que ha puesto tu madre.

- ACACIA. La tuya tampoco es muy risueña.
- JUANA. En fin, ¿se puede saber qué te traes entre manos?
- PACO. ¿Qué se va a traer, vieja? ¿No ves que está jugando?
- JUANA. Son unos juegos muy pesados.
- ACACIA. Estoy embarazada.
- JUANA. (Pequeña pausa. Ríe nerviosamente.) ¡Ay, Acacia! ¡Tú y tus chistes europeos!
- PACO. ¿De qué te ríes? No le veo la gracia.
- ACACIA. No es ningún chiste. Hablo seriamente. (Pausa larga.)
- JUANA. Yo lo sabía. Yo lo sabía.
- PACO. ¡Cállate ya Juana!
- JUANA. Así que es a mí a quien le gritas. A mí. Que lo veía venir todo. Pero no, la niña tenía la razón. Siempre tenía la razón. Nunca me apoyaste cuando la regañaba. Y ahora, coge. Ahí tienes el resultado.
- PACO. ¡No grites! ¿Quieres que se entere el vecindario entero?
- JUANA. ¿Y a mí qué me importa el vecindario? ¡Ay, y yo que lo veía venir! Y no me hacían caso. No, no me hacían caso.
- PACO. A ver, hija. Explícame como fue todo.
- JUANA. Pero, ¿qué pretendes? ¿Qué te lo cuente todo? ¿Con pelos y señales? ¡Lo único que me fairaba oír!
- PACO. Si no te callas nos vamos a hablar para el parque. (A Acacia.) ¿Ya hablaste con él? ¿Qué piensa hacer?
- JUANA. ¿Como que qué piensa hacer? Lo único que puede hacerse en este caso: casarse.
- ACACIA. No habrá boda, mamá.
- JUANA. ¿Cómo que no habrá boda?
- PACO. ¿Cómo es eso, Acacia? Explícate.
- ACACIA. Sencillamente que no nos casaremos.
- PACO. ¿Por qué?
- ACACIA. He comprendido que no nos entendemos lo suficiente.
- JUANA. ¿Y tenía que hacerte una barriga para que lo comprendieras? Podía haber buscado una forma menos complicada.
- PACO. ¡Cállate, Juana! Pero, hija. Debe haber un entendimiento. Hablaré con él. Los hombres nos entendemos mejor.
- ACACIA. No es asunto de hombres, papá. Es un problema mío.
- JUANA. ¡Claro que no es asunto de hombres! ¡Cómo que somos nosotras las que afrontamos las consecuencias! ¡La que va a hablar con él soy yo!
- ACACIA. ¡No vas a hablar con nadie! ¿Es que no comprenden? Soy yo la que no me quiero casar. ¿Para qué? ¿Para divorciarme a los seis meses? No. No estoy para eso.
- JUANA. Entonces hay un sólo camino: el aborto.
- PACO. Sí. Tu madre tiene razón.
- JUANA. Claro que sí. Borrón y cuenta nueva. En el fondo me alegro que no te cases con él. No te merece. Ah, pero que no se atreva a poner de nuevo los pies en esta casa. ¡Qué si lo cojo! Mañana mismo vamos al hospital. Yo te acompaño.
- ACACIA. No te apresures, mamá. Déjame pensarlo.

JUANA. Pero, ¿qué te pasa? ¿No acabas de decir que no piensas casarte?

ACACIA. No es eso a lo que me refiero.

JUANA. Entonces ¿a qué?

ACACIA. A lo del aborto.

PACO. Espérate. Espérate un momentico. Me parece que estás cogiendo un camino equivocado. Vamos a puntualizar. Hasta este momento te he defendido con tu madre. Te he dado plena libertad. Ahora, bueno es lo bueno, pero no lo demasiado. De tener plenas libertades a tener un hijo hay una gran diferencia. Y eso sí que no, hija. En ese caso no cuentas conmigo.

JUANA. Conmigo tampoco. Tu padre tiene toda la razón.

PACO. Aquí hay sólo dos caminos. Elige: el matrimonio o el aborto. Si no quieres el primero, entonces el segundo. No tienes otra alternativa.

JUANA. Estoy plenamente de acuerdo con tu padre. Elige.

ACACIA. Entiendo. Ya sé a que atenerme. Ahora, la decisión final la tomo yo.
(Oscuro.)

ESCENA XII

(Oficina. Jenny. Entra René. Silencio.)

JENNY. ¿Se puede saber qué quieres? Llevas una hora ahí parado y no has dicho ni jota.

RENE. Necesito hablar contigo.

JENNY. Ahora no puedo. Tengo mucho trabajo.

RENE. Jenny... Por favor. No me hagas este momento más difícil. Me ha costado trabajo decidirme a venir.

JENNY. ¡Caramba! ¿Tan repulsiva te soy? ¡Quién me lo iba a decir!

RENÉ. Nuevamente te lo pido, Jenny... sé un poco comprensiva.

JENNY. ¿Comprensiva? Conque tengo que ser comprensiva. A ver. ¿Y quién lo ha sido conmigo? Anda. Contéstame.

RENE. ¡Baja la voz!

JENNY. ¡No me mandes a callar!

RENE. Sólo te he pedido que bajas la voz. Nuestra conversación nos interesa solamente a nosotros.

JENNY. ¿A nosotros? Me parece que estás equivocado. No me interesa en lo más mínimo una conversación contigo. ¡Bastante hemos conversado ya!

RENE. Una vez más te lo pido, Jenny. Escucha lo que tengo que decirte.

JENNY. Bueno. Ya que estás tan mansito, soy toda oídos.

RENE. He venido a disculparme contigo.

JENNY. ¡Vaya! Eso sí es una novedad. El caballero ha venido a disculparse.

RENE. No es necesario el tono burlón. Te lo digo seriamente.

JENNY. ¿Realmente hablas en serio?

RENE. Completamente. He comprendido que la culpa de toda esta situación desagradable en que te encuentras la tengo yo.

- JENNY. René...
- RENE. No me interrumpas, que si pierdo el impulso no termino.
- JENNY. ¡Qué lindo eres, mi chino! Yo sabía que recapacitarías.
- RENE. Sí, la culpa la tengo yo. Por no haber aclarado correctamente nuestra situación.
- JENNY. ¡Deja eso, chini! No te atormentes más. Ya todo pasó.
- RENE. No, no ha pasado.
- JENNY. Ay, chini. Si ya lo he olvidado todo.
- RENE. Jenny, por favor déjame terminar.
- JENNY. Está bien. Está bien. No te me alteres.
- RENE. Digo que la culpa es mía. Sí, mía. Tenía que haberte hablado claro. Decirte que entre nosotros todo había terminado. Pero no, siempre te dejé una esperanza. Lo confieso. Fue egoísta de mi parte, pero quería tenerte en reserva. Perdóname, Jenny. Realmente fue así. No estaba seguro de que lo mío con Acacia fuera serio.
- JENNY. Entiendo. No era más que la goma de repuesto.
- RENE. Comprendo que te he hecho daño.
- JENNY. ¿Daño? ¿Y esa gracia tuya?
- RENE. Por mi culpa te han sancionado.
- JENNY. Ah, te refieres a eso. Entonces, deja. No tienes que preocuparte. Es un asunto mío y lo resolveré sola. Me basto y me sobro.
- RENE. De todas formas quería que supieras que lamento lo sucedido.
- JENNY. No hago nada con tus lamentaciones. Por lo demás, con mi actitud ante el trabajo puedo lograr que nadie se acuerde de lo pasado. Y en lo que a ti respecta, hace tiempo que te había sacado de mis planes. Ya no significas nada para mí.
- RENE. ¿Seguro que no me guardas rencor?
- JENNY. ¿Rencor? ¿Yo? ¡Qué poco me conoces! Si hasta me has hecho un favor. Posiblemente me case pronto... Todo está en dependencia de mi decisión. No sabía qué era mejor. Si casarse con quien la quiere a una o con quien una ama. Y él me quiere, ¿sabes? Me quiere. Está dispuesto a casarse conmigo. Sí. Basta ya de carretillar. Lo he decidido. Me casaré con él. También puedo tener mi casa, mi hogar. ¿Por qué no? A ver, dime. ¿En qué soy diferente a las demás? ¿Es que no puedo ser una buena madre también?
- RENE. Nunca lo he dudado, Jenny. Eres una muchacha de muy buenos sentimientos.
- JENNY. ¡Buenos sentimientos! ¿Y de qué me han valido?
- RENE. Mira. Has encontrado tu felicidad. Me alegro. Te lo aseguro.
- JENNY. Mi felicidad. Sí, tienes razón. También he encontrado mi felicidad.
- RENE. De veras me alegro, Jenny. Te lo mereces.
- JENNY. Te alegras mucho...
- JENNY. Claro que me alegro.
- JENNY. René...
- RENE. Sí.
- JENNY. ¡Vete ya!
- RENE. ¿Por qué?
- JENNY. No me preguntes, por favor. Vete.

RENE. ¡Jenny!
JENNY. No digas una palabra más y vete. (René sale. Jenny llora.)
(Oscuro.)

ESCENA XIII

(Merendero. Carmela y Evelio.)

EVELIO. Es una lástima que hayan terminado así. Realmente hacían una bella pareja.
CARMELA. Mejor que te calles. Estoy segura que en gran parte eres culpable.
EVELIO. ¿Yo?
CARMELA. Sí. Tú mismo. El muchacho es tu pupilo. Sólo oye tus consejos. Lo veo y me parece estar viéndote de joven.
EVELIO. (Orondo.) ¿De veras? A la verdad que en mis tiempos fui tremendo. Pero, ¡qué va! Todavía le falta mucho por aprender.
CARMELA. Aprender, ¿qué? A ver, dime, aprender, ¿qué? ¿A ser un desastre como tú?
EVELIO. ¿Desastre yo?
CARMELA. Ah, no. No eres un desastre, y entonces, ¿qué eres? ¿Se puede saber? ¿Cómo se le puede llamar a la vida que llevas? Con la edad que tienes no sabes aún lo que es tener un hogar. Has vivido siempre solo. ¿Y eso es lo que aspiras para el muchacho?
EVELIO. Eres injusta conmigo. No deseo eso para René.
CARMELA. Pues no lo parece... Disculpa... No te quise ofender... Estoy segura que no lo haces conscientemente. Pero la realidad es ésa. El te escucha como a nadie. Más que al padre.
EVELIO. ¿Y qué puedo hacer?
CARMELA. No sé. Lo conoces mejor que yo y sabes como entrarle. Deberías hablar con él.
EVELIO. Trataré.
CARMELA. Por ahí viene.
EVELIO. Que no se de cuenta que hablamos de él. (Entra René.)
CARMELA. ¡Ey, querubín! ¡Venga acá! ¡Háganos compañía!
RENE. ¡Cómo no! Me sentiré como si estuviera entre El Morro y La Cabaña.
EVELIO. Me encanta la comparación. Como quiera que sea, El Morro sigue disparando sus cañonazos.
CARMELA. Sí. Pero no cuando quiere. Una vez al día y a una hora fija. Después se queda completamente inactivo.
RENE. (A Evelio.) Te mató completo.
EVELIO. Mejor no te contesto. Deja ver si me dan otro jugo.
CARMELA. Tráeme otro a mí, anda que se me acabó la tarjeta.
EVELIO. Me paso la vida manteniéndote. (Sale.)
RENE. (Con admiración.) Es tremendo tipo.
CARMELA. No te quedas atrás. Lo estás superando, pero sólo en los aspectos negativos.
RENE. ¡Eh, viejita! ¿Qué te pasa? ¿No dormiste bien anoche?
CARMELA. Déjate de jaranas hablo en serio.

- RENE. ¿Y ese carácter?
- CARMELA. El que te mereces.
- RENE. Que yo sepa, no te debo nada. Todos los cumplimientos del mes te los he presentado en tiempo y forma.
- CARMELA. ¡Ojalá todo lo hicieras como tu trabajo. Con la cabeza.
- RENE. No sé a qué te refieres.
- CARMELA. Si sabes a lo que me refiero. A lo que has desbaratado con los pies.
- RENE. (Incómodo.) Eso es un asunto personal mío. No tienes derecho a inmiscuirte en él.
- CARMELA. ¿Qué no tengo derecho? ¿Y las veces que me measte la saya cuando te cargaba? ¿Es que eso no da derecho? Usted no se da cuenta que yo lo vi nacer, lo he visto crecer. He metido pie en tierra por usted para hacerlo un hombre, o por lo menos para que lo parecieras.
- RENE. Carmela, bien sabes que soy un hombre.
- CARMELA. ¿Hombre de qué? Tengo más pantalones que tú. Y te lo he demostrado toda la vida. ¡Qué me conoces bien! Mira que decir que no tengo derecho. No, si no sé ni cómo me aguanto y no te sueno un buen gaznatón como los que te metía cuando te lo merecías.
- RENE. Está bien. ¡Está bien!
- CARMELA. Está bien no. Que no soy ninguna loca... René, René. ¡Qué metida de pata has dado!
- RENE. Son cosas de la vida.
- CARMELA. ¡Cosas de la vida! Esas son las que tienen solución. Las cosas de la vida. Las cosas de la muerte ya son otros veinte pesos. A ver, dime, ¿qué ha pasado entre ustedes? Se llevaban tan bien.
- RENE. Somos diferentes.
- CARMELA. ¿Diferentes? Vaya, esto sí es nuevo. En este país, a veinte años de Revolución se encuentran dos jóvenes diferentes. ¿No estarás dramatizando un poco?
- RENE. No seas boba, Carmela. Recuerda que ella es ingeniera.
- CARMELA. ¡Conque esas tenemos! Entre ellos existe una insuperable barrera de clases sociales. ¡Qué ridículo eres! Con complejitos a estas alturas.
- RENE. Nada de complejos. Estoy muy contento con ser mecánico.
- CARMELA. No lo parece, además, no creo que eso sea una diferencia insuperable. En definitiva ella es la que se te ha ido delante. Pero no van lejos los de alante si los de atrás corren bien. Bastante que te he machacado en esa cabezota para que matricularas en la Universidad.
- RENE. ¡Qué va, vieja! Mi cabeza ya no está para eso. Además, te mechas cinco años y ¿para qué? Para ganar cuatro pesos más. No, no merece la pena desperdiciar la juventud estudiando. Prefiero aprovecharla de otro modo.
- CARMELA. Entonces no te quejes de que son diferentes. La diferencia te la creas tú. Tienes los mismos derechos que ella. Ah, pero hay que sacrificarse. Un título no se gana guarachando. Y además, todo no es los cuatro pesos de más, como dices. No es lo mismo tu productividad como mecánico, que como ingeniero mecánico. ¡Te imaginas cuántas cosas harías en esta fábrica que te conoces tan bien! Pero en fin. De esto ya hemos hablado bastante. El asunto ahora es otro. Me has decepcionado, René grandemente. ¿Cómo has podido perder a esa muchacha? A ver, sé sincero conmigo, ¿la quieres?
- RENE. Mucho.
- CARMELA. ¿Y entonces, qué?

