

tablas

3/85

COMO A DIARIO

Teatro Tierra Roja

M
25 ANIVERSARIO
MOVIMIENTO DE REVISTAS ASOCIADOS





Tablas

COMO A DIARIO / Juan Carlos Martínez / **PIÑERA INEDITO** / Bárbara Rivero / GILDA HERNANDEZ: UNA GENTE DE TEATRO / Gilda Santana / **UN MODO REJUVENECIDO DE HACER TEATRO** / Francisco López Sacha / EL ESQUEMA / Freddy Artiles / **MENSAJE DEL CENTRO CUBANO DEL ITI** / REVUELTA: ROMPER CON LA RUTINA / Carlos Espinosa / **LIBROS** / **FULLEDA Y EL DRAMA HISTORICO** / Maida Royero / LA FAMILIA DE BENJAMIN / Eberto García Abreu / **UN MONTAJE PARA LA REFLEXION** / Vivian Martínez Tabares / EL ARTE DE LA PISTA / Miguel Menéndez Mariño / **¿PUEDE FORMARSE UN DRAMATURGO?** / Amado del Pino / **FICHERO TEATRAL** / **LIBROS RECIBIDOS** /

The Scheme

The Scheme is one of Freddy Artiles's latest plays, heretofore unpublished and for which we foretell a lasting life on our stages.

As everyday

A tour of the amateur groups in the province of Holguín —and especially in the industrial zone of Moa— as a reflexion, and a tribute to the amateur movement on its twenty-fifth birthday.

Unpublished Piñera

An analysis by a young specialist, of the latest works of Virgilio Piñera, our foremost "transition" playwright.

El esquema

Con El esquema, damos a conocer una de las últimas obras teatrales de Freddy Artiles, hasta ahora inédita y a la cual auguramos larga vida en nuestros escenarios.

Como a diario

Recorrido por los grupos de aficionados de la provincia de Holguín y en especial al región industrial de Moa, como reflexión y homenaje al movimiento de aficionados en su XXV Aniversario.

Piñera inédito

Análisis de la última producción de Virgilio Piñera, el más importante autor de la dramaturgia de "transición", a partir del punto de vista de una joven estudiosa de su creación.

Tablas No. 3/85 (julio-septiembre). Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño: Enrique Martínez. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista Tablas, Calle 4 No. 251, e/ 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez.

Portada: Aficionados de Tierra Roja, en Moa. (Foto: Fernando Hastié). Contraportada: Cartel de Enrique Martínez. (Foto: José A. Marquetti). Reverso de portada: Payaso "Duende Chano", Adolfo Fariñas, de la Empresa Nacional de Circo. Reverso de contraportada: Helmo Hernández, actor de Cuba de Acero. (Foto: Tito Alvarez).



25 ANIVERSARIO
MOVIMIENTO DE ARTISTAS AFICIONADOS

Como a diario

En la espontaneidad y la alegría del movimiento de aficionados, en su seriedad y su constancia, tiene el teatro una fe de vida, una esperanza de supervivencia. En esta edición, y a través de un recorrido por la provincia de Holguín, Tablas reconoce el trabajo de autores, grupos, intérpretes, activistas y promotores, instructores de arte y amantes de la escena que a lo largo y ancho del país cultivan el amor por el teatro y desarrollan las posibilidades creadoras del pueblo como actor y espectador.

Juan Carlos Martínez
Fotos: Fernando Hastié

24 DE FEBRERO. DOMINGO.

El Yak-40 planea entre montañas. Abajo, el paisaje revela un contraste singular: zonas boscosas de intenso verdor y extensas planicies desérticas de un ocre casi rojo. El avión se desliza por la pista. Dos de la tarde. Alguien comenta jocosamente que hemos llegado a otro país. Miro instintivamente a un ¿canadiense? con maneras de *lord*, impecablemente trajeado y con un portafolios de ejecutivo. Yo también vengo por primera vez a Moa pero muchos me aconsejaron no trajera ropa blanca. El polvo no perdona. Desde la escalerilla busco algún rostro conocido entre los que en la terraza aguardan a los viajeros. En efecto, allí está Albio Paz. Ya dentro del edificio él se encarga de presentarme a algunos de los mu-

chachos del Tierra roja. Me dicen que hemos llegado un día excepcional porque no llueve. Mas, unos minutos después, la lluvia nos da su bienvenida. "Así es Moa", apunta alguien.

Pregunto por el director del grupo y me informan que Oriol está en un Festival de pioneros aficionados, como jurado. Vamos a allá, en la guagua que el Partido le asignara al colectivo para realizar sus actividades. Al fin damos con él y nos trasladamos a su apartamento en un edificio multifamiliar del reparto Monterrey. "La casa de Oriol", que es la biblioteca de Tierra roja, y su oficina, y su salón de reuniones, y su centro telefónico, y su sala de té, y su almacén de escenografía y vestuario, y de todo cuanto pueda necesitar de techo y paredes.

Casi sin percatarme que Tanda del Domingo promete dos buenas películas, Oriol me obliga a escribir notas en mi cuaderno y empiezo a reconstruir la historia del Tierra roja mientras Albio —que está aquí haciendo investigaciones para futuras obras teatrales— prepara con el polvo de café que nos ha hecho traer desde La Habana una infusión que bien podría llamarse "mala noche".

Hastié prepara su cámara para interiores y fotografía una y otra vez a cuantos se le ponen a tiro de lente y yo anoto que en mayo de 1980 cinco jóvenes constructores de la planta de níquel de Punta Gorda decidieron hacer teatro. José Oriol era uno de ellos. La experiencia gustó y pronto aquello se convirtió en una brigada artística que incluía también declamadores, un mago, un sexteto de música tradicional cubana. Pero la ausencia de una tra-

dición de este tipo de labor de extensión cultural allí devino en incomprendiones administrativas, falta de apoyo a la gestión del grupo, desinterés... Se retoma la idea original del colectivo teatral. Se perfilan objetivos. En diciembre acontece el primer estreno de envergadura: *En Chiva Muerta no hay bandidos*, de Reynaldo Hernández. Once meses después, con esa misma puesta en escena, Tierra roja obtiene primer premio en el II Festival nacional de aficionados de obreros de la construcción. Antes, el grupo había participado en la filmación del largometraje de ficción *Polvo rojo*, de Jesús Díaz (Oriol, asistente de dirección) y en el documental *Los pies sobre la tierra*. Era el despegue. En Moa comienzan a tomar conciencia de que lo de aquellos jóvenes era serio. La perseveran-

Erase una vez un rey, uno de los últimos montajes del Tierra Roja.



cia y la necesidad de demostrar la utilidad social del teatro triunfan sobre las dificultades objetivas y la desidia. Pero es sólo el comienzo.

... Se ha interrumpido la sesión de trabajo. Oriol nos invita a una función que esta noche darán en un politécnico... Y aquí estamos. Hastié con sus *flash*. La escuela está ubicada en una de las colinas que circundan al pueblo de Moa. Hemos subido a pie bajo una pertinaz y enfangante llovizna. La guagua vendrá con el resto del grupo y los equipos de iluminación y escenografía. Desde aquí el paisaje es impresionante. Se ve la planta de níquel Pedro Sotto Alba, toda iluminada, y sus majestuosas torres. La brisa es leve y las columnas de humo suben casi verticalmente hasta perderse. Después de restaurar dos veces el fluido eléctrico al fin comienza la función de *Erase una vez un rey*, creación colectiva del desaparecido grupo chileno Aleph. Anoto en mi agenda: "Puesta en escena sencilla/Economía de recursos. Escenografía sugerente/Actuaciones: bien. Excelente el Guatusi/Público difícil, que no respeta las convenciones público-representación." Lo mejor: el debate público al final: algo inusual para estos estudiantes, adolescentes en su mayoría y no ejercitados como público teatral. Hay cierta timidez pero de todas maneras se manifiestan, dicen lo que piensan de la puesta en escena, lo que no les ha gustado y lo que sí. Es casi media noche cuando los del Tierra roja se retiran a descansar para, al amanecer, cada quien marchar a sus labores habituales. Ingenieros unos, constructores otros, maestros, oficinistas, instructores de arte... Que eso son, además de teatristas, los muchachos de la tropa de Oriol.

25 DE FEBRERO. LUNES.

Hemos despertado con la primera luz y el primer bocinazo de camión. Nos hemos asomado al balcón para ver el ajetrear matutino de Moa. Es un hormiguero. Hastié quiere atrapararlo con su cámara pero el sol, de frente, se lo impide. Recuerdo que alguien me ha dicho: "Aquí hay una población flotante de 30 000 personas... Gente

que se levanta al amanecer, se van a las obras y regresan cuando ya uno ni se acuerda del sol. El tiempo libre es escaso y las posibilidades de recreación muy pocas. Viven en albergues, lejos de la familia..." Reflexiono entonces acerca de la real magnitud de la incidencia social que puede tener el trabajo del Tierra roja aquí y cómo ese gesto aparente de simple afición teatral de un grupo de jóvenes se convierte, de hecho, en un acto político. Tierra roja es, quizás, la acción cultural más dinámica, realista y consecuente que se haya emprendido en Moa. Eso pienso.

Después del desayuno nos hemos ido a Monterrey a pie. No es muy lejos pero me ha servido para ver gentes en las calles: rostros graves, duros, agresivos a veces. Puede que la naturaleza influya en ello: vegetación endémica, muy pocas flores, no hay pájaros, apenas insectos y ese polvo, esa marea roja que lo inunda todo: ropa, paredes, calles, el aire... Oriol ha juntado materiales publicados acerca del grupo, informes de trabajo, etc. Me detengo en un párrafo: "*En el poblado de Quemado del Negro la escenografía se colocó en un cruce de caminos, frente a una Tienda del Pueblo, con elementos de escena aportados por los vecinos y contando con la iluminación de la planta eléctrica del pueblo. Un vecino que pasaba por allí mientras acondicionábamos el lugar se nos acercó y preguntó: ¿son magos?*" Anoto también: "Mayo.1982. En saludo al Primero de Mayo se estrena *La emboscada*, de Roberto Orihuela, en el Campamento de la Juventud. Primer espectáculo que integra a aficionados constructores y estudiantes universitarios". "Junio.1982. Estreno de *Homenaje a Pedro Sotto Alba*, creación colectiva a partir de una investigación histórica realizada por el propio grupo. La presentación tiene lugar en la plaza que lleva el nombre del joven mártir del Ejército Rebelde, ante casi 3 000 personas".

"Abril. 1983. Primera gira del grupo a centros fabriles fuera del territorio: Nicaro, Mayarí, Cueto, Guatemala y Holguín. Creación del Frente Infantil. Tierra roja recibe la distinción Hombres del Níquel, que otor-



José Oriol Martínez, un joven que cree en la capacidad del teatro para hacer mejor al hombre.

ga la planta Pedro Sotro Alba a personas o instituciones por sus aportes al desarrollo del municipio". "Abril. 1984. El grupo participa, como invitado especial, en el chequeo nacional de obras de choque de la UJC, efectuado en la ciudad de Camagüey".

Esa tarde vamos al aeropuerto a recibir a los colegas de *El Caimán Barbudo* que también han venido a saber de Tierra roja. Juntos nos dirigimos hasta Punta Gorda, donde se construye la planta Ernesto Che Guevara. Cuando la guagua recorre la imponente obra, los constructores hacen un alto fugaz y saludan. Sonríen. Alzan sus cascos blancos. Alguien pregunta al paso: "¿hay función?". Bajamos todos en una cima, en medio de un terraplén. Los actores improvisan una escena de *Cotorra por 32* para que el fotógrafo use su rollo ORWO de color. Un camión detiene su marcha y espera pacientemente que dejemos libre el paso. Bromas entre los constructores en el camión y sus compañeros artistas. Uno

reclama: "Hace tiempo que no van por allá". Allí es el Campamento de la Juventud, me aclaran.

A la noche, función de *Erase...* en el Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa. Cientos de estudiantes. Aquí tienen muchos amigos los del Tierra roja. Juntos trabajaron en *La emboscada*, culminación de un proceso de acercamiento y compenetración entre los universitarios y los constructores que por razones de lejanía, ocupaciones disímiles y (después lo comprendieron) prejuicios, habían estado hasta entonces separados en "esferas de cristal" —al decir de un estudiante en medio de un debate después de la primera presentación, auspiciada por Tierra roja, de un grupo de aficionados universitarios en un campamento de constructores.

26 DE FEBRERO. MARTES.

Anoche estuvimos hasta muy tarde, después de concluida la función, reunidos con el grupo. Cada quien ha dicho lo que piensa acerca del colectivo, de su labor como aficionado, de sus razones para permanecer en Moa...

Eddy (21 años, trabajador del puerto, uno de los dos moaenses del grupo). "Me vinculé al grupo durante la filmación de *Polvo rojo*. Desde entonces nada ha podido apartarme del teatro. Fuera del trabajo en la Aduana, nada me interesa más que Tierra roja. Nunca soñé ser actor de teatro y mucho menos en mi propio pueblo... Aquí la gente nos respeta por nuestro trabajo... Si algo me ha estimulado a seguir adelante ha sido la presencia de Oriol en el grupo. El siempre encuentra la solución adecuada a los problemas, el consejo a tiempo, la esperanza de que todo será mejor mañana..."

Chuchi (25 años, de Guantánamo, productor de la Casa de Cultura). "Cuando uno va a un campamento y ve que la gente se ríe con un personaje o una situación, que se acaloran en medio de un debate, que te dicen en la calle: oye, se la comieron anoche, pues entonces uno se da cuenta que está haciendo algo que conmueve a los

demás, que es importante... Yo recuerdo que cuando el estreno de *Homenaje a Pedro Sotto Alba*, el Secretario del Partido del municipio nos dijo que su discurso sobre Sotto tenía los mismos elementos que nuestra obra y que sin embargo él se había dado cuenta que la gente había entendido mucho mejor, que le había calado más hondo la obra que el discurso. Eso es trabajo ideológico ¿no?"

Félix (22 años, de Bayamo, constructor).
"La primera vez en mi vida que vi teatro fue aquí, en el Campamento de la Juventud. Esa noche prácticamente me obligaron a que viera *La emboscada*. A mí eso me parecía una pérdida de tiempo. Pero me quedé bobo con aquello. No sé qué cara habré puesto pero alguien del grupo se me acercó y me propuso que trabajara con ellos. Lo dudé mucho pero un buen día me decidí. En esa época yo era un "guapo", un tipo "duro" a quien sólo le interesaba ganar mucho dinero y beber ron, mucho ron... La formación que ahora tengo se la debo a Tierra roja. No me importa ganar menos dinero y acostarme a la una de la madrugada, después de un ensayo o una función. De verdad, de verdad: si no hubiera sido por el teatro, hace rato yo me hubiera ido de Moa".

Asela (19 años, de Cumanayagua, trabajadora de la Casa de la Cultura). "Allá en el Escambray me enteré que Tierra roja existía. Un buen día—hace un año y ocho meses— hice la maleta y le dije a mis padres: —Me voy para Moa, a trabajar y a hacer teatro. No sé cuándo ni si regresaré algún día. A veces añoro mi casa, mis padres... pero aquí he encontrado muchas razones para ser feliz. El teatro es una de ellas. Y no me crean loca pero a mí el polvo de Moa me gusta".

Esta noche hemos ido al Campamento de Industria de Materiales. Trescientos albergados. Se ha presentado *Cotorra por 32*, un apropósito que escribió Albio Paz especialmente para el grupo. (De él ya ellos habían montado *Autolimitación*, *El remachador de remaches* y *La hierba prodigiosa*).

La pieza cuestiona ciertos métodos administrativos y el papel del sindicato como contrapartida. Al final: debate público. Los constructores se pronuncian. Unos dicen que la administración actuó correctamente, otros piensan que no. Hay quien reconoce semejanzas entre el protagonista de la obra y un compañero de su brigada. Se confunden en uno solo la vida y la ficción.

En el camino de regreso se habla de momentos fallidos en la función de hoy. Se advierten problemas de ritmo. Antes que se marche el primero, Oriol les recuerda que mañana, a las ocho de la noche, hay ensayo... Mañana yo ya no estaré aquí pero nos despedimos como si nos fuéramos a ver dentro de unas horas. Camino solo por las calles. La noche es un poco fría y Moa es silencio. Pero allá, a lo lejos, las columnas de humo de la planta de níquel suben empecinadamente hacia las estrellas...

27 DE FEBRERO. MIERCOLES.

A mediodía hemos llegado a la ciudad de Holguín, tras un agobiante viaje por carretera. Pienso con pavor que aún nos espera otra carrera hasta Velasco. ¿Estará muy lejos? ¿Valdrá la pena?

A las cuatro de la tarde, al fin Velasco. Relativamente cerca: media hora en un Ford. Casi a la entrada del pueblo un edificio, todo de ladrillo, a medio construir. Nos bajamos a hacer fotos. Es uno de nuestros objetivos: lo que será el teatro de Velasco. Se evidencia que la obra ha estado muchos años paralizada. Ahora un grupo de hombres trabaja en ella. Más tarde, cuando conozca a Félix Varona sabré que fue él quien en 1960 inició una campaña popular ("done un ladrillo") para construir el teatro del pueblo. Cuatro años más tarde, exactamente el 4 de mayo, comenzaron los trabajos según un ambicioso proyecto del arquitecto norteamericano Walter Betancourt, radicado en Santiago de Cuba y quien falleciera en 1980, apenas unos días después de recibir la ciudadanía cubana. Betancourt proyectó una instalación de uso múltiple, sólida estructura y bellissimo diseño. A lo largo de más de vein-



te años su ejecución se ha interrumpido en diferentes períodos por causas diversas pero actualmente se labora con ahínco para terminarla en breve. Cuando así sea se habrá materializado un caro sueño de Félix, de Betancourt (quien lo concibió como "un homenaje a Cuba") y de todos los amantes del teatro en Velasco —que son muchos— y nuestro país contará con uno de los más hermosos y funcionales espacios teatrales que se haya construido aquí en los últimos cincuenta años.

Pero bueno, todo eso lo sabré después; ahora llego a la casa de Cultura y me encuentro con Félix Varona, director del Grupo aficionado de teatro de Velasco. Están también varios miembros de ese colectivo. Unos muy jóvenes, otros no tanto, algunos ni siquiera un poco. Pero todos tienen en los ojos esa extraña, placentera y a veces amarga porfía del teatro. Varios de ellos no habían nacido aún cuando el 24 de no-

viembre de 1960 se fundó este grupo. ¡Veinticinco años! Haciendo a Chejov, Casona, Lorca, Florencio Sánchez, Benedetti, Héctor Quintero, Estorino, Nicolás Dorr... Me hablan de aquella primera época, del debut con *El oso*, de Chejov, puesta con la que ganaron mención en el Primer festival nacional de aficionados, celebrado en el cine-teatro Payret. Y me dicen con orgullo que desde entonces siempre han clasificado para el evento nacional de los aficionados excepto el de 1984 que, por problemas burocráticos del municipio de Cultura no pudieron competir en el festival de base con su prometedor montaje de *La casa colonial*, de Nicolás Dorr. Aprovechan y me plantean su preocupación de que en los últimos años ha mermado considerablemente la promoción del grupo hacia otros territorios y que es doloroso ver cómo la inversión de esfuerzos materiales y de tres o cuatro meses de montaje de una puesta en escena se reduzca a unas cuan-



tas presentaciones en la localidad. "Ponga ahí, periodista —me dicen— que el aficionado hace teatro por amor y que su única y máxima recompensa es presentar su trabajo al público". Y yo lo pongo.

Félix me asegura que este grupo ha sido como un soldado de batalla en cuanto campaña ha llevado a cabo la Revolución y como para que yo no me crea que habla en términos de consigna me relata el incidente de Segira. "Íbamos para ese caserío, sin protección ninguna. . . Era 1961 y la contrarrevolución estaba en su apogeo. Nos sabotearon y el camión perdió una goma en medio de una loma. Nadie se acobardó: nos echamos a los hombros la escenografía y nos presentamos allí con una obra de Casón".

Hablamos de su próximo montaje: *Ni un sí ni un no*, de Abelardo Estorino, y de la jor-

En un ensayo de *La casa colonial*. El colectivo que dirige Félix Varona cumple 25 años de labor.

nada de teatro que quieren organizar para la fecha de su XXV aniversario. Después nos vamos hasta el teatro en construcción y hacemos un breve recorrido por su interior. Félix se sabe el proyecto de memoria. Lo repasa en voz alta y su vehemencia lo hace a uno imaginar las candilejas y las diablas encendidas, el lunetario abarrotado, el mágico verbo teatral a todo vuelo.

A la noche estamos otra vez en Holguín. No estaba previsto pero nos han invitado a una sesión de trabajo con el grupo aficionado Julio Antonio Mella y hemos aceptado. Lo primero que me sorprende al llegar al local es observar que están haciendo entrenamiento corporal. Luego ejercicios de



vocalización y finalmente asociaciones lexicales. Esta práctica poco común entre aficionados responde a un método de Juan López, su director, encaminado a perfeccionar el trabajo del actor y la necesidad de "entrenarlo para ampliar su capacidad de adaptación a cualquier público y circunstancia". Especificidad dada por su función social: "No somos sólo un grupo de sala —aclara— sino, también, de caminos vecinales, plazas públicas, talleres, campos de caña... El actor tiene que aprender a moverse en cualquier escenario, natural o artificial, y a sacarle partido a toda situación".

Juan López es de esos hombres a los que uno no tiene que ver más de una vez para comprender que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. "Vamos a empezar —me sugiere— y después hablamos". Oká. Veo el monólogo *Brindis por el Zonzo*, basado

Un jubilado, constructores, amas de casa, un administrador de tienda, maestros, profesores, funcionarios de cultura: tal es la composición del Julio Antonio Mella.

en el cuento homónimo de Onelio Jorge Cardoso. Aquí lo más relevante es el excelente equilibrio espacio-movimiento-texto logrado por la actriz. Después *Memé*, teatralización a partir de una narración también de Cardoso. La puesta —concebida para espacios abiertos, como casi todos sus montajes —incorpora a más de veinte actores y a un grupo musical acompañante (el Septeto Tradicional Holguinero, que durante muchos años ha colaborado con ellos). Es apreciable el buen nivel general de actuación, los movimientos grupales y el dinamismo que aporta a la escena la interpretación, en vivo, de una muy buena música tradicional cubana.

López me explica posteriormente que ha sido procedimiento habitual del grupo escribir sus propias piezas a partir de ideas o narraciones originales. Que han ido conformando su repertorio en correspondencia con las necesidades de la proyección social de su quehacer. Y recuerda, por ejemplo, que en los años setenta les fue pedido que prepararan programas especiales para presentarse en zonas campesinas afectadas fuertemente por el oscurantismo. Fue cuando empezaron a hacer las adaptaciones de los cuentos de Onelio, pensando que la gran tradición cuentera de nuestro campesinado viabilizaría la receptividad del mensaje. Y así fue.

Después de *Memé*, todos se sientan disciplinadamente en proscenio y conversamos durante casi dos horas. Amas de casa, constructores, un jubilado, un administrador de tienda, maestros, profesores, especialistas de Cultura... Me explican que la heterogeneidad de su procedencia no es casual: es una táctica para reducir la posibilidad de que confluyan en determinado momento las necesidades de la producción y el trabajo del grupo. "Es más fácil que liberen para una gira a quince compañeros de diferentes centros laborales que a cinco de uno solo". (Lógica popular). Les he pedido que consideren cuáles son los problemas que actualmente más limitan la labor de los aficionados al teatro. Tal y como los he anotado son éstos:

- Ausencia de un repertorio teatral sólido, dirigido a expresar las necesidades del público.
- Falta de una conciencia, en la base, de la importancia de la labor del aficionado y que se expresa en la práctica como carencia de estímulos al aficionado en su propio centro laboral.
- La endeblez de los festivales de aficionados. Su programación apresurada que no permite que un colectivo pueda apreciar el trabajo de otro, intercambiar experiencias, etc.



Juan López, infatigable instructor de teatro durante 25 años. Lamentablemente, unos días después de realizado este reportaje, supimos la noticia de su muerte en un accidente de tránsito.

- Las escasas posibilidades, en general, de ver teatro y la ausencia de información especializada.
- Asistencia técnica insuficiente por parte de metodólogos y especialistas de los niveles superiores.
- La contradicción que supone el prestigio que puede alcanzar el aficionado por la calidad de su trabajo y la falta de tiempo —por esa misma razón— para realizar otras actividades políticas y sociales extralaborales.