- RENE.** ¿Pero no comprendes, Carmela? A mi edad, no me puedo amarrar a una casa. Le dije que nos podíamos hasta casar, pero que no debíamos limitar nuestra juventud con muchachos.
- CARMELA.** ¿Muchachos? ¿Y qué piensas? ¿Qué bateaste de "two bases"? ¿Y por qué no te pones en su lugar? Una muchacha de veinticinco años. Terminó su carrera. Se mantiene, sí, se mantiene. Con un trabajo que le gusta. Con un hombre que ama. ¿Por qué no va a tener un hijo? Es lo único que le falta para realizarse plenamente. Ha logrado todo lo que se ha propuesto en la vida. Ya puede darse ese lujo. Claro, lo óptimo sería que tuviera al padre con ella, pero si no puede ser así, mala suerte.
- RENE.** Entiendo todo eso perfectamente. Pero a mí nadie me comprende. A ver, ¿qué haría con ella en Santa Clara? Aquí por lo menos todos me conocen, tengo mi personalidad. Allá sería el esposo de la Ingeniera.
- CARMELA.** No, René. Serías el mecánico especialista en máquinas de tejer circulares. ¡Qué no lo es cualquiera! Además, ya tranquilo, podrías acabar de matricular en la Universidad.
- RENE.** No me machaques más con lo mismo.
- CARMELA.** Pero no seas animal, hombre. Si tienes el futuro en tus manos. Me sacas de quicio. **(Entra Evelio.)** Mira, mejor me voy porque si sigo hablando contigo me da el quetemetrepe.
- EVELIO.** Ahí tienes tu jugo.
- CARMELA.** Si me lo tomo ahora, me enveneno. **(Sale.)**
- EVELIO.** ¿Qué le hiciste? Ha salido como bola por tronera.
- RENE.** Nada, chico. Es por lo de Acacia.
- EVELIO.** Ah, comprendo. Seguro que está de parte de ella. Claro. Las mujeres se defienden, por eso nosotros tenemos que hacer un frente común. Algo así como una federación de hombres cubanos. Sí, para tener plan jaba y todas esas cosas.
- RENE.** Todo lo tiras a relajo.
- EVELIO.** No creas. No todo. Por ejemplo, a ti no te tiro a relajo. Te miro y me veo como cuando era joven.
- RENE.** ¡Qué memoria!
- EVELIO.** Tienes razón. Tengo muy buena memoria. Recuerdo cuando tenía más o menos tu edad, que me enamoré perdidamente. Ella era bellísima y me correspondía. Era una buena muchacha de su casa. Tanto le di, que una mañana salimos solos. Fue algo inolvidable... Pero eran otros tiempos y me dije: "si se fue contigo se va con el primero que le pinte monos". Y con dolor de mi alma la dejé. No me podía casar con una mujer que no fuera señorita. ¡Qué va! La madre de mis hijos tenía que ser pura y casta. Esa era mi opinión y la de todos mis amigos. "Tienes que ser duro", me decían. Y les hice caso... Pasó el tiempo, pero no la podía olvidar. Al fin me decidí y la fui a buscar. Pero era demasiado tarde. Se había mudado sin dejar dirección. Y ya ves. Nunca me he casado. Me quedé esperando la felicidad, después que la dejé pasar.
- RENE.** Bonita historia, pero no tiene nada que ver conmigo.
- EVELIO.** Claro que no. Es mucha la diferencia. No eres machista como lo era yo. Además, no estás tan enamorado como lo estaba yo. Y ella no se va a desaparecer del mapa como desapareció la mía. Y lo que es mejor, no vas a hacerle caso al que dirán. De que te casas por la posición de ella. Que va a ser la Vice-Directora Técnica de la nueva fábrica y tú...
- RENE.** ¡Basta ya, Evelio!
- EVELIO.** ¿Qué pasa, cachorro? ¿Y ese tono conmigo?
- RENE.** Perdona. Es que estoy un poco alterado.

EVELIO. Está bien, pero que la alteración no te desubique.
RENE. Discúlpame, mi viejo. Bien sabes el cariño que te tengo.
EVELIO. Y yo a ti, René. Por eso te he contado todo esto. Mírate en mi espejo. Los Don Juanes están pasados de moda. Piénsalo bien.
(Oscuro.)

ESCENA XIV

(Terminal. Acacia y Carmela.)

VOZ. Atención, por favor. El ómnibus procedente de Cienfuegos acaba de llegar por la puerta número cinco.

CARMELA. ¿Cuándo saldrá el nuestro?

ACACIA. Todavía hay tiempo. Sale a las y media.

CARMELA. Y tú, ¿cómo te sientes?

ACACIA. Bien. Todavía no tengo ninguna molestia. Parece que voy a hacer una buena barriga.

CARMELA. Te envidio.

ACACIA. No diga eso, Carmela. ¿Por qué me va a envidiar?

CARMELA. ¿Sabes? Nunca pude concebir. Y no te puedes imaginar lo que adoro a los niños. Si la Revolución me hubiera cogido más joven, trabajaría en un Círculo Infantil. Son tan lindos de chiquitos. Cuando entran en la edad de la peseta no. Entonces ya no me gustan.

ACACIA. ¿Será lindo?

CARMELA. ¿Por qué no? No tiene a quien salir feo.

ACACIA. Ojalá sea varón.

CARMELA. ¿Y eso? Estoy muy contenta de ser mujer. Déjate de esas boberías. Si es hembra la vamos a enseñar. No habrá quien le haga un cuento.

ACACIA. A mí tampoco me lo hicieron. Lo hice todo a sabiendas. Y ya ve el resultado.

CARMELA. ¿Te arrepientes?

ACACIA. No. Elegí y eso es lo principal. Es la primera vez que me veo en una situación tan difícil.

CARMELA. No te preocupes. Todo sucede en la vida por primera vez. En cuanto a los viejos, ya verás. Cuando vean al niño se les caerá la baba. No será el primer caso que vea, ni el último.

ACACIA. Con ellos sí me da pena. Darles ese disgusto. Pero tienen que comprenderme. No podía hacer lo que querían. Hubiera violentado mi naturaleza.

CARMELA. Todo te saldrá bien. Tienes lo principal para vencer. Principios. Con eso no hay quien pueda. Te bastas sola para educar a tu hijo. Además, no te será tan difícil. Lo mismo que a cualquier madre trabajadora. Y nadie sabe. Eres una muchacha bonita, ¿por qué no vas a encontrar otra vez el amor?

ACACIA. No vuelvo a enamorarme jamás. Se sufre mucho.

CARMELA. No digas eso. Una nunca sabe. Así hablaba yo cuando perdí mi primer marido. Claro, la situación era completamente distinta. Nos amábamos tiernamente. Era un hombre increíble. Con él aprendí mucho. Me enseñó a amar y a pensar. Tenía una gran calidad humana y tremenda visión política. Cuando me lo mataron, pensé que jamás volvería a enamorarme. Estuve años sin fijarme en nadie. Me dediqué a

ocupar su puesto en la clandestinidad. Al fin triunfamos. Ese día era mucha mi alegría y mucha mi tristeza. Son dos sentimientos tan disímiles y a la vez pueden estar tan unidos. Todos celebramos el triunfo y yo, lloraba, lloraba recordándolo, sabiendo lo que disfrutaría de haber estado con nosotros. Ese momento que tanto habíamos soñado juntos, por el que había ofrendado su vida. Cuando se pierde a un ser querido es algo duro, pero sino es tuyo sólo, si es algo más ya no te pertenece a tí solamente. Y eso no es fácil. Es una carga bastante grande. Constantemente te lo recuerdan. Pero uno necesita vivir. Y además, no tiene derecho a amargarle la existencia a los demás. Nadie tiene la culpa de tus desgracias. Por lo tanto no debes echarle a perder el día a nadie, como lo hago contigo ahora. Disculpa. Te he puesto triste. Sólo quería demostrarte que tu situación no es amarga. Es difícil, cierto. Pero llevadera. Además, no estás sola. Tienes mi apoyo.

- ACACIA.** Gracias, Carmela. Es cierto. Cuando una mira a su alrededor siempre se encuentra a alguien en peores condiciones. Pero no le tengo miedo al futuro, Carmela. No, no es eso. Es otra cosa lo que me preocupa.
- CARMELA.** ¿A qué te refieres?
- ACACIA.** Me doy cuenta de que aún le amo.
- CARMELA.** No te arrepientas de eso. El amor es el sentimiento más maravilloso del mundo. Dale tiempo al tiempo. El no es malo, de eso estoy segura. Veremos como reacciona con la separación. **(Entra René.)** Caramba, ¡qué sorpresa! Miren quién llegó.
- RENE.** Hola.
- CARMELA.** ¿Se puede saber qué hace usted aquí en horario de trabajo, compañerito?
- RENE.** Sánchez me autorizó.
- CARMELA.** ¡Vaya! Así que Sánchez lo autorizó. ¿Te fijas. Acacia? ¿Y se puede saber el motivo de su visita?
- RENE.** Vine a despedirlas.
- CARMELA.** ¿A despedirnos? ¿Así, con las manos vacías? ¡Estamos perdidas con estos hombres de ahora! Tenías que aparecerte con un ramo de flores. O un paquete de bombones o aunque fuera un cartuchito de caramelos para el viaje. O hasta un libro o revistas para nos entretuviéramos. ¿Cuándo aprenderán?
- RENE.** Puedo traerles algunas.
- CARMELA.** Deja, deja. Mejor las compro yo misma. Sabrá Dios que me traerías. Eres capaz de comprarme Juventud Técnica. Voy a la librería a ver que encuentre.
- ACACIA.** La acompaño.
- CARMELA.** No. Usted se queda cuidando las maletas. **(Sale. Pausa larga.)**
- RENE.** ¿No me vas a hablar?
- ACACIA.** Me parece que no tenemos nada que hablar. **(Pausa.)**
- RENE.** ¿Cómo te sientes?
- ACACIA.** Gozo de perfecta salud física y mental. Gracias por preocuparte.
- RENE.** Acacia... ¿En qué puedo ayudarte?
- ACACIA.** ¿Ayudarme? Deja. Ya recibí de tí toda la ayuda que podías brindarme. Hiciste el máximo.
- RENE.** No es necesario ese tono.
- ACACIA.** René, ¿a qué has venido? Déjame en paz por favor. No remuevas más las cosas.
- RENE.** No podía dejar de venir. Necesitaba verte. Hablar contigo.
- ACACIA.** Ya no tiene sentido.

- RENE. Sí, sí tiene sentido sentido. ¿Es que no comprendes? Te quiero, Acacia.
- ACACIA. No, René. Sólo te quieres a ti mismo. Aún no has aprendido a querer a los demás.
- RENE. Sí, te quiero. Lo sé. Sólo pienso en tí. He perdido hasta el interés por el trabajo. Me levanto para ir a la fábrica con alegría porque sé que te veré. Pero ahora que te vas, ¿qué será de mí? No puedo dejar de verte. Te necesito, Acacia. Te necesito.
- ACACIA. Ya todo está decidido. No hay solución posible.
- RENE. **(Le coge las manos.)** Pediré mis vacaciones. Iré a Santa Clara. Allá hablaremos con más tranquilidad. Te aseguro que todo puede arreglarse. Acacia, ten fe en mí.
- ACACIA. Ya la tuve una vez y me decepcionaste. No puedo volver a creer en ti.
- RENE. Sí, si puedes. Estoy seguro. Además. Sé que me quieres aún, ¿no es verdad? No, no vires la cara. Contéstame mirándome a los ojos. Dime. ¿Me quieres aún, verdad?
- ACACIA. No mereces que te responda. No te lo mereces. Déjame. Suéltame. Nos están mirando.
- RENE. Aquí nadie se fija en los demás. Todos reciben o despiden a alguien. Cada cual tiene sus problemas.
- VOZ. Atención por favor. El ómnibus para Santa Clara parte dentro de cinco minutos por la puerta número tres.
- ACACIA. Ya es hora de despedirnos, René.
- RENE. Dame un beso.
- ACACIA. No. No es necesario.
- RENE. Por favor, Acacia. Lo necesito.
- ACACIA. Yo no. Mejor despedámonos como amigos.
- RENE. Nunca podré ser tu amigo. Te quiero demasiado. **(Entra Carmela.)**
- CARMELA. Bueno. Nos vamos. Ya es hora. Adiós, René.
- ACACIA. Sí. Ya es hora. Adiós, René. **(Le tiende la mano.)**
- RENE. Adiós no. Hasta la vista.
- CARMELA. ¡Déjame ir marcando en la cola! **(Sale.)**
- ACACIA. Como quieras.
- RENE. Espérame. Te aseguro que iré. Lo nuestro no ha terminado.
- ACACIA. Lo que te puedo asegurar es que esta historia ya terminó. Quizás podamos comenzar una nueva. Todo es posible. Pero sería diferente desde su principio. Sería una historia completamente nueva. **(Sale.)**
- RENE. Espérame. Iré. Te lo aseguro que iré. Comenzaremos de nuevo; como si fuera la primera vez.

FIN

el otro...

(Viene de la pág. 32)

maturgo, no ha logrado salir ileso del empeño. Veamos por qué.

Si en *El salto* acometió la comedia de costumbres con determinado acierto, cumpliendo —de una forma asainetada— los requisitos del género: unidad de acción, de lugar y, en gran medida, de tiempo y con un humor muy criollo, lo cual le ayudó a lograr una funcional caracterización de los personajes principales y de las situaciones dramáticas, muy acorde a sus intenciones y al género propuesto; con *La primera vez* incursiona en una forma teatral peculiar denominada por los dramaturgos soviéticos como "comedia sentimental" y que tan bien abordan, entre otros, Zorin y Arbuzov.

Este nuevo género donde prima la concepción temática proviene, como es fácil advertir, de la unión de la pieza chejoviana y de la ya tradicional comedia de costumbres. La profundidad de caracterización de la primera y su aliento poético se dan la mano con la amable crítica a costumbres y el análisis de peculiaridades del carácter de la segunda, para ofrecernos como resultado obras con personajes muy humanos y comunes en situaciones en gran medida cotidianas y tratadas con un tono entre lo dulce y lo veraz.

El género acude a una estructura atomizada que permite al dramaturgo mostrar las diversas facetas de la realidad de las que se nutre la trama y que inciden en las actitudes y el carácter de los personajes. Como se puede apreciar los requerimientos en este plano creativo son de compleja envergadura. Ybarra asume este código tratando de sacar el mejor provecho del tema que se propone, con indudables hallazgos pero con innegables tropezos. ¿Cuál es el tema de *La primera vez*? ¿Los problemas laborales de una profesional que se enfrenta por "primera vez"

a la práctica de su especialidad; las dificultades amorosas y familiares de una joven con mentalidad moderna que por "primera vez" se enamora; o la actitud de la mujer soltera que, de nuevo por "primera vez", tiene que enfrentar la maternidad?

Creo que las tres vertientes integran el núcleo de las abarcadoras intenciones temáticas del autor y que ha tratado, por lo tanto, de relacionar, válidamente, lo laboral con lo emocional y lo ético.

Pero he ahí que en el texto no están tratados estos elementos, en todo momento, en justa correspondencia del uno sobre el otro para que lo laboral arroje luz sobre los otros dos integrantes y viceversa. Así, en la primera parte aparecen las tres líneas cruzándose continuamente: lo laboral, lo emotivo-familiar y lo ético, con mayor peso —saludablemente— para las dos primeras. Comenzada la segunda parte hace crisis lo que al parecer va a dar pie al conflicto mayor de la obra: la interposición de la vida emotiva en las relaciones de trabajo. Pero es entonces cuando, pese a la fuerza dramática con que está realizada la escena de la bronca entre las dos compañeras de trabajo, rivales en el amor, y de lograr hacernos entrever las repercusiones que esta colisión dramática podría ocasionar, de repente se debilita esta tensión y deja de ser motor fundamental de la acción. La problemática se disuelve bondadosamente para el personaje central, y cede paso —cuando ya estamos más cerca del final que de la mitad de la obra— a lo que en definitiva queda como el conflicto "más fuerte": asumir o no la llegada de un nuevo ser a la vida.

Este evidente desbalance que se provoca al no lograr imbricar equilibradamente las tendencias planteadas y dejar reinar el elemento ético, casi despojado de sus otras implicaciones, desequilibra la acción de la obra y saca a flote resonancias melodramáticas que afectan, en lo conceptual y artístico, las intenciones del autor.

A tal desbalance contribuye sobre todo la caracterización del personaje central, planteado con apego a la "realidad" conocida

por el autor y no de acuerdo a la "verdad" posible de la acción dramática como reveladora de insospechadas facetas del carácter humano. Pues esta Acacia Pacheco (que no dudamos "haya sido así", sin defectos pero que no logra hacernos creer que "sea así") se nos presenta como una mujer moderna, decidida, con mentalidad supuestamente desprejuiciada pero de moralidad un tanto de manual y que casi todo el mundo rechaza; a quien asiste siempre la razón, carente de pasado —dramatúrgicamente hablando— y que el autor convierte en portavoz de sus posibles puntos de vista ante los conflictos planteados y a la que no vemos incurrir, a lo largo de la trama, en contradicciones o errores que nos la hagan sentir un verdadero ser humano. Esto sólo se logra esbozar con acierto en la escena de la playa y, ya casi al final, cuando Acacia le confía a Carmela, en un escueto diálogo refiriéndose a René: "Me doy cuenta de que aún le amo". Lamentablemente estos momentos no son suficientes ni aparecen en otras circunstancias de la anécdota para vitalizarla.

Este desacierto se hace más notorio —por contraste— ante la caracterización de personajes como René, un gran logro de realización: popular, vital, trabajador, sincero y a la vez machista, algo trápala y a ratos acomodado; o Jenny, Carmela y Evelio, personajes todos con pasado y ricos en contradicciones y peculiaridades y aun los más ligeramente caracterizados por su menor importancia en la trama, como son Juana, Paco, Javier, pero en los cuales hallamos reacciones lógicas y paradójicas a la vez que nos los vuelven cercanos.