Aun cuando ya es noche avanzada, casi madrugada, todavía hay tiempo para una tertulia en un parque de la ciudad. No falta el buen ron oriental. Acordamos con Juan López estar a las ocho listos para conocer otra faceta del grupo: la televisión. Hasta entonces.

28 DE FEBRERO. JUEVES.

(8:00 a.m.) Recorremos el estudio de Tele-Rebelde en Holguín. Pequeño pero muy bien equipado. Aquí el grupo Julio Antonio Mella lleva a cabo una experiencia quizás única en Cuba. Tiene a su cargo un programa semanal sobre Legalidad So-

cialista que es transmitido a las cinco provincias orientales. Lo graban en video-tape, a color. Hemos visto dos de ellos, de excelente factura —sobre todo por el montaje. Parten de un hecho delictivo, hacen una investigación, la dramatizan y luego la filman. Todo: ellos mismos, excepto la parte técnica. López escribe los libretos y los dirige. Tal trabajo lo iniciaron hace un año. Inapreciable aporte de un colectivo de aficionados, empeñados en hacer coincidir la voluntad de hacer, el desinterés material y la creación artística. Vale.

(11:00 a.m.) Estamos en el Instituto Superior Pedagógico de Holguín. Al fin hemos dado con René Bruzón. Pero el encuentro ha resarcido con creces los inconvenientes para localizar a este Licenciado en Matemáticas que a todas luces tiene mucho más de Aristóteles que de Pitágoras. Disfruta como pocos del don de reír y habla del teatro con entusiasmo que contagia. Fue uno de los fundadores del grupo de teatro Girón, en 1980, cuando aún era estudiante de este centro docente. Su primer montaje: *La muerte de Yuyo*, debida a y dirigida por Carlos Jesús García, les sirvió como carta de presentación en el Primer Encuentro Nacional de Teatro Universitario en Pinar del Río, 1981. Después montaron *A la diestra de Dios padre*, montaje que no los dejó satisfechos. En el Encuentro de 1983 presentaron *La guerra*, de Oscar Castro, con la que ganan su primera distinción: mención como puesta en escena. La pieza sólo cuenta con tres personajes lo que les permite seguir trabajando a pesar de que el grupo prácticamente se había desintegrado al concluir los estudios sus miembros. Un año más tarde, con la incorporación de nuevos estudiantes, retomaron *A la diestra...*, aunando lo mejor del anterior montaje y un nuevo enfoque. Con ello alcanzan el tercer premio de puesta en escena en el Festival Nacional de la FEU en Santiago de Cuba. Actualmente se ocupan de *Historias de soldados*, una creación colectiva a partir de una selección de escenas de *La guerra*. El Girón, además, ha



René Bruzón, uno de los fundadores del Girón, cuando era estudiante. Ahora, Licenciado en Matemáticas, sigue siendo uno de sus principales animadores.

generado una sección obrera —que dirige Carlos Jesús —que ya tuvo su debut con *Juegos de magos pobres*, un espectáculo de variedades, y ahora prepara una obra acerca de problemas locales.

Hasta aquí la historia del grupo Girón. Bruzón cree que el más importante objetivo logrado por el colectivo es haber sido capaz de insertarse orgánicamente y de manera permanente en la vida cultural del Instituto, erradicando un mal del que adolece el movimiento de aficionados entre los estudiantes: trabajar sólo para los festivales.

El tiempo no nos alcanza para más. Apenas para llegar al hotel, recoger el equipaje e irnos al aeropuerto de Holguín. A poco un Il-18 aterriza en la pista. De regreso a La Habana me pregunto si será posible reproducir en unas cuantas cuartillas lo mucho que he visto, sentido y aprendido en estos cuatro días. Voy a intentarlo. ●

PIÑERA INEDITO

Bárbara Rivero

Las perspectivas abiertas por el proceso revolucionario para el estudio y análisis de nuestras tradiciones teatrales han propiciado un nuevo acercamiento a algunas figuras que, con su obra, marcaron pautas en el acontecer teatral cubano. Así, han comenzado a aparecer nuevas valoraciones del teatro de Carlos Felipe, Rolando Ferrer o Virgilio Piñera, por citar sólo algunos ejemplos.

Mi interés reside precisamente en abordar la obra dramática de Virgilio Piñera Llera (1912-1979), pero no en su totalidad y sin incluir su primera etapa de creación en la que consiguió obras tan significativas como *Electra Garrigó*, con la que se inicia el llamado período de la "dramaturgia de transición"¹ y que culmina con una de las piezas más hermosas de la historia de la dramática cubana: *Aire frío* (1959).

¹ Denominación realizada por Rine Leal, aunque no precisamente con estas demarcaciones. El investigador plantea que se inicia en 1947. Aparece en *Breve historia del teatro cubano*. Colección Panorama. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980. Pp 139-142. Sigo en este sentido la periodización ofrecida por Raquel Carrió en: *Notas para el estudio de una dramaturgia nacional. Dramaturgia de transición. Tres autores. 1979* (inédito).

Por ser éste su período de creación más conocido, he centrado la atención en el estudio de esa parte de su producción, en ocasiones poco abordada, en otras desconocida por inédita o por su publicación dispersa, y que configura lo que hemos conceptualizado como una segunda etapa de la trayectoria dramática de Piñera.

*La sorpresa*² es la primera de estas obras. Escrita en 1960 responde a un pedido del Teatro Nacional de piezas cortas que estuvieran relacionadas con la vida de los campesinos para ser representadas en las cooperativas y zonas de desarrollo agrario del país.

Piñera calificó la obra como un "paso" de comedia, denominación aceptable por la corta extensión (dos cuadros) y la presentación de un tema que, aunque importante, es visto desde sus rasgos más superficiales. Tiene como escenario la sala de un bohío, a las seis de la tarde de un día cualquiera de septiembre de 1958, fecha importante porque va a determinar las actitudes de los personajes enfrentados. Las

² Publicada en *Lunes de Revolución*. No. 65, junio 27, 1960.



Liliam Llerena y Roberto Blanco en la puesta de *Electra Garrigó* (1958).

diferencias están dadas por las clases a que pertenecen en el contexto de la seudorre-pública. La trama, en síntesis, es como sigue: Marta, dueña de la tierra que cultivan Severo y Pancha desde hace años, exige el desalojo. A pesar de los ruegos, Marta —con la prepotencia que le permite su posición— determina que tienen que abandonar la parcela el primero de enero de 1959. Como es de suponer, la fecha es lo que posibilita el cambio de la acción. La Revolución triunfa ese mismo día y cuando comienza el segundo cuadro, después de ocho meses transcurridos, ya Severo y Pancha son propietarios legítimos de la tierra. El regreso de Marta para pedirle a los campesinos que den una buena opinión de ella, porque de eso depende su situación futura, es lo que evidencia el cambio en la correlación de fuerzas. En

estas nuevas circunstancias, la ex-propietaria pide y los campesinos niegan. Termina así la pieza con el desgarramiento de la clase burguesa representada por Marta.

En la producción dramática de Piñera, *La sorpresa* representa un momento único —donde comienza y termina el interés del autor por esta temática que surge como resultado de un reflejo implícito del contexto social cubano en su nueva dimensión. *La sorpresa* junto a *El Filántropo*³ señalan el intento de abordar temáticas sociales desde las nuevas perspectivas que brinda el triunfo revolucionario. Tanto en los caracteres que asume el enfrentamiento de contrarios, como en la solución del conflicto, es evidente la incidencia de un nuevo punto de vista que parece anunciar cambios sustanciales en el sistema expresivo del autor.

Ambas obras señalan, por las razones apuntadas, un momento importante en la trayectoria de Piñera, mucho más por el camino que anuncia que por el valor técnico de sus realizaciones.



Si la línea adoptada en estas obras hubiese continuado su evolución se podría hoy hablar de una nueva etapa de la dramaturgia de Virgilio Piñera, pero el giro quedó detenido en su inicio para retornar en su obra posterior a los presupuestos estéti-

³ Escrita en 1960, es de las obras más conocidas del autor porque aparece publicada en su *Teatro completo* editado ese mismo año.

cos que el dramaturgo desarrolló progresivamente de *Electra Garrigó* a *Aire frío*.

A partir de este momento la trayectoria del autor se torna más difícil y el análisis de sus obras adquiere mayor complejidad, en tanto no hay cambios perceptibles en la interpretación subjetiva e individualista de la realidad y no se advierte un sentido de progreso en su perspectiva estética. Piñera vuelve sobre sus primeros pasos, con la diferencia de que ya no existen las premisas de la etapa anterior ni el vigor de un dramaturgo que se proponía contribuir al desarrollo de la dramaturgia nacional. Es éste un período de cansancio, de reiteración de los recursos expresivos, de temáticas que no experimentan cambios importantes, y que al ser retomadas con iguales presupuestos envejecen y limitan la creación del autor.

*El álbum*⁴ es la obra que da inicio a este período dramático. Tiene su origen en un cuento homónimo del autor, escrito en 1944. La adaptación fue realizada especialmente para la televisión, y salió al aire en el año 1965, dirigida por Adolfo de Luis. La adaptación conserva los presupuestos esenciales del cuento, así su argumento, personajes y recursos expresivos no presentan otras modificaciones que los necesarios cortes para su representación en un espacio limitado.

El álbum es una farsa con elementos del absurdo que narra la historia de la Dama del álbum, que se complace en enseñar su álbum de fotos deteniéndose en cada una de ellas para contar el avatar de todos los personajes que aparecen en las imágenes, así como la procedencia de los objetos. Las narraciones no tienen un límite de tiempo y todos los huéspedes de la casa permanecen estáticos mientras las escuchan. Es evidente que este acto es el espectáculo más interesante que han presenciado estos seres humanos, y por eso lo esperan con anhelo. La obra termina cuando la Dama del álbum se ve obligada a interrumpir su narración por la inesperada

muerte de la Dama de Piedra, mientras insistía históricamente en que nunca revelaría el secreto de la crema de su pastel de boda (la foto que fue elegida al azar).

Tanto el tema como los recursos expresivos responden al absurdo, y cuando la pieza termina no ha sucedido absolutamente nada que propicie cambios sustanciales en las actitudes de los personajes, incluso la muerte de la Dama de Piedra está dada como un hecho sin implicaciones.

Las palabras finales de la protagonista encierran el mensaje de la obra, totalmente individualista, y en completa correspondencia con la clase burguesa decadente que representa el personaje central: "...Que cada cual se las arregle como pueda y que cada cual haga su propio pastel".

*Siempre se olvida algo*⁵, de 1964, es la segunda obra de este período. Una comedia corta recreada sobre la base de un juego del absurdo, donde el personaje protagonista tiene como objetivo demostrar que "siempre se olvida algo". Es una obrita de entretenimiento en la que el humor —como en el *El álbum* es componente fundamental y que bien trabajado, como sucede generalmente en las piezas de Piñera, resulta un divertimento sin preocupaciones de otro orden.

Un año después, Piñera escribe *El no* y en 1966 *La niñita querida*, ambas inéditas. Las piezas centran la atención en el marco familiar y, como en *Electra Garrigó*, las situaciones apuntan hacia la desintegración de la familia interpretada como el medio que se opone a la libertad del individuo.

Las historias están contadas desde una perspectiva que enfatiza el carácter absurdo de las situaciones y los elementos de crueldad, fundamentalmente en *La niñita querida*. Con ellas Piñera retoma su concepto de la negación (que en *El no*, como en *Jesús*⁶, se erige en tesis), sólo que en esta

⁵ Aparece editada en *La Gaceta de Cuba*, 5 de abril de 1964, Año III No. 34.

⁶ *Jesús* fue escrita en 1948, estrenada en 1950 y publicada en 1960 en *Teatro completo de Virgilio Piñera*.

⁴ *El álbum*, publicada en el No. 61 de *Conjunto*, julio-diciembre de 1984, La Habana, Cuba.



Electra: Liliam Llerena y Elena Huerta.

oportunidad no existe interés de indagación en el plano social, porque las situaciones expuestas se restringen al marco familiar, medio al que los protagonistas se enfrentan.

En la versión definitiva de *El no* —el autor escribió varias opciones de los diferentes actos— Piñera propone como esencia de la anécdota el derecho a "decir no": es decir, la oposición de los protagonistas a todas las reglas morales establecidas por la sociedad y, como parte de ellas al matrimonio. Es la historia de dos jóvenes, Vicente y Emilia, que mantuvieron sus relaciones de noviazgo durante cuarenta años, lo que ocasiona la muerte de los padres de la joven ante la rotunda negativa de contraer matrimonio.

La lucha de estos individuos no es la de dos voluntades conscientes que se enfren-

tan a la sociedad con actitudes de franca agresividad, en este caso la rebeldía individual de los personajes tiene el carácter de una resistencia pasiva que adquiere vigor con los años y logra vencer a los contrarios. La negación de que son portadores los personajes no está dada como en *Electra... Jesús* o *Aire frío*, donde el contexto negaba al individuo las posibilidades de vida, de felicidad, de realización. En esta obra, en cambio, la sociedad ha sido vencida, los negadores son los individuos que no aceptan sus parámetros, se rebelan y triunfan sobre el medio.

En ellos estriba el objetivo que los personajes se han propuesto y que un parlamento de Emilia expresa con total claridad: "Para nosotros la felicidad ha sido resistir hasta la muerte diciendo no a todos".

El no es entonces como una enfermedad de los protagonistas, que sienten un so-



bregusto por ella y donde está implícito el absurdo de una negativa que ha subvertido la lógica de los procesos sociales, porque los personajes se niegan a formar parte de una familia como medio de oposición a las leyes que rigen la sociedad, sin que exista un análisis objetivo de sus condiciones.

La teoría de la "situación límite" juega un papel importante en la pieza porque es lo que permite a los personajes obtener la victoria sobre el medio. Derrota que subyace en la decisión final de morir por sus convicciones. Con tal cierre la obra vuelve a su punto de partida. Vicente continuará sus estudios y Emilia sus labores de tejido hasta que les llegue la hora de la muerte; pero con una diferencia respecto a las obras anteriores: sus actitudes no han sido impuestas por el medio, sino *ad libitum* por ellos mismos, sin que medien razones éticas o sociales convincentes.

El tratamiento de las contradicciones y su solución resultan arbitrarias, porque si bien los bandos en pugna no han sido anulados y los protagonistas alcanzan sus fines, no hay un planteamiento objetivo de la situación: ésta no responde a ningún orden lógico o causal y su total ahistoricismo provoca una mitificación de la rebeldía individual que pierde toda relación con razones de orden moral o histórico-social. El conflicto no sólo es atípico —en el sentido en que Engels recomendaba la tipicidad en el arte— sino esencialmente irreal. La rebeldía de Electra, Jesús, Luz Marina u Oscar, era sin dudas, una rebeldía individual pero las claves de su incomunicación y su impotencia estaban implícitas en las coordenadas históricas del universo cerrado de sus vidas. El mundo que describe *El no*, como en otras obras de esta etapa, es igualmente cerrado pero ha perdido toda su coherencia interna, en gran medida, porque sus razones históricas han dejado de existir.

En *La niñita querida* Piñera retoma los elementos esenciales que aparecen en *El no*. En los dos casos se trata de la oposición de los hijos al medio familiar, pero las formas utilizadas para el desarrollo del conflicto y su solución son diferentes. En este caso el conflicto se centra en el enfrentamiento entre la hija y los padres y la primera oposición está en la no aceptación —por parte de la hija— del nombre que los padres le han dado.

Las situaciones llevadas al máximo de exageración provocan la intensificación de elementos del absurdo y la crueldad. El personaje protagónico es tratado por la familia como una pieza decorativa que manejan a su antojo, y está obligada a aceptar todas sus disposiciones. Llegado el momento, la protagonista decide matar a todos sus familiares que, reunidos, celebraban sus quince años. El gesto es violento pero la anécdota y los acontecimientos desarrollados lo hacen justificable: el personaje llegó a la "situación límite" y su única salida es la rebeldía total.

Hasta aquí la obra mantiene una lógica de acontecimientos que justifican la actitud



Miguel Navarro y Liliam Llerena en *Aire Frio*. Dirección Humberto Arenal.

de rebeldía suprema del personaje en tanto la familia resultaba una fuerte oposición para el desarrollo de su individualidad, pero lo sorprendente está en el epílogo, donde la protagonista aparece convertida en su contrario. Ha formado un hogar que la hija rechaza, y afronta sus mismos problemas: detesta el nombre y también a sus padres.

Si en *El no* los individuos opuestos a las leyes sociales resultan vencedores, en *La niñita querida* vuelven a ser víctimas del medio que los destruye sin ofrecerles ninguna posibilidad de cambio, porque son seres que llevan dentro el germen de su propia destrucción.

Dos años después, en 1968, Virgilio recibe el Premio Casa de las Américas con su obra *Dos viejos pánicos*, publicada ese mismo año. En esta pieza, de las más conoci-

das del autor por las razones expuestas, el absurdo, la crueldad, el existencialismo y el sentido de la negación desarrollados en las anteriores, han llegado a una máxima intensificación para producir la obra que tipificaría esta segunda etapa de su producción dramática.

Con ella el autor insiste en la temática de la familia —su punto inicial— y si bien su elaboración supera la total esterilidad de *El no* y *La niñita querida*, ésta representa una involución conceptual y una ausencia de nuevos recursos desde el punto de vista formal.

El tratamiento del tema de la familia en Piñera describe una línea de desarrollo de *Electra...* a *Aire frío*, a manera de síntesis y culminación de un proceso ascendente tanto desde el punto de vista conceptual como de los recursos expresi-

vos. En realidad *Aire frío* eleva la problemática de la familia a un punto en que impone una nueva perspectiva y en consecuencia nuevas formas del tratamiento del tema.

La apertura revolucionaria significa para la dramaturgia, entre otras cosas, la posibilidad de hallar otros puntos de mira y nuevas formas de elaboración. Piñera parece haberlo entendido alrededor de los años sesenta y de ahí la importancia de experiencias como *El filántropo*, o *La sorpresa*. Pero en el análisis de sus obras posteriores se evidencia que el dramaturgo pierde lucidez en la comprensión del desarrollo histórico social e involucre a posiciones que no superan, sino repiten, sus presupuestos ideológicos y estéticos iniciales.

Los personajes de *Dos viejos pánicos* son incapaces de rebeldía o de bondad porque han perdido todo contacto con el curso real de la vida. Por el contrario disfrutan de un juego cruel y absurdo. Ni siquiera conservan la lucidez que hacía de Electra, Luz Marina u Oscar personajes vivos, humanos. No sólo se eximen del mundo exterior al cortar todo tipo de comunicación con la realidad, sino que, además, los resentimientos acumulados les impiden todo acto de contacto entre ellos. Al llegar a la vejez no pueden mirarse frente a frente.

Estamos otra vez ante el universo cerrado que asfixia al individuo y niega toda posibilidad de encontrar una salida. Como en *Electra*... los contrarios a través del juego dramático se anulan y vuelven a existir, para volver a negarse sin posibilidades de ruptura o de superación.

La perfección formal que alcanza la pieza está lograda en detrimento de la riqueza y vitalidad de los planos del contenido, y el núcleo conceptual se reduce al miedo a la vejez y a la muerte después de una vida inútil.

Electra Garrigó, *Aire frío* y *Dos viejos pánicos* representan los momentos de síntesis en la producción de Piñera, pero esta última expresa, sin dudas, las síntesis de un proceso involutivo.

Tal razón explica que las obras posteriores del autor no agregan nada nuevo a su producción. *Una caja de zapatos vacía* (inédita), de 1968, basa su acción en un juego en el que participan tres personajes, uno de ellos recreado por la imaginación del personaje central.

Carlos, el protagonista, está obsesionado por un profundo complejo de inadaptación al medio que lo lleva a imaginar la persecución. De aquí que idealice un segundo personaje —Angelito— que será el encargado de producir el desdoblamiento y sobrevivencia del primero.

La situación planteada se hace explícita en el siguiente parlamento de Carlos: "Si no mato, me matan; si no aprendo, me olvidan; si no aplasto, me aplastan; si no vivo como ellos, muero, y yo quiero vivir, Bertha, aunque sea matando". Hay dos únicas opciones adaptarse, que quiere decir aprender a matar o permanecer alejado, que significa morir.

Aprender a vivir en estas circunstancias es el objetivo que persigue Carlos y la forma de comenzar es ensayar el material; es decir, la destrucción de una caja de zapatos vacía. Esta representa ese mundo cerrado, desprovisto de humanidad que Carlos quiere vencer a través del único medio que él considera posible: la fuerza. El personaje idealizado por Carlos tratará de imprimirle la energía brutal que le permitirá sobrevivir.

La obra retoma la problemática filosófica del *Hamlet*, de William Shakespeare: ("ser o no ser"). Pero en la pieza este enjuiciamiento filosófico sufre una transformación, el célebre monólogo de Hamlet adquiere otras connotaciones que Angelito traduce así: "Matar o que te maten: he ahí el problema".

El debate filosófico es lo que permite el descubrimiento del personaje protagónico en dos identidades totalmente contrarias: Carlos representa la pasividad, la imposibilidad de enfrentar las circunstancias; mientras que Angelito es la violencia y la rebeldía, la oposición de un mundo de valores que sólo puede ser conquistado por la fuerza.



Miriam Learra y Oscar Alvarez en *Aire Frío*. Dirección Abelardo Estorino.

La muerte simbólica de Carlos que el coro preconiza, y la posterior muerte de Angelito, dan lugar a la formación de un nuevo Carlos que, "parido" por Bertha, significa el híbrido de los contrarios opuestos. Ha sido creado el hombre que hará frente al mundo contemporáneo. La obra termina cuando gritan: "¡Carolus Rex!".

El análisis es abstracto porque el hombre ha sido despojado de su contexto histórico y de su esencia clasista; se evidencia una concepción irracionalista del mundo, donde no encontramos un reflejo de nuestro contexto. La amargura que se expresa en la pieza como resultado de la impotencia del hombre para enfrentar la realidad, adquiere en esta obra una agresividad sorprendente.

Estudio en blanco y negro aparece publicada en 1970 en *Teatro breve hispanoame-*

⁷ *Teatro breve hispanoamericano*. Selección, prólogo y notas por Carlos Solórzano. Edición Aguilar. Madrid, 1970.

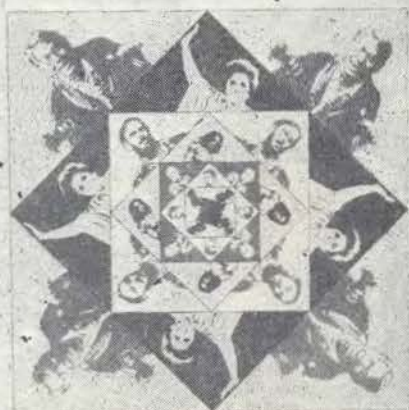
*ricano contemporáneo*⁷. El argumento no puede ser más sencillo: dos hombres que no se conocen cruzan sus pasos en un parque; uno dice blanco y rápidamente el otro responde negro. Ambos comienzan un juego frenético de negaciones. El motivo de la discusión no se conoce. Buscando un apoyo en su lucha, el hombre primero se dirige a una pareja y la interroga: "¿Blanco o negro?"⁸

Ante la insistencia, la novia responde blanco y el novio —de súbito— dice negro. La pareja se divide y los hombres continúan la discusión hasta que el hombre tercero pasa por el parque y al oír el debate grita: "¡Amarillo!, ¡Amarillo!, Amarillo!"⁹

La incomunicación es total. Los personajes se aferran a un color como medio de contradecir a los demás y el absurdo surge como hecho gratuito, para demostrar que todo esfuerzo de comunicación entre los

⁸ (Ibidem) Acto I (pág. 171).

⁹ (Ibidem) Acto I (pág. 175).



ATELIER DRAMATIQUE DE TALLER DRAMA WORKSHOP DE TALLER DRAMATICO DO CINE

MEXICO: PROGRAMAS CULTURALES DE LA XIX OLIMPIADA

Programa de Taller Dramático a la Olimpiada, México.

hombres es inútil. Con la entrada del hombre tercero se produce la posición intermedia que impide la solución del conflicto inicial y apunta hacia una situación cerrada, donde todo se reitera como una cadena sin fin que no presenta objetivo alguno.

Esta pieza recuerda unos versos de su poema *Canto* de 1974, que dicen: "... En este parque todo el mundo sabe una cosa, enorme y oscura, que se comunican unos a otros con énfasis funeral".¹⁰

El poema puede parecer más angustioso por la imagen que selecciona para transmitir el mensaje, pero la obra no lo es menos cuando se comprende que en ella está sintetizada la visión del mundo que tiene Virgilio Piñera que, aunque utilice el humor, es bien amarga. *Estudio en blanco y negro* es, efectivamente, el estudio de la imposibilidad de comunicación entre los hombres. Y mucho más entre éstos y la realidad. Situación que se produce como resultado de la arbitrariedad de los signos comunicantes, que al no expresar lógica alguna convierte la relación en un acto sin sentido.