Estos son, a grandes rasgos, los problemas dramatúrgicos del texto. Ahora... ¿qué decidió al jurado del I concurso Rolando Ferrer, convocado en 1982 por el colectivo teatral Rita Montaner a otorgarle el premio? Pues, considerar que *La primera vez*, "era una propuesta que con determinado grado de dominio técnico enfrentaba, desde posiciones válidas, las relaciones de una pareja dentro del contexto laboral y familiar actual, además de ser un material que podía alcanzar, tras la labor de dramaturgia y su montaje, una puesta

en escena valiosa para nuestros jóvenes espectadores".

Lo enunciado lo ha corroborado la creadora dramaturgia y puesta en escena realizada por Fernando Quiñones para el grupo Rita Montaner y que desde su estreno contó con el caluroso aplauso del diverso público que abarrotó la sala El Sótano y la que, a su vez, dividió a la crítica en Montescos y Capuletos a la hora de valorar la pieza dramática.

Mas, sin lugar a dudas, con su buen humor, su diálogo ameno y fluido, de raíz popular pero ausente de chabacanería o populismo, sus situaciones bien ensambladas y su intensidad emotiva, Ybarra descuella como un dramaturgo en ascenso que busca un lenguaje propio que lo defina —ya ha dado otro "salto" más certero hacia su meta en su última obra, el monólogo *El caso de los libros que nadie solicita*—; que con *La primera vez*, no obstante lo señalado, da un paso con seriedad a la hora de abordar la realidad cotidiana en nuestro país y que amerita su reproducción en estas páginas y su polémica presencia en nuestros escenarios.

Los caminos que conducen hacia la consecución de un *teatro nacional* están escalonados no sólo con obras maestras, como todos sabemos, sino con textos como éstos: necesarios y honestos, que en su afán de indagación de conductas sociales y morales, con sus logros y yerros, van desbrozando las trayectorias hacia el ideal estético que todos anhelamos: un teatro vigorosamente artístico y de humana solidez.

maría antonia: wa-ni-ile-re...

Inés María Martiatu
Fotos: José A. Marquetti

"...un teatro nuestro, donde el negro viva lo suyo y lo diga en su lenguaje, con sus modales, en sus tonos, en sus emociones".

Fernando Ortiz

A casi 17 años de su estreno por el Grupo Taller Dramático y el Conjunto Folklórico Nacional, bajo la dirección de Roberto Blanco, *María Antonia* vuelve a nosotros con la gran fuerza dramática desencadenada de sus personajes, su violencia, su desesperación y su poesía enraizada en lo popular. El "desenfrenado humanismo" (como bien dice Rogelio Martínez Furé) de sus personajes atrapados en la tragedia, nos conmueve una vez más hasta las lágrimas.

La reacción de un público delirante que la vio hasta de pie o sentado en los escalones y pasillos del teatro Mella, y que aplaudió escena por escena, nos confirma la permanencia de esta obra. *María Antonia* ha resistido la prueba del tiempo. Y no sólo su texto, sino la magnífica e inspirada puesta de Roberto Blanco. Escrita en 1964, los avatares que precedieron a su puesta en escena, anunciaban el inevitable carácter polémico que tuvo su estreno. Ya el 4 de diciembre de ese mismo año, se podía leer en la sección Noticiero Nacional Teatral del periódico Diario de La Tarde, el anuncio de su presentación para el próximo año, 1965, por el Conjunto Dramático. En febrero se prometía su puesta en escena (¿comedia musical?) en una en-

trevista hecha a la actriz Asenneh Rodríguez, que desempeñaría el papel protagónico, proyecto que no llegó a realizarse. Días antes de su estreno a fines de 1967, las secciones de teatro de los más importantes periódicos se hicieron eco de la expectación y juicios contradictorios que corrían de boca en boca entre los que habían presenciado ensayos o conocían el texto. *María Antonia: 10 minutos de conversación con Eugenio*, entrevista de la periodista Elsa Claro para Juventud Rebelde del 6 de septiembre; *Notas sobre María Antonia*, otra entrevista realizada por la misma periodista y en igual órgano de prensa, pero esta vez al director Roberto Blanco, con fecha 20 de septiembre; *María Antonia*, reseña ilustrada con fotos de los ensayos y del director, fue publicada en la revista Mujeres del propio mes de septiembre; *La Tragedia de la ira y el amor: María Antonia*, apareció en la revista Bohemia el 15 de septiembre; y por último un interesante trabajo a plana completa e ilustrado con fotos, el cual tituló su autora, la periodista Anubis Galardy: *María Antonia: ¿Una tragedia cubana o una cubana trágica?*; entrevista con Eugenio Hernández Espinosa y Roberto Blanco, que calificó la periodista de "más que diálogo, discusión".



• *María Antonia* "...alcanza un nivel dramático relevante en las escenas de la casa del babalawo Batabio cuando María Antonia comparece ante el representante de Ifá, investido con una mezcla de sencillez y majestuosidad".
En la foto: Tito Junco e Hilda Oates.

En medio de este clima de expectación, *María Antonia* subió a escena el 29 de septiembre de 1967 y en sus 18 primeras representaciones logró reunir a 20 000 espectadores, un verdadero triunfo artístico y popular sin precedentes.

En diciembre de ese mismo año vuelve a escena y recoge dos galardones: es nominada como una de las tres mejores puestas en escenas del año 1967, y su protagonista, Hilda Oates, recibió Mención por su trabajo en la selección de las mejores actuaciones teatrales del año. En enero de 1968, todavía en el Mella y a teatro lleno, continúa hasta la última función re-

cibiendo el favor del público que agradece la oportunidad de verse reflejado fielmente en escena. *María Antonia* centra una polémica que envuelve a todos, desde la esquina del barrio en que la discuten los elementos populares que incluso han ido al teatro por primera vez con el objetivo de presenciar este espectáculo, hasta los cenáculos intelectuales, pasando por los estudiantes, obreros, profesionales, todo el pueblo.

Continúan las críticas y las encuestas: en el diario Granma, el jueves 4 de diciembre de 1968, aparece la opinión del gran dramaturgo desaparecido, Virgilio Piñera, que

no alcanzó a comprender el sentido de la obra, calificándola como "carente de contexto", ni la reacción emocionada del púco, la cual explicó como una simple "impresión de color local". También aparecen en la encuesta la opinión de jóvenes estudiantes que apreciaron el realismo de la obra, el aplauso de la actriz uruguaya Miriam Dibarboure, que saludó a *María Antonia* como un "acontecimiento importante dentro del movimiento teatral cubano" o la sincera expresión del narrador Jesús Díaz: "es uno de los espectáculos más conmovedores que jamás he visto".

En febrero de 1968 la obra trasciende las fronteras nacionales al merecer un extenso trabajo: *María Antonia, una pieza polémica*, de Juan Miguel de Mora, publicado en el *El Heraldo Cultural*, suplemento del importante periódico *El Heraldo de México*. A dos páginas completas y con fotos de la puesta en escena, su autor reconoce que: "*María Antonia*, exhibiéndose en La Habana con enconadas discusiones y críticas favorables o adversas, es un triunfo del teatro y de la cultura cubanos". Por otra parte, en España, el crítico José María Quinto, publicó un artículo en el número de julio-agosto de ese año de la revista madrileña *Insula*, titulado "*Teatro Cubano Actual*", en el que dice: "En el mundo mágico de la santería, que ha dado paso al más auténtico folklore cubano, Eugenio Hernández Espinosa, con *María Antonia*, una tragedia en la que emplea cantos y bailes, ha tratado de recoger ese mundo asombroso a través de un estremecedor aliento poético".

En Estados Unidos, el periódico *Guardian*, dedicó su suplemento *Caw! Cuba*, en honor a la Revolución Cubana en su décimo aniversario, enero de 1969. Carol Grosber destaca la importancia de *María Antonia* en un interesante artículo sobre el teatro surgido a partir del triunfo revolucionario. Dos años después del estreno, ante una reposición en noviembre de 1969, surge de nuevo la polémica: *María Antonia* sube al escenario del Mella a teatro lleno y el periódico *Granma* del martes 11 de noviembre publica una encuesta dirigida a teatristas: "*¡Hay María Antonia para rato!*

¿Es necesaria esta reposición?" Responden: Eugenio Hernández Espinosa, Héctor Quintero, Humberto Arenal y Liliam Llerena. En la misma página, José Manuel Otero presenta un trabajo a media plana, *El pasado de María Antonia*.

La pieza tuvo poco después una nueva reposición por el Grupo Teatro de Ensayo Ocuje con la colaboración del Grupo folklórico Patakín, e incluso fue llevada a la historia gráfica por "P-ele", en 1974, con dibujos de Mario Ponce y guión de S. Capdevilla.

MARÍA ANTONIA EN EL TEATRO CUBANO

María Antonia ocupa un lugar destacado en la dramaturgia nacional, no solamente por la calidad de su texto sino porque vino a llenar un vacío en el contexto de nuestro teatro.

El bufo era considerado como la expresión más acabada del teatro nacional por su carácter popular y la utilización de tipos del patio. Sin embargo, el negrito lumpen, la mulata sandunguera y el gallego bruto, respondían como estereotipos a la mentalidad colonialista de la sociedad en que habían surgido. Estos personajes estaban condenados al eterno choteo, a expresarse siempre en jarana y a que no se les dejara entrever ni por equivocación su verdadera problemática y por supuesto, mucho menos las causas económicas de su situación. Este teatro bufo tiene una estrecha relación con los Minstrels, surgidos en el sur de los Estados Unidos. Los actores blancos pintados de "negritos", con sus chistes inspirados en la burla de las maneras, de la forma de hablar de la población negra, nos recuerdan a los negros catedráticos y otros personajes de nuestros bufos.

Estas formas originales del bufo siguieron sirviendo en el vernáculo, ya en pleno siglo XX, a los intereses clasistas que mantenían la alienación y la burla del negro, del guajiro y de los sectores más explotados de la sociedad dividida en clases. El pueblo había subido a escena muy pocas veces, y cuando lo hacía era tratado de una forma anecdótica o costumbrista, cuando no tomado para burlarse o para hacer in-

cidir en los tipos populares todas las cualidades negativas. Un ejemplo de ello, lo tenemos en el manejo que hacía la prensa burguesa de la crónica roja, que era el único lugar reservado para los representantes de las clases populares y donde los hechos de sangre eran presentados con la mayor morbosidad y truculencia posibles. Por otra parte, la vida de las clases explotadoras era idealizada a través de las páginas "rosas" de la crónica social.

Estos tipos ya explotados por el bufo y por el vernáculo, difícilmente se hubieran prestado para expresar la realidad del negro, del hombre pobre y marginado, en su verdadera dimensión humana, con sus sentimientos y problemática, *María Antonia* nos aporta ese elemento.

WA-NI-ILE-ERE Y PUESTA EN ESCENA

En la obra la utilización del ritual de la santería cubana aparece en dos dimensiones, según el propósito expreso del autor: una primera, poética, donde las formas adquieren un valor cultural, y una religiosa en la que se refleja la impotencia y el desconocimiento que estos personajes tienen de sus propias problemáticas; el mito se crea como narración de hechos cuyas causas no conocidas incitan la imaginación de estos hombres convirtiéndose en acto de fe.

Pero no sólo en esas funciones apreciamos la presencia de nuestro folklore, sino también en la forma dramática escogida por el autor, así como los procedimientos

- "El sentido trágico está dado en el afán de la Madrina por hacer renacer virtualmente a María Antonia. Pero a ésta ya no le es posible ese renacimiento". En la foto: Alicia Mondevil e Hilda Oates.



adaptados por el director para esta puesta en escena.

Esto nos lleva a los orígenes del teatro y a destacar las posibilidades dramáticas del *Wa-ni-ilé-ere* o *güemilere*, y cómo éstas han influido en la concepción general de la tragedia *María Antonia*. Es indudable el origen común del arte y la religión en todos los pueblos y el papel que desempeña la pantomima en función de la liturgia en la religión y en la magia. Todas las más solemnes ceremonias del hombre llamado "primitivo", son invariablemente representaciones dramáticas. Las formas ceremoniales de los ritos de procedencia africana que aún perviven en nuestro país, como las antiguas de los pueblos europeos y aún muchas ceremonias litúrgicas modernas, son "teatrales".

La inclusión en función dramática de estos cantos y bailes con su carga expresiva, así como las formas simbólicas de todos los atributos escenográficos y otros elementos, prefiguran incluso la estructura de la obra misma y las características de la puesta en escena. Todo ello responde a una intención dramática cuyas claves nos son dadas por el análisis de la liturgia y la mitología yorubás. No podemos darle a esos elementos un carácter de misterio cifrado que nos impresiona sin entenderlos.

La estructura dramática del *Wa-ni-ilé-ere* del yorubá "tomar parte en las convulsiones de la casa de las imágenes", (entendemos por la casa en la que se realiza la "representación", que es un acto por demás colectivo). El *güemilere* requiere el uso de los sagrados tambores batá y está regido por un orden como todas las representaciones, donde los orishas deben aparecer y ser representados mediante la posesión y en la que los fieles saben el papel que le corresponde a cada quien en esta representación colectiva. Para cada orisha está preparado el vestuario ritual adecuado y los atributos que le corresponden, así como una mímica cuyos significados no pueden ser alterados y de hecho no lo son a pesar de la pretendida inconsciencia de la posesión. De hecho, estos trances o

estados intermedios de éxtasis no hacen perder a la mente la plenitud de su personalidad que se manifiesta siempre de acuerdo con patrones convencionales previamente conocidos e interpretables colectivamente. Para cada orisha existen cantos y toques obligatorios y la adición de algunos instrumentos que se unen a los tambores y los identifican. La estructura de esta representación dramática que es el *güemilere* está determinada por el Oru de Eyá Aránla, donde se establece el número de orishas que deben tomar parte y su orden de aparición. Esto sufre ligeras variaciones, cambiándose el orden de algunos orishas en fiestas especialmente dedicadas a ellos. Sin embargo, Eleguá o Elégbara o Eshu, dios de los caminos, siempre debe abrir y cerrar la fiesta. Este Oru que rige el *güemilere*, que es la fiesta pública de la santería y la única en que se baila, se diferencia de los otros dos Orus tanto por las variantes que se introducen como por su función dentro de la liturgia, a saber, el Oru de voces, que se canta en la ceremonia de iniciación, sin tambores en el Igbody, y el Oru de Igbody, que es solo de tambores. En ninguno de estos dos Orus se baila.

Algunos teóricos citados por Don Fernando Ortiz, sostienen que el drama nace precisamente en la mímica de la representación de las acciones de los dioses o entes místicos, a los cuales, mejor que "sobrenaturales", prefiere el sabio cubano llamar "sobrehumanos" o quizás "infrahumanos" porque como bien explica, para las religiones africanas, esos seres no son sobrenaturales: los dioses, la casi totalidad de los orishas, los antepasados, los Egún, los íremes, etc, son seres "naturales" que conviven constantemente con los seres humanos y los animales. No son sino semejantes, que perviven en una esencia de sobrevida póstuma e invisible en este mismo mundo en que los hombres vivimos, para los creyentes "el inmenso y único mundo que existe". Suelen estar lo mismo por debajo que por encima de los hombres, a veces sometidos a sus designios y artes. Al evocarlos y hacerlos comparecer por medio de la magia o la místi-

ca de la fe, el creyente sólo descubre la "cortina" que los separa del mundo visible. La aparición mística de esos seres se realiza por medio de la danza, de la representación, Ortiz incluye en esta hipótesis la teoría de Oesterreich, quien supone que en los transportes de la "posesión" puede estar el origen del teatro. Es sabido que esos "posesos" o individuos "subidos", como los llamamos en Cuba, en trance de mediunidad, pueden participar y de hecho lo hacen en una acción ritual y programática que deviene episodio de una representación "teatral". Estos episodios en los que "actúan" los diferentes orishas por boca de los participantes "posesos" acompañados del canto y baile y participación activa no sólo del coro sino de todos los asistentes, constituyen el desarrollo dramático del *güemilere*, que está implícito en la estructura de la tragedia *María Antonia*. En algunos de estos elementos podemos encontrar coincidencias con los procedimientos del teatro antiguo europeo y éstas son tan posibles como las semejanzas estudiadas por antropólogos y etnólogos en diferentes manifestaciones del desarrollo de la cultura material y espiritual de los pueblos, a veces sin contacto alguno pero en idéntico estadio de desarrollo. Un notable ejemplo es el que menciona el propio Ortiz, cuando describe la similitud en las características y funciones de Shangó con el dios Labrii de la antigua Creta (que, detalle asombroso, aparece empuñando el hacha bimembre idéntica a la de Shangó) y aun compara a ambos con Tlaloc, el dios de los aztecas.

Aclarados los aspectos de los orígenes del teatro entre los yorubás y su supervivencia en los ritos de la santería que perviven en nuestro pueblo, podemos acercarnos al simbolismo de la puesta en escena del director Roberto Blanco, siguiendo las sugerencias del texto de Hernández Espinosa.

De ahí la utilización del vocabulario yorubá superviviente en nuestra población, del cual muchas palabras son de uso corriente y los largos parlamentos, como el rezo inicial de la madrina, que son traducidos o dichos primero en castellano íntegramente.

La puesta en escena de Roberto Blanco utiliza de forma experimental los elementos que integran la rica realidad contenida en esta obra. Las necesidades expresivas lo llevan a integrar diferentes lenguajes dramáticos. Por una parte tenemos un naturalismo que expresa el realismo cruel y violento, el mundo de la violencia, la crueldad, la brutalidad en que se mueven los personajes y por otra parte el expresionismo que se pone en función de una poesía de la realidad y que se hace imprescindible para expresar la comunicación con los dioses que irrumpen entre los personajes al descorrerse la "cortina" que los hace invisibles. A estos dos estilos podemos agregar, aunque en menor medida, momentos en que se utiliza la narrativa a lo Brecht.

Esta mezcla de estilos, a nuestro entender, no es de ninguna manera una deficiencia sino una necesidad dada por la dialéctica de la obra. La realidad en *María Antonia*, una obra esencialmente realista, es contradictoria. Los hombres y los dioses, lo real y lo maravilloso la integran para darnos una visión de su totalidad. Es innegable el interesante trabajo del director en lo que respecta a la concepción de los personajes y a la dirección de actores. Hay todo un estudio y utilización del lenguaje gestual popular, influido a veces por los elementos religiosos, que se pone en función del trabajo de los actores. Aquí se logra trascender lo puramente costumbrista para alcanzar una categoría dramática inusual. Como bien ha dicho el propio Roberto Blanco "los verdaderos mitos de nuestro pueblo nunca habían sido tratados artísticamente", hasta entonces. Esto se muestra en el tratamiento de las escenas populares en la plaza del mercado, en la posesión de la madrina que habla en lenguaje trágico como la personificación de Yemayá, en un trabajo inspirado en las expresiones de los "posesos" en la religión. Y alcanza un nivel dramático relevante en las escenas de la casa del babalawo Batabio cuando María Antonia comparece ante el representante de Ifá, investido con una mezcla de sencillez y majestuosidad.



- "Carlos y María Antonia están frente a frente y tratan de amarse y sueñan, pero pronto comprueban la imposibilidad de realizar su sueño".
En la foto: Miguel Benavides e Hilda Oates.

El resto de los elementos que conforman la puesta en escena tienen un carácter simbólico preciso. El vestuario inspirado en las formas populares o místicas, responde a una simbología donde el amarillo se identifica con la diosa Oshún, y es el color de María Antonia; el rojo de Shangó, que es el del vestuario de Julián, y el azul del mar, color del vestuario de la Madrina, hija de Yemayá. La ropa de Cumachela, que representa la muerte, aparece destrozada, sucia como el propio destino de María Antonia... Así mismo el maquillaje está inspirado en el que se usa en las ceremonias de iniciación de la santería. También se utilizan máscaras y aparecen íremes en

la escena de la muerte de Julián. Todos estos elementos están presentes en las tradiciones yorubás, abakuás y otras de origen africano.

LA VIOLENCIA

La violencia está presente en toda la obra. Se manifiesta de una forma múltiple y contradictoria que tiene sus raíces en la violencia a que históricamente han sido expuestos estos personajes: esclavitud, miseria, subdesarrollo, neocolonialismo, etcétera.

El mundo en que vive María Antonia es un mundo de miseria en que los hombres se

ven obligados a aceptar una serie de categorías (violencia, hembrismo, machismo, crueldad), que toman como armas de defensa, pero que al final se convierten en sus propios enemigos. María Antonia, Julián, Carlos, Yuyo, buscan la libertad y la realización personal en una realidad que no se los permite y esto los rodea de un sentimiento trágico. En este mundo sólo hay lugar para la violencia. No hay salida posible. Una vez establecidas las reglas del juego, sólo puede manifestarse la violencia. El ser humano ha sido despojado de su humanidad y no tiene otra forma de reaccionar.

Carlos y María Antonia nos muestran una violencia aprendida en la infancia, impuesta como una especie de "educación sentimental". En dos largos monólogos simultáneos nos muestran la educación que han recibido. La violencia les fue enseñada como defensa. Carlos, que para ser hombre ha tenido que fajarse a diario y llegar a agredir a un semejante, soportando la violencia que le es impuesta por sus propios padres, en la angustia terrible del machismo cuyas exigencias son tan "altas" que desgarran al hombre ante la imposibilidad de poder cumplirlas. María Antonia, que ha sufrido la violencia de la explotación al tener que dejar de estudiar y colocarse como criada desde niña, para luego asumir una personalidad de "hembra", contrapartida y oponente del machista. Le han dicho que es hija de Oshun, que es bella y que debe actuar como tal: "A una mujer como yo siempre quieren quitarle algo". Carlos y María Antonia están frente a frente y tratan de amarse y sueñan, pero pronto comprueban la imposibilidad de realizar su sueño. Cada uno es la esperanza del otro, se reconocen uno en el otro, pero al mismo tiempo comprenden la amenaza, la potencialidad destructiva que hay en el otro cuando se encuentran en el círculo vicioso de su impotencia ante el medio. La violencia de la sociedad es ejercida implacablemente destruyendo sus ilusiones y enfrentándolos el uno al otro. No hay empleo, el desahucio, el hambre, la enfermedad, les son impuestos y entonces surge la violencia como solu-

ción para destruir y para destruirse. Hay violencia y desesperación en la escena de Julián y María Antonia, cuando intentan reconciliarse y se agreden de palabra: "Las mujeres como tú no pueden entrar en ningún lado"; "¡Mierda! Eso serás: un pushing bag, desinflado, pellejo. Nadie se acordará de tí". Se han dicho verdades, se han agredido, pero al final de la escena se abrazan espantados ante tanta violencia. Intuyen que esa violencia no ha salido directamente de uno y otro sino que les ha sido impuesta y que ambos son víctimas e instrumentos. Hay en ese momento un atisbo de la verdad que sin embargo no les puede ser revelada. Toman conciencia y tratan de acariciarse y se reconocen con más espanto todavía como enemigos.

María Antonia está poseída por la violencia, toda decisión la conduce a ella. Es una necesidad para seguir viviendo. Su amor posesivo por Julián la lleva a una contradicción insalvable; cuando sabe que lo ha perdido resuelve momentáneamente esa contradicción matándolo. Esa muerte es una acción violenta, liberadora. María Antonia es soberbia y posesiva en todo momento. No hay remordimiento. Ella reafirma su derecho a no ser sólo la víctima que recibe los golpes. Goza con el miedo de Julián antes de morir. Cree que hace justicia, que interpreta el sentido oculto de las cosas matando: "¡Julián estaba cumplido! ¡Le evité el trabajo a Orula!"

No hay alternativa, los personajes están atrapados en la violencia y ya no se pueden volver más que contra el otro o contra sí mismo. María Antonia no busca la muerte en Carlos y éste no busca matarla. Carlos la viene a buscar y ante la imposibilidad de lograr su objetivo y de perder su condición de "macho", toma el único camino que puede tomar, matarla. María Antonia lo reta y le hace cumplir su destino. Morir con dignidad o perderla y también morir. La violencia es lo único que puede liberarlos con la muerte.

LA MUERTE

Es interesante el sentido de la muerte tal y como se nos ofrece en la tragedia *María Antonia*. Comienza con la muerte y al

ta la vida del muerto. Ya todo ha sucedido igual que en otras culturas se deja ver su origen como rito funerario donde se cuendo y la Madrina viene a pedir clemencia ante los orishas en un largo rezo a Yemayá. María Antonia tiene detrás a Cumachela (juego de palabras con Ikú que quiere decir Muerte). Cumachela-Ikú le ha robado la voz, el ashé y la cabeza, porque ya María Antonia está condenada. Cumachela no es su *alter-ego*, es la muerte que está pegada a sus talones. La sombra de la muerte, su destrucción que le sigue los pasos para llevársela. La soberbia de María Antonia, y su falta de arrepentimiento por haber dado muerte a Julián son evidentes y le cierran el camino del bien, porque ha cometido un delito grave (aspecto ético-religioso). En las creencias de la santería, si los orishas aceptan los ruegos de los creyentes y así lo indica Ifá se pueden hacer ceremonias para alejar a la muerte y romper la maldición que pesa sobre la persona. No es así en esta tragedia. María Antonia debe morir y Batabio le sentencia: "Si usted no sabe la ley con que tiene que vivir en este mundo, la aprenderá en el otro".

Pero por otro lado, la muerte está presente durante toda la obra en su sentido iniciático de resurrección. La muerte como voluntad de resurrección está dada en la religión de los yorubás, de los abakuás y otros cultos populares en Cuba. La muerte es un cambio y no un fin. Los muertos pasarán a ese plano "infrahumano" que no los saca del mundo, sino que los lleva a seguir entre los vivos pero en otra condición. Morir es la garantía de nacer. Y aquí como en todos los ritos de iniciación se muere en vida para nacer de nuevo, para mejorar esta vida y garantizar la felicidad, el renacer en la otra.

Esa voluntad de resurrección está presente en todas las religiones y misterios. En la iglesia católica romana, en las consagraciones sacerdotales y monásticas y en las logias de la masonería y otras sociedades secretas, la iniciación tiene ese sentido. Al pasar de un estado a otro, se muere para lo que va a ser la vida pasada y se renace para la vida futura. Como bien nos

dice Fernando Ortiz: "En los asentamientos de la santería, en los juramentos de las sectas Congas y Abakúa de Cuba, los iniciados mueren y renacen como babalochas o ylochas de ocha, como hijos de una "prenda" los congos o como hijos de Ekue los Abakúa. Todos son muertos que han resucitado por gracia del misterio y mediante liturgias que no son sino dramas más o menos escenificados".

El sentido trágico está dado en el afán de la Madrina por hacer renacer virtualmente a María Antonia. Pero a ésta ya no le es posible ese renacimiento.

"Bórrela por dentro. Arránquela de raíz y siémbrela de nuevo", clama la Madrina, pero María Antonia la rechaza. "Yo no creo en esa mierda". Para María Antonia la única resurrección posible sería cambiar y sabemos que no era posible el cambio para ella en aquella sociedad. María Antonia tiene que morir de veras.

HERNANDEZ ESPINOSA EN EL FESTIVAL

La presencia de la obra de Eugenio Hernández Espinosa en este Festival de Teatro de La Habana 1984 nos ha deparado la feliz coincidencia de tener una visión de conjunto de los aspectos más interesantes de sus búsquedas a través de tres de las obras más representativas de su teatro: *María Antonia*, *Odebi*, *el cazador y Oba y Shangó*.

En la evolución seguida por el dramaturgo se observa una voluntad consciente de indagar en el mundo de las tradiciones populares. La integración de las leyendas, la poesía, el refranero, la danza, la música y los cantos de antiguas raíces yorubá le llevan a experimentar con "un nuevo teatro integral antillano, basado en nuestra cultura folklórica" como bien dice Rogelio Martínez Furé.

La panorámica de estas tres obras de aliento antillano vistas en el Festival y la lectura de *La Simona*, "esa obra mayor del teatro latinoamericano" (aún no representada) nos dan una visión de conjunto de la obra de Eugenio Hernández Espinosa. En

todo su teatro encontramos al autor ya maduro que ha encontrado la temática que le es propia y que la ha sabido expresar en un lenguaje original y rico. El dramaturgo se nos muestra dueño de los recursos dramáticos y los medios expresivos más diversos, lo cual le hacen avanzar en su búsqueda de un teatro enraizado en las más profundas tradiciones populares.

Al abordar esta rica temática, y aun en obras de un matiz marcadamente político, destaca dos aspectos que no siempre logran andar unidos: una auténtica relación e identificación con el público y un alto nivel artístico.



Eugenio Hernández Espinosa es uno de los autores más importantes surgidos con la Revolución. Nació en La Habana, el 15 de noviembre de 1936 y es egresado del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, del cual fue alumno y luego responsable. Acumula ya una rica obra dramática dentro de la producción nacional: *Peripatus*, *El sacrificio* (Premio Concurso de Obras para Instructores de Arte), *Desayuno a las siete en punto*, *María Antonia* (su primer estreno en el teatro profesional, 1967), *Caridad Muñanga*, *Aponte*, *Mi socio Manolo*, *Los peces en la red* (estrenada por el Teatro de Arte Popular bajo su dirección), *La Simona*, considerada "una obra mayor del teatro latinoamericano" por el jurado que la galardonó por unanimidad con el Premio Casa de Las Américas 1977, *Calixta Comité* (estrenada por el Teatro de Arte Popular y bajo su dirección, durante el Festival de Teatro de La Habana de 1980), *Odebi*, *el cazador* (estrenada también bajo su dirección por el elenco del Conjunto Folklórico Nacional en 1982 con motivo del XX Aniversario de la fundación de ese importante grupo) y *Oba y Shangó* (estrenada también por el Grupo Teatro de Arte Popular, bajo la dirección de su autor en 1983). Hernández Espinosa es también autor del argumento de la cinta cubana *Patakín*, dirigida por Manuel Octavio Gómez y basada en la obra no estrenada *Shangó Valdés*.

Asesor literario durante muchos años en diversos grupos de teatro, y director artístico él mismo, ha estrenado no sólo sus obras arriba mencionadas, sino las de otros dramaturgos cubanos con el Grupo Teatro de Arte Popular. Por su labor como dramaturgo le fue entregada en 1983 la Orden por la Cultura Nacional.

• Hilda Ooates y su personaje María Antonia: diecisiete años después y un merecidísimo premio de actuación.

Primer premio, segundo nivel, Concurso de crítica, Revista TABLAS

Del buen suceso que el grupo Escambray tuvo en la real aventura de los Molinos de viento



los molinos del escambray

María Antonieta Collazo

Fotos: Mario Díaz

Embestir molinos de viento es intento que engrandece a los hombres cuando de búsqueda de verdad y justicia es el empeño. La verdad como lanza que ataca imaginarios gigantes, encara deficiencias, reconoce errores y subvierte pasos y conceptos en demanda de verdaderos significados. Y que en este caso, además, cuestiona desde diversos ángulos las causas de un

conflicto que se localiza en el sector educacional.

El público interfiere con aplausos el discurso dramático; su vehemente reacción es la mejor respuesta a la actualidad y necesidad del tema y a su forma crítica de abordarlo. El reconocimiento de lo mal hecho en la representación escénica de la realidad comporta la identificación entre

el espectador y el escenario desde una misma posición ante lo que debe desaparecer, proporcionándole modelos que le sirven para valorar situaciones semejantes en la vida diaria.

Hecho artístico que encuentra su culminación en el público, en un juego teatral que se fundamenta en el nivel de percepción del espectador al remitirlo a experiencias individuales generalizadas, pero que no alcanza el mismo terminado en su realización escénica al no lograr la síntesis de las ideas en la imagen total. El conflicto se diluye en una nueva línea argumental: el anuncio de una inspección nacional a la escuela, que si bien sirve para ilustrar interesantes aspectos de la problemática educacional difumina el dilema moral de Andrés y la profesora Rita, que luchan contra ellos mismos para establecer una verdad con el reconocimiento de sus errores y la exigencia de la responsabilidad de la sociedad en dichos errores. Este conflicto alcanza su generalización en la asamblea que profundiza en la causas, deja a un lado la representación de la historia y convierte la escena en tribuna.

En esta nueva estructura los textos se lanzan directamente al público a partir de una posición crítica que engloba al espectador en una problemática donde de una u otra forma se reconoce como participante. Es en este momento que tomamos plena conciencia de lo que la obra nos quiere decir.