¹⁰ "Canto", en: *La vida entera*. Colección contemporáneos. Ediciones UNEAC. La Habana, 1969. (pág. 45).

Después, Piñera escribió otras obras de las cuales sólo se han localizado dos: *El trac* y *Un pico y una pala*, que quedó inconclusa a la muerte del autor en 1979.

El trac es una obra inédita, cuya fecha de escritura se desconoce pero que puede ubicarse entre los años 1970 y 1979, de acuerdo con una división hecha por el autor en 1970, donde plantea: "Piezas escritas entre 1960 y 1970: *La niña querida*, *El no*, *Estudio en blanco y negro*, *Los mirones*, *Dos viejos pánicos*, *Una caja de zapatos vacía*, *Handle with care*".¹¹ *El trac* es una pieza corta (nueve páginas), absolutamente experimental; no sólo en cuanto a técnicas dramáticas sino, además, respecto con las técnicas escénicas. El argumento está concentrado en la acción que lleva un actor-narrador y la voz grabada del supuesto hombre del que se cuenta la historia de la necesidad de inventar un juez que lo diferencia de los demás. Es decir: su propio juego.

La obra es interesante porque permite ver las ideas que tenía Piñera en cuanto a la experimentación de técnicas escénicas, y resulta evidente una elaboración muy personal después de la asimilación de Stanislavski, Brecht y Grotowski.

Hay una observación al final de la pieza donde el autor hace las siguientes indicaciones: "Los ejercicios serán creados por el actor en el momento mismo de la representación, como parte de su situación afectiva en el desarrollo de la pieza..."¹²

En este sentido la obra tiene su mayor valor como ejercicio para intérpretes. En primer lugar, porque el actor-narrador, como lo indica el término, es un demostrador de los hechos que ocurren en la escena. Estos son contados en tanto la historia pertenece a otro hombre que el actor no tiene que representar como personaje. Pero a la vez

¹¹ Tomado de notas escritas por Virgilio Piñera y archivadas por el fondo de la Biblioteca Nacional.

¹² *El trac*, obra inédita, fondo de la Biblioteca Nacional.

tiene que ser capaz de recrear en la escena una atmósfera de realidad que ilustre lo narrado por él y por la grabación de su voz. En otras palabras: la situación afectiva lograda por los gestos que el actor creará sobre la marcha de la representación debe estar en relación con la forma de exponer los parlamentos a partir de un trabajo peculiar del lenguaje, porque las oraciones están separadas por pausas entre cada palabra, que dan una idea de letargo y de regodeo. Como es lógico esta forma particular de utilización de la palabra producirá reacciones importantes en el espectador que recibirá la anécdota contada como un hecho extraño, inexplicable.

Como parte de ello, el "trac" es el sonido que se produce cuando el actor amarra la sogá a las diferentes estacas —única escenografía—, y es además, el sonido emitido por el actor para distender la atmósfera de la representación (como transición) porque generalmente después del "trac", siempre hay un cambio en el sentido de la acción.

El trac es, pues, el juego escénico que crea Piñera para representar la anécdota de un hombre cualquiera que tiene el objetivo de encontrar su propio juego. Encuentro que se produce al final, cuando el actor está en el centro del juego ideado por él y por primera vez coincide con el personaje de quien cuenta la historia.

Desde el punto de vista de las ideas, en esta obra el hombre ha logrado su objetivo y de la primera fase imitativa —donde repite los sonetos de Calderón, Lope de Vega, e incluso versos del propio Piñera (*Mientras moría*)—, pasa a la creación de un juego original creado por él mismo, después de la herencia cultural que conoce y domina. Con esta pieza llega a su final la producción dramática de Virgilio Piñera.

Como parte de lo que considero su segunda etapa creativa, *El trac* se distingue como una forma particular de abordar los conceptos escénicos, pero no como obra dramática de importante elaboración, lo que, posiblemente, no fue tampoco interés del autor.

El mayor esfuerzo, el más representativo de esta etapa lo fue, sin lugar a dudas, *Dos viejos pánicos*. Las obras que produjo después de esta pieza no constituyen, como he señalado en el análisis, ningún punto importante que marque un desarrollo cualitativo o ascendente de su producción que, por el contrario, se encierra en la reiteración y la falta de perspectiva en el análisis de una nueva realidad.

Por estas razones *El Filántropo* y *La sorpresa*, significan una excepción, los únicos momentos en que el autor después de crear *Aire frío*, —obra que culmina una experiencia no sólo artística, sino también humana, social— intenta dejar atrás un universo cerrado, un mundo de incomunicación y rebeldías individuales.

Pero más allá de estos intentos, Piñera no logra desasirse de un mundo de valores que, como es de suponer, lo incapacitan con frecuencia para ejercer, en el mundo de su praxis vital, el conjunto de nuevas actitudes que requiere una realidad en transformación. La pérdida de una relación activa con su medio social suele ser determinante para la creación artística.

De lo expuesto es que puede hablarse de un estancamiento en la producción dramática de Piñera de los años sesenta que, finalmente se traducirá en una involución.

El hecho de que esta involución se registre en el terreno de los recursos expresivos, lo que hace es evidenciar que no ha progresado su perspectiva frente a la realidad y las funciones de la creación artística.

No obstante, más allá de una trayectoria están los aportes que Piñera realiza a la dramaturgia nacional. *Electra Garrigó* y *Aire frío* son clásicos de la escena cubana. Sus búsquedas y resultados artísticos fueron un punto de partida para autores posteriores. Quiere decir: sentó un precedente y legó un sentido de continuidad que rescataron otros dramaturgos más libres del pasado, y por tanto más confiados en un mundo de futuro y solidaridad. ●

GILDA HERNANDEZ

una gente de teatro

Gilda Santana

Conocí a Gilda Hernández en enero de 1976 en Santa Clara. Yo era estudiante de preuniversitario y apenas había visto teatro, de manera que, cuando me la presentaron, sólo saqué en claro que teníamos el mismo nombre y que aquella mujer altísima, que fumaba sin parar, era la madre de Sergio Corrieri. Al día siguiente la vi actuar en *El paraíso recobrado*. Un año después fui por primera vez al Grupo Teatro Escambray. Aunque al principio Gilda me daba un poco de miedo con su figura imponente, sus gestos amplios y sus frases categóricas, me atraía con su ternura, su alegría y su optimismo. Muy pronto empecé a acercarme y a querer a esta mujer de contrastes que sabe ser mandona, presumida y dulce, que actúa, dirige, escribe, cose su propia ropa, pesca, se encanta en la cocina y todavía saca tiempo para moverse continuamente por La Macagua como si quisiera estar en todas partes a la vez.

En agosto de 1983 Gilda cumplió setenta años. Entonces yo decidí entrevistarla. Ahí comenzó la tarea "heroica" de encontrarla y lograr que se sentara tranquila unas horas. Ella es como Francisca, el personaje de ese cuento que interpreta. Al fin la atrapé en La Macagua sin avisarle mi llegada. —"Fíjate —fue su recibimiento— ni se te ocurra que vas a entrevistarme para decir que soy una vieja de setenta años". Le

prometí que no lo haría. Como le prometí que le daría a leer la entrevista antes de publicarla. Sentar de nuevo a Gilda para que la leyera me llevó más de un año. Nos vimos varias veces pero ella siempre iba apresurada. Almorzamos juntas en algunas ocasiones durante el Festival de Teatro del 84. Pero ella prefería hablar de lo que sucedía en esos días. Nunca tenía tiempo. Ella es así. Al fin, de nuevo en La Macagua, le leí la entrevista. Así quedó cumplida parte de mi promesa. Además, no diré que es una vieja de setenta años. Porque no es una vieja, y porque en agosto de 1985 Gilda cumplió setenta y dos.

Debo agregar aún, para ser justa, que si encontrarla no fue fácil, sí lo fue hablar con ella. Llenamos tres cassettes de preguntas, respuestas y anécdotas que refundí y sacrifiqué por razones de espacio. Aquí está lo que quedó de la entrevista a esa mujer inmensa, teatrística, delegada a la Asamblea Provincial del Poder Popular, dirigente del Partido, incansable, optimista, feliz, que es Gilda Hernández.

En el teatro profesional se habla de tí desde 1956, pero ¿qué pasó antes? ¿Cuándo y cómo te acercaste a la escena?

Bueno, a mí el teatro siempre me gustó. Yo trabajaba en todas las obras de las escuelas en que estuve, unas veces como actriz, otras escribía el guión. Después de



casada, cuando mi hijo tenía cinco o seis años, vivimos una temporada en la playa de Jaimanitas. Allí yo formé un grupo de teatro aficionado. Posteriormente tuve que abandonarlo porque me divorcié, tenía que trabajar y no tenía tiempo libre. Siempre asistía a funciones del Patronato y del grupo de Paco Alfonso, y trataba de ver las compañías extranjeras que nos visitaban. Pero el acercamiento era sólo como espectadora. En 1954 Sergio comenzó en el Teatro Universitario y sus profesores me decían que yo tenía condiciones como actriz. A mí me entusiasmaba la idea, pero tenía mi vida muy ocupada.

¿Qué hacías entonces?

Trabajaba como oficinista y estudiaba contabilidad. Cuando mi divorcio me fui a los Estados Unidos con Sergio. Allí empecé trabajando en un taller de costura, hasta que me hice directora de una casa de modas. Desde niña yo tenía afición por la costura y había recibido un curso de diseño de modas. Pero, aunque ganaba bastante dinero, la vida para mí allá era muy triste y antes de un año regresamos a Cuba. El único balance favorable de esta etapa es que aprendimos el inglés. A mi regreso empecé a trabajar en el Ministerio de Haciendas. Eso fue por el año 50. Me hice técnica en operaciones mecánicas y luego trabajé en un departamento de contabilidad. Lo hacía

por las mañanas, y por las tardes asistía a la Universidad. Me gradué de trabajadora social e hice un curso de sicología como complemento para mi trabajo. Luego, al triunfo de la Revolución, fui llamada para el Ministerio de Bienestar Social, donde me hice cargo del Departamento de Orientación y Emergencias. Yo he hecho tantas cosas en mi vida...

¿Y de teatro habías estudiado algo?

No. Jamás. Cuando el grupo de Jaimanitas todo lo hacía empíricamente, porque me gustaba y porque la vida allí era bastante aburrida, lo único que se hacía en el tiempo libre era pescar. De ahí viene mi afición a la pesca. Ya en 1956 yo me acercaba al TEDA —Sergio estaba haciendo una obra allí— y a Prometeo, en este último estaban Berta Martínez, Roberto Blanco, Lillian Llerena, Elena Huerta, Helmo Hernández... una serie de gentes con las que yo me reunía muchísimo. Iba a ver ensayos, a las funciones, a veces los ayudaba con el vestuario. Hasta que un día me decidió Berta Martínez. Ella es la culpable: estaba haciendo un papel en *Un tal Judas* —en 1956— y se enfermó. Entonces me llama y me dice: "Mira, no te queda más remedio, porque aquí no hay nadie que me sustituya". Yo jamás me había parado en un escenario profesional. ¡Fue tan malo lo que hice! El vestuario era con unas túnicas largas. Debajo de aquello las piernas me temblaban y movían la tela y yo no sabía ni qué decir. Después hice un papel en *Medea la encantadora* y Rine Leal hizo una crítica en la que me llamaba "enemiga del buen decir".

¿Qué efecto te hizo esa crítica?

Si tú supieras... Yo tenía ya mucha amistad con Rine. El era un muchacho malcriado que le decía horrores en sus críticas a las gentes más prestigiosas del teatro. Si le decía horrores a esa gente, cómo no me los iba a decir a mí, que no era actriz ni nada parecido y que estaba empezando. La crítica me hirió, pero no lo suficiente. No me hizo tanto efecto como para dejar el teatro. Por otra parte, creo que esa es

la única crítica desfavorable que he recibido en mi vida. Y todavía pienso que me dijo poco. El tenía toda la razón y yo era una atrevida que me paré en un escenario sin saber lo que estaba haciendo. En *Un tal Judas* y *Medea*... era para matarme. Por suerte en la primera los críticos no me vieron. Vieron a Berta. Si me llegan a ver tendría varias críticas malas en vez de una.

Volvamos por orden. Después de *Un tal Judas* hiciste *Sangre verde*...

Sí. Esa fue la primera obra que ensayé en serio. Y no me fue tan mal porque estaba con un grupo de actores muy buenos: Lillian, Miguel Navarro, Helmo Hernández, Berta Martínez...

¿Estuviste en *Prometeo* hasta irte a Teatro Estudio?

No. Estuve también con Paco Alfonso en El Sótano. Allí hice *Un drama en el quinto pino*. Eso fue ya en el 58. Claro, todavía yo trabajaba todo el día y no podía dedicarme exclusivamente al teatro. Esporádicamente ensayaba una obra, la hacía y luego me pasaba un tiempo sin hacer nada.

¿Cuándo empiezas a dedicarle más tiempo al teatro?

En el 58. Se estaba ensayando *Viaje de un largo día hacia la noche*. A mí me interesó la seriedad con que se estaba haciendo y me motivó mucho el interés de Vicente Revuelta y de la gente que fundó Teatro Estudio, que supieron unir lo teatral con lo político. Allí ya se hablaba de marxismo, comenzamos hasta a recibir clases, clandestinamente, por supuesto. Eso influyó bastante en el paso de mi formación pequeñoburguesa hacia el marxismo. Yo había sido una niña rebelde, a pesar de haberme criado en un colegio de monjas. Por esa rebeldía me había hecho trabajadora social. Luego el contacto con gentes de ideas avanzadas en la Universidad, y los de Nuestro Tiempo, y el trabajo con Teatro Estudio, me inclinaron cada vez más hacia el marxismo en un tránsito orgánico, que me resultó muy fácil, que no me cos-



tó ningún trabajo. Yo me uní definitivamente a Teatro Estudio cuando se estrenó el *Viaje...* y ellos fundaron su Academia. Sin dejar de trabajar por las mañanas me dediqué al teatro mucho más formalmente. Como ya estaba graduada de trabajadora social y había pasado el curso de sicología, fui quien aplicó los test mentales y de aptitud a todos los que ingresaron en ese primer grupo de la Academia.

¿ empezaste a estudiar teatro...

—Sí. La Academia fue una experiencia muy interesante porque se hacía un estudio colectivo y todo el mundo aportaba lo que sabía. Allí estudiamos a Stanislavski y a Brecht. La puesta de *El alma buena de Se-chuan* en el 59, fue resultado de un

trabajo incesante de búsquedas. Recogimos toda la literatura que pudimos conseguir sobre Brecht y acerca de las experiencias de montajes de sus obras. Todo eso fue muy lindo y muy formativo. Allí daban clases Vicente, Sergio, Ernestina Linares... Fue una etapa muy productiva de mi vida artística. Una época muy seria y de mucho trabajo.

Y estuviste como actriz en *El alma buena...*

Sí. Sólo en esa obra. Después comenzaron los cursos de dirección y Sergio, Roberto Blanco y yo empezamos a dirigir. Lo primero que monté fue *Corazón ardiente* en 1960. Ese fue el último año en que se dio el premio Prometeo, y la puesta se llevó los premios de dirección y de actuación.

Además de estudiar, actuar y dirigir, ¿hiciste algo más allí?

Sí. Allí todos hacíamos de todo. Había unos talleres de dramaturgia en los que todos participábamos. Y hacíamos vestuario y maquillaje y pintábamos escenografías y hacíamos los trabajos técnicos. Eso fue en los años 60 y 61, cuando Teatro Estudio trabajaba en Marianao.

¿Cuándo te fuiste de Teatro Estudio?

En 1961, cuando se crea el Teatro Nacional. Isabel Monal era la directora general y Mirta Aguirre la directora de teatro. Me pidieron que fuera a trabajar allí. Aquello era un organismo difícil, que empezaba con muchos departamentos: de música, de danza, de etnología y folklore, de teatro... desde allí se atendía a los aficionados, se crearon los talleres de vestuario y escenografía. Yo tengo un recuerdo muy hermoso de toda aquella época, tanto de Teatro Estudio como del Teatro Nacional. Era una época de efervescencia, de un afán de crear, de estudiar, de hacer cosas nuevas. Se trabajaba mañana, tarde y noche, nadie escatimaba el tiempo, todo el mundo tenía un entusiasmo enorme por el trabajo. Lo del Teatro Nacional para mí fue muy útil en otro sentido, no hacía teatro en la escena, era otro momento de la creación, de lo que se trataba era de impulsar todas las artes. Allí se crearon diversos grupos, el que dirigió Adolfo de Luis, el Rita Montaner con Cuqui Ponce de León, el Seminario de dramaturgia...

¿Hasta cuándo estuviste allí?

Hasta que se creó el Consejo Nacional de Cultura. Mirta se trasladó como directora de teatro del Consejo, e Isabel a la Dirección de Aficionados y yo me quedé como directora del Teatro Nacional, que ya estaba en proceso de liquidación con la creación del CNC. Un poco después Mirta renuncia a su nuevo cargo y me lo ofrecen a mí. Entonces fui la directora nacional de teatro y danza. Allí estuve un tiempo, al cabo del cual presenté mi renuncia porque no estaba de acuerdo con lo que se hacía en el CNC en aquella época. Se

empezaron a eliminar cosas que ya estaban creadas, grupos que se iban a formar no se formaron, desapareció el Seminario de dramaturgia que me parecía tan necesario y tan importante, y yo perdí el entusiasmo. Por otra parte, estaba también deseosa de trabajar como creadora, de manera que presenté mi renuncia y me ofrecieron la dirección provisional del Conjunto Dramático Nacional hasta que regresara su director que estaba en el extranjero.

¿Y qué hiciste allí?

Dirigí *Requiem por Yarini*, *Intimidad de una estrella* y *La santa*. Luego pasé como directora artística a Taller dramático. Allí monté *Misa de gallo*, *La soga al cuello*, *Las brujas de Salem* y *El robo del cochino*. Esta última la dirigí también con otro elenco en las Brigadas Covarrubias. Todo ese tiempo sólo fui directora. Mi experiencia como actriz se detuvo desde *El alma buena*... Así que estuve en Taller Dramático hasta que se disolvió y pasé al Escambray en 1968... y aquí estoy.

En esa época no se te había ocurrido escribir, ¿eso te llegó como una necesidad personal o como una necesidad del grupo Escambray?

Como una necesidad personal. Yo no había pensado nunca dedicarme a escribir. Fue el cúmulo de información acerca de todo lo que me rodeaba lo que me impulsó a hacerlo. Por otra parte me motivó la preocupación por encontrar la participación del público, para la que había que hallar nuevos mecanismos de comunicación. Había que llegar a la gente de manera que ellos se sintieran parte de la representación teatral. Eso es lo que todavía me sigue entusiasmando. Me gustaría estudiarlo más profundamente y encontrar nuevas vías de participación y comunicación con el público. Esa es una de las cosas que me impulsó a escribir *El juicio*.

Se dice que *El juicio* es una de las obras más novedosas de la actual dramaturgia cubana ¿compartes ese criterio?

No sabría decirte. Es muy difícil evaluarla porque es mi obra. Pero no fue mi inten-

ción. La obra surgió espontáneamente y respondió a mis inquietudes y a esa búsqueda de que te hablé. Yo buscaba algo que permitiera participación y un juicio la requiere. Para lo que yo quería lo más importante era la estructura del espectáculo.

Como dramaturga ¿qué influencias reconoces en tu obra?

No sé. En mi formación pesa mucho el teatro de Brecht. Me interesa el análisis dramático brechtiano y creo que en *El juicio* hay muchos elementos de Brecht, como creo también que en mis puestas en escena hay una gran influencia suya. A mí me interesa mucho el modo en que él enfrenta el problema de la participación, cómo trata de que el público reflexione, que salga de donde está involucrado sentimentalmente para conseguir la reflexión y la comunicación.

Independientemente de esto a tí te interesó reflejar el resultado de una investigación hecha en la zona...

Sí. Habían regresado al Escambray los expresos que habían cumplido condenas por su participación en las bandas contrarrevolucionarias. La gente estaba descontenta. No querían convivir con quienes estuvieron en bandas que mataron a familiares suyos. Entonces, de la noche a la mañana se sacó del Escambray a todos los ex-bandidos. Y uno se preguntaba si la gente había hecho un análisis profundo de las razones de esa medida. Entonces *El juicio* actuó como una especie de plebiscito. Se hacía la función y los espectadores "decidían" qué hacer con esa gente, entendían la necesidad de que salieran de la zona, no sólo porque habían hecho mucho daño aquí sino porque a pesar de estar efectivamente rehabilitados, aquí iban a ser señalados y recordados como bandidos, mientras que en otras zonas del país comenzarían una nueva vida que iba a posibilitar que su rehabilitación fuera más efectiva. Como en los debates se analizaba todo esto, la gente quedaba mucho más convencida. De este modo *El juicio* cumplió una doble función. Por una parte era un espectáculo que garantizaba la comunicación con el público, su parti-

cipación, y por otra cumplía una función ideológica, que, a mi parecer, tuvo un gran valor, una gran repercusión.

¿Y qué pasó a la hora de la creación?

Mira, yo estuve recibiendo, recibiendo, recibiendo, y en un momento sentí la necesidad de volcar todo aquello. Y escribí *El juicio* en menos de una semana. Luego, en contacto con el grupo, el texto varió algo, pero más literalmente que otra cosa. Ni su estructura, ni las ideas, nada de eso varió... Yo no quise dirigir *El juicio* porque me parecía que a otro director le iba a ser más fácil hacerle cualquier modificación. Yo tenía miedo de que, como autora, estuviera demasiado parcializada con mi criterio. Es que uno casi inconscientemente, aunque tenga un gran entrenamiento, ve su obra como si fuera un hijo y cualquier mutilación le duele. *El juicio* lo dirigió Sergio, y a mí me pareció mucho más efectivo que lo dirigiera él.

¿Después escribiste algo más?

Muchísimas cosas. Pero en verso. Esta experiencia también comienza con mi llegada al Escambray. Antes, mi único contacto con la décima campesina era oírla. Y a lo mejor ni me gustaba. Yo empecé a tomarle amor por la misma razón que escribí *El juicio*, porque era un medio de comunicarse, un medio que los campesinos comprenden, aceptan, que les gusta. Al principio mis décimas eran excesivamente literarias, pero yo he tratado de acercarme a su modo de decir, de que a los campesinos mis décimas les suenen como propias. Y he escrito décimas para el teatro infantil y para casi todas las obras del grupo. Incluso la primera parte del espectáculo *La construcción* es un prólogo que forma una unidad, es como una pequeña obrita de teatro toda en décimas.

En el Escambray te hiciste dramaturga y decimista además de seguir dirigiendo, ¿cuándo volviste a pararte en un escenario?

Mira, eso sí fue por necesidad. Tú sabes que uno de los mayores problemas del grupo está en la escasez de mujeres, porque

a la mujer le es mucho más difícil dejar su vida cotidiana y arrancar para acá. Yo he trabajado aquí como actriz en casi todas las obras, a veces como "bate emergente", si falta una actriz, allá va Gilda a sustituirla. Lo primero que hice fueron las farsas, en el 68. La dirigí y actué en uno de los papeles protagónicos. Desde el 59 no había vuelto a pararme en un escenario, pero aquí he trabajado más como actriz que como directora. Actualmente estoy en muchos repartos, en *Los cuentos*, *La construcción*, *El paraíso... Ramona...*

¿Y no has sentido la necesidad de volver a escribir teatro?

Sí, la siento. Y tengo dos o tres proyectos. Pero no he podido dedicarme a eso. Ya tú ves que mi actividad aquí es muy compleja.

De todo lo que has hecho en el teatro ¿qué prefieres?

Todo. Yo no podría distinguir. Me gusta actuar, dirigir, me encantaría tener tiempo para escribir. De verdad que no sé qué me produce mayor satisfacción. Por otra parte, hay cosas que me gustan, claro. *El paraíso...*, que la estoy haciendo todavía, es quizás lo que prefiero como actriz. A mí casi me tienen encasillada en la comedia. Sergio dice que yo soy muy buena comedianta pero yo no creo eso. Lo que pasa con *El paraíso...* es que a mí me gusta la obra, que la disfruto, por eso sale... Creo que la seguiría haciendo siempre. Y estoy loca por hacer una comedia musical. Nunca hice una y me encantaría hacer una comedia musical campesina. Eso me tiene ilusionada. Veremos si lo puedo llevar a la práctica.