A este lenguaje directo se le contraponen escenas que pretenden establecer un nivel de sugerencias pero, como no logran expresar nítidamente el conflicto —debido a una selección más ilustrativa que crítica de la realidad—, atentan contra el movimiento dramático y el estilo de la pieza. Por igual razón la utilización de citas carece, en sentido general, de éxito, pues es un efecto que no se integra al decursar de la acción y pierde su función alegórica, tanto en la simplificación extrema que remeda postizos en la obra (tal es el caso de la expresión "ser o no ser" de la profesora Rita) como en la complejización innecesaria (la referencia al conflicto de *Fausto*, y que más bien entorpece la sín-

tesis de la idea, nos aparta del conflicto central y lastra su significado. Conflicto que trasciende a *El Escambray* para convertirse en una problemática nacional, muestra desde una perspectiva crítica cuestiones individuales que son a su vez colectivas y enjuicia más las actitudes que los sucesos de los personajes, al analizar las contradicciones humanas en los procesos sociales, de los cuales es parte la práctica cotidiana.

En los casos de la profesora Rita y Andrés, se les da tanta importancia a su toma de conciencia como al reconocimiento de las causas sociales que los llevan a cometer el error, aspectos que no siempre logran pleno desarrollo ni idónea concurrencia en el decursar dramático, se encauzan en un mismo sentido: la defensa de la verdad. Andrés duda pero finalmente confía en el valor de la sinceridad; Rita descubre un mundo más auténtico tras el esquematismo que la formó y que le impedía desarrollarse y desarrollar a su vez en su labor profesoral una forma más hermosa y profunda de ver la vida.

Diferente tratamiento recibe el personaje del Director que, deshumanizado, convertido en robot, es incapaz de razonar en la práctica, tomando sólo el don de la acción en la invocación de esquemas y cifras. Interpretado de forma excelente por Carlos Pérez Peña es actuado y mostrado de manera satírica, logrando el reconocimiento crítico del espectador de actitudes deficientes comunes en la realidad y respondiendo con ello a la idea central de la obra: la necesidad de romper el paradójico esquema de la verdad.

Respuesta que, aun siendo la apropiada al conflicto, peca en ocasiones de falta de veracidad de situaciones y personajes. Alzada y luego culminada en la asamblea, irrumpe con todos los resortes de la comunicación con el público, no en un mero reflejo e identificación con esta realidad, sino en un enfrentamiento crítico con ésta, quedando en forma activa en el espectador como actividad crítica, que invalida el interés de las escenas siguientes al no corresponder con la intención de cuestionamiento anterior. Es aquí donde se detiene la veracidad de la respuesta.



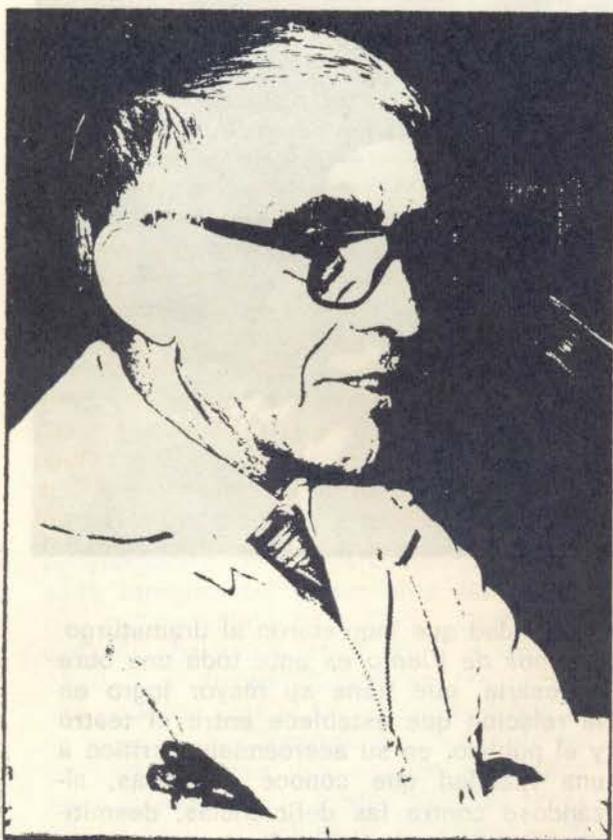
Esta apertura de Teatro Escambray a nuevos contenidos, y a problemas de ámbito nacional, exige nuevas búsquedas en los recursos expresivos para lograr la identidad y comunicación con un público que ya no está circunscrito a lo regional. Estos recursos se sitúan entonces en función de locaciones más amplias con demanda de teatralidad, que si bien en este caso no alcanzan la integración en la imagen total, aportan en general, amenidad al espectáculo.

Resultado artístico de una investigación social en diferentes centros educativos del Escambray, de vivencias y análisis de

la realidad que inquietaron al dramaturgo, *Molinos de Viento* es ante todo una obra necesaria, que tiene su mayor logro en la relación que establece entre el teatro y el público, en su acercamiento crítico a una realidad que conoce de veras, alzándose contra las deficiencias, desmitificando esquemas, luchando de esta forma por influir en el espectador en el establecimiento de "auténticas verdades" que lo impulsen a ideas transformadoras de la realidad cotidiana, motivo de su aplaudido premio a la obra que mejor refleja las transformaciones revolucionarias en el Festival de Teatro de La Habana 1984.

encuentro con schumacher

Eddy Socorro Alvarez Foto: Marquetti



Ernst Schumacher, doctor en ciencias teatrales, profesor de teoría del arte de la actuación y jefe de la cátedra de teatrología de la Universidad Humboldt, de Berlín, es sin dudas una de las figuras más relevante y representativa de los investigado-



res y críticos contemporáneos de la República Democrática Alemana.

A él se debe una de las más extensas producciones teóricas acerca del arte teatral en su país. Ocupan un lugar importante en dicha producción sus estudios sobre el

teatro de Brecht. Entre otras obras publicadas, figuran: Los intentos dramáticos de Bertolt Brecht entre 1918 y 1933; Teatro del tiempo. Tiempo del teatro. Talía en los años 50; El caso Galilei. Drama de la ciencia; Brecht. Teatro y sociedad en el siglo XX; Brecht. Críticas; Vida de Brecht en texto e imagen, (en colaboración con su compañera Renate Schumacher); Un decenio de crítica berlinesa. 1964-1974; y apuntes sobre el arte de la actuación.

El doctor Schumacher se dio a conocer, además, como dramaturgo en 1975 con el estreno de la pieza Visiones de la realidad, en Rostock. Dos años más tarde subió a escena en Berlín su libro dramático Poema del no olvidar.

A fines del año pasado, el también vicepresidente de la Asociación Internacional de la Crítica Teatral (AICT) y presidente del centro alemán, visitó nuestra capital en ocasión del Primer simposio de actuación convocado por la sección de artes escénicas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Acerca de este evento y otros temas, Schumacher hizo declaraciones exclusivas para Tablas que a continuación reproducimos:

"En general, me resultó muy interesante el desarrollo del Simposio, pues tuve la oportunidad de conocer *en vivo* de la labor de los actores cubanos y esto, de por sí, tiene una significación muy especial para mí porque esta estancia ha contribuido al engrandecimiento del amor y el respeto que he experimentado siempre por esta isla caribeña.

"Pienso que la mejor manera de manifestar mis sentimientos de solidaridad humana con los colegas cubanos es recurriendo a la crítica como factor fundamental, o mejor dicho, como ley primera en el arte. Por ejemplo, en el Simposio se presentó una ponencia titulada *La experiencia cubana con el método de Stanislavski*, en la que sus autores se limitaban a recoger de forma cronológica la difusión del método en Cuba y en algunas ocasiones se apuntaba la significación del mismo para el teatro cubano. Me resulta difícil concebir que los actores cubanos puedan encontrar solamente en Stanislavski pautas o puntos de partida para la creación artística, pues

pienso que la tradición teatral cubana observa otras formas de actuación, además de aquéllas que puedan tener cierto acercamiento a las recogidas por Stanislavski, que han ido conformando el carácter nacional del teatro cubano. El sistema creado por el gran teatrasta ruso resulta de gran utilidad en su aplicación para piezas de autores como Chéjov, Gorki, etc, cuya creación dramática responde a formas específicas del pensamiento humano y a una herencia cultural avalada por muchos siglos de evolución que le han otorgado un sello muy particular a la tradición teatral de las múltiples naciones que hoy constituyen la Unión Soviética.

"La concepción actual del teatro como centro de comunicación no puede sustentarse en medida alguna si nos limitamos a las exigencias que Stanislavski planteaba a sus actores, simplemente porque la dinámica social es otra y otras las necesidades y las exigencias humanas. Así, el teatro también tiene hoy otras tareas y como nunca antes ha sabido encontrar en estos tiempos su verdadera condición de ente activo en los complejos procesos históricos que vive el hombre que se prepara ya para despedir el siglo XX. No cabe dudas que de aquí se desprende un contundente material para la discusión y el análisis entre los teatrastas de los estados socialistas sobre la verdadera vigencia del sistema de Stanislavski en un movimiento teatral en desarrollo. Lamento verdaderamente que tanto la ponencia como las intervenciones que se registraron durante su discusión, no me hayan permitido tener una idea más concreta de la medida en que ha sido productivo para el teatro en Cuba la aplicación práctica del método de Stanislavski, ya no sólo en el trabajo directo en la escena sino en los centros académicos para la formación de los actores, donde se puede observar con mayor objetividad la necesidad de ampliar y aprovechar al máximo las posibilidades expresivas del actor en teatro, cine, radio y televisión.

"Mi encuentro con Graziella Pogolotti me permitió corroborar mis criterios en este escabroso terreno y me satisface en gran

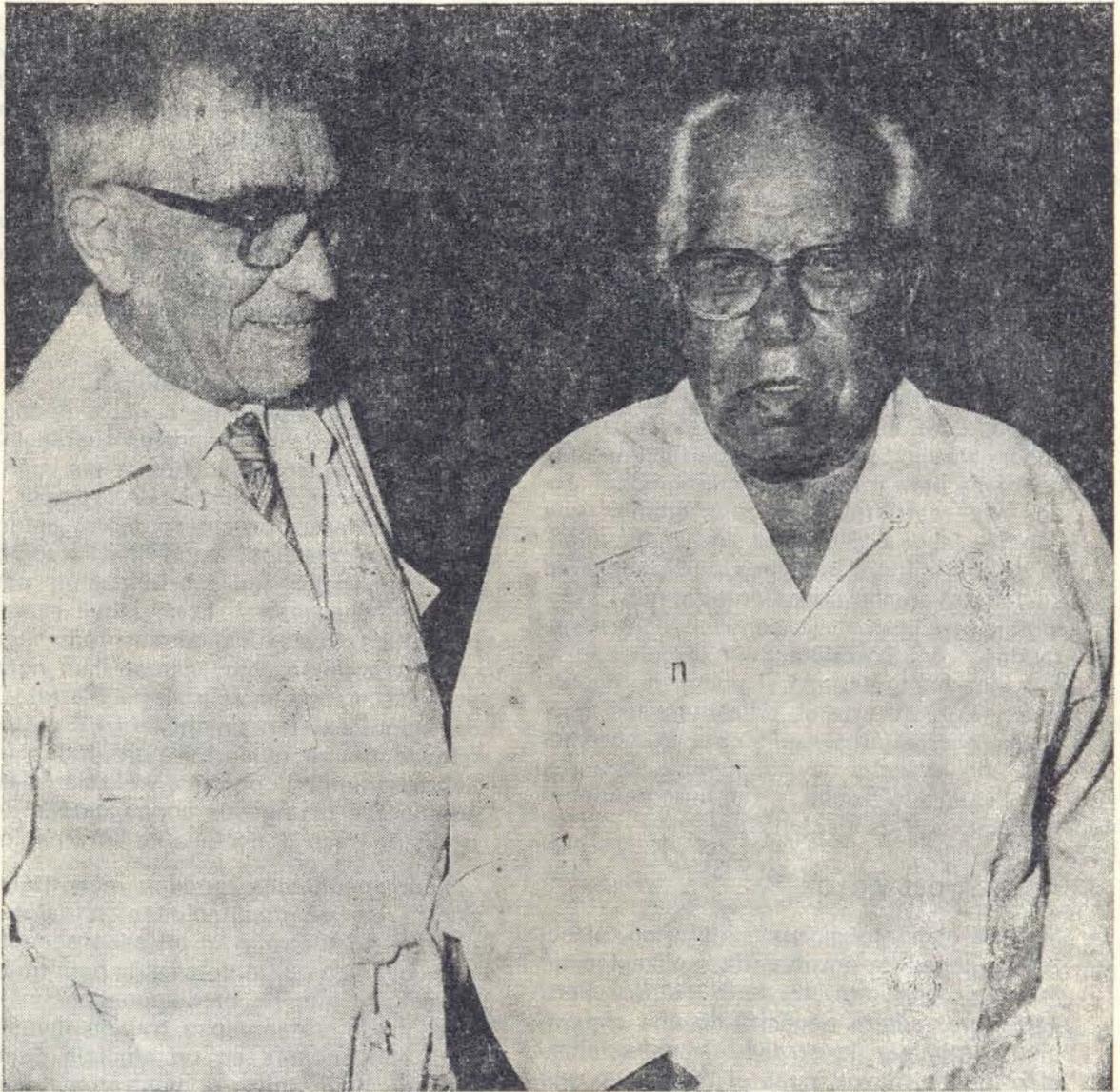
medida saber que las máximas autoridades de la formación académica de los nuevos actores aquí tienen plena conciencia de la necesaria y urgente tarea de renovación y búsquedas. La doctora, al intervenir en la sesión de clausura del simposio, se refirió a los cambios sustanciales que se operarán en el futuro, por lo que estoy seguro que se verán resueltos muchos de los problemas que hoy confrontan en su preparación académica los futuros actores cubanos. En el Instituto Superior de Artes se forman teatrólogos, actores, escenógrafos, músicos, dentro de una misma institución, cosa que en mi país no existe por lo que estimo que las condiciones creadas en Cuba son las ideales. Por toda la información que puede obtener sobre este importante centro, pienso que la tarea más urgente consiste en resolver la evidente contradicción que ha surgido de la no puesta en práctica de las concepciones teóricas que sustentan su funcionamiento. No escapó de mi atención la ausencia en el simposio de una representación de los estudiantes del ISA, así como la escasa participación de jóvenes actores. El desarrollo consecuente del arte necesita de la confrontación de ideas, el enfrentamiento y la toma de posiciones hasta de los grupos que puedan agruparse dentro de una misma generación. Los resultados siempre serán satisfactorios porque cada contradicción implicará un nuevo paso hacia adelante.

"Quizás por esta razón es que llamó tanto mi atención el trabajo presentado por un grupo de actores de la radio en Cuba, no sólo por el alto nivel profesional de la ponencia sino por el fructífero debate que provocó. *El trabajo del actor en la radio*, sin pretender ser un tratado sobre las especificidades del medio y del papel del actor en el mismo, sí reflejaba muy sustancialmente un punto de vista crítico sobre esta importante labor del actor. Es indiscutible el positivo nivel de influencia social que ejerce la radio y que los actores que en ella trabajan saben valorar en su justa medida las múltiples posibilidades de desarrollo que la misma les ofrece. He sabido que en Cuba la radio constituye un me-

dio de gran demanda, capaz de satisfacer los intereses del pueblo, pues forma parte de su herencia cultural. Ello está dado no sólo por el número de obras teatrales que se adaptan para la radio sino porque existe además una vasta producción dramática concebida especialmente para este medio y que llega a la radioaudiencia cubana a través de radionovelas, espacios para cuentos, entre otros. Me resultó curioso escuchar en varias de las intervenciones sobre este tema que la labor del actor en la radio no es valorada en toda su magnitud y que el carácter de la misma es inferior si se le compara con el resto de los medios por los que puede expresarse el actor. Sin embargo, el nivel de profesionalidad que reinó durante el debate provocado por los realizadores de la ponencia, el grado de apasionamiento de los actores en sus intervenciones, su claridad sobre los elementos que el actor debe dominar a la perfección para ser considerado como un profesional en este medio, el análisis crítico y objetivo de lo que se ha logrado en este campo y de lo que aún falta, así como la diáfana idea de todos los participantes de que la radio constituye un importante medio de la Revolución, me demostraron la seriedad con que se enfrenta esta actividad en Cuba.

CONTACTO CON TEATRISTAS CUBANOS

"Mi primer deseo fue el de conocer el trabajo del Teatro Musical de La Habana. Su director general, Héctor Quintero, es bien conocido en mi país y sabía de la próxima actuación de su *ensemble* en el evento que sobre el teatro, la danza y la música tiene lugar anualmente en Berlín. El encuentro con Jesús Gregorio, director artístico de *Vida y muerte severina*, resultó de gran interés para mí. Este talentoso director artístico parte del principio del actor integral, o lo que yo he denominado el actor total: un artesano de la escena, un hombre capaz de producir arte de una amplia gama de colores. Un artista que actúa, baila, canta, hace pantomima, en fin, un hombre de la escena que se encuentra en condiciones de enfrentarse a un teatro sin limitaciones conceptua-



Ernest Schumacher con nuestro Poeta Nacional Nicolás Guillén.

les o formales. Esta es la primera condición para el teatro de nuestros tiempos.

"Mi interés sobre el teatro cubano es mucho mayor desde mi encuentro en el Teatro Nacional con Roberto Blanco y su grupo Irrumpe. Blanco, hombre sin duda de gran talento y profundo conocedor de su realidad nacional, trabajaba en los ensayos de *María Antonia*, obra que puedo calificar de antológica para la creación dramática

cubana. En la puesta en escena se produce una simbiosis muy interesante, pues el director artístico toma la tradición del pueblo negro y la traduce en una forma de actuación realista. Fui testigo de los primeros pasos de un hecho creador que sin dudas alcanzará esa dimensión suprema que todos conocemos como obra de arte.

"También el breve intercambio de ideas con Berta Martínez, mujer de apasiona-

miento supremo por su teatro, indagadora inquieta en la aplicación de las leyes científicas al hecho creativo; mi conversación con José Antonio Rodríguez, la escasa hora de disfrute pleno como espectador en una íntima sala para espectáculos con muñecos, donde, pese a las limitaciones técnicas, los actores nos envolvían dulcemente en una atmósfera de arte del corazón. Todas mis vivencias en los pocos días de estadía en Cuba, me hacen imaginar que el teatro cubano consolida sus fuerzas y que está en condiciones de ocupar un lugar importante en el mundo latinoamericano. Este encuentro con los teatristas cubanos supo aportarme experiencias muy positivas para mi trabajo internacional. Todos los teatristas que contribuimos con nuestra labor creadora al engrandecimiento de los valores humanos en la sociedad socialista, somos conscientes que la ideología de nuestro arte contribuye al mejoramiento del Socialismo y que con ello limitamos cada día más el poder del capitalismo. Nuestro arte se enfrenta a las amenazas guerreristas, se siente comprometido con la lucha de los pueblos amantes del desarrollo social y del mejoramiento humano, que es decir la paz".

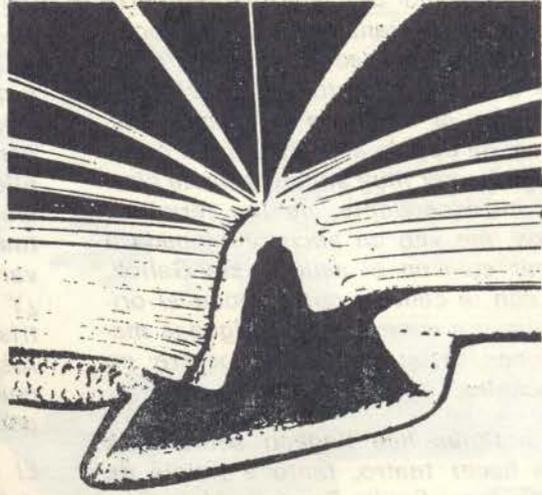
ACERCA DEL ACTOR

"Desde el punto de vista histórico, el actor ha llegado a un nivel de realización tal que ya podríamos llamarlo *adulto*. Pero este actor adulto necesita de una superación continua y de un nivel de especialización mucho mayor, pues el tiempo en que vive y crea así lo exige. Este estado de adultez alcanzado por el actor en la sociedad socialista demanda la búsqueda y el ineludible encuentro de un tono político que se corresponda con la nueva conciencia social, con su categoría de trabajador del arte que se resume en su positiva actitud para con la sociedad y en su activa participación en la lucha de nuestros tiempos. Al actor le corresponde desarrollar una tarea de gran complejidad y su cumplimiento feliz está determinado por la

franca unión entre el talento y el positivo grado de identificación política. Como hombre que crea, desarrolla e impulsa el teatro contemporáneo, el actor ha contraído un compromiso moral con la sociedad y ello le plantea la puesta en práctica de nuevos métodos de trabajo, como resultantes de la búsqueda y la experimentación constante, de la investigación social y —no en última instancia— del grado de identificación social de su teatro con las grandes masas.

"Ya resulta orgánico el calificativo de político para el teatro de nuestra época, al que Brecht entregara aportes sustanciales, sensibles en su aplicación a las más diversas formas expresivas. Al romper con la cuarta pared, Brecht coloca al actor en una nueva posición, exige de él y también del espectador una participación activa en el hecho teatral. Esta nueva relación, por citar quizás una de sus más significativas premisas, nos muestra un notable paso de avance en la historia teatral. Desde luego, existen muchos otros métodos que no tienen nombres, pero todos ellos han surgido de la práctica y al mismo tiempo abarcan las nuevas concepciones de la tradición teatral nacional e internacional.

"Estas cuestiones pueden constituir el centro de las meditaciones actuales del hombre de teatro y en mi caso específico han devenido punto de partida para mi obra teórica, la que he modelado con un ininterrumpido y minucioso trabajo investigativo, apoyándome en un análisis científico que me permita demostrar su validez de traducción artística para todas las formas expresivas del arte de la representación. Existe un punto vital en este terreno y es el caso de la urgente y necesaria puesta en práctica de nuevas formas en los centros de preparación académica del actor, sin excluir aquéllos elementos que trabajan directamente con él, como el dramaturgo, el director artístico, el coreógrafo y el músico, pues sin su concurso artístico el actor no puede expresar óptimamente su talento".



teatro de relaciones

Gloria Parrado

Es Teatro de relaciones un nuevo volumen en nuestras librerías. Contiene cinco obras del repertorio del Cabildo Teatral Santiago, y es prologado por Manuel Galich, quien intenta comunicarnos las fuertes emociones que la puesta de la obra De cuando Santiago Apóstol puso los pies en la tierra le ha proporcionado, especialmente a través del recorrido, un poco ambulatorio del grupo, y que Galich tuvo oportunidad de seguir cercanamente.

Mucho enfatiza el prologuista en el fenómeno que representa el encuentro del espectáculo con el público y, sobre todo, la afluencia de miles de espectadores, y señala: "...Era un mundo que llenaba la plaza. Me pregunté si la distancia a que se encontraba la mayoría, respecto al espacio escénico, y el hecho de permanecer

de pie durante la representación, que yo suponía de una hora y media, por lo menos, permitiría ver, oír y quedarse a muchas personas de aquellas. Eran alrededor de cinco mil,..."

Más adelante pasa Galich a describir la composición del espectáculo, en el que el colorido, la música, las capas —representativas de las diferentes comparsas— y las banderas con sus distintas simbologías, mostraban un alegre paisaje, en medio del cual daba comienzo la "relación", que más tarde daría paso a los sucesos de la obra, y que corría iniciada por el "trujamán". Y en este punto, a pesar del contagioso ambiente transmitido, tengo que detenerme, por que el término "relación" precisamente caracteriza el título de este volumen de obras teatrales: Teatro de relaciones, sin contar,

que "trujamán" también se vincula al "relacionero" y como la cuestión comienza a complicarse, en cuanto a la terminología, y el prologuista, fascinado y envuelto en la magia de Santiago Apóstol, la alegría carnestoléndica y el vibrar de millares de espectadores, ha dejado algo de lado la cuestión quizás por ser muy simple y hasta cierto punto intrascendente, de los términos y vocablos, me veo un poco presionada a incursionar sola en el asunto, sin Galich, siempre con la cautela que impone el origen popular y a veces oral de algunas manifestaciones artísticas, como ocurre en las "relaciones".

Algunas noticias han llegado sobre esta forma de hacer teatro, tanto a través de estudiosos como Emilio Bacardí, Alejo Carpentier y José Antonio Portuondo, como por parte de testigos presenciales. Tal es el caso de José Soler Puig, quien tiene vivos recuerdos directamente originados por relacioneros, así como otros muchos que aún permanecen arraigados en los barrios que tuvieron las "relaciones" como parte integral de su existencia y que como bien dice Carlos Espinosa en su trabajo de la Revista Conjunto sobre este tema, los testimonios que perviven en el Tivoli, Los Hoyos y otros barrios santiagueros, podrían llenar infinidad de páginas y conformar múltiples espectáculos.

Toda esta información me lleva a cuestionar otros aspectos de la problemática terminológica: ¿por qué relación y no cuento? ¿por qué relacionero y no cuentero? Es aquí donde se da la esencia del hallazgo santiaguero y que diluye cualquier aplicación folklorista del hecho artístico popular. Porque relación, además de significar relato, implica respuesta, es decir, que relación es contar algo pero no solamente en una dirección —la del que recibe— sino también va dirigida al que relata. De este modo el cuento se torna con regreso, es decir, va y viene, y en el sentido comunicativo qué mejor vía puede usarse en el teatro que aquella que constituye el canal perfecto de retroalimentación.

Esta interpretación me pareció adecuada cuando leí Las relaciones de Ramón Pané,

quien viniera a la América en el segundo viaje de Cristóbal Colón y que no por gusto llamó así a las descripciones que hace de su vida en las comunidades indígenas y que, como es sabido, fue el primer clérigo que aprendió su habla y costumbres, para lo cual convivió largo tiempo con ellos, compartiendo sus vicisitudes, sus alegrías y sus infortunios. Fueron esas mutuas y profundas relaciones las que lo llevaron, posiblemente, al título de su obra. ¿Y no será por eso también, que esos teatristas populares de los barrios santiagueros llamaron así a sus relatos, teniendo en cuenta que iban más allá de la simple exposición de una narración?

El anterior análisis conduce de nuevo al prólogo de Galich en el que dice, refiriéndose a una función efectuada por el Cabildo Teatral Santiago en el poblado de Remedios, en 1978: "...en medio del bullicio de esa noche de "parrandas" remedianas, Santiago Apóstol, Ño Pompa, las comparsas, y todo el elenco santiaguero, volvieron a establecer el diálogo amable con una multitud no menor a la de San Luis, según mis recuerdos...".

Ahora el prologuista apunta a la verdadera esencia de la "relación" cuando habla de un "diálogo". Así que, sin querer hacer un prólogo, con las implicaciones que esto tiene, llega a él para mostrar a través de su visión de aparente espectador, los profundos contenidos de un espectáculo que, también aparentemente, no es más que un relato enmarcado en un mundo de comparsas y soneros.

La primera vez que encontramos a Santiago Apóstol en el presente libro es en la obra El 23 se rompe el corajo, expresión de tanta significación histórica para los cubanos, porque nos remite al momento de suma rebeldía que significó el encuentro de Antonio Maceo y Martínez Campos, en Baraguá. Aquí también aparece Ño Pompa, relacionero mayor, que a partir de este momento será leitmotiv de todas las obras posteriores. Esta relación de El 23 se rompe el corajo, será incorporada a la primera obra de grandes dimensiones, segunda en el tomo, De cómo Santiago Apóstol puso

los pies en la tierra, en la que la relación crece y se agiganta hasta convertirse en un verdadero suceso artístico, literario y de gran poder comunicativo.

La búsqueda en nuestra historia hace que mito y leyenda se den la mano con la más estricta realidad, así, en la tercera obra, Cefi y la muerte la relación alcanza niveles poéticos insospechados, en medio del fuego, el dolor del látigo del mayoral y la muerte del mal, porque siempre en las relaciones la máxima consumación se da en el triunfo de las mejores causas.

Mientras más cerca más lejos, como bien dice su título, las diversiones engendran distancia. Aquí la relación aborda el tema campesino y así vemos a Ño Pompa, hombre del pueblo y conocedor de éste, que nos dice: "El que quiera conocer otro país sin ir al extranjero, que se vaya a Oriente. Que monte una mula pequeña y de cascos firmes, y se adentre en las montañas donde la luz es poca a las tres de la tarde, y los ríos, de precipitado correr, se deslizan claros por el fondo de los barrancos. Encontrará allí el orgullo de una historia considerada como propia; la satisfacción de que no hay un río por el que no haya corrido sangre mambí, no donde no pueda encontrarse el esqueleto del algún héroe". Así son las relaciones, calan hasta lo más hondo y llegan a las entrañas mismas de nuestra verdadera historia.

Juan Jaragán y los diablos, quizás de las menos felices relaciones del presente volumen, plantea la necesidad de la integración al trabajo. Ño Pompa dice: "El derecho al descanso, sí señor, cómo no, es el deber al trabajo, cómo no, cómo no". En torno a esta problemática se desarrolla la relación, en medio de un campo cañero.

Por último, nos encontramos con El macho y el guanajo y que si vamos a ser justos, debiéramos colocar como primera, ya que se trata de una obra de José Soler Puig, estrenada años antes y que se reestrena en noviembre de 1973, en una nueva versión del propio autor, enmarcada ya dentro de las nuevas peculiaridades del Grupo Ceballos y los lleva a una confrontación interesante en un parque santiaguero, antecedente de las relaciones que vendrían pos-

teriormente. El macho y el guanajo parte de los personajes tradicionales del teatro costumbrista cubano: el negrito, el chino, el gallego, la mulata, y se incluye un payaso. Estructurada sobre el leitmotiv de un circo de mala muerte, que tanto abundaron en nuestro país durante la Pseudorrepública, los personajes desarrollan como pequeños ciclos dramáticos, con un gran despliegue de esa gracia de nuestro buen teatro popular.

Aseguro que Teatro de relaciones puede proporcionar gran deleite a quien lo lea, y que su inserción en el ya importante volumen de publicaciones teatrales de Letras Cubanas, es un nuevo aporte para enriquecer los repertorios de nuestros grupos teatrales —tanto profesionales como aficionados—. Además, en particular para los estudiantes les servirá para apreciar algunas de las obras del gran teatro universal, con las cuales se emparenta en muchos casos la producción dramática de este grupo de alta calificación técnica y artística, como es el caso del teatro del Siglo de Oro español y, más recientemente, grupos que militan en el movimiento de teatro nuevo, tales como el Nuevo Teatro Argentino de María Escudero, el teatro popular brasileño, e incluso con nuestro teatro campesino realengüero, en todos los que podemos encontrar la presencia de la relación como forma teatral.

Libros y publicaciones recibidos

VOCABULARIO TECNICO

Con el título *Theater Words (Términos teatrales)*, la Unión de Teatristas Nórdicos y la Organización Internacional de los Escenógrafos y Técnicos del Teatro (OISTT) elaboró un vocabulario internacional en nueve lenguas que contiene un registro alfabético e ilustraciones, de indiscutible interés para los técnicos de la escena que encontrarán más de mil palabras del vocabulario técnico e incluso del argot de cada país, debido al trabajo de un consejo editorial y de más de veinte figuras de prestigio internacional.

OBRA TEATROLOGICA SUECA

Teater i Folkets park (1905-1980), de Ann Mari Engel, acaba de ser publicado en Suecia. Se trata de la historia de la actividad teatral en los parques del pueblo a partir de 1905. Esta tiene un "carácter único" porque los parques fueron establecidos por las uniones y sindicatos de trabajadores y se convirtieron gradualmente en áreas de recreación y entretenimiento para muchas personas. La primera parte del volumen está dedicada a estudiar las iniciativas de política cultural del movimiento laborista y el Partido Social Demócrata Sueco en particular. La segunda, abarca el desarrollo cronológico de estos "parques del pueblo" y su actividad teatral. La autora, finalmente, en el capítulo "Entre la cultura de masas y la alta cultura" define esta actividad

como un teatro popular. Obra teatrológica de valor científico por su relación con el desarrollo de la clase obrera y la política cultural sueca.

JORNADAS DE ALMAGRO

Bajo la dirección y revisión del destacado crítico español José Antonio Hormigón, recibimos el libro que compila las ponencias de Jornadas de teatro clásico español, celebradas en Almagro, en septiembre de 1982, dedicadas a "El trabajo de los clásicos en el teatro contemporáneo". El propósito del tema fue de acuerdo con Hormigón "desviar el eje central del debate del plano académico o preponderantemente ligado al análisis de textos y contextos, al de la práctica escénica con los clásicos tanto en relación a su puesta en escena como a las condiciones que hacen posible su recreación y difusión".