Gilda, háblame ahora de...

Espérate. Antes, hay algo de lo que yo quiero hablar. Yo vine para el Escambray cuando ya podía optar por el retiro y me he pasado quince años trabajando aquí que han sido los más felices de mi vida. Aquí encontré cosas que jamás hubiera encontrado en otro lugar. En esas búsquedas que a veces tienen éxito y a veces no, a veces

salen y otras no. Pero ese es el reto constante. A mí mucha gente me dice que nosotros somos heroicos, que este trabajo tiene mucho mérito porque significa un sacrificio personal. Yo no creo nada de eso. Para mí no es un sacrificio. Es mi realización. Yo no puedo hablar de sacrificio si estoy haciendo lo que quiero. Te digo esto porque ese aspecto ha sido muy controvertido. A veces me dicen "ya tú eres una mujer con muchos años y estás sacrificada". Yo me río cuando me lo dicen porque sacrificio sería que me sacaran de aquí. Yo creo que esta es la realización personal que yo soñé durante mucho tiempo. Que mi trabajo, independientemente de una búsqueda en el terreno artístico, sea un trabajo útil y apreciado por la gente.

¿Y no te agota un poco ese ritmo de trabajo que llevas?

¿Tú quieres que yo te diga la verdad? Mira, yo me paso la vida protestando y diciendo que me dejan todo el trabajo y que ya yo no estoy para eso. Pero si me lo quitan me matan. El día que a tí te digan "ya Gilda no puede trabajar", tú puedes estar segura de que me muerdo a los cuatro días. Ya yo protesto por costumbre. Porque me gusta decir que tengo mucho trabajo, que todo me lo dejan a mí, que mi casa es el centro de investigación, de cálculo, el confesionario, donde se resuelve todo tipo de problemas, los personales y los laborales. Pero, de verdad, eso es lo que a mí me hace vivir, lo que me hace sentir bien. Si te digo otra cosa te engaño.

Háblame de tu experiencia como directora de Pinos Nuevos.

Eso empezó cuando se planeó que los alumnos de tercero y cuarto años de la ENA fueran a la Isla a tener una experiencia de trabajo con las ESBE. Yo no iba a ser la directora pero el grupo se vio solo y me lo propusieron. Y allá me fui. Aquello era como una prolongación del Escambray para un público distinto. Para mí fue una experiencia muy rica y creo que para ellos también... Yo debo tener un espíritu

joven porque me llevo mejor con los jóvenes que con los adultos. Con esos muchachos la relación fue excelente desde el principio. Traté de transmitirles no sólo mis conocimientos técnicos sino también mi experiencia de lo que es un grupo de teatro, cómo debe ser la unidad de un colectivo, cuál es la ética de un actor. Después que volví al Escambray hubo varios momentos en que aquel grupo estuvo a punto de desintegrarse. Yo seguí insistiendo en que tenían que continuar juntos, que llegaría el momento en que ellos verían el resultado de su trabajo. Por eso mi mayor satisfacción es verlos ahora.

En el cine te he visto ¿hiciste también radio y televisión?

Jamás. Para televisión me han llamado pero no he tenido tiempo. En el cine muy poco y papeles muy pequeños. Son como seis o siete películas pero ningún gran papel. La primera fue *Historias de la Revolución*, dirigida por Titón. Luego *Las doce sillas*, *La ausencia...* Todo eso antes de *Memorias del subdesarrollo*. Después no he hecho más cine, de manera que no he tenido tiempo de cogerle el gusto. Pero no creo que nunca me llegue a gustar como el teatro.

Para tí está claro entonces que prefieres el teatro.

Sí. El teatro en conjunto. Ser una gente de teatro, más que ser actriz o directora o dramaturga.

Ya que hablamos de preferencias ¿qué directores prefieres? ¿con cuáles te gusta trabajar?

Con Vicente Revuelta tuve muy buenos resultados. Me gustó mucho trabajar con él porque le da mucho al actor. El influyó decisivamente en mi formación, más incluso como directora que como actriz. Pero sobre todo me enseñó a ser una "gente de teatro". También me gusta trabajar con Sergio Corrieri. El es un director que también me da mucho.



A propósito, se ha dicho que él es el responsable de tu entrada al teatro.

Sí. Hasta cierto punto. La inclinación de Sergio por el teatro contribuyó a que yo me acercara muchísimo más hasta, al fin, dedicarme profesionalmente a esto. Así que, aunque desde antes de nacer él a mí me interesaba el teatro, en mi decisión definitiva, en el paso al profesionalismo, Sergio tiene mucho que ver.

Y cuando deciden venir al Escambray ¿fue en los dos un proceso orgánico, o también te influyó una decisión suya?

Yo no trabajaba con él desde que salí de Teatro Estudio. Cuando, en los años 67 y 68, mucha gente empezó a mostrarse inconforme con lo que se hacía, yo le decía que se embullara para hacer un grupo. Entonces él me dijo un día "si yo hago un grupo no es para trabajar en La Habana, es para hacer una experiencia con nuevo público, para buscar otra perspectiva para el teatro". Y yo le dije "bueno, dale, va-

mos". Y así fue la decisión. Ya desde La Habana Sergio fue el director del grupo. Ahí no hubo votación. Fue por consenso que el grupo lo aceptó a él como director y a mí como subdirectora. Y así hasta hoy.

¿Cómo es tu relación de trabajo con él?

Es muy curioso. Hubo muchos años de mi vida en los que yo era jefa. Aquí vine subordinada a él y en los primeros tiempos eso fue bastante difícil para mí. Sergio es fuerte, tiene una personalidad muy definida, está muy claro de lo que quiere. Con el transcurso de los años nos hemos ido entendiendo mejor y todo es más fácil. Él tiene mucho respeto por las decisiones que yo tomo cuando él no está. Y yo tengo mucho respeto al tomar decisiones de importancia. Siempre me gusta consultárselas. Hemos llegado a una relación de trabajo muy buena, muy positiva.

¿Y tu criterio como madre?

Me siento contenta, orgullosa de mi hijo... El no me ha dado dolores de cabeza. Sólo me ha dado satisfacciones. Tiene una vida como cualquiera, con sus altas y sus bajas... Yo creo que él es un buen actor y, sobre todo, que tiene una capacidad enorme para aglutinar gente, para hacer que la gente le crea, lo quiera y lo siga. Es muy objetivo y tiene condiciones de dirigente. Como madre, para mí es una alegría poder trabajar con él.

Gilda, desde el punto de vista técnico, ¿qué es lo que más influyó en tu formación?

Los estudios sobre Stanislavski. Esa práctica del método todavía me sirve. Yo creo que es el único que le proporciona al actor los instrumentos para conocer su cuerpo y su mente, que le proporciona también una ética como actor. A mí eso me servirá y me será necesario siempre. Brecht me sirvió muchísimo para el análisis de la puesta en escena y para la dramaturgia, pero sobre todo me enseñó cómo el teatro puede contribuir, sin dejar de ser diversión y entretenimiento, a la formación ideológica del hombre.

¿Tu crees que el conocimiento de Brecht en el 59 tiene que ver con tu decisión de venir al Escambray nueve años después?

Tiene mucho que ver. Brecht me ha servido de mucho en mi carrera. Pero sobre todo en eso: en mi posición ante el teatro.

Y si ahora te propusieran hacer otra cosa, trabajar con otro grupo, pararte en un escenario en La Habana, ¿lo harías?

Siempre que tuviera un sentido, no tendría nada en contra. En lo absoluto. Siempre que fuera en una obra de calidad, que tuviera un contenido ideológicamente muy claro y que aportara algo, no tendría ningún inconveniente. Yo no creo en la eterna polémica de si el teatro nuevo o el de salas. Los dos son útiles y necesarios. Yo censuro a los grupos que no tienen brújula, que no están orientados. Pero creo que es importante ver en escena las obras del teatro universal, que es necesario y no se debe dejar de hacer. Aunque a mí me gusta más, me satisface más lo que hago, no estoy en contra de que se haga todo tipo de teatro. Al contrario.

Si tú te hubieras entrevistado, ¿qué te gustaría preguntarte?

Una de las cosas fue eso que te dije del sacrificio personal. La otra es acerca de la relación público-grupo, ya no en la puesta en escena, sino en la vida cotidiana. Nosotros nos propusimos hacernos una necesidad de la gente, que sintieran el grupo como algo suyo, que lo respetaran y lo quisieran. Y lo hemos logrado. De no ser así no habríamos podido subsistir, por que tenemos muchas necesidades y estamos muy lejos de La Habana y aún de Santa Clara. Aquí se resuelve todo por el respeto y el cariño que le tienen al grupo. Y no te hablo de las autoridades políticas o de gobierno, que nos aprecian, nos estimulan y ayudan. Te hablo a nivel de pueblo. En cualquier taller, en cualquier centro que uno vaya, están dispuestos a ayudar, a hacer lo que necesitemos para una obra. Eso te indica que hemos conseguido que vean al teatro como algo útil, necesario e importante, que lo consideren como

algo suyo. Esa es una de mis mayores satisfacciones. Por eso quería decirlo y me gustaría que fuera una de las preguntas de tu entrevista.

Para terminar, —no voy a hablar de la edad— ¿todavía tienes muchas ilusiones?

¿Ilusiones? A mi edad es bastante difícil hablar de eso porque yo debía estar de vuelta de esas cosas. Pero sí. Las tengo. Yo sigo teniendo algo que me parece que es lo que define la juventud, más que la edad, y es la capacidad de entusiasarme con las cosas. Esa capacidad yo no la he perdido. Y para mí ese es el secreto de la juventud, de mi juventud, mi capacidad de entusiasarme, de poner todo lo que puedo dar en una empresa. Y eso no voy a perderlo.

Y si volvieras a empezar, ¿querrías ser lo que eres?

Si volviera a empezar... Empiezo por decirte que la mayor parte de las mujeres dicen que si volvieran a nacer quisieran nacer hombres. Yo no. Yo quisiera otra vez ser mujer. Y tener la misma vida, que ha sido muy rica, porque he tenido que luchar desde muy joven, y esa lucha por hacer es lo que le da un sentido a la vida. Yo no quiero morir en una cama. Cuando llegué al Escambray tenía la ilusión de morirme despeñada por una de esas montañas y con las botas puestas. Pero ya el Escambray está lleno de carreteras desde donde es bastante difícil despeñarse.

Entonces ¿Gilda Hernández es una mujer feliz?

Sí. Con las limitaciones normales del ser humano que tiene momentos malos y buenos, el balance es de una vida feliz. Yo creo que la felicidad tiene tres ingredientes principales: la ideología —si tu ideología está en desacuerdo con el medio es

imposible vivir feliz—, otro es trabajar en algo que quieras, que te interese realmente. El tercero es tener cubiertas las necesidades sentimentales y afectivas. También mi vida ha tenido altas y bajas. Pero en general he sido y soy una mujer feliz. Sobre todo por haber llegado a la edad que tengo y poder, todavía, ser útil, y trabajar y sentirme capaz y necesaria... ¿Qué más se puede pedir?

La Macagua, septiembre de 1983.

En marzo de 1985, de nuevo en La Macagua, Gilda leyó la entrevista. La encontré, como siempre, atareadísima. Se había acabado de filmar una película sobre y con el grupo Escambray, en la que ella se interpreta a sí misma en sus funciones de actriz, directora y subdirectora general. Al mismo tiempo realiza la puesta en escena de la próxima obra del grupo —tal y como me anticipó en la entrevista—, se trata de *La familia de Benjamín García*, de Gerardo Fernández, y es la primera vez que el Escambray monta un texto dramático que no había sido escrito para el grupo. Me parece que este acontecimiento bien merece una explicación y Gilda se apresuró a agregarla a la entrevista. —Esta obra no es resultado de una investigación hecha por el grupo, pero trata un problema importante de nuestra realidad actual y también podía haber sido una obra nuestra. Su autor se acerca al conflicto con profundidad y conocimiento de sus raíces. Algunas personas me han preguntado si el Escambray renuncia a sus principios en cuanto al proceso de investigación. No es eso. Pero tampoco tenemos inconvenientes ni reservas en utilizar textos de otros autores siempre que reúnan los requisitos indispensables de tratar problemas actuales, ayudar críticamente a combatir nuestros errores en la construcción del socialismo y reflejar nuestra realidad a partir de una posición ideológicamente correcta.

Un modo rejuvenecido de hacer teatro

Francisco López Sacha
Ilustraciones: Eligio Tonel

Parece extraño, pero *El esquema*, farsa en dos actos de Freddy Artiles, es la vuelta en redondo de un dramaturgo. La obra, con todo lo que tiene de novedoso, no es más que una magnífica recurrencia en la labor de un autor con dieciocho años de hacer teatro. Tal vez sin proponérselo, Artiles ha vuelto a sus orígenes, a la estructura de líneas de fuerza que desembocan en un conflicto único, para abrir dos posibilidades de significación: una, la acción debe constituir una sola secuencia, desde la causa eficiente hasta el desenlace; otra, la contradicción fundamental puede y debe convertirse en apelación al público.

En efecto, *El esquema* resume, en un nivel más alto, la teatralidad de sus primeras piezas. Desde *El círculo de cuatro puntas*, escrita y estrenada en 1967, el autor ha venido perfilando las posibilidades del mensaje directo. Aun cuando Freddy Artiles ha transitado por otras formas de hacer teatro —*Adriana en dos tiempos* (1971), *Vivimos en la ciudad* (1978)— este sello de estilo se reproduce siempre y en distintas variantes a lo largo de su extensa obra.

En un inicio, en la primera de sus piezas y posteriormente en *De dos en dos*, escrita en 1970 y estrenada en 1975, se hace patente la necesidad de una estructura "comodín", sencilla, rápida, secuenta, que conduzca la acción hasta un climax violento donde estallen las propuestas de significado y lleguen al espectador en forma de debate. Si lo vemos así, todo el argumento de estas obras está construido para reclamar del público una participación activa pues sólo en él se encuentran las soluciones al problema planteado. No se trata, por supuesto, del debate integrado a la obra, a la manera de la dramaturgia del Escambray en su primer período (1971-1978), tal y como lo señala el crítico Rine Leal, sino más bien de un diseño teatral en el cual la discusión pone en evidencia los objetivos de la pieza y estos pasan al público mediante la advertencia de los propios personajes que participan en ella.

El círculo de cuatro puntas, *De dos en dos*, y ahora *El esquema*, son piezas trabajadas en la misma dirección. Los personajes aparecen someramente bosquejados, se



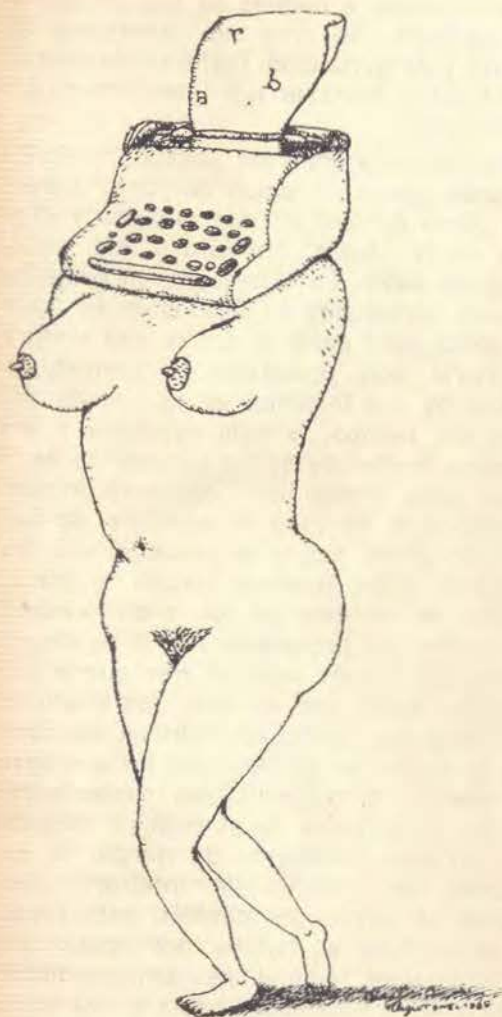
intercambian unos en otros, valen más por lo que representan que por lo que son. Tienen, por así decirlo, un carácter farsesco. Estas piezas despliegan un sentido del humor que puede calificarse de irónico, y siempre, en todo momento, la temática apunta hacia la crítica y el análisis de un problema de la actualidad.

En todas ellas es posible apreciar un sentido lúdico del teatro. *El círculo de cuatro puntas* representa, en rápida continuidad, un intercambio constante de personajes en una misma situación. Los intérpretes resaltan su condición de tales y le precisan al espectador que se hallan en presencia de una función teatral y no de un trozo de la vida. Ella y El, que se desdoblan en Padre y Madre, "juegan al teatro" mientras dramatizan su conflicto privado, sus interioridades psicológicas. *De dos en dos*, de mayor profundidad y alcance, se mueve en varias locaciones a la vez, desarrolla escenas dentro de las escenas y finalmente provoca la división en bandos en la que "personajes" y "actores" se confunden con el público en una ruptura ilusoria de la cuarta pared. En la última pieza, algunos de estos elementos se integran en el juego de "bajar y subir", los personajes alcanzan la categoría de prototipos y, de

nivel en nivel, a medida en que se baja o se asciende, se crea una atmósfera de chanza y de trivialidad, factores imprescindibles para subrayar las intenciones del dramaturgo.

Estos rasgos pueden ser hallados, pero en segundo plano, en obras de corte dramático como *Adriana en dos tiempos* y *Vivimos en la ciudad*, las piezas más conocidas del autor. En la primera, un conjunto de seis personajes se desdoblan en tipos de época para darle al drama una textura de mural. Son, precisamente, caricaturas o bocetos que informan al espectador del paso del tiempo, la vida cotidiana y los cambios históricos en un período de veintiséis años. Tienen un tratamiento diverso y cambiante, en tono de comedia, de farsa o de drama según la situación que los contiene. Ellos mismos inician la pieza, hablan en nombre de los protagonistas, los juzgan, los presentan, son la representación del mundo exterior que pugna por destruir, hasta que lo hace, las ataduras del personaje principal. Adriana se integra al mundo en el momento en que éste ha vencido al hogar. Como puede apreciarse, esta forma de dramatizar resulta una variante inteligente de romper la estructura del "drama de interior". Aun cuando el centro de atención está fijado en el conflicto de familia, por debajo, estos personajes "comodines" dan testimonio y juicio de la vida social hasta el momento del cierre de la pieza. Son estos seis intérpretes los que indican al público el final del juego, la solución de Adriana y el mensaje directo de la obra.

Vivimos en la ciudad, aunque no lo parezca, está tramada sobre la base de la misma técnica. El ambiente de la ciudad, su aliento y su atmósfera sirven de contrapunto al drama particular de dos parejas. Estas resultan una ampliación personificada de miles de seres humanos que viven día a día la épica de la vida cotidiana en el socialismo. Nacen de la ciudad y a ella se integran en la eterna búsqueda de la felicidad. La obra constituye una sola secuencia de acción en la que el fondo del drama tiene tanto valor temático como el foco de interés. En este



caso, los personajes episódicos forman parte de la trama y están caracterizados hasta en sus mínimos detalles. Es de suponer que alcancen a integrarse los dos planos dentro de un tono lírico y sea más difícil de detectar la diferencia entre el drama y la farsa. Pero existe. Está presente en la propia contradicción de las parejas y más aun en el itinerario que desarrolla el protagonista. Sergio se distancia de su compañera porque no puede soportar la abrumadora carga de obligaciones domésticas. Su actitud, por momentos irresponsable, lo aboca a una conducta sorpresiva y entonces vemos un matiz farsesco en las discusiones que sostiene

con Elena y en su frustrada aventura con Nora. La otra pareja, Carmen y Felipe, está delineada sobre el absurdo juego telefónico. Como no tienen intereses comunes, el juego se hace cruel, los destruye. Farsa y drama se dan la mano para mostrar que la trivialidad de su existencia es consecuencia de su falta de madurez ante la vida. No en vano en la puesta en escena, realizada por Teatro Estudio en 1981, Vicente Revuelta encontró ese trasfondo y lo trasladó al primer plano, cambió el superobjetivo y orientó el mensaje hacia la crítica de los estereotipos en la conducta social. Sin ánimo de discrepar con el realizador, considero que la puesta no trasladó el espíritu del texto precisamente porque no se atienden con igual intensidad los dos planos de la dramaturgia. *Vivimos en la ciudad* significó un punto de ascenso en el teatro de Freddy Artiles y al mismo tiempo la confirmación de que su obra se orientaba cada vez más hacia el análisis de las contradicciones del presente.

Con estos antecedentes podemos valorar *El esquema*, obra resumen de toda una línea dramática. Lo primero que salta a la vista es la estructura. Concentra en dos actos, "La bajada" y "La subida", el mismo diseño de un esquema de acción. La línea de conflicto, su progresión y el proceso de caracterización están resumidos al máximo. *El esquema* es, en sí mismo, un boceto. El sentido de provisionalidad, de ligereza, deja la impresión de que se desarrolla en fases, puesto que cada escena se articula perfectamente a las circunstancias del argumento. La división en niveles —nacional, provincial, municipal, de base—, se corresponde con la evolución de la trama y el conflicto en una secuencia ininterrumpida. Hay, para decirlo de otro modo, una progresión aritmética, las escenas se suman durante el primer acto, el resultado se concentra en el segundo y se ofrece al espectador directamente cuando El Audaz reclama del público su parte de responsabilidad en el conflicto. Me parece admirable el grado de concen-

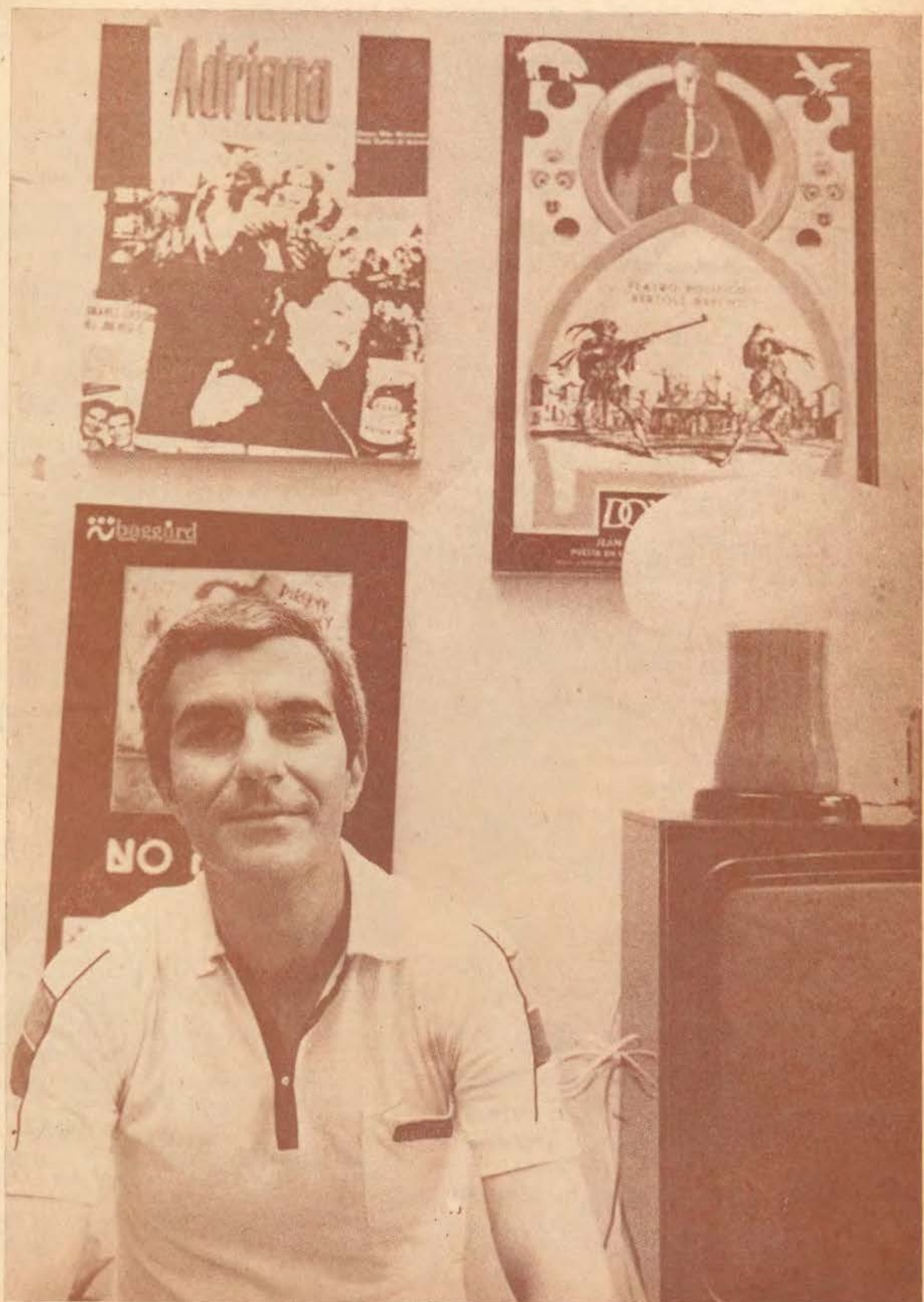
[continúa en la pág. 35]

LIBRETO No 7

FREDDY ARTILES

El esquema

FREDDY ARTILES (Santa Clara, 1946). Estrena sus dos primeras obras, **Estudio de sentimientos** y **El círculo de cuatro puntas** con un grupo de aficionados de la Facultad de Biología de la Universidad de La Habana, donde cursa hasta el tercer año. Abandona sus estudios y trabaja como actor en varias obras del Teatro Universitario. En 1968 es llamado al SMO y allí participa como actor y director en varios festivales de teatro de las FAR. Al licenciarse en 1971 escribe la pieza **Adriana en dos tiempos**, que obtiene el premio de teatro UNEAC de ese año y marca su entrada en el teatro profesional. Entre sus obras publicadas y estrenadas se encuentran: **De dos en dos** (1975), la trilogía histórica **Al final de la sangre**, integrada por las obras en un acto **Una viuda**, **La bandera** y **En la estación** (esta última Premio 13 de Marzo 1977) y **Vivimos en la ciudad** (1981), Premio Teatro Estudio 1980. En su producción ocupa un lugar importante el teatro para niños. Ha estrenado y publicado **El conejito descontento** (1974), Premio La Edad de Oro 1973; **El pavo cantor** (1981), Premio La Edad de Oro 1979 y **¡Llega el circo!**, Premio Festival de Teatro para niños 1981. En vías de estrenos están sus piezas **Toda la verdad** (1983), **Los tres más coherentes** (1981) y **El mundo al revés** (1983), las dos últimas para niños. Como investigador teatral ha escrito, prólogos, reportajes, antologías y artículos teóricos que han aparecido en publicaciones cubanas y de otros países como España, Colombia, Costa Rica y la URSS. Sus piezas han sido estrenadas o publicadas en Nicaragua, Ecuador, URSS, RDA y Bulgaria. Ha viajado por diversos países de Europa. Es licenciado en Artes Escénicas y profesor del Instituto Superior de Arte. Actualmente trabaja como asesor teatral del Teatro Político Bertolt Brecht.



SOBRE EL ESPACIO ESCENICO

Al comienzo de la obra, en la parte superior de la escena, hay un cartel que dice: COMISION NACIONAL PARA ACTIVIDADES EXTRA-LABORALES. Este cartel se mantendrá hasta el final, pero según la acción se desarrolle en uno u otro nivel cambiará de NACIONAL A PROVINCIAL, MUNICIPAL O DE BASE, y viceversa.

Bajo el cartel, una estructura sencilla, quizás un par de plataformas o un espacio neutro sobre el que jueguen los elementos de utilería imprescindibles, pero de manera que todo pueda ser transformado por los propios actores, y con la debida rapidez, en cada paso de un nivel a otro, ya sea hacia arriba o hacia abajo. A un costado de la estructura hay una escalera, real o sugerida, por la que los personajes "suben" o "bajan" en cada cambio.

La impresión de un mejor o peor gusto en el ambiente aumentará o disminuirá en razón directamente proporcional al nivel en que se desarrolle la acción.

SOBRE LOS PERSONAJES

Entre los catorce personajes de la obra —que pueden aumentar, en caso de que el director considere necesario incluir más trabajadores en la escena de la asamblea— hay seis (el Entusiasta, el Conservador, el Apurado, la Equilibrada, el Desconfiado y el Cuadrado) que tienen varias fases, de acuerdo al nivel en que se desarrolle la acción, por lo que cada uno será interpretado por el mismo actor o la misma actriz.

De un nivel a otro, estos personajes deben sufrir ligeros pero visibles cambios en su vestuario y caracterización, así como —por supuesto— en su proyección escénica, por lo que sugerimos el uso de un vestuario neutro sobre el que se puedan añadir elementos.

Dada la necesidad de frecuentes cambios en el lugar de la acción, los actores que no participen en una determinada escena deben servir de comodines para los cambios de escenografía, utilería y vestuario.

PERSONAJES

Los miembros de la Comisión:

EL AUDAZ
EL ENTUSIASTA, I, II y III
EL CONSERVADOR, I, II, y III
EL APURADO, I, II, y III
LA EQUILIBRADA, I, II y III
EL DESCONFIADO, I, II, y III
EL CUADRADO, I y II

Los trabajadores:

EL EXPLOSIVO
LA FEMINISTA
EL JOCOSO
EL RAZONABLE
LA SUSPIRANTE
SECRETARIA
AMIGA

La acción se desarrolla en Cuba, durante la década del 80

PRIMER ACTO. La bajada

(No hay telón. Cuando el público entra a la sala ve sobre el escenario la estructura escenográfica iluminada por la luz de trabajo y coronada por el cartel que dice: COMISION NACIONAL PARA ACTIVIDADES EXTRA-LABORALES. Poco a poco, los miembros de la Comisión van llegando. Se saludan, conversan, el Apurado mira el reloj, alguien prende un cigarro y busca un cenicero, etcétera. Han ido "encendiendo" algunas luces, de manera que cuando entra el Audaz, la escena tiene la iluminación necesaria).

AUDAZ. Buenas tardes. ¿Estamos todos? Perfecto. Bien, compañeros, aunque conocemos el objetivo de la reunión, pienso que, de manera formal, debemos hacer un breve resumen. La Comisión Nacional para Actividades Extra-Laborales ha sido constituida en nuestro organismo con el fin de propiciar entre los trabajadores un ambiente de bienestar, de confraternidad, de disfrute de su tiempo de permanencia en el centro. Para ello, la Comisión está encargada de generar actividades que contribuyan a lograr este objetivo. La Comisión, como es sabido, se extiende desde el nivel nacional hasta la base, pasando por las instancias provincial y municipal. En cada caso, ha sido elegida por la masa y es requisito indispensable que sus integrantes sean trabajadores que no ocupen cargos dirigentes; ni administrativos ni sindicales. Como ustedes saben, se me ha elegido a mí como Presidente por la simple razón de haber sido yo el promotor de la idea. (Tose). Bien, después de esta breve, pero necesaria introducción, ustedes tienen la palabra.

EQUILIBRADA. Permiso...

AUDAZ. Sí, compañera.

EQUILIBRADA. ¿No se va a levantar acta?

AUDAZ. Verdad. Ya sabía yo que faltaba alguien.
(Se acerca a un lateral). Fefita... ¡Fefita!

SECRETARIA. (Desde adentro). ¡Ya voy, estoy atendiendo una llamada!

AUDAZ. (Regresando). La compañera secretaria ya viene para acá. (Pausa). Bien, ustedes dirán. (Largo silencio). ¿No hay proposiciones?

APURADO. Pero ¿qué vamos a proponer? Ya son casi las seis de la tarde y las guaguas están de madre.

EQUILIBRADA. Compañero, aquí todos conocíamos las condiciones... En la asamblea se dijo claro que las reuniones serían fuera del horario laboral.

APURADO. En la asamblea, cuando vine a ver, ya me habían metido en el lío este. (Pausa. Transición). Pero bueno, la cosa es que hoy... vaya, me hace falta irme temprano, porque es mi cumpleaños.

ENTUSIASTA. ¿Tu cumpleaños? Pero ¿cómo no lo habías dicho? ¡Felicidades!

(Todos felicitan al Apurado. El Audaz ha quedado pensativo. La reunión se ha dispersado con los comentarios y las felicitaciones).

AUDAZ. Bien, bien, compañeros. No nos dispersemos. (Se hace silencio). Pienso que... el compañero (señala al Apurado), quizás sin proponérselo, nos ha dado una idea. Hoy es su cumpleaños, y ¿qué ha sucedido? (Al Entusiasta). ¿Usted lo sabía?

ENTUSIASTA. Yo, no.

AUDAZ. (Al Conservador). ¿Y usted?

CONSERVADOR. Tampoco.

AUDAZ. ¿Se dan cuenta? Nadie lo sabía. Sus compañeros de trabajo no tuvieron la oportunidad de felicitarlo, de demostrarle su afecto, su...

APURADO. No, no... un momento. En mi departamento, sí... A la hora del almuerzo me hicieron un motívito y...

AUDAZ. Sí, sí, pero local. Este centro es muy grande. Imagínense una fábrica, o una de nuestras unidades en la base, donde puede haber... trescientos o cuatrocientos trabajadores, muchos de los cuales ni siquiera se conocen entre sí. ¿Se dan cuenta?

(Una pausa).

DESCONFIADO. ¿De qué?

AUDAZ. De que aquí puede haber surgido la primera iniciativa de nuestra Comisión: celebrar en el seno del centro de trabajo los cumpleaños de los trabajadores. ¿Qué les parece?

ENTUSIASTA. ¡Bárbaro! ¡Tremenda idea! ¡Eso contribuye a la confraternidad proletaria, al estrechamiento de las relaciones de producción...!

AUDAZ. Exacto. Exacto. (A los demás). Pero bien, quisiéramos oír criterios.

CONSERVADOR. Bueno, yo pienso que eso se hace ya en algunos lugares... aquí mismo, como iniciativa libre de la gente. Se compra una botellita de vino, unos pastelitos... y se celebra. Entonces, ¿para qué orientar una cosa que ya se hace?

AUDAZ. Se hace, pero no está instituido, no es oficial, no tiene el apoyo debido. Es algo que puede ser o no, "ad libitum".

DESCONFIADO. ¿A qué?

AUDAZ. Quiero decir... por la libre, sin un plan. Si esta actividad se instituye, podemos ejercer una presión mayor sobre los trabajadores.

EQUILIBRADA. Un momento, compañero. A mí, precisamente, me preocupa eso de la "presión". Porque, según he entendido, esta Comisión no se ha creado para presionar a nadie.

AUDAZ. Creo que es válida la preocupación de la compañera. Pero se sobrentiende.

DESCONFIADO. ¿Tú crees? Pues mira, yo pienso que hay que tomar en cuenta ese planteamiento, porque la gente... vaya, a veces se arma un lío por cualquier cosa.

ENTUSIASTA. Pero ¿qué lío? Eso está claro. Todo tiene que ser espontáneo, natural. Nosotros hacemos una sugerencia para encaminar la cosa, ¿no es así?

AUDAZ. Así mismo. Ese es el espíritu de la Comisión.

ENTUSIASTA. Bueno, compañeros, entonces... vamos a meterle mano. (Al Apurado). ¿Qué tú crees de eso?

APURADO. No, no, yo... lo que ustedes digan.

EQUILIBRADA. Y... ¿cuál es el procedimiento para hacer llegar esto a la base?

AUDAZ. Fácil. Redactamos una resolución y la bajamos a las instancias correspondientes.

APURADO. Y eso, ¿cuándo es?

AUDAZ. ¡Ahora mismo! (Se dirige a un lateral).

APURADO. ¡Alabao...!

AUDAZ. ¡Fefitaaa...!

- SECRETARIA. (*Desde adentro*). ¡Ya voy...! (*Más bajo*). Chao, llámame dentro de media hora. (*Se oye el "click" del teléfono*).
- AUDAZ. (*Regresando*). Ahora viene la compañera.
- EQUILIBRADA. Ya era hora.
- AUDAZ. Es que... ya está fuera de su horario.
- EQUILIBRADA. Y nosotros también.
- SECRETARIA. (*Entrando*). Disculpe, estaba atendiendo una...
- AUDAZ. Sí, compañera... Por favor, copia lo que te vamos a dictar.
- SECRETARIA. (*Después de prepararse*). Cuando quiera.
- AUDAZ. Bien. Como encabezamiento: Comisión Nacional para Actividades Extra-Laborales... Subrayado. Debajo: Resolución número uno. ¿Ya? Bien. Ahora viene el texto. (*Pausa. Da paseitos mientras dicta*). "Con el objetivo de estrechar los vínculos socio-laborales y fortalecer la armonía entre los trabajadores, todo lo cual redundará en un enriquecimiento espiritual del hombre que produce los bienes materiales de la sociedad, se... sugiere" (*A los demás*). ¿Está bien "sugiere"? (*Todos asienten*). Bien, seguimos: "...se sugiere mediante el control de las fechas de nacimiento de los trabajadores, lo siguiente: Dos puntos y aparte. Inciso (a): Celebrar cada mes, de manera colectiva, los cumpleaños que correspondan".
- DESCONFIADO. Un momento, ¿qué quiere decir eso de... colectiva?
- AUDAZ. Quiere decir que si en un mes hay tres o cuatro compañeros que cumplen años, se haga una actividad conjunta.
- DESCONFIADO. Ah... No, yo lo digo por aclarar, porque después la gente...
- APURADO. Pero ¿aclarar qué, caballero? Si eso está clarísimo. Métele, Presidente.
- AUDAZ. Inciso (b). "Estas actividades se realizarán sin afectar el horario laboral y disponiendo de los medios que, en la medida de las posibilidades estén al alcance del colectivo de trabajadores". ¿Está bien así?
- EQUILIBRADA. Está bien.
- APURADO. Bárbaro, sigue.
- AUDAZ. Vamos a ver... ¿Qué falta? Ayúdenme.
- ENTUSIASTA. La divulgación. Que la gente se entere, que se prepare.
- AUDAZ. Correcto.
- CONSERVADOR. No, y... ya que lo van a hacer... que vaya la mayor cantidad de gente posible, ¿no?
- ENTUSIASTA. Claro, para eso es la divulgación.
- AUDAZ. Bien. Seguimos. Inciso (c): "Debe asegurarse, mediante una adecuada divulgación, la masividad debida, a fin de que la actividad tenga mayor lucidez..."
- EQUILIBRADA. ¿"Lucidez" o "lucimiento"?
- AUDAZ. Tiene razón la compañera: "lucimiento".
- SECRETARIA. (*Borrando*). ¡Chist!
- AUDAZ. ¿Algo más?
- APURADO. No, no, yo creo que ya...
- AUDAZ. (*Que se ha quedado pensando*). Quizás... quizás debiéramos tener en cuenta que en cada instancia, de aquí a la base, las condiciones no son las mismas. ¿No sería bueno acotar eso para no limitar las iniciativas que puedan surgir en cada realidad concreta?
- DESCONFIADO. Sí, sí, hay que aclarar eso, porque después la gente...
- APURADO. (*Para sí*). Las seis y media...
- AUDAZ. ¿Cómo, compañero?
- APURADO. No, no... sin problema. Dale.
- AUDAZ. Seguimos. Inciso (d). "Cada Comisión, al nivel que corresponda, y de acuerdo a su realidad concreta, podrá dictar las disposiciones complementarias que estime convenientes para el cumplimiento de estas actividades". Bueno, creo que ahora sí.
- APURADO. (*Levantándose*). Bien...
- EQUILIBRADA. Un momento.
- (*El Apurado la mira. Se sienta de nuevo*).
- AUDAZ. Diga, compañera. ¿Falta algo?
- EQUILIBRADA. No sé... Quizás en ese mismo inciso, deba agregarse algo para dejar bien claro que... a pesar de que esto es una orientación bajada por los canales, como se dice, debe tener un sentido... espontáneo, fresco, no de algo impuesto.
- ENTUSIASTA. Creo que sí, que esa es la cosa.
- AUDAZ. Pero... ¿no se sobrentiende?
- APURADO. Cómo no, si eso está más que claro, caballero...
- DESCONFIADO. Sí, sí, pero es bueno aclararlo más, porque después la gente...
- AUDAZ. (*Al Conservador*). ¿Qué usted cree, compañero? Se ha mantenido callado.
- CONSERVADOR. (*Encogiéndose de hombros*). Se puede agregar...

- AUDAZ. Correcto. Y... pensándolo bien, este punto final quizás sea lo más importante, lo que cierra la idea, lo que... redondea la cosa. (A la Secretaria). Seguimos.
- SECRETARIA. ¿Otro inciso?
- AUDAZ. No, no. El mismo. ¿Cómo quedó el final de...?
- SECRETARIA. "... cumplimiento de estas actividades".
- AUDAZ. Punto y seguido. "Debe velarse siempre porque las mismas se conviertan en una vía de disfrute sano, en el espíritu de la mayor espontaneidad —esto, subrayado—, sin todo lo cual la actividad carecería de sentido".
- EQUILIBRADA. Ahora sí.
- APURADO. (Levantándose). Bueno...
- AUDAZ. Ahora debemos someterlo a votación. (El Apurado alza las manos con desesperación). Para votar, una sola mano, compañero.
- APURADO. No, no... yo... (Se sienta de nuevo).
- AUDAZ. Los que estén de acuerdo. (Todos levantan la mano). Bien, por unanimidad. Eso es todo, compañeros. Gracias. (Todos se levantan. Busca al Apurado). Y felici... (El Apurado ha desaparecido. Despedidas. Salen todos, menos el Audaz y la Secretaria, que recoge sus cosas).
- SECRETARIA. ¿Cuántas copias quiere?
- AUDAZ. Original y tres. Hay que mandarlo a la Provincia y quedarnos con alguna.
- SECRETARIA. Está bien. (Se levanta).
- AUDAZ. Eh... Compañera... Quisiera pedirte un último favor.
- SECRETARIA. Diga.
- AUDAZ. Mira... esto debo firmarlo yo como Presidente de la Comisión, pero mañana por la madrugada tengo que salir en un viaje de trabajo por cinco días, y no quisiera que la Resolución estuviera esperando por mi firma tanto tiempo... ¿Tú crees que pudieras mecanografiarlo... ahora?
- SECRETARIA. Sí, cómo no. No hay problema.
- AUDAZ. (Casi asombrado), ¿No?
- SECRETARIA. No.
- AUDAZ. Ah, bueno... Pues entonces, voy allá al lado a ver unos papeles y regreso por aquí.
- SECRETARIA. Sí, venga dentro de un rato.
- AUDAZ. Está bien. Gracias.
- SECRETARIA. No hay de qué.
- (El audaz sale. La Secretaria se dirige a la máquina de escribir, prepara las copias y comienza a mecanografiar. Se detiene y acerca el teléfono. Tecllea).
- AMIGA. (Asomando la cabeza). Eh, ¿y esa mecha?
- SECRETARIA. Ah, ¿estás aquí todavía?
- AMIGA. Imagínate, hija, la semana pasada me pusieron una sanción y... (hace el gesto de sacudirse el hombro) tú sabes como es eso. (Ambas ríen). ¿Y tú?
- SECRETARIA. Nada, que me comprometí.
- AMIGA. Pero ¿tan tarde?
- SECRETARIA. Es que no tengo teléfono en la casa y le dije a "Frankie" que me llamara aquí a las siete. Pensé que esta reunión se demoraría más.
- AMIGA. Ya sabía yo...
- SECRETARIA. Sí, pero esto me lo tienen que apuntar como trabajo voluntario, ¿me oíste? (Sigue tecleando). Y tú, ¿ya terminaste?
- AMIGA. Ya.
- SECRETARIA. Bueno, hazme la media para irnos juntas. Esto es corto.
- AMIGA. Está bien. (La otra tecllea). ¿Viste los zapatos que sacaron ayer?
- SECRETARIA. (Soltando las teclas). ¡Dónde! (Suena el teléfono). ¡Ay, ese es "Frankie"! Mi amiga, ¿por qué tú no sigues?
- AMIGA. Está bien. ¿Dónde te quedaste?
- SECRETARIA. Aquí. (Corre al teléfono. Descuelga). Dime... Sí, ya... (Se ríe. La otra tecllea). ¡cómo! ¿Qué tú dices...? ¡No, mijito, qué va! No, no, no, no... Ni lo pienses... Eso quisieras tú... No, hijo, si yo no vivo esos pedacitos... ¡Eh!... Pues mira, si no te conviene, ya tú sabes... Sí, sí, sí, sí... ¡Bueno, pues para luego es tarde, chico! (Tira el teléfono).
- AMIGA. ¿Qué pasó?
- SECRETARIA. ¡Nada, que este se cree...! (Regresa el Audaz).
- AUDAZ. ¿Ya, compañera?
- SECRETARIA. (Airada). ¡Todavía! (El Audaz la mira, y luego a la Amiga). ¿Qué mira? Ella me está ayudando, ¿no se puede? Esto está fuera de mi contenido...
- AUDAZ. Sí, sí, claro... Pero como me dijiste que... Además, tengo que irme en guagua y...
- SECRETARIA. ¿Y en qué me voy yo? Ven dentro de cinco minutos. (El Audaz asiente y, sin decir palabra, se retira).

AMIGA. Mi amiga, ¿qué te pasó con "Frankie"?

SECRETARIA. ¡Que es un imperfecto! (*Empuja a la otra*). A ver, déjame a mí a ver si salimos de esta pejiquera. (*Se sienta a la máquina*). ¿Dónde te quedaste? (*La otra le va a indicar*). ¿Por qué no me dictas, eh?

AMIGA. Bueno... Estaba en... "que estime convenientes..." A ver... Ya. Sigue: "para el cumplimiento de estas actividades".

SECRETARIA. (*Teclea*). "... actividades".

AMIGA. Punto. Es casi lo último.

SECRETARIA. Es casi lo...

AMIGA. ¡Nooo! ¡Eso no va!

SECRETARIA. ¿Y para qué lo dictas?

AMIGA. No te dicté, era...

(*Suena el teléfono*).

SECRETARIA. (*Saltando*). ¡Debe ser ese "desgraciao" otra vez! (*A la amiga*). Borra ahí y termina lo que falta. (*Va al teléfono*). ¡Dime! Sí, sabía que eras tú... ¿Qué quieres ahora? (*Entra de nuevo el Audaz*).

AUDAZ. (*Timido. A la amiga*). Compañera, ¿ya...?

SECRETARIA. (*Desde el teléfono, como una fiera, a la amiga*). ¡Ponle el pie de firma!

AMIGA. ¿Eh?

SECRETARIA. (*Gritando más*). ¡Que le pongas el pie de firma para que se lo lleve! ¿Estás sorda? (*Al teléfono*). ¡No es contigo!

AMIGA. Pero...

AUDAZ. (*A la amiga*). Compañera, mi nombre es...

AMIGA. Sí, sí, yo lo sé... (*Mira a la Amiga, se encoge de hombros y comienza a poner el pie de firma*).

SECRETARIA. (*Airada*). ¡Que te crees tú eso!

AMIGA. (*Al Audaz*). ¿Es con ese o con...?

AUDAZ. Con ce, con ce.

SECRETARIA. (*Igual*). Ya te dije que cuando te parezca. ¡Y no creas que te voy a rendir, ¿me oíste...? ¡Qué cosa...! ¡Pues arranca, chico! (*Tira el teléfono. Se queda quieta. Nota que el Audaz y la Amiga la miran*). ¡Qué pasa! (*La amiga termina. Saca las copias. El Audaz firma*).

AUDAZ. (*Con temor, a la Secretaria*). Este... compañera.

SECRETARIA. ¡Qué!

AUDAZ. ¿Tú crees que mañana a primera hora tú pudieras... darle curso a esto?

SECRETARIA. Sí. Déjalo ahí.

AUDAZ. Dos copias para la Provincia, y el original y la otra copia me lo llevas a mi oficina.

SECRETARIA. ¿Y usted no dijo que se iba de viaje?

AUDAZ. Sí, me voy. Se lo das a Lidia. ¿Está bien?

SECRETARIA. Está bien.

AUDAZ. Bueno, gracias. Hasta luego.

(*El Audaz sale. La amiga mira a la Secretaria, quien de pronto, se echa a llorar*).

AMIGA. (*Corriendo hacia ella*). Ay, mi amiga, no te pongas así, que ningún hombre vale la pena.

SECRETARIA. ¡Ay, pero es que yo lo quiero muchooo...!

AMIGA. Bueno, entonces llámalo otra vez y...

SECRETARIA. (*De nuevo violenta*). ¡Qué tú dices! ¿Rendirle yo? No, hija, si se lo espanté con todas sus letras. ¡Que ni lo sueñe! Tú tienes razón: ¡ninguno vale dos quilos! ¡Recoge y vámonos, anda!