EL PUBLICO, DE ESPAÑA

Editado por el Centro de Documentación Teatral, del Ministerio de Cultura de España, *El público*, ofrece valiosa información sobre temporadas teatrales, espectáculos, entrevistas y material relativo a las artes escénicas. En su última edición recibida aquí, comenta la presencia en La Habana de Nana de espigas; sitúa los vínculos entre el espectáculo de Tavora sobre la obra de García Lorca y la realidad escénica del grupo Cubana de Acero por la presencia del instrumento de trabajo. La crónica destaca los comentarios de Alex Fleites,

periodista de *Juventud Rebelde* y colaboradores de Tablas.

DE BARCELONA

El teatro catalán, editado por el Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, ofrece una información sobre el desarrollo histórico, algunas experiencias teatrales, los locales de teatro, premios, enseñanza, cronología básica del teatro catalán y bibliografía básica, con el objetivo de "hacer llegar a los posibles interesados la información mínima que les permita situar el teatro de una cultura histórica y plenamente viva. Una cultura minoritaria, pero que tiene como vehículo de comunicación una lengua —la catalana— hablada a diario y en todos los ámbitos por más de nueve millones de personas".

EDICION CONMEMORATIVA

Con motivo del 450 aniversario de su primera puesta en escena, la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, editó la edición conmemorativa del Auto del juicio final, de Fray Andrés de Olmos, con presentación de Margarita Mendoza López y dibujos de Carmen Parra. El auto, es para la autora de la presentación "una punta de lanza del teatro a la manera española que, en tierras americanas se convierte en sumiso aliado de la conquistadora española". La edición publica el texto original del franciscano en náhuatl y la traducción al castellano de Fernando Horcasitas.

EN TABLILLA EN TABLILLA EN TABLILLA

- Músicos, cantantes, mimos, actores, bailarines: los "locos" geniales de la Argentina que responden al nombre de Les Luthiers fueron disfrutados por primera vez por el público cubano en marzo pasado. Una fugaz temporada de fin de semana fue rendida por el prestigioso colectivo argentino en el Teatro Mella. Nuevamente, en octubre, con repertorio nuevo se presentó en el Teatro Nacional.
- Con sus galardonadas puestas en escena de **El compás de madera** y **Proyecto de amor**, el colectivo juvenil Pinos Nuevos se presentó en febrero en el Teatro Principal de Camagüey y en centros educacionales y casas de cultura de varios municipios de la provincia agramontina.
- El lanzamiento del libro **Teatrinós**, de Manuel Galich, sirvió para rendir homenaje al destacado creador guatemalteco por su setenta cumpleaños. El acto tuvo lugar en el Palacio del Segundo Cabo, auspiciado por la editorial Gente Nueva y el Ministerio de Cultura. **Teatrinós** recoge varias obras de teatro del autor dedicadas a los jóvenes de América. Justamente Galich ganó el Premio Ollantay como "el hombre de teatro del año 1983" que otorga anualmente el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Al dar su veredicto el CELCIT destacó que Galich, quien reside en Cuba desde hace veintidós años y es miembro de la Casa de las Américas, es "uno de los dramaturgos más activos de América Latina".
- Una temporada de dos semanas cumplió el Teatro Lírico de Matanzas en la capital. La conocida zarzuela **Soledad**, creación del maestro Rodrigo Prats y bajo la dirección artística de Alberto Dávalos, centró las funciones del colectivo matancero en la sala Avellaneda del Teatro Nacional.
- Como parte de los festejos por su V Aniversario el Teatro Musical de La Habana auspició un evento teórico —ellos lo llamaron su "congreso"— durante los días 5, 6 y 7 de marzo. Directores, dramaturgos y actores de otros colectivos y del T.M.H., críticos e investigadores y alumnos del Instituto Superior de Arte analizaron los temas El comediante musical, El teatro musical como género y El diseño en el Teatro Musical, agrupados en igual número de comisiones que presidieron Nelson Dorr, José Milián y Héctor Quintero, respectivamente. A pocos días de finalizado el evento, el colectivo teatral que dirige Quintero ha comenzado a poner en práctica los acuerdos del congreso, entre otros, la realización de lecturas periódicas de proyectos de teatro musical con el objetivo de propiciar el análisis de títulos que puedan incluirse en su repertorio; además, ha creado un taller permanente para la elaboración de espectáculos del género en el cual deberán trabajar equipos integrados por: autor, compositor, director, coreógrafo, orquestador y diseñador.
- Marzo fue un mes de mucho "ir y venir" por la Isla de grupos teatrales. Así, Extramuros se fue hasta la zona niquelífera de Moa con tres espectáculos: **Pasado a la criolla**, de José R. Brene; **La plancha fotográfica**, de Ignacio Sarchaga; y **Cuentos de Onelio Jorge Cardoso**. Cubana de Acero se presentó en Santiago de Cuba, Guantánamo y Granma con **Autolimitación**, de Albio Paz, y **Un techo para la lluvia**, creación colectiva sobre narraciones de Eduardo Heras. El Rita Montaner fue a Ciego de Avila, Camagüey y Holguín con su último estreno: **Arlequín, servidor de dos patrones**, del veneciano Goldoni, bajo la dirección de María Elena Ortega. También el Centro Experimental de Teatro de Santa Clara viajó a la provincia Granma con **El porrón maravilloso**, puesta de Fernando Saez que recibió varios premios principales del Fes-

tival de Teatro para Niños de 1983, mientras que el Cabildo Teatral Santiago ofreció a los granmenses su espectáculo **Varietades**, que recoge diferentes aspectos de la línea de trabajo de este prestigioso colectivo. Finalmente el Teatro Lírico de Holguín ofreció una temporada en el Principal de Camagüey con su revista **De aquí y de allá**, que incluye fragmentos de operetas, zarzuelas y comedias musicales.

- Cuatro nuevos montajes nos trajo el grupo Teatro Latinoamericano Sandino en su segunda visita a Cuba. El colectivo de teatristas latinoamericanos exiliados en Suecia ofreció funciones en Santiago de Cuba y en la capital con Barranco abajo, de Florencio Sánchez, Testimonio de las muertes de Sabina e Isabel desterrada en Isabel, de Juan Rodríguez. También el T.L.S. nos permitió apreciar Romeo y Julieta, según la traducción y adaptación de Pablo Neruda sobre el original shakesperiano.
- Chivo que rompe tambó, la divertida comedia de Luis Angel Valdés, bajo la dirección artística de Herminio Marín, fue la oferta del Conjunto Dramático de Pinar del Río en sus presentaciones en escenarios de las provincias de Santiago de Cuba, Ciego de Avila y Camagüey, en abril pasado. Justamente un mes después, el colectivo teatral pinareño festejó en su tierra el XX aniversario de su fundación. Con tal motivo fue abierta una exposición en el Museo de historia de la ciudad contentiva de afiches, programas, vestuario y elementos escenográficos de los títulos que han conformado el repertorio del grupo en estas dos décadas. También tuvo lugar un seminario acerca del trabajo actual y perspectivo del Conjunto.
- El Encuentro de críticos e investigadores del teatro, que anualmente organiza el Ministerio de Cultura, estuvo dedicado este año al complejo tema de la relación teatro-música. En las sesiones matutinas los realizadores invitados expusieron sus apreciaciones en tal sentido, apoyados por demostraciones prácticas y luego sometidas a debate. Como parte del evento fueron exhibidos videos de musicales famosos de los últimos veinte años, entre otros, West side history, JesusChrist Superstar, Cabaret y All that jazz, entre otros. El Teatro Musical de La Habana sirvió de sede al Encuentro que sesionó durante los días del 24 al 27 de abril.
- Con la obra **Cuéntame tu vida sin avergonzarte**, de Albio Paz y Alejandro García (Virulo), se presentó el Conjunto Nacional de Espectáculos en el teatro Alkázar, de Camagüey, en mayo último. Días después cumplió una temporada en esa misma ciudad Danza Nacional de Cuba; el Teatro Principal fue escenario de un programa que incluyó Súlky, Mackandal, Con Silvio y Panorama de la música y la danza cubanas. En

ese mes Cubana de Acero viajó a Ciego de Avila y Holguín con su puesta en escena **Un techo para la lluvia**.

- La función número 2000 de El extensionista, la obra ya antológica del mexicano Felipe Santander, tuvo lugar en esta capital el pasado junio. La Cooperativa Teatro Denuncia (México) viajó a Cuba por primera vez invitada a los festejos por el XX aniversario de Casa de las Américas. Crítica y público acogieron calurosamente las presentaciones aquí de este espectáculo, cuyo sostenido éxito desde su estreno en 1978 lo han convertido en uno de los hechos más notables de la escena latinoamericana contemporánea.
- El centenario del Teatro Martí, una verdadera reliquia del movimiento teatral cubano, fue celebrado el 8 de junio último en los jardines de la instalación, con un sencillo espectáculo artístico a cargo de varias figuras de nuestro teatro musical. El doctor Eduardo Robreño, cuya vida y las de sus antepasados han estado íntimamente ligada a la historia del Martí, disertó acerca de los momentos más representativos de este teatro. Además, fue anunciado oficialmente el inicio de la restauración completa del centenario coliseo en fecha próxima.
- Auspiciado por el Departamento Artístico Técnico de la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura, comenzó a sesionar en la capital un Seminario de dramaturgia al que asisten jóvenes autores de todo el país. El seminario, de frecuencia mensual, realizó su primer encuentro en junio y se extenderá hasta marzo de 1985. Los ciclos de conferencias están a cargo de Rine Leal (Historia del teatro cubano), Raquel Carrió (Análisis dramático), Abelardo Estorino (Teoría y técnica de la dramaturgia) y Orlando Suárez Tajonera (Estética marxista-leninista). También se confrontan las experiencias de un grupo de creadores en relación con la investigación sociológica en función del hecho teatral.
- Un Seminario internacional sobre la zarzuela tuvo lugar en Madrid, entre el 13 y el 17 de junio, auspiciado por el Centro español del Instituto Internacional del Teatro. Entre los países que asistieron se encontraba Cuba, representado por Héctor Quintero, director del Teatro Musical de la Habana y presidente del Comité cubano de teatro musical afiliado al I.T.I.
- De suceso cultural fue calificado por la prensa internacional la extensa gira que realizó el grupo Teatro Escambray, pionero del llamado movimiento del teatro nuevo en Cuba, por varios países de Europa Occidental. En total fueron 69 actuaciones (dos funciones de teatro para niños, 18 recitales de su conjunto musical y

el resto: presentaciones de la pieza Ramona, de Roberto Orihuela, bajo la dirección de Sergio Corrieri). Públicos de Inglaterra, República Federal de Alemania, Noruega, Suecia, Dinamarca y Finlandia pudieron apreciar, por primera vez después del triunfo de la Revolución, el nuevo arte teatral cubano.

- El grupo de teatro para niños y jóvenes de Matanzas representó a nuestro país en el Festival Internacional de marionetas de Bielsko-Biala, en Polonia, auspiciado por el Centro polaco del ITI. El conjunto cubano presentó allí, entre otros espectáculos, su montaje de **El gran festín**, pieza basada en una leyenda afrocubana y bajo la dirección artística de René Fernández. Esta ha sido la primera presentación de una compañía teatral cubana en ese país hermano.
- El Centro cubano del ITI estuvo representado en varios eventos organizados por ese organismo internacional. Su presidente, Ignacio Gutiérrez, asistió en abril a la reunión de directores y presidentes de los centros nacionales del ITI, en Munich, en R.F.A. y Rosa Ileana Boudet, representante nuestra ante el Comité Ejecutivo del ITI, concurrió a su reunión ordinaria celebrada en Nancy, Francia, coincidiendo con el festival mundial de Teatro de las Naciones.
- Los teatrístas Pedro Valdés Piña y Julio Cordero representaron a Cuba en el Congreso y Festival mundial de la Unión Internacional del teatro de Marioneta que tuvo lugar en Dresden, República Democrática Alemana. Valdés Piña presentó allí, además, su espectáculo **Pedro y el lobo**, con el que actuó posteriormente en Zagreb, Yugoslavia.
- El Conjunto Folklórico Nacional realizó exitosas presentaciones en Arequipa, Perú, especialmente invitado por la Alcaldía de esa ciudad. Esto tuvo lugar en julio, en el marco del Festival Folklórico de Arequipa.
- La especialista Mayra Navarro viajó a México, invitada por el Instituto de Seguro Social de ese país, para ofrecer durante el mes de agosto un ciclo de charlas y conferencias acerca del desarrollo del teatro para niños y jóvenes en Cuba.
- El destacado investigador del folklor Rogelio Martínez Furé asistió en calidad de invitado a la III Feria Internacional del libro del Tercer Mundo. Ello ocurrió en abril, en Londres, con la participación de 200 casas editoriales de todo el mundo. Cuba participó por primera vez en este evento y su expo-venta de libros y discos

tuvo calurosa acogida. Furé dictó una conferencia acerca de la presencia del folklóre africano en el teatro cubano, en el marco del coloquio de escritores del Tercer Mundo y Europa que tuvo lugar paralelamente a la Feria. Con posterioridad dictó otras conferencias en tres universidades, en bibliotecas locales y en programas radiales que se emiten en Londres hacia Africa, el Caribe y Brasil. Nuevamente, en julio, Martínez Furé fue reclamado por la Universidad Autónoma de México para que impartiera 12 conferencias en el Taller coreográfico y de teoría de la danza que anualmente organiza este alto centro de estudios. Allí el investigador cubano desarrolló los temas Teoría y concepto del folklor y Problemática de la teatralización de las danzas folklóricas. Sobre el primer asunto también disertó en el programa La danza, del canal II de la televisión mexicana.

- **Tablas** inició un intercambio con la revista soviética **Teatr**, como parte del cual viajó a nuestro país Alia Zaslavskaja, de la redacción internacional de la prestigiosa publicación. Durante su visita sostuvo varias reuniones de trabajo con la redacción de la revista, se interesó por la edición de materiales cubanos y latinoamericanos y asistió a un encuentro de críticos y colaboradores de nuestra publicación.
- Del 3 al 9 de junio se desarrolló en Moscú el Encuentro de los jóvenes teatrístas de los países socialistas, al que asistieron representantes de Bulgaria, Cuba, Hungría, Mongolia, Polonia, Rumanía, R.D.A., Checoslovaquia, Viet Nam y del país sede. La delegación cubana estuvo integrada por los jóvenes directores artísticos Fernando Quiñones y Leopoldo Morales, de los grupos Rita Montaner y Mirón Cubano, respectivamente, y por Esther Suárez y Mirta Atiérrez, de la dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura.
- Un folleto titulado **Stanislavski y Brecht, dos grandes del teatro contemporáneo** (selección y traducción de Freddy Artiles) acaba de poner en circulación Ediciones Extramuros, de la Dirección provincial de Cultura de Ciudad de La Habana. La selección se relaciona directamente con la vida y la obra de dos de los más grandes innovadores del teatro contemporáneo.
- El teatrista venezolano Yorlano Conde, del grupo T-POS "Teatro para obreros", de Caracas, durante una corta estancia en La Habana, mostró en la sede de Teatro Estudio algunos videos sobre su trabajo en los barrios con los sectores trabajadores de ese país, entre ellos, Tres etnias y una raza, acreedor del premio de CRITVEN, que otorga la Asociación de críticos de Venezuela.

un seminario en el recuerdo

Jesús Gregorio

En enero de 1984 llegó a La Habana, junto al colectivo bonaerense Teatro Abierto, el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, ganador del Premio Casa de las Américas en 1963 (*Milagro en el mercado viejo*) y 1966 (*Heroica de Buenos Aires*) y autor de *La peste viene de Melos*, *Historias para ser contadas*, *Tupac Amarú*, *Y nos dijeron que éramos inmortales* y *Hoy se comen al flaco*, entre otras significativas obras.

La presencia de Dragún aquí, relevante de por sí a tenor de su importancia como escritor de primera línea, cobró especial significación pues su obra como hombre de teatro está íntimamente vinculada a uno de los primeros esfuerzos por desarrollar la dramaturgia cubana en tiempos de Revolución: el Seminario de dramaturgia del Teatro Nacional. En efecto, Dragún fue un animador decidido de esta experiencia desde que en 1961 abriera sus puertas a un grupo de jóvenes que acariciaban la ilusión de escribir para la escena algún día y a un reducido grupo de autores de escasa experiencia.