(*Ambas recogen. La Amiga coge los papeles escritos y se los da a la Secretaria*).

AMIGA. Toma esto.

SECRETARIA. Déjalo ahí mismo. Mañana lo mando.

AMIGA. Oye...ahorita no te dije nada, pero... a esto le falta el final. Como tres líneas.

SECRETARIA. ¿Que le falta...? ¿Y por qué no me lo dijiste?

AMIGA. Bueno, porque tú estabas...

SECRETARIA. ¡Chist!

AMIGA. ¿Y ahora? ¿Tienes que hacerlo otra vez?

SECRETARIA. ¿Otra vez? No, hija. Se lo agrego ahí mismo.

AMIGA. No cabe. Yo no me dí cuenta con... la confusión, y puse el pie de firma muy cerca.

SECRETARIA. Pues mira, que yo no voy a esperar una semana a que este vuelva para darle curso a esto. Qué va, hija, aquí yo tengo mucho trabajo y esto no está en mi contenido. Mañana lo meto en un sobre y "palante".

AMIGA. Pero... ¿y si dicen algo?

SECRETARIA. (*Pausa*) Deja ver lo que falta. (*Lee*). Ah, si son tres líneas. Lo más importante ya estaba dicho. Esto es un adorno.

AMIGA. ¿Tú crees?

SECRETARIA. Claro. (*Guarda los papeles firmados*) Y vámonos ya, anda, que es tarde.

AMIGA. ¿Y... qué vas a hacer con "Frankie"?

SECRETARIA. ¡Despedazarlo! (*Transición. Lloro*). Ay, mi amiga, ¿para qué tú me recuerdas a ese hombre?

(*Van saliendo*).

AMIGA. Pero no te pongas así... Luego tú lo llamas y...

SECRETARIA. ¡Primero muerta!

(*La Secretaria sigue llorando. Salen*).

2

Música. Los personajes "bajan" por la escalera lateral mientras los actores comodines cambian el aspecto del lugar de acción. Ahora el cartel dice:

COMISION PROVINCIAL PARA ACTIVIDADES EXTRA-LABORALES. Los personajes, con ligeros cambios, son los mismos del cuadro anterior, menos el Audaz y más el Cuadrado, que aparece ahora. La reunión a nivel provincial es presidida por el Entusiasta I.

ENTUSIASTA I. Bien, compañeros, ya hemos dado lectura al documento bajado por la Nación. Yo pienso que la iniciativa es muy buena. Si nosotros logramos desarrollar un programa coherente de cumpleaños colectivos, estoy seguro de que nuestra Provincia "sonará" entre todas las demás del país. Pero bien, si ustedes tienen algo que aportar.

APURADO I. No, no... yo creo que eso está bárbaro así. Por mí lo aprobamos ahora mismo. (*Levanta la mano*).

CONSERVADOR I. Espérate, compañero. Todo lleva su proceso.

APURADO I. Proceso es el que me está esperando a mí a la salida. (*Delinea en el aire una figura femenina*).

(*Los demás ríen y comentan, menos la Equilibrada I.*)

ENTUSIASTA I. Compañeros, no se disgreguen. A ver, ¿no hay proposiciones? (*El Desconfiado I levanta la mano*). Sí...

DESCONFIADO I. A mí me pareció oír que la Resolución dice... que se propone o se sugiere que se hagan estas actividades, ¿no?

ENTUSIASTA I. (*Leyendo*). Sí, dice: "...se sugiere, mediante el control de las fechas... et-cétera".

DESCONFIADO I. Bueno, yo soy del criterio de que el término "se sugiere" sea sustituido por "se dispone".

CONSERVADOR I. Pero, compañeros, si eso viene así de la Nación, ¿para qué lo vamos a cambiar?

DESCONFIADO I. Porque si dejamos "se sugiere", la gente... vaya, la gente es del cará... a lo mejor dicen: bueno, como esto es una sugerencia, si uno quiere se hace, y si no, no.

EQUILIBRADA I. Pero ¿por qué vamos a pensar eso de los trabajadores? Yo creo que el término "se sugiere" es el correcto. Esta Comisión no es administrativa, nosotros no generamos disposiciones ni procedimientos, nosotros propiciamos las actividades, pero todo tiene que ser... espontáneo. No se puede obligar a la gente a re-crearse.

DESCONFIADO I. No se trata de obligar, sino de darle un mayor peso a la cosa.

CUADRADO. Yo estoy plenamente de acuerdo con el compañero.

ENTUSIASTA I. (*Al Conservador I*). Y usted, ¿qué piensa?

CONSERVADOR I. Yo... A mí me parece que como está, está bien.

APURADO I. Caballero, es una palabrita. ¿Vamos a estar una hora discutiendo eso? Ya hay elementos. Vamos a llevarlo a votación.

ENTUSIASTA I. Bien. A votación. Los que estén a favor. (*El Apurado, el Desconfiado, el Cuadrado y el propio Entusiasta levantan la mano enseguida. El Conservador, cuando ve la mayoría, la levanta también*). Cinco. En contra. (*La Equilibrada levanta la mano*). Aprobado por mayoría. (*Toma la Resolución y le hace el cambio a mano*). Entonces queda: "Se dispone". Ahora yo mando a pasar esto a máquina y lo bajamos al Municipio. Bien, compañeros, eso es todo. Muchas gracias.

(*Todos se levantan cuando ya el Apurado I despareció*).

3

Música y cambio de ambiente. El cartel dice ahora:

COMISION MUNICIPAL PARA ACTIVIDADES EXTRA-LABORALES. Los mismos personajes del cuadro anterior, con sus correspondientes cambios, "bajan" por la escalera lateral. El Conservador preside la reunión municipal.

CONSERVADOR II. (*Terminando de leer*). "... para el cumplimiento de estas actividades". Y ahí termina. (*Pausa*). Bien, compañeros, yo considero que la Resolución es muy explícita, muy completa, y que se puede aprobar tal y como está. No obstante, y por una cuestión de orden, si alguien quiere opinar...

APURADO II. No, no, yo estoy de acuerdo. La Resolución es bárbara. Por mí la aprobamos completa, que la cerveza se acaba enseguida.

EQUILIBRADA II. Compañero, yo creo que aunque nuestra presencia aquí es voluntaria, tenemos una responsabilidad y no debemos tomar las cosas tan a la ligera.

ENTUSIASTA II. Bien dicho, compañera. Además, yo creo que la Resolución, que me parece muy buena, muy fresca, muy necesaria, todavía puede agilizarse más.

DESCONFIADO II. (*Levantando la mano*). Yo... no sé si se podrá aglizar, pero sí creo que se podrían precisar algunas cosas.

CONSERVADOR II. ¿Cómo cuáles?

DESCONFIADO II. Como, por ejemplo, eso que se plantea de... "llevar un control de las fechas..." ¿No es así? (*El Conservador asiente*). Yo creo que habría que agregar, para redondear la idea, "un control riguroso de las fechas".

APURADO II. Eso es fácil, caballero. Una palabrita más o menos. (*Al Conservador*). Cámbiala ahí.

CONSERVADOR II. ¿Están de acuerdo?

EQUILIBRADA II. Yo no creo que sea necesario.

CUADRADO I. Pues yo sí lo creo. Además, tengo otra sugerencia.

CONSERVADOR II. Adelante.

CUADRADO I. Lo que dice ahí de... "sin afectar el horario laboral". Miren, yo pienso que está muy bien lo de los cumpleaños y la recreación y todo eso, pero, compañeros, no por eso se puede afectar la producción ni robarle tiempo a la jornada laboral.

EQUILIBRADA II. Por supuesto que no, si ahí se aclara bien que...

DESCONFIADO II. Sí, sí, pero yo copié lo que dice el compañero, y tiene razón, porque después la gente... vaya, que... primero media horita antes de la salida, luego una... y cuando venimos a ver, no se trabaja por estar celebrando cumpleaños.

EQUILIBRADA II. Pero ¿cómo va a ser eso? ¿Y para qué está la administración?

CONSERVADOR II. Estoy de acuerdo con ella.

DESCONFIADO II. Está bien. Pero hay otra cosa. La gente tiene muchas actividades, sobre todo las mujeres. Los muchachos en el círculo, en la escuela, los mandados, que llegó la carne... Y los hombres, tenemos estudio casi siempre por las noches.

EQUILIBRADA II. Claro, el hombre estudiando y la mujer cocinando. Pues quiero que usted sepa que yo estudio por la noche también y mi marido se queda con los muchachos.

APURADO II. Pero dejen eso ahora, caballero.

CONSERVADOR II. Sí, compañeros, vamos a concretar.

DESCONFIADO II. No, si la intervención de la compañera ha sido buena. Ella misma me ha dado la razón. (*A la Equilibrada*). Usted atiende su casa y estudia por la noche. ¿Si a usted le plantean que hay un cumpleaños a las cinco de la tarde, hora de salida, usted se queda?

EQUILIBRADA II. Depende.

DESCONFIADO II. Ahí está. "Depende". Pero nosotros tenemos que asegurar la actividad. Entonces, ¿cuáles son los días en que nadie tiene actividades? Pues los sábados no laborables y los domingos.

APURADO II. ¡Nooo... qué número!

EQUILIBRADA II. Pero eso es absurdo. Usted no tendrá nada que hacer los fines de semana, pero las mujeres... Esos son los días en que más trabajamos.

DESCONFIADO II. ¿En qué quedamos, compañera? Usted misma dijo que entre semana no podía asistir.

EQUILIBRADA II. ¡Yo no dije eso! Dije: "depende". Una vez al mes o cada dos meses, se puede. ¿No asistimos a las asambleas de producción y servicios?

APURADO II. Eso es lo que yo digo: ahora es la asamblea y después los cumpleaños.

CUADRADO I. La compañera dice... una vez cada un mes o dos. Pero yo tengo una duda.

CONSERVADOR II. ¿Cuál, compañero?

CUADRADO I. ¿Cómo dice el inciso ese de... la celebración colectiva?

CONSERVADOR II. Vamos a leerlo.

APURADO II. ¡Pero si ya se leyó, caballero!

CONSERVADOR II. Dice: "Celebrar cada mes de manera colectiva los cumpleaños que correspondan".

CUADRADO I. Anjá. Y ¿qué quiere decir eso? ¿Que cada mes se cogerá un día para celebrar los cumpleaños de todos los que cumplan, o que se celebrará cada cumpleaños la semana que corresponda, de forma colectiva?

(*Silencio. Todos se miran. La equilibrada está atónita*).

DESCONFIADO II. Es verdad que no está claro.

CONSERVADOR II. Debe ser un problema de redacción.

DESCONFIADO II. Entonces hay que aclararlo bien, porque después la gente...

EQUILIBRADA II. Pero, compañeros, ¿cómo es posible? Eso se entiende por lógica.

CUADRADO I. Pero aquí no se trata de lógica ni de interpretar a nuestro antojo lo que está bajado por la Comisión inmediata superior, sino de cumplir estrictamente lo que se dispone, que para eso estamos aquí.

ENTUSIASTA II. ¡Estoy de acuerdo con el compañero! En primer lugar, la redacción no está clara. En segundo, la Resolución expresa claramente

que se pueden hacer aportes, ¿no es así? Bien, entonces yo tengo una proposición concreta: Como todos sabemos, estamos flojos en actividades culturales y recreativas, yo propongo enmendar este punto en el sentido de hacer más actividades, "o seáse", celebrar cada cumpleaños por separado, así, cada mes tendríamos dos, tres, hasta cuatro actividades. ¡No habrá quien nos gane la emulación!

CUADRADO II. ¡Esa es buena!

CONSERVADOR II. A mí me parece que...

EQUILIBRADA II. Compañeros, recapaciten... ¡Eso es una locura! ¿Quién va a asistir a tres o cuatro actividades al mes fuera del horario de trabajo?

DESCONFIADO II. Por eso hay que hacerlas los sábados y los domingos.

EQUILIBRADA II. ¡Pero eso es peor!

DESCONFIADO II. Entonces, ¿qué usted quiere, que nos coma el león? Y otra cosa, compañera... y me disculpa, pero... a mí me parece que esa actitud suya indica desconfianza hacia las potencialidades de los trabajadores.

EQUILIBRADA II. ¿Desconfianza yo? ¿Y lo dice... usted? ¡Eso es una falta de respeto, y no le permito...!

APURADO II. ¡Caballero, pero dejen eso, por su madre!

CONSERVADOR II. ¡Un momento! No podemos caer en discusiones de esa índole. ¡Tenemos una tarea y hay que cumplirla!

(Una pausa.)

APURADO II. Bueno, yo pregunto: ¿ya no se ha discutido todo? ¿No tenemos los elementos suficientes? (Los demás asienten). Bien, como hay divergencias, propongo que ya lo llevemos a votación.

CONSERVADOR II. De acuerdo. Para votar: los que estén de acuerdo con las modificaciones que se han planteado aquí. (El Apurado, el Cuadrado, el Desconfiado y el Entusiasta levantan la mano). Cuatro. (Levanta su mano). Y conmigo cinco. En contra. (La Equilibrada levanta la mano). Uno. Por mayoría, se aprueban las enmiendas. Ahora sólo queda bajar esta Resolución a la base. Muchas gracias a todos. Buenas tardes.

(El Apurado sale corriendo y los demás se levantan.)

4

Música. Cambio de ambiente. Ahora el cartel dice: COMISION DE BASE PARA ACTIVIDADES EXTRA-LABORALES. Los personajes "bajan" por la escalera. El Cuadrado preside la reunión de base.

CUADRADO II. Bien, compañeros, esta es la Resolución que nos ha bajado del Municipio. Como

ven, se aclara que es una disposición que debe cumplirse estrictamente.

EQUILIBRADA III. ¿Dice eso?

CUADRADO II. No lo dice, pero se desprende. Dice: "se dispone", y si dice "se dispone", pues...

APURADO III. Está claro, está claro.

CUADRADO II. De acuerdo al final (se dirige a la Equilibrada), y eso si lo dice, compañera, se pueden hacer aportes.

EQUILIBRADA III. Yo entendí que se podían dictar... "disposiciones complementarias".

CUADRADO II. ¿Y no es lo mismo?

APURADO III. Es lo mismo, es lo mismo. Seguimos.

EQUILIBRADA III. (Al Apurado). ¿Usted está apurado, compañero?

APURADO III. ¿Yo? No, yo no tengo apuro ninguno. Lo que veo que ya son como las seis, yo vivo lejísimo y no quiero perderme el episodio de la televisión. Si eso es estar apurado...

CUADRADO II. (Que ha estado "concentrado"). Aquí hay una cosita... Yo no sé, pero... Bueno, quizás sea un detalle, pero si aspiramos a un nivel de exigencia hay que ir al detalle, ¿no?

ENTUSIASTA III. Positivo, positivo.

CUADRADO II. Es la palabrita esa... "espiritual". Vaya, no sé, a lo mejor los compañeros del Municipio no profundizaron bien en el documento y... Vaya, creo que la palabra, en nuestro contexto... a mí me da... idealismo, la verdad.

EQUILIBRADA III. ¡Pero compañero! ¿Qué idealismo ni idealismo? Si en cualquier documento oficial se habla de los bienes espirituales del hombre que se deben cultivar en el socialismo.

CONSERVADOR III. Miren, compañeros, yo no sé mucho de resoluciones y esas cosas, pero pienso que la tarea nuestra no es enmendarle la plana a los compañeros del Municipio. Si ellos pusieron la palabra, pues...

DESCONFIADO III: Sí, sí ellos la pusieron, pero los que tienen que darle la cara a la masa con el papelito ese somos nosotros... y la gente... Vaya, qué son capaces de empezar a decir que uno tiene problemas ideológicos y todo eso. Yo propongo quitarla.

APURADO III. Anjá, la quitamos. Palabra más, palabra menos, ¿qué importa?

CUADRADO II. ¿De acuerdo entonces? (Los demás asienten vagamente, menos la Equilibrada). Bien. (Tacha en el papel). Resuelto esto. ¿Alguna otra idea?

ENTUSIASTA III. (En tono muy serio). Sí, compañeros. Yo quiero plantear un asunto. (Su tono es tan

impresionante que todo el mundo agudiza su atención). Se trata de los compañeros fallecidos.

(Silencio).

APURADO III. ¿Cómo es, cómo es?

ENTUSIASTA III. Sí. Los fallecidos. Los que no van a tener la oportunidad de disfrutar de la alegría, de la fiesta, del entusiasmo de sus compañeros de trabajo.

(Otro silencio).

CONSERVADOR III. Bueno, pero, concretamente... ¿qué es lo que tú...?

ENTUSIASTA III. Yo me pregunto: Si nosotros, los que tenemos la dicha de vivir y de disfrutar de todo lo bueno que la vida nos da, tenemos derecho a que se nos recuerde el día en que nacimos a la luz, aquellos que fueron compañeros nuestros, que lucharon junto a nosotros cotidianamente y que un día, por enfermedad, o por vejez, o a causa de un dramático accidente, ya no están, ¿tienen menos derecho que nosotros a que se les recuerde?

(El Entusiasta termina con la voz velada. El silencio es tremendo. Hasta el Apurado está inmóvil).

EQUILIBRADA III. *(Con cautela, pues no acaba de entender).* Bueno, pero... esta resolución... es para celebrar cumpleaños, no velorios.

(Se rompe el hechizo. Comentarios).

CUADRADO II. ¡Más respeto, compañera!

EQUILIBRADA III. Pero si yo...

CUADRADO II. Concretando: ¿cuál es la proposición?

ENTUSIASTA III: *(Entusiasmado ahora).* ¡Ampliar la actividad! Llevar, como dice ahí, un control riguroso de las fechas de nacimiento, pero también de las de muerte de los trabajadores. En este caso, en lugar del cumpleaños, se celebraría un acto solemne de recordación.

EQUILIBRADA III. *(Levanta la mano).* Yo quisiera...

CUADRADO II. ¡Compañeros! Creo que esta sentida proposición amplía el alcance de la actividad y merece todo nuestro apoyo. Yo quisiera, nada más, asegurar un aspecto que me resulta preocupante: la asistencia de los compañeros. Sería muy triste que un cumpleaños o un velorio —¡perdón!— un acto solemne, no contara con la masividad debida.

DESCONFIADO III. Sí, sí, porque la gente es de madre, y los fines de semana es un dolor.

EQUILIBRADA III. ¿Eh?

CUADRADO II. Propongo, por tanto, que cada departamento o sección designe a dos compañeros para asistir a estas actividades.

DESCONFIADO III. Está bárbaro eso, pero consignar ahí, bien claro, que la asistencia para los

designados es obli-ga-to-ria. Hay que asegurar, porque después la gente...

CUADRADO II. Sí, y es más, que como se trata de una actividad que se realiza como un compromiso... más que eso, como un deber de los trabajadores, debe analizarse la posibilidad de someter a los ausentistas a algún tipo de sanción para el expediente.

EQUILIBRADA III. *(Alzando la mano).* ¡Permiso, permiso...!

CUADRADO II. Pasamos a otro punto.

CONSERVADOR III. ¡Un momento! Por una cuestión de orden. La compañera hace rato que está pidiendo la palabra.

CUADRADO II. *(Gélido).* Hable.

EQUILIBRADA III. Compañeros, por favor, entiendan lo que voy a decir. Esto... Pero ¿no se dan cuenta? ¡Esto es una locura!

CUADRADO II. Compañera, necesitamos juicios equilibrados, no explosiones emotivas.

EQUILIBRADA III. *(Frenética).* ¡Emotiva yo! ¿Y quién dice que yo soy emotiva?

CUADRADO II. ¡Por favor, compañera!

CONSERVADOR III. *(Acercándose a ella).* Cálmate, mijita, no te alteres.

EQUILIBRADA III. ¡Pero cómo no voy a alterarme! Y usted, que es una persona ya mayor, ¿no se da cuenta? ¿Por qué no protesta?

CUADRADO II. Compañera, esta reunión ha tenido un perfil democrático, todo el mundo se ha expresado libremente. *(Al Conservador).* ¿Usted tiene algo que agregar, compañero?

(Silencio. Todos lo miran).

CONSERVADOR III. Bueno... yo... Yo no sé mucho de esto, pero... me parece que la Resolución, como vino, estaba bien. Creo que con todo esto... la hemos complicado bastante, la verdad.

ENTUSIASTA III. Pero la realidad es compleja, mi viejo.

CUADRADO II. Me parece que lo que el compañero plantea niega la dialéctica.

CONSERVADOR III. Mire, de dialéctica tampoco sé mucho, pero...

CUADRADO II. Bien, ¿algo más?

APURADO III. ¿Qué más va a haber, si ya...?

ENTUSIASTA III. Hay otro detallito... *(Al Cuadrado).* Léeme ahí lo del lucimiento.

(El Apurado se mueve inquieto).

CUADRADO II. Lo de... *(Lee).* "... a fin de que la actividad tenga mayor lucimiento". ¿Eso?

ENTUSIASTA III. Eso mismo. Bueno, ya la masividad la tenemos asegurada, pero ¿y el lucimiento? (Todos lo miran sin entender). ¿Lo dice ahí, no?

CUADRADO II. Sí, lo dice. Pero ¿cuál es la proposición?

ENTUSIASTA III. Ahí voy. ¿Qué quiere decir lucimiento? Quiere decir pancartas, flores, adornos, música, regalos...

APURADO III. O coronas...

CUADRADO II. ¡Compañero, si no vamos a tomar esto en serio...!

APURADO III. Eh, ¿pero qué dije yo que...?

ENTUSIASTA III. No, no, pero si él tiene razón. Coronas. ¿Por qué no? Eso es también lucimiento. Ahora bien, ¿cómo se consigue ese lucimiento? ¿Fácil? No. ¿Gratis? Tampoco. Se necesitan recursos: humanos, materiales y monetarios. ¿Verdad o mentira?

TODOS. Verdad.

ENTUSIASTA III. Entonces, para asegurar ese lucimiento se necesita un modesto, pero sencillo aporte monetario de los trabajadores.

EQUILIBRADA III. (Para sí). ¡Que es esto, mi madre!

APURADO III. ¿Cómo es la cosa, hay que dar...? (Frota el pulgar con el índice).

ENTUSIASTA III. Si... Yo pienso que cada compañero, en la medida de sus posibilidades, voluntariamente, podría...

DESCONFIADO III. No, no, no... eso así no camina. ¡Qué va! Si tú dejas que la gente lo haga todo voluntario te pasan los meses y no recaudas ni un quilo. Porque cuando no es el hijo enfermo es el televisor que se compró, o la cuenta del aire acondicionado, y cuando vienes a ver...

CUADRADO II. ¿Y qué tú propones? ¿Que no sea voluntario?

EQUILIBRADA III. ¡Eso no puede ser! ¡De ninguna manera! (Pausa. El Desconfiado la mira con una expresión tal que la mujer se encoge en sí misma.)

DESCONFIADO III. Por supuesto que no, compañera. La voluntariedad en estos casos es un principio inviolable, y nosotros estamos muy conscientes de eso. (Ha terminado con ella. A los demás, con fuerza). Ahora bien, una vez comprometido el trabajador a aportar de sus fondos para la causa común, hay que tomar medidas efectivas para cumplir la meta. Por eso, propongo que cada mes, y previa consulta con la administración, se le descuente al trabajador de su salario la cuota voluntaria para estas actividades.

EQUILIBRADA III. (Totalmente desequilibrada). ¡Aaaaaaaah...! (Los hombres van hacia ella). ¡Suéltanme! ¡Suéltanme! (Los recorre con la mirada). No... Yo no estoy loca. No me van a convencer de eso. Lo que pasa es que son muchos contra mí. Pero ya se tropezarán con la gente. ¡Quítense del medio! (Se apartan). ¡Me voy! ¡Renuncio a esta locura! ¡No voy a ser cómplice de ustedes!

CUADRADO II. ¿Cómo que cómplice? ¡Qué términos son esos! Y le aclaro que si renuncia, lo hace bajo su responsabilidad.

EQUILIBRADA III. Claro que lo hago bajo mi responsabilidad. ¡No tendría ninguna si siguiera aquí! (Sale).

(Una pausa).

APURADO III. Bueno, caballero, ¿falta algo?

CONSERVADOR III. Yo creo que más... no se puede.

CUADRADO II. Bueno, pienso que... después de este penoso incidente, y libres de influencias perturbadoras, podemos someterlo a votación.

APURADO III. Esa es la cosa. Por lo menos cojo la mitad.

CUADRADO II. La mitad ¿de qué?

APURADO III. Del episodio.

ENTUSIASTA III. Estoy de acuerdo.

CUADRADO II. ¿Con qué?

ENTUSIASTA III. Con votar.

CUADRADO II. Ah, pues a votar. Los que estén de acuerdo. (Él, el Entusiasta, el Apurado y el Desconfiado levantan la mano. El Conservador mira y luego levanta la mano también). Aprobadas las enmiendas por unanimidad. Ya estamos listos para presentar el proyecto a la masa.

SEGUNDO ACTO La subida

5

Antes de que termine el intermedio, con la sala iluminada, los personajes entran al escenario, donde sigue el mismo cartel del cuadro anterior, para iniciar la asamblea. Junto con el público que regresa a sus lunetas, entran el Explosivo, la Feminista, el Jocosos, la Suspirante, la Equilibrada III y, si el director lo considera necesario, algunos trabajadores más. Todos se sientan entre el público. Finalmente, llega a la sala el Razonable, que busca donde sentarse, seguido de cerca por el Audaz.

AUDAZ. (Al Razonable). ¡Compañero...!

RAZONABLE. Diga.

AUDAZ. ¿Aquí es donde se va a celebrar la asamblea de la Comisión de Actividades...

RAZONABLE. ¿...Extra-Laborales? Sí, aquí mismo.

AUDAZ. Gracias.

RAZONABLE. Disculpe, pero... ¿usted es nuevo en este centro?

AUDAZ. No, yo no soy de aquí. Yo...

(La voz del Cuadrado lo interrumpe desde el escenario).

CUADRADO II. Bien, compañeros, vamos a comenzar. *(El Razonable y el Audaz se sientan. La sala permanece iluminada).* Ya todos conocemos el objetivo de esta asamblea. Se trata de presentar a la masa, para su conocimiento y aprobación, la Resolución número uno sobre actividades extra-laborales. La Comisión de Base, presidida por nosotros, ha contado con el concurso de los compañeros aquí presentes *(los señala)* y... de una compañera que no se encuentra aquí debido a que... renunció por... problemas personales.

EQUILIBRADA III. *(Desde el público).* ¡Pero estoy aquí!

CUADRADO II. *(Como para sí).* Pero está ahí... *(Recupera el tono inicial).* Bien, esta Comisión, que ha sido elegida por ustedes mismos, ha tenido la tarea de adecuar la Resolución bajada de su homóloga inmediata superior, la Comisión Municipal, a la realidad concreta de este centro de trabajo. La asamblea cumplirá su objetivo en la medida en que los compañeros intervengan y planteen sus criterios y/o iniciativas. Podemos decir con orgullo que, gracias al trabajo abnegado de los compañeros de esta Comisión, este será el primer centro en someter a la consideración de los trabajadores esta Resolución. *(Pausa).* Teniendo esto en cuenta, invitamos a los compañeros de la Comisión Nacional, pero ellos, por problemas de trabajo, no han podido asistir...

AUDAZ. *(Levantando la mano).* Permiso.

CUADRADO II. Las intervenciones, cuando demos lectura al texto, compañero.

AUDAZ. Sí, pero es que yo quería decirle...

CUADRADO II. Por favor, compañero, seamos disciplinados. Cuando yo conceda la palabra, usted habla.

AUDAZ. *(Después de una pausa).* Sí... Creo que será mejor.

CUADRADO II. Por supuesto. *(El Audaz se sienta).* Bien, sin más preámbulos, comenzamos con la Introducción: *(Lee).* "Con el objetivo de estrechar los vínculos socio-laborales y fortalecer la armonía entre los trabajadores, todo lo cual redundará en el enriquecimiento del hombre que produce los bienes materiales de la sociedad, se dispone: Prime..."

AUDAZ. *(Levantando la mano).* ¡Permiso!

CUADRADO II. *(Taladrándolo con la mirada).* ¿Sí?

AUDAZ. ¿Puedo hablar ahora?

CUADRADO II. Puede.

AUDAZ. ¿Usted dijo... "el enriquecimiento del hombre"?

CUADRADO II. Yo, no. Lo dice la Resolución.

AUDAZ. Pero... ¿decía eso? ¿No falta nada?

DESCONFIADO III. Permiso... Mire, compañero, la Resolución que nos bajó del Municipio tenía ahí... una expresión que podía prestarse a confusiones. Esto baja de la Nacional. ¿sabe?, y a lo mejor, por el camino, en la mecanografía... porque las mecanógrafas... en fin. Lo arreglamos para que no hubiera malas interpretaciones.

AUDAZ. Ah...

CUADRADO II. ¿Complacido, compañero? Seguimos. "Prime..."

AUDAZ. ¡Otra cosa! *(Pausa).* Al final dice: "se dispone". ¿Era eso lo que...?

CUADRADO II. Compañero, eso *exactamente* era lo que decía el texto. Nosotros no tenemos por qué alterar el sentido de los documentos. ¡Si usted tiene alguna duda, puede dirigirse a la Comisión Nacional y que le muestren allí el original!

AUDAZ. *(Después de una pausa).* Buena idea. *(Se sienta).*

(La gente comenta, en la Presidencia, el Desconfiado llama al Cuadrado).

DESCONFIADO III. *(En un aparte).* Y éste, ¿quién es?

CUADRADO II. No sé, no lo conozco. Será nuevo.

DESCONFIADO III. Hay que ver eso.

CUADRADO II. ¡Compañeros, continuamos! "Primero: Llevar un control riguroso de las fechas de nacimiento y muerte de los trabajadores fallecidos en el cumplimiento de su deber".

JOCOSO. ¡Ja, ja, ja, ja, ja!

(La gente comenta. El Audaz salta en el asiento).

CUADRADO II. ¡Compañeros, por favor! Si no hacemos silencio no es posible complimentar la actividad.

(Se hace silencio. Cuando el Cuadrado va a continuar, se oye la velada voz de la Suspirante).

SUSPIRANTE. ¡Qué cosa más grande!
(El Cuadrado la mira y continúa).

CUADRADO II. "Segundo: Celebrar el cumpleaños de cada trabajador en la semana que corresponda, utilizando para ello el sábado no laborable

y/o el domingo, según el caso. Cuando se trate de compañeros fallecidos, se realizará un acto solemne de recordación".

JOCOSO. ¡Ja, ja, ja, ja, ja!

(Comentarios. El Explosivo toma la palabra).

EXPLOSIVO. Pero ven acá, chico ¿esto es una fiesta o un trabajo voluntario? ¿Cómo tú crees que uno va a venir aquí los sábados y los domingos a celebrar cumpleaños y velorios?

JOCOSO. ¡Ja, ja, ja, ja, ja...!

CUADRADO II. ¡Compañeros, por favor!

FEMINISTA. Y otra cosa... ¡Caballeros, cállense para poder hablar! (Se hace silencio). Una pregunta que yo voy a hacer. ¿Los cumpleaños esos se van a celebrar juntos una vez al mes, o cada uno la semana que toque?

CUADRADO II. Bueno... aquí está planteado cada uno la semana que toque.

FEMINISTA. Ah... entonces eso quiere decir que la mujer trabajadora, ama de casa, madre, cederista, federada, encima de todas las tareas que tiene, va a venir aquí todos los fines de semana a celebrar cumpleaños. Pero ¿ustedes están locos?

JOCOSO. ¡Ja, ja, ja, ja, ja...!

FEMINISTA. ¿De qué tú te ríes, chico? Yo no le veo ninguna gracia.

CUADRADO II. ¡Compañeros, por favor, vamos a tomar en serio esto!

RAZONABLE. Permiso, compañero, permiso. Yo quisiera decir algo.

CUADRADO II. El compañero quiere hablar. ¡Silencio!

RAZONABLE. Miren, compañeros, seamos razonables. A mí me parece muy buena la idea de celebrar los cumpleaños de los trabajadores y... y hasta el recordar a los compañeros que han... fallecido. Pero creo que hay que revisar algunas cosas en esta Resolución. Pienso que los compañeros trabajadores que, quizás muy emotivamente han expresado sus criterios, tienen razón. Todos tenemos muchas tareas, por eso pienso que fijar estas actividades los sábados no laborales y los domingos es un error, y, sinceramente, no creo que puedan asistir muchos compañeros.

DESCONFIADO III. Sí, pero fíjese, ahora viene un punto que resuelve eso.

CUADRADO II. Verdad. Eso está previsto. Sí me permiten...

SUSPIRANTE. (Para sí). ¡Qué cosa más grande!

(El Cuadrado la mira y lee).

CUADRADO II. "Cada departamento designará a dos trabajadores para asistir a estas actividades. La asistencia se considerará obligatoria, y de no efectuarse, se analizará la posibilidad de someter al trabajador, previa consulta con la administración, a algún tipo de sanción disciplinaria".

JOCOSO. ¡Ja, ja, ja, ja, ja...!

(Fuerte reacción de la gente. La Feminista y el Explosivo gritan y gesticulan. El Cuadrado trata de calmar los ánimos. Finalmente logra algo y el Explosivo toma la palabra).

EXPLOSIVO. ¡Oyeme lo que te voy a decir! Desde que yo tengo uso de razón me he divertido cuando me ha dado la gana, ¿oíste? Así que a mí nadie me va a obligar a venir a un cumpleaños, y mucho menos a un velorio, y de contra ponerme una sanción. ¡Quién ha dicho eso!

FEMINISTA. ¡Estoy de acuerdo con el compañero! ¿Cómo a una mujer trabajadora, madre, cederista, federada, se le va a sancionar porque no asista a una actividad voluntaria?

JOCOSO. ¡Ja, ja, ja, ja, ja...!

FEMINISTA. ¡De qué se ríe este compañero!

CUADRADO II. ¡Compañeros, silencio! ¡Ustedes no han interpretado bien el texto!

RAZONABLE. (Pide la palabra. Finalmente puede hablar). Por favor, compañeros, seamos razonables...

SUSPIRANTE. ¡Qué cosa más grande!

RAZONABLE. Yo creo que debemos mantener la calma y analizar el asunto seriamente. Estoy de acuerdo con los compañeros que han expresado aquí sus criterios. Esta resolución necesita un estudio más profundo, porque en mi opinión, se ha confundido el criterio de voluntariedad con el de obligatoriedad. Así no se va a resolver el problema de la asistencia. Además, creo también que se plantean demasiadas actividades al mes, y eso necesita recursos...

ENTUSIASTA III. El compañero tiene razón en eso último de los recursos. Pero el próximo inciso resuelve eso. Vamos a leerlo un momento.

CUADRADO II. (Está un poco nervioso). Este es ya el último punto. Dice: "A fin de garantizar económicamente la actividad, y previo consentimiento del trabajador —oigan bien esto— previo consentimiento del trabajador, y previa consulta con la administración, se descontará cada mes de su salario una cuota voluntaria de contribución".

(El delirio. El Jocososo se desternilla. La Suspirante grita a voz en cuello su único bocadillo. Finalmente, el Explosivo puede hablar).

EXPLOSIVO. ¡Oiganme bien todos los que están aquí para que vayan llevando una carta! Conmigo no cuentan para nada de esto, ¿saben? porque, en primera, no me he muerto, y en segunda, yo cumplo años el 29 de febrero, ¿oyeron? ¡El 29 de febrero!

(Comentarios. El Jocosos ríe).

FEMINISTA. ¡Esto es una falta de respeto a la mujer trabajadora!

EQUILIBRADA III. ¡Yo me alegro de ver esta reacción en los trabajadores, porque yo lo advertí!

RAZONABLE. ¡Un momento, compañeros, un momento! ¡Seamos razonables!

FEMINISTA. ¡Qué razonable ni razonable! ¡Cállese la boca! *(Al Jocosos)* ¿Y usted lo único que sabe es reírse como un cretino?

CUADRADO II. ¡Compañeros, por favor, por favor! Nos estamos desviando del objetivo. ¡Atiéndanme un momento! *(Por fin lo atienden)*. Compañeros, esta es una Resolución bajada de la Nacional. Nosotros lo único que hemos hecho es adecuarla a nuestra realidad concreta y someterla a la consideración de ustedes. Pero tienen que ayudarnos. Esta es una actividad fuera de nuestro contenido de trabajo, que hemos realizado en horas voluntarias. Nosotros no tenemos experiencia en estas cuestiones, no somos dirigentes...

EXPLOSIVO. Y si no son dirigentes, ¿para qué se meten a hacer esos inventos?

(Vuelven los comentarios. El Cuadrado se exalta).

CUADRADO II. ¡La actitud de ustedes es incorrecta, compañeros! ¡Están sabotando la asamblea! ¡Esto viene de arriba y hay que cumplirlo, y se acabó!

AUDAZ. *(Levantándose)*. ¡Eso es increíble! ¡Los trabajadores tienen la razón! ¡La actitud incorrecta es la de ustedes!

CUADRADO II. ¿Y usted quién es para expresarse de esa forma?

AUDAZ. ¡Soy el Presidente de la Comisión Nacional!

(El Cuadrado se petrifica. Los demás miembros de la Comisión se levantan de un salto).

DESCONFIADO III. Oiga, y ¿por qué usted no dijo eso antes?

AUDAZ. ¡Porque él *(señala al Cuadrado II)* no me dejó! *(Se acerca a la mesa presidencial)* Pero, compañeros... lo que yo no me explico es... ¿cómo ha sido posible esto? Si la misma resolución lo dice claro al final: que todo debe ser espontáneo, si no, carece de sentido. Y lo pusimos así, subrayado, para que no hubiera duda.

(Todos se miran entre sí y luego al Audaz).

CONSERVADOR III. Disculpe, compañero, pero eso que usted dice... no está en la resolución que recibimos nosotros.

AUDAZ. ¿Cómo que no está? ¡Tiene que estar!

DESCONFIADO III. No está.

AUDAZ. *(Busca a la Equilibrada con la vista en la sala)*. ¿No está, compañera?

EQUILIBRADA III. No.

DESCONFIADO III. No obstante, si el compañero desconfía de nuestra palabra...

AUDAZ. No he dicho eso, es que...

DESCONFIADO III. *(Entregándole un papel)*. Aquí tiene el original que nos llegó del municipio.

AUDAZ. *(Después que lee. Los mira a todos)*. Ya voy entendiendo. Por favor, déjeme este papel. Hoy mismo voy a investigar esto.

6

Música a un ritmo muy rápido. Se apaga la sala. Ahora se produce el cambio de escenografía de la base al nivel nacional a gran velocidad, quizás con el ritmo acelerado de una película muda. Un estroboscopio pudiera ayudar a conseguir el efecto. Este cambio, además, debe ser parte de la acción. En los niveles provincial y municipal, mientras se cambia todo, el Audaz, discute acaloradamente —en mímica— con los demás personajes, de manera que el tono airado que este personaje tiene al iniciarse la acción hablada en el último cuadro sea resultado lógico de la acción mimada anterior.

7

(En el nivel nacional. El mismo cartel y los mismos personajes del principio).

AUDAZ. ¡Es increíble! ¡Increíble! Un cambio por aquí, un arreglito por allá... y lo han tergiversado todo. ¡Y aquella asamblea que les conté! Lo que debió haber sido una idea... sencilla y sana, terminó convertido en una amenaza.

DESCONFIADO. Mira, no es que yo desconfíe, pero... ¿has hablado con la secretaria que mecanografió la resolución original?

AUDAZ. No. ¿Para qué?

DESCONFIADO. A lo mejor averiguamos algo, las secretarias... en fin.

AUDAZ. No sé... Pero si ustedes creen...

(Los demás asienten.)

DESCONFIADO. Claro, con probar no se pierde nada. ¿Cómo se llama?

AUDAZ. Fefita.

DESCONFIADO. (*Acercándose a un lateral*). ¡Fefi-
ta!

SECRETARIA. (*Desde adentro*). ¡Estoy atendiendo
una llamada!

DESCONFIADO. Cuando termines, ven.

(*Una pausa. Se oye el "click" de un teléfono. La
Secretaria*).

SECRETARIA. Díganme.

DESCONFIADO. El compañero (*señala al Audaz*)
quería hacerte una pregunta.

AUDAZ. Sí... Compañera, ¿tú recuerdas aquella
reunión que tuvimos aquí mismo, cuando copias-
te una resolución sobre...?

SECRETARIA. ¿Los cumpleaños? (*Ríe*). Sí, me
acuerdo.

AUDAZ. Anjá. ¿Tú le diste curso por la vía nor-
mal?

SECRETARIA. Claro.

AUDAZ. ¿Y enviaste aquellas mismas copias, no
otras?

SECRETARIA. ¿Cuáles otras iba a mandar? ¿Usted
no me dijo que...?

AUDAZ. Sí, sí... es una pregunta. Y... el original
que copiaste a mano, ¿lo conservas?

SECRETARIA. Ay, claro que no. Eso se pasa a
máquina, unas copias se mandan, otras se archi-
van y el original se bota. Si no fuera así, figúrese,
estaríamos enterrados en papeles.

AUDAZ. Lógico, compañera, lógico. (*A los demás*).

Bueno, parece que nunca se sabrá cómo desa-
parecieron esos tres renglones.

SECRETARIA. ¿Qué fue lo que desapareció?

DESCONFIADO. Compañera... ¿No sería que a ti
se te olvidó... poner al final algo que estaba
en el original?

SECRETARIA. ¡No, compañero! Fijese: en primer
lugar, yo siempre he sido muy cuidadosa con
mi trabajo, ¿sabe? Además, ese día yo estaba
fuera de mi horario...

DESCONFIADO. Ya lo sé, ya lo sé, es...

SECRETARIA. Déjeme terminar. Estaba fuera de mi
horario, la comisión esa de ustedes no está en
mi contenido de trabajo, y ni siquiera me lo con-
sideraron trabajo voluntario porque no era agri-
cultura. Además, ese día me sentía mal, que has-
ta una compañera tuvo que venir a ayudarme...

DESCONFIADO. Por eso. Te sentías mal, a cual-
quiera le pasa, lo que queremos es saber. ¿No
es posible que se te hayan pasado... no sé...
dos o tres renglones al final?

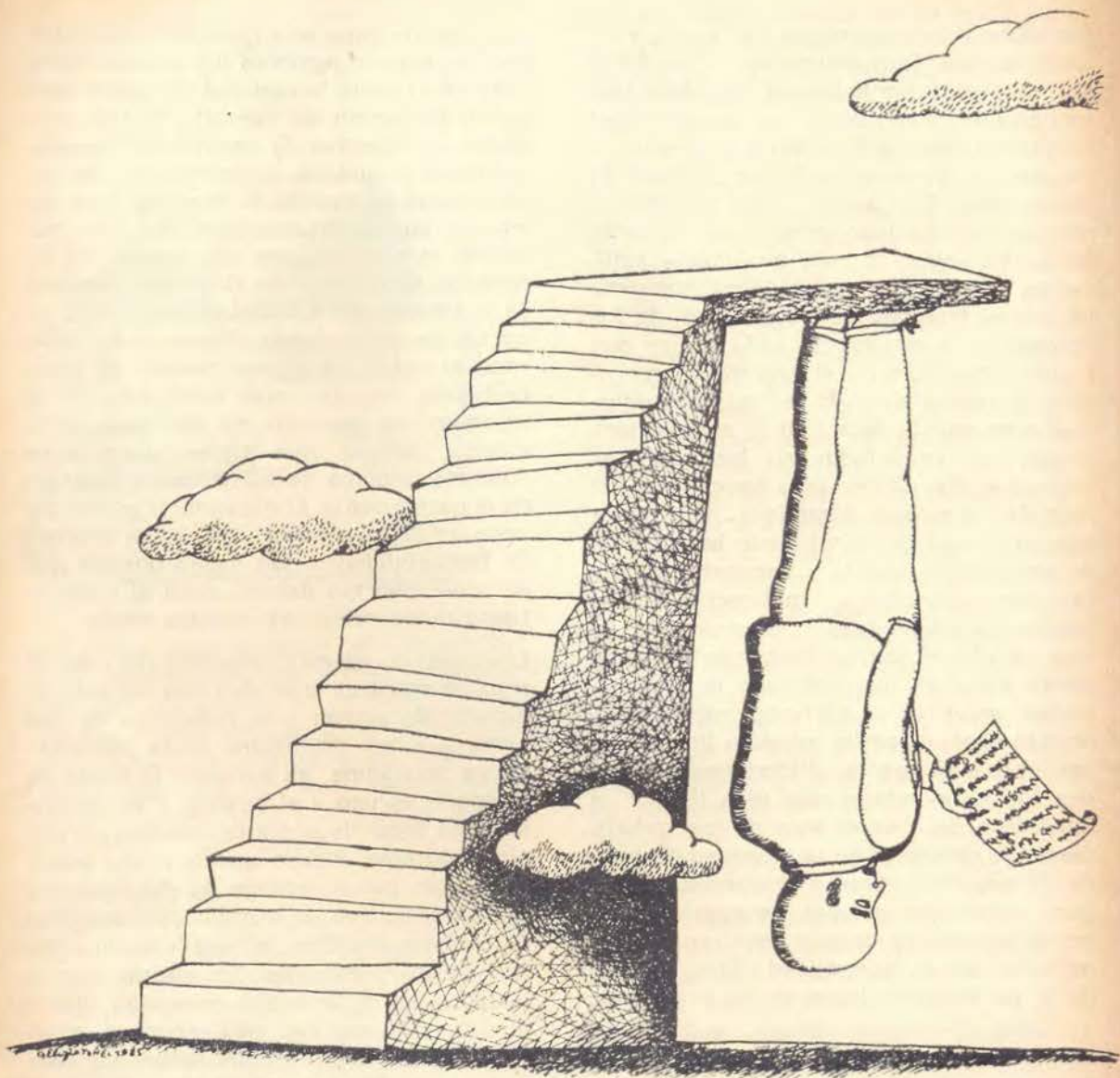
(*Pausa. La Secretaria los mira, dueña de la situa-
ción, y dice:*)

SECRETARIA. En primer lugar, ya les dije que no.
En segundo, no tienen ninguna prueba. Y en ter-
cero... faltara o no faltara algo, el compañero
(*señala al Audaz*) que, por cierto, estaba apura-
do, firmó. ¿No es así?

(*Silencio. Todos miran al Audaz. Una pausa.*)

AUDAZ. Sí. Así es. Yo también (*Se levanta*) ¡Yo
también! (*A los demás*) ¡Y ustedes! (*Se dirige
a proscenio. Se ilumina la sala*). ¡Y ustedes! ¡Y
todos!

Fin



[viene de la pág. 34]

tración e intensidad que tiene la pieza. Esta, al mismo tiempo que avanza, se desmonta ante los ojos del espectador. Los personajes "bajan" de escena en escena por una escalera imaginaria y cada vez más se acercan al público. En el último acto, que debe transcurrir en proscenio, la asamblea de trabajadores puede ser, sencillamente, una prolongación de la sala. Esta es la intención: venir desde la escena al público para poder trasladar el

problema de la ficción a la vida. Tengo la certeza de que la forma de "esquema" facilita la comunicación ya que la estructura dramática se integra artísticamente a los problemas que van a ser planteados. ¿Cómo trasladar el absurdo del burocratismo, la ligereza de las opiniones, la falta de responsabilidad y los defectos de un mecanismo de dirección sino es mediante la forma que éstos adoptan en la vida cotidiana? Este es un logro. *El esquema*

simplifica dramáticamente esa manera de tratar la vida. Para dramatizar la conducta de personajes limitados en sus defectos, convertidos en prototipos de una debilidad o de un exceso, nada mejor que presentarlos en su desnuda condición. Desde *El Audaz* hasta *El Cuadrado*, los personajes representan exclusivamente un aspecto de su psicología, el cual evoluciona sutilmente de nivel en nivel. Para convertir en arte el lenguaje de las oficinas, de las órdenes y resoluciones, nada mejor que situar el conflicto en el ámbito de una cadena de reuniones cada vez más absurdas, que provocan la hilaridad y el reconocimiento del espectador en los aspectos criticados. Por último, para hacer sentir el peso de los errores cometidos, nada mejor que reiterarlos desde el inicio hasta el fin de una manera rápida y secuenta, y ofrecer por contraste la ineficacia de las decisiones adoptadas. Si la supresión de tres renglones en un documento, justamente aquellos que predicán la espontaneidad, provocan el equívoco, entonces es posible esperar que la decisión llegue a la base completamente distorsionada y la que fue en sí misma una idea ilógica, la regulación del tiempo libre de los trabajadores, se convierta en una camisa de fuerza. *El esquema* viene a confirmar que la farsa es un género vivo, necesario, siempre y cuando se trabaje con un sentido moderno de la teatralidad. Este es, sin duda, un segundo logro de la estructura.