La Revolución había abierto las compuertas de la creación. En medio de la lucha por consolidar el triunfo de la insurrección, en medio de la agresividad y el bloqueo del imperialismo yanqui, se creaban

las condiciones para el desarrollo del arte nacional. Se comenzaba a construir el teatro cubano y era imprescindible, para ello, estimular el desarrollo de nuevos autores que dieran contenido a una dramaturgia nacional.

UNA EXPERIENCIA

¿Qué fue, en realidad, el Seminario de Dramaturgia? Durante los años de su existencia (1961-64), los alumnos se reunían cada noche para recibir clases de historia del teatro, marxismo, gramática, folklore, estructura dramática, música popular, entre otras, que ofrecían prestigiosas figuras como Alejo Carpentier, Rolando Ferrer, Eduardo Robreño, Rogelio Martínez Furé, Isaac Barreal, María Teresa Linares, el propio Dragún. Además, los futuros dramaturgos eran animados a crear obras teatrales que, terminadas o no, eran discutidas por el colectivo.

El seminario tuvo dos secciones perfectamente delimitadas, la primera dirigida por Osvaldo Dragún y una segunda a cargo de la dramaturga y novelista mexicana Luisa Josefina Hernández. Lo más destacado de esta última fue la puesta en práctica del análisis de los géneros, tratados no como algo casual y arbitrario que se dejara al

libre albedrío del autor, sino a partir del estudio de la relación del género con la realidad y con el material que el creador tomaba para escribir su obra, que el conocimiento científico del género permitía tanto al autor como posteriormente a su intérprete, el director, realizar el montaje conociendo detalladamente lo que podía seleccionar o no para su puesta. Estos conocimientos, en manos creadoras, lejos de limitar su libertad, resultaban un impulso extraordinario para el trabajo. Todo esto fructificó de manera tal que a partir del Seminario el estudio de los géneros se convirtió en punto obligado para el teatro profesional cubano.

Oswaldo Dragún, a quien se debió la primera parte del seminario —como ya apunté— llegó a Cuba a instancias de Mirta Aguirre: poeta, ensayista, profesora de larga militancia marxista y responsable del Departamento de Teatro, en aquel entonces. La propia Aguirre y el también argentino Samuel Feldmann habían realizado anteriormente algunos intentos que constituyeron una especie de preámbulo al Seminario. Con aquellos alumnos, y otros, que aparecieron posteriormente, fue creado oficialmente el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional. La mayoría de sus participantes recibían estipendios como becarios y en el caso de los compañeros procedentes del interior del país se les ofrecía, además, alojamiento en La Habana. Entre sus integrantes se encontraban jóvenes autores como Nicolás Dorr, que ya había estrenado, con rotundo éxito, dos piezas en los *Lunes de Teatro Cubano* que animaba el escenógrafo y teatrista Rubén Vigón en su Sala Arlequín: *Las Pericas* (1960) y *El palacio de los cartones* (1961), y Gloria Parrado que había estrenado en 1958 dos piezas cortas: *El juicio de Aníbal* y *La espera*, esta última en el taller que creara el recién fundado *Teatro Estudio*.

Integraban también el seminario compañeros sin experiencia alguna, o en algunos casos con muy poca como Mayté Vera, José R. Brene, Eugenio Hernández, Ignacio Gutiérrez, José Milián, Tomás Gerardo Fullea León, Mario Balmaseda, Roberto Anaya, José Corrales, José Santos Marre-

ro, René Fernández, Joaquín Cuartas, René Marín y el autor de estas líneas. Ocasionalmente algunos autores con mayor desarrollo participaban de un modo u otro en los trabajos del seminario. Se daba así cauce a las inquietudes de una generación de autores que surgía al calor del triunfo de la Revolución. Voces nuevas que, cada una desde su personalidad, portaban un aire renovador que sin negar la tradición —si es posible llamar tradición a la existencia de cuatro o cinco autores— incorporaban a la escena una nueva visión histórica, política y social de la realidad cubana.

ALLI NACIO CAMILA

Cientos de anécdotas recuerdo de aquellos días del seminario. Tal, la aparición de una obra que —escrita solamente en su primer acto— llegaría a llamarse con el tiempo *Santa Camila de la Habana Vieja*. Aquel texto cobró de inmediato un interés enorme no sólo para los alumnos sino para directores profesionales que usualmente eran invitados a estas lecturas. Animado por la favorable acogida del auditorio, José R. Brene completó la obra. De la discusión surgió la recomendación de cambiar el final, pues en la primera versión Nico, el personaje central masculino, abandonaba a Camila y se unía a Leonor; tanto a directores teatrales (entre los que se encontraba Adolfo de Luis) como a los alumnos les pareció impostado este final y el autor, frente a los sólidos argumentos, lo cambió tal y como lo conocemos hoy. *Santa Camila*... se convertiría en un clásico del teatro cubano contemporáneo, representada en incontables ocasiones por distintos grupos teatrales profesionales y aficionados del país y por grupos extranjeros; su estreno se produciría en el Teatro Mella en 1962, dirigida por Adolfo de Luis, e interpretada por Verónica Lynn, Julito Martínez, Violeta Vergara, Reinaldo Miravalles, Alden Knight, y se convirtió en un acontecimiento memorable para el Seminario de Dramaturgia.

Alejo Carpentier explicaría la narrativa española en cuatro magníficas charlas sazonadas en sus intermedios con sabrosas

anécdotas de grandes figuras del arte universal; así los nombres de Chaliapin, Toscanini, Ataúlfo Argenta, Manuel de Falla, Stravinsky cobrarían un especial significado de familiaridad mientras el creador de *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* (en proceso de edición en aquellos momentos) analizaba excelentemente la picaresca española, el *Amadís de Gaula*, *El libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita.

Un día, como ejercicio de clases, Dragún propuso a sus alumnos una serie de temas muy sencillos y situaciones para que cada uno escribiera una pequeña pieza en un acto; posteriormente estas piezas serían llevadas a escena: *Los mendigos*, de Ignacio Gutiérrez; *El conventillo*, de René Marín; *Yago tiene feeling*, de Tomás González; *La esquina de los concejales* de Nicolás Dorr y *La manzana de Cristóbal* del autor de este trabajo,

En otra ocasión Eduardo Robreño, entusiasta historiador del teatro bufo cubano, descendiente de una familia de autores, directores y actores, ofreció una muy bien informada charla sobre los sucesos históricos de Villanueva y llevó al local del Seminario a figuras del desaparecido teatro Alhambra que aún vivían. Así Luz Gil, Amalia Sorg, Sergio Acebal, ofrecían a los alumnos del Seminario la oportunidad de conversar con los protagonistas del famoso teatro de principio de siglo. Con asombro y no poco de incredulidad miraban aquellos actores a esos futuros dramaturgos que se reunían para discutir cómo debía escribirse una obra teatral, cuando ellos estaban acostumbrados a ver —una vez terminada la función— el camerino de Arquímedes Pous encendido hasta altas horas de la madrugada escribiendo, pluma en mano y en gruesas libretas de pasta, la nueva pieza que habrían de representar.

El seminario también se relacionaba con el movimiento profesional. Algunos alumnos, por ejemplo, asistían a un taller de actuación que Adolfo de Luis ofrecía en su Grupo Milanés; el montaje de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, por Teatro Estudio bajo la dirección de Vicente Revuel-

ta, era mostrado a los alumnos del seminario quienes participaron de discusiones de análisis de este trabajo antes de su estreno; en ocasión del montaje de *Vas-sa Zhelesnova*, de Máximo Gorky, co-producción del *Conjunto Dramático Nacional* con *Teatro Estudio*, fue encargado a ellos la asesoría literaria. Se dividieron en equipos: unos estudiaron al autor, otros la época, otros los personajes, hasta que pudieron ofrecerle a la dirección de la puesta y a los intérpretes un muy completo material de análisis e información que serviría como base para el montaje. Además, se asistía a cada estreno y participaban de los debates al final de la función, muy usuales en aquella época.

En los días difíciles de la Crisis de Octubre, los alumnos del Seminario, además de entrenarse militarmente junto al resto del pueblo, se incorporaron al Frente de Combate de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y junto a dramaturgos profesionales, produjeron toda una colección de pequeñas piezas de gran aliento combativo que fueron representadas de inmediato.

LOS FRUTOS

Veinte años después de concluido el Seminario, Osvaldo Dragún uno de sus principales animadores, se reunió con algunos de sus antiguos alumnos. Mayté Vera, escritora de comedias musicales de gran éxito como *Las Yaguas* y *Un novio para Veneranda*, además de autora de valiosos seriales para la TV; Gloria Parrado, con decenas de obras escritas y un muy completo ensayo sobre dramaturgia a punto de publicarse; José R. Brene autor de numerosas piezas como *Pasado a la criolla*, *El corsario* y *la abadesa* y *El gallo de San Isidro*; Eugenio Hernández, Premio Casa de las Américas y creador de *María Antonia*, *Oba* y *Shangó* y *Odebí, el cazador*, entre otras; Nicolás Dorr, acreedor de diferentes premios y autor de recientes éxitos de crítica y de público: *Una casa colonial* y *Confesión en el barrio chino*; Joaquín Cuartas, considerado uno de los autores más capacitados de la radio nacional; Tomás González, con dos guiones

realizados para el cine cubano: *De cierta manera* y *La última cena*; Gerardo Fullea León, con varias piezas publicadas y estrenadas y otras en proceso de montaje: *Los profanadores*, *La querida de Enramada*, *Ruandi*, *Azogue*, *Plácido*; Ignacio Gutiérrez, con innumerables estrenos: *Los chapuzones*, *Llévame a la pelota*, *La casa del marino*, *Kunene*; José Milián, con estrenos como *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, *Vade Retro*, *La rueda de casino*, *En el viejo varietés*, *Tres Mujeres y él*, *El*

amor no es sueño de verano, y el autor de estas líneas, quien ha estrenado su tragicomedia *El andarín Carvajal* y su comedia musical *¡Chocolate campeón!* Ahora, aquellos soñadores jóvenes pudieron mostrar a Dragún los resultados de aquel Seminario de dramaturgia que un día comenzara en uno de los salones del edificio —en aquella época a medio construir— del Teatro Nacional, y al que el destacado teatrista latinoamericano dedicó parte de su fructífera vida.

lea en tablas

4/84:

Libreto No. 4:

OBEDI EL CAZADOR de Eugenio Hernández

TRADICION, INNOVACION Y BANALIZACION: Reflexión crítica sobre algunas puestas en escena polémicas

IMAGEN DE UNA ACTRIZ, entrevista con Hilda Oates

Ensayo: EL TEATRO DE ARTE EN CUBA, 1936-1950, de Magaly Muguercia

El Teatro para niños y jóvenes en Dinamarca, reportaje de Freddy Artilles

VIA TELEX, nueva sección de críticas

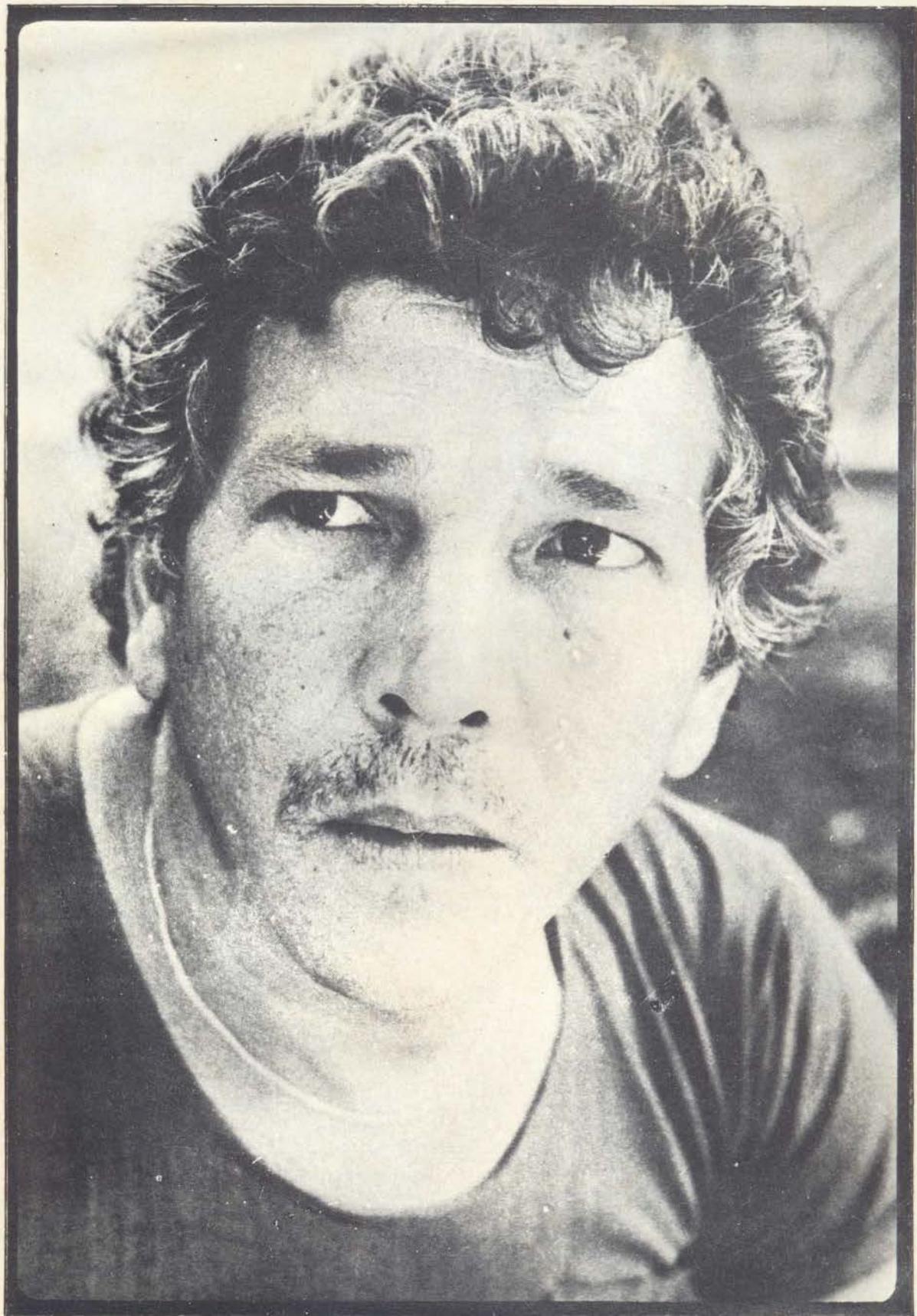
El diseño escénico cubano

Rogelio
Díaz
Cuesta

(Pinar del Río, 1932). Después de finalizar la enseñanza media superior se traslada a la capital para cursar la carrera de Arquitectura, estudios que no finalizó. Su temprana vocación por las artes escénicas lo hacen vincularse a diferentes proyectos teatrales hasta que en 1960 ingresa en las filas del entonces recién fundado Teatro Estudio. Desde esa fecha ha formado parte de este prestigioso colectivo, en el que se ha desempeñado como Asistente de dirección y Asesor teatral —cargo que ocupa actualmente— pero sin abandonar nunca el diseño escénico. Como diseñador ha contribuido a los montajes de **Madre Coraje y sus hijos, El baño, Recuerdo de dos lunes, Contigo pan y cebolla, Vivimos en la ciudad**, entre otros. En nuestra contraportada reproducimos los bocetos del vestuario que él diseñara para la puesta en escena de **Bodas de sangre**.

Adolfo
Llauradó

(Santiago de Cuba, 1941). Desde niño se vinculó a la labor artística y trabaja en la radio de su ciudad natal; allí también estuvo en un grupo. En 1955 incursiona por primera vez en la capital y labora en radio y televisión, hasta que en 1959 se integra al elenco del Teatro Nacional. Posteriormente pasa al Conjunto Dramático Nacional y en 1964 se incorpora a Teatro Estudio, de cuyo colectivo es hoy una de sus principales figuras. Llauradó es además uno de los más populares actores del cine cubano desde su creación y para el que ha trabajado en 21 largometrajes, entre otros: **Manuela, Lucía, Los días del agua, Retrato de Teresa, Polvo Rojo y Habanera**. En 1977 obtuvo el premio a la mejor actuación masculina, en Panamá, por su labor en la película **El rancheador**, y en 1984 igual distinción en el Festival de Teatro de La Habana por su actuación en **Santa Camila de La Habana Vieja**.





Illegible text in a Gothic script, likely a Latin inscription describing the scene.



Illegible text in a Gothic script, likely a Latin inscription describing the scene.