Al respecto quisiera advertir que la modernidad de esta pieza descansa precisamente en su sentido lúdico, en el hecho de presentarse como un divertimento teatral con toda la seriedad que esto implica. El teatro de hoy, y me refiero tanto a las experiencias aportadas por Brecht, Stanislavski, Artaud, Weiss, Grotowski y los métodos de creación colectiva, como a las propias conquistas de la dramaturgia cubana en los últimos años, está cada vez más comprometida con la idea de que la escena es una realidad artística, una interpretación y no un reflejo mecánico de las circunstancias de la vida. El teatro busca transformar al hombre y como afirma Brecht ya no es más una caja de ilusio-

nes, sino un lugar de exposición, una asamblea de transformadores del mundo frente a un informe de la realidad. El teatro está en la obligación de ser arte teatral para poder ser efectivo. *El esquema* desmonta, en broma y en serio, el mecanismo del burocratismo, lo expone, lo muestra, para denunciar sus contradicciones. En todo momento, la obra exagera los rasgos del fenómeno, se inventa una Comisión Nacional para Actividades Extralaborales y crea un mundo escénico donde el espectador reconoce la vida y al mismo tiempo su interpretación. Lo que está subrayado en el referente se convierte en una maquinaria gruesa, ineficaz, que tiene su causa en nuestros propios defectos, en la ligereza de nuestros actos. *El esquema* propone una revisión de la conducta diaria, un análisis de las debilidades que hacen posible que un fenómeno tan dañino como el burocratismo tenga cabida en nuestro medio.

El esquema, además, significa un reto. El reto de construir una obra con un solo indicador de acción —la redacción de una circular— que evoluciona hasta convertirse en paradigma, en símbolo. El punto de arranque es uno y el mismo, y su reiteración, en lugar de agotarlo, provoca un creciente interés. Pienso que la causa puede explicarse por el manejo de dos recursos en la trama. Uno, la modificación sucesiva del documento. Otro, la modificación sucesiva de los personajes. Sin alterar el principio básico de la unidad de acción, que la obra cumple con rigurosa exactitud, el interés se concentra en dos polos: los cambios, tachaduras y enmiendas del documento, más los cambios de personajes y actitudes de nivel en nivel. La circular pasa de la nación a la base con tal cantidad de adiciones que resulta irreconocible para su creador. El público puede sentir el asombro de *El Audaz* en la asamblea del segundo acto y puede comprender como un simple papel puede llegar a convertirse en absurdo. El hecho de que una circular se transforme en emblema significa, más allá de recurso teatral, un hecho de toma de conciencia. El papel es el símbolo del burocrata, su justificación. Así redactado, hecho con premura y ligereza, con una ab-



soluta falta de responsabilidad, se vuelve contra nosotros mismos, se convierte en una violación de nuestros principios. Ahora somos culpables, todos, y en el final abierto se nos exige directamente. Por esta vía la acción ha crecido desde el simple suceso hasta la actitud consciente de público y personajes, lo que provoca la denuncia de una contradicción.

La evolución de los personajes se opera de un modo más sutil, aunque no por ello menos evidente. Los seis "comodines"—El Audaz, El Entusiasta, El Conservador, El Apurado, La Equilibrada y El Desconfiado—, quienes inician la obra en el nivel nacional, comienzan a moverse y a cambiar en el proceso de descenso a la base. Siempre son seis hasta el segundo acto, pues a partir del nivel provincial desaparece El Audaz para ser sustituido por El Cuadrado. En el nivel nacional, El Audaz preside la reunión, genera la idea y redacta la circular. La secretaria y la amiga, quienes se mantendrán inmutables en toda la obra, se encargan de enmendarle la plana. Aquí comienza el equívoco fundamental, las sucesivas transformaciones del documento. Ya en la provincia, la reunión la preside El Entusiasta, quien, apoyado por El Cua-

drado, arremete contra la circular, elimina su carácter de sugerencia y la convierte en disposición. En el municipio, y presidida por El Conservador, la reunión acuerda un control riguroso de los natalicios, para que a nivel de base, El Cuadrado imponga el carácter obligatorio de la actividad, el control de los fallecimientos y "un modesto pero sencillo aporte monetario de los trabajadores". Ya en la asamblea, El explosivo, La feminista, El jocosos, El razonable y La suspirante, como miembros de la masa, reciben el documento y la obra llega a su máximo nivel de intensidad. El proceso climático se logra entonces en el ámbito de una discusión y el desenlace se precipita, magníficamente, al ritmo atropellado de una película silente.

En un nivel más específico de sugerencias, el dramaturgo ha logrado perfilar una línea de acción para cada uno de los personajes. Internamente, forman dos bandos: los que se mantienen de una pieza, como El Entusiasta, El Conservador, El Apurado, El Desconfiado y El Cuadrado, y los que sufren una transformación, como la Equilibrada y El Audaz. Los personajes que integran la masa, valen fundamentalmente por su gestualidad. Recuerdo uno de ellos, El jocosos, estupendamente diseñado. Se ríe, sólo se ríe, es un gesto que se convierte en significado, elevado a la máxima expresión del absurdo. Para los personajes de una pieza, la caracterización es rígida, como corresponde a su desempeño dramático. Sólo cambian sus motivaciones externas, pero no sus actos. Quisiera ejemplificar con El Apurado. Este, en todos los niveles, se comporta como un indiferente. Sólo le importa sus problemas personales y es capaz de secundar cualquier idea con tal que la reunión termine rápido. En el nivel nacional quiere marcharse porque es el día de su cumpleaños —por cierto, este es el motivo que "enciende la chispa" de El Audaz—, en la provincia es porque tiene un ligue, una chiquita lindísima, tremenda, en el municipio se acaba la cerveza y en la base vive lejos, no quiere perderse la televisión. Sus motivaciones son de una simpleza extraordinaria, aunque fuertemente arraigadas en la conducta social. El Apura-

do es la representación de la chatura de la vida, los motivos que impulsan a la indiferencia, la forma más perniciosa del individualismo. No obstante, y este es un logro, nos resulta simpático. El dramaturgo lo presenta de tal manera que, sin identificarnos totalmente, nos resulte familiar y cercano. Así están creados los prototipos de esta línea y en este sentido no son esquemáticos, tienen carne y sangre de personajes vivos.

La evolución de *La Equilibrada* y *El audaz* es muy sugerente. *La Equilibrada* siempre opone las razones lógicas, el sentido común. En el nivel nacional comienza por interpelar a los presentes, argumentando ideas sensatas, en la provincia se abstiene, en el municipio protesta, en la base se marcha y en la asamblea se ubica junto a los trabajadores. Ha pasado sucesivamente de la comisión a la masa, es decir, del consenso a la oposición. *La Equilibrada* crea, a su vez, el prototipo del conflictivo y entra en contradicción con *El Cuadrado*. Esta evolución me parece ilustrativa de un proceso artístico en la proposición de un modelo de conducta. Este es el personaje que llega a la comprensión, el primer paso para cambiar la realidad. Ahora está en condiciones de poder transformar lo mal hecho. Sin embargo, tampoco está diseñado como un personaje positivo puesto que llega demasiado tarde a la actitud consecuente, cuando ya la resolución es un hecho y ella también tiene parte de responsabilidad en el error. No obstante, es la antesala de *El Audaz*, el punto que le permite a éste comprender y destruir la cadena de equívocos. *El Audaz* es el punto de inicio y el cierre de la obra. Es el personaje que evoluciona más radicalmente. Si al comienzo su irres-

ponsabilidad echa a andar un mecanismo que ya no puede detener, al final adoptará una postura crítica, consecuente con su cambio de actitud. Lo que ocurre en verdad es que *El Audaz* termina por comprender que no puede inventarse un aparato ajeno a las necesidades reales del socialismo. Su toma de conciencia es un llamado a la acción. El rechazo de la masa, que hace estallar el absurdo, y el consecuente descubrimiento de su error, hace que finalmente el dramaturgo lo sitúe frente al público y ponga en tela de juicio a todos los personajes, y con ellos, a nosotros mismos, a la porción negativa que aun nos resta por superar para que acaben de una vez y para siempre los esquemas.

El esquema es una pieza que podría llegar a convertirse en obra de repertorio. Su factura sencilla y eficaz, su hábil manejo de diálogos y situaciones y su nivel de profundidad crítica, la pueden hacer permanente. O como afirma uno de mis alumnos, el joven crítico Carlos Celdrán, podría llegar a ser algo así como *El inspector* para nuestro teatro. No creo excederme en el elogio. Ni tampoco creo que *El esquema* tiene la perfección de un clásico. Pero en las condiciones de nuestro teatro, cuando asoma por tantos escenarios la hidra del mal gusto y la falta de rigor artístico, *El esquema* se hace necesario, no sólo por ella misma, sino por lo que puede generar.

Dejemos que Freddy Artiles me permita esta opinión y como su ilustre tocayo Fred Astaire haga su vuelta en redondo de bailarín, viaje a las fuentes de su dramaturgia y venga de regreso, para dejarnos aquí, a las puertas de un modo rejuvenecido de hacer teatro. ●

MENSAJE

El teatro es la expresión, por excelencia, de la cultura universal. En la historia del hombre, este género artístico se yergue como símbolo insustituible de la gran hazaña de la vida; y los sobresaltos de la muerte. Crónica y espectáculo, el teatro resume el papel protagónico de la inteligencia humana y de su acción sobre la naturaleza social de todo tipo de comunicación, desde las más primitivas hasta las que han alcanzado el más alto nivel de desarrollo.

Yo gusto del teatro que promueve la reflexión e incita al examen de la vida en torno. Aquel que muestra la sociología de un pueblo en sus más variados aspectos. El que nos adentra en la realidad y nos ofrece los caracteres nacionales, como en un espejo, perfectamente definidos. También el teatro que recrea y atrae, ofreciéndonos costumbres y tradiciones populares en su mejor expresión folklórica.

El 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, debe ser una fiesta de todas las culturas. Este año con su significado aún mayor, pues coincide con la celebración del XII Festival de la Juventud y los Estudiantes, que ha de celebrarse próximamente en la capital de la Unión Soviética. El teatro no envejecerá, por el contrario, ha de jugar un papel cada vez más activo en la comunicación entre seres humanos.

Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro)
NICOLAS GUILLEN.

REVUELTA:

Carlos Espinosa Domínguez

En infinidad de ocasiones uno ha oído hablar de la introducción de Brecht en Cuba, del gran acontecimiento que significó la difusión de su novedosa teoría y sus ideas sobre el arte escénico. Pero si se busca una información más detallada y completa, es escaso lo que puede hallarse. Aquí entonces los testimonios de Vicente Revuelta que no pretenden, por supuesto, llenar tan inmenso vacío. Sólo aspiran a recoger algunos recuerdos y opiniones del primer director que entre nosotros llevó a escena una obra del alemán y a quien se deben algunas de las tentativas más afortunadas de divulgar la creación dramática del célebre teatrista.



romper con la rutina

A comienzos de la década del cincuenta, Bertolt Brecht era un desconocido en el ambiente teatral cubano. Ambiente teatral limitado a La Habana, y que padecía de una esporádica actividad escénica, sin resonancia popular, influido directamente por el teatro de Nueva York o París. El arte dramático nacional se hallaba en quiebra. Los autores cubanos eran escasos y casi nunca representados. Se introdujo la televisión y con ella vino el éxodo de muchos actores hacia ese medio.

Fue en 1952, durante un viaje de estudios que hice a Francia, cuando descubrí, junto a la revelación del marxismo y del Teatro Nacional Popular que dirigía Jean Vilar, a un dramaturgo extrañamente complejo llamado Bertolt Brecht. La lectura de *Madre Coraje y sus hijos*, que no tuve la oportunidad de presenciar entonces, unida a la audición de un disco con canciones del teatrista alemán interpretadas por Germaine, me reveló algo nuevo e inquietante. Supe así que existía un autor vinculado estrechamente al marxismo y con una novísima teoría llamada teatro épico.

Algunos teatristas cubanos estábamos empeñados en hallar una técnica escénica con un contenido ideológico que nos ayudara en la lucha por un teatro nacional con valores revolucionarios. En las revistas *Arena*, *Teatro de Oggi* y *TNP* pudimos leer traducidos varios de los trabajos de Brecht, y esto, junto a nuestros conocimientos incipientes del marxismo más la técnica de actuación de Stanislavski, nos permitió enfrentar de una manera todavía vaga aquel novedoso quehacer teatral.

Regresé a Cuba en 1954, y continué aquí el estudio autodidacta de los materiales de Brecht que pude conseguir en Francia e Italia. Algunos de sus poemas y textos teóricos los reproducimos en la revista *Nuestro tiempo*, órgano de la Sociedad Cultural de igual nombre que en el período prerrevolucionario representó uno de los principales frentes de izquierda que opuso resistencia a la dictadura a través de un hábil proceso de integración de nuestros mejores cuadros intelectuales. Fueron ésas las primeras referencias a Brecht en el contexto cultural cubano.

A partir de mediados de los años cincuenta, se abrió una nueva perspectiva para nuestro teatro. Aparecieron las salitas de bolsillo y se empezaron a dar funciones diarias en varios locales de la capital. Pero el teatrista no era aún un profesional. Subsistía en algunos casos gracias a la radio y la televisión, o bien a empleos ajenos al arte, con una actitud verdaderamente heroica. En ese tiempo yo me dedicaba a la enseñanza de lo recién aprendido. Conseguí varios alumnos a quienes les impartía clases sobre el método de Stanislavski, y eso me proporcionaba una economía precaria para poder continuar mis estudios.

DE LA MEMORIA EMOTIVA AL DISTANCIAMIENTO

Tanto me interesó Brecht que decidí montar uno de sus textos. Entre sus grandes obras seleccioné *El alma buena de Sechuan*, que traduje del italiano. ¿Por qué esa obra? Por parecerme que proponía, desde una óptica contemporánea, una crítica al capitalismo encubierta por el extra-



ñamiento geográfico. Aún era lo bastante idealista para suponer que cabía la posibilidad de representar a Brecht en la Cuba de 1955. Varios arrestos e interrogatorios policiales me hicieron comprender la imposibilidad del proyecto. Tendría que esperar hasta el 1ro. de enero de 1959 para realizarlo.

En junio de ese año llevamos a escena, por primera vez en Cuba, una obra de Brecht. Fue, en efecto, *El alma buena de Se-chuan*, que pusimos en la pequeña sala de Bellas Artes. A pesar de nuestro profundo desconocimiento del teatro épico, la puesta significó acontecimiento político e ideológico de gran incidencia en el público y en el ambiente teatral. El montaje, sin embargo, no resultó una tarea fácil. Recién acabábamos de crear, en febrero de 1958, el Grupo Teatro Estudio, donde habíamos desarrollado un seminario sobre Stanislavski.

Violeta Casal en la puesta de *La madre*, de Gorki-Brecht.

Nuestros actores aún no habían terminado de asimilar el método y ya le proponíamos una actuación "distanciada", con lo que caíamos por supuesto en el extendido error de la irreconciliabilidad entre Stanislavski y Brecht. Fue mucho después, en 1961, a través de la revista del Teatro Nacional Popular, que pudimos conocer un texto esclarecedor escrito por este último, "Lo que se aprende, entre otras cosas, del teatro de Stanislavski". Pero incluso antes de la certidumbre que nos dio la lectura de ese valioso trabajo, la práctica sobre *El alma buena*... nos había despejado muchas dudas inútiles y, sobre todo, los espectadores, tan ávidos de conocimientos en aquellos primeros años de la Revolución, asimilaron el sentido parabólico de la obra.



Galileo Galilei (1985) Puesta de Vicente Revuelta con Teatro Estudio y estudiantes de actuación del ISA.

Por encima de nuestras deficiencias artísticas, el público captó el desenmascaramiento que realiza la crítica marxista, y tras los supuestos motivos descubría "la realidad material" y el interés condicionado por el hecho de pertenecer a una clase determinada. La pieza, al dejar abierta la solución al auditorio como un genial procedimiento dialéctico, estimulaba en la Cuba de 1959 una toma de conciencia del espectador, que podía analizar, sin privarse de pasión, la ferocidad de un sistema social que acabábamos de cambiar y en el cual no había salida para los hombres en los dioses, sino en el viraje radical de la sociedad y en la búsqueda de relaciones más justas. La forma historizada de los personajes brechtianos, sus *gestus*, fueron una enseñanza inapreciable para los teatristas. Actores, directores y dramaturgos recibían así junto al auditorio una lección. Los artistas que intervinieron en aquella puesta, al final de la funciones se

emocionaban con las respuestas surgidas por los asistentes. Hubo noches en las cuales se aclamó al socialismo como único remedio para los males expuestos en la obra. Ese primer estreno de Brecht en Cuba significó un hecho histórico en nuestro teatro.

ASOMBRO, SORPRESAS, REPLANTEOS

En los años siguientes Brecht constituyó el principal acontecimiento en nuestro panorama escénico. A la comprensión de sus planteamientos teóricos contribuyeron algunos directores latinoamericanos que por ese tiempo trabajaron aquí. Luego de pasar un período en el Berliner Ensemble, vino a Cuba el argentino Néstor Raimondi, quien posibilitó con el quehacer práctico que el teatro épico se nos clarificara y depurara. Raimondi dirigió además

La madre, montaje que realizó un triunfal recorrido por todo el país, y *Vassa Yezzenova*, ambas según el libro modelo del Berliner Ensemble.

Por mi parte, yo como actor tuve un nuevo contacto con Brecht. Interpreté el juez Azdak en *El círculo de tiza caucásico*, que hice junto con la actriz mexicana Rosaura Revuelta en 1960, bajo la dirección del uruguayo Ugo Ulive. Aquí nos encontrábamos en plena Reforma Agraria y la pieza fue acogida, noche tras noche, como una gran fiesta del pensamiento. La necesidad de dar la tierra a quien la trabaja era apoyada con consignas y canciones revolucionarias por las miles de personas que vieron la obra en las cerca de sesenta funciones que se dieron en el Teatro Mella. Sus planteamientos poseían una actualidad que conmovía extraordinariamente a actores y espectadores, y para los participantes en la puesta fue una experiencia inolvidable.

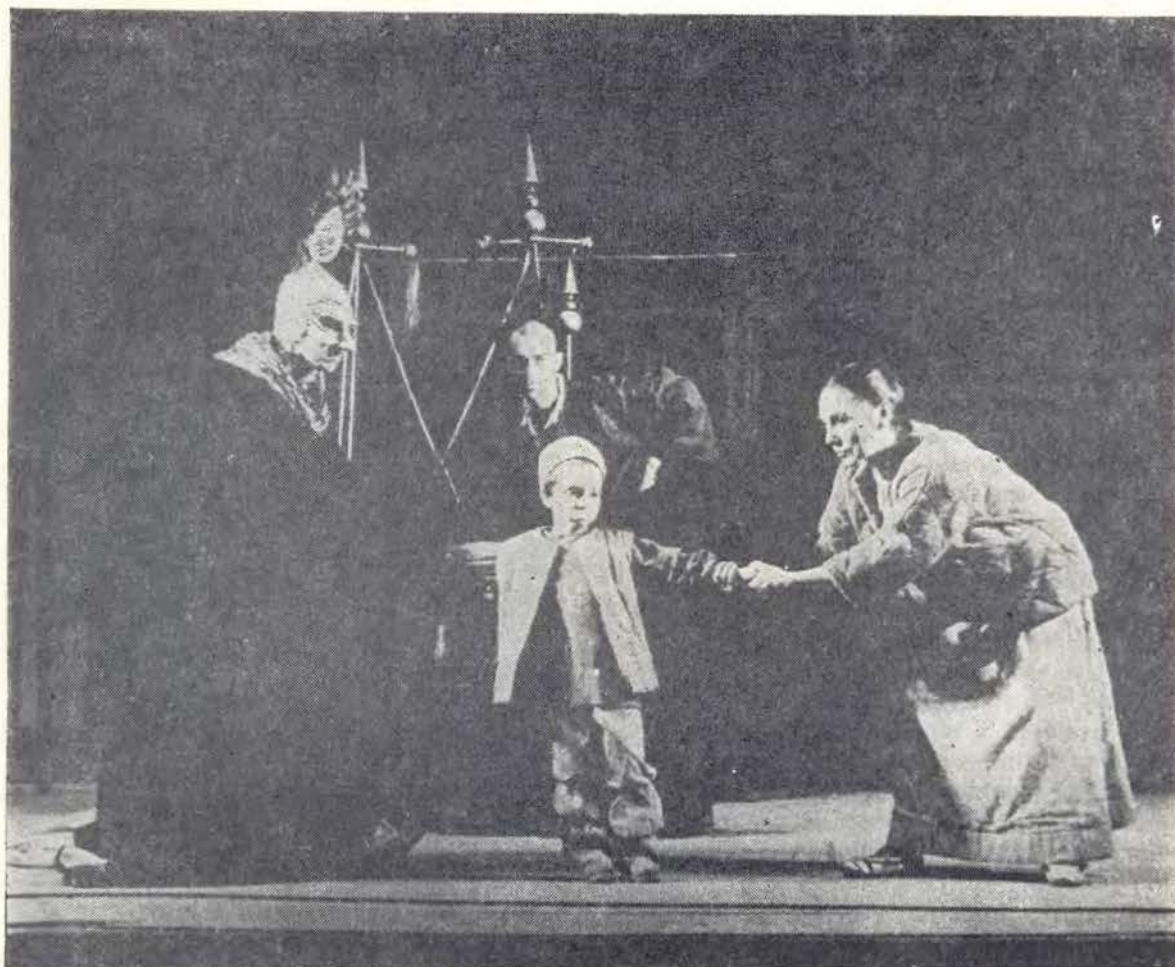
En 1961 tuve la oportunidad de dirigir otra de las grandes obras de Brecht. Había tenido antes la práctica con una de sus piezas didácticas más esclarecedoras: *Los fusiles de la madre Carrar*, que Teatro Estudio presentó en la Sala Níco López de la Municipalidad de Marianao y que me permitió investigar y practicar el teatro épico. Ahora me tocó asumir aquel primer texto de Brecht que leí en París: *Madre Coraje y sus hijos*. Lo estrenamos en el Mella, dentro de un ciclo brechtiano que se organizó. Al comienzo, el drama de la guerra para nosotros se vinculaba a una situación de trágica dialéctica entre lo espantoso y lo risible. La ingenuidad de la protagonista, su terquedad de hacer negocios con un conflicto bélico que ella misma valora como injusto, su incapacidad para resolver problemas vitales para sus hijos, a quienes pierde en su afán mercantil, nos enfrentaron por primera vez, a pesar del boceto implícito que estudiamos en el carácter de la madre Carrar, a un personaje antihéroe que nos servía para desarrollar de manera dialéctica la toma de conciencia del espectador. Sin embargo, tanto para mí como director como para los actores nos resultó difícil captar esta negación

del sentido heroico, esta inconciencia de los personajes, su tendencia a no comprender dónde hallar una finalidad a su lucha. En esta circunstancia tuvimos la suerte de conseguir el libro modelo del Berliner, además de dos álbumes de fotos de su puesta.

Creo que la sorpresa y el asombro con que fuimos descubriendo las soluciones halladas por el Berliner están entre las más reveladoras experiencias que he tenido en mi trabajo escénico. Toda la falsa grandilocuencia que en ocasiones nos planteábamos era derrumbada por un certero gesto social, y comprendimos así cuán profundo era el sentido de observación crítica desarrollado por Brecht como autor y como director.

El arreglo básico, esa estrategia de la conducta, fue cada vez más comprensible e inspirador. Nuestro poder creativo, lejos de reducirse en lo que para algunos parecía dócil imitación de lo ya creado, se estimuló y enriqueció. Comprendimos claramente que nuestra principal tarea consistía en desmitificar un mundo cuyos intereses de clase se revelaban como móviles fundamentales, por encima de los sentimientos y emociones humanos que terminaban por ahogar. Y era justamente en este choque con el "idealismo de los sentimientos heroicos" donde se hacía evidente la profunda poética del teatro épico, comprometido con el amor y la fraternidad de los hombres.

A pesar de estos descubrimientos que tan fértiles serían en mi trabajo posterior como actor y director, aquella puesta resultó aún un tanto densa. El público asistía a las funciones con demasiado respeto. Tuve la oportunidad de dirigir una segunda versión en 1972, para la cual consideré importante revisar el texto con la asesoría de Mónica Bayer, una alemana que llevaba varios años en Cuba. La obra se me volvió entonces mucho más popular y, en algunos pasajes, hasta brutal. Todos los matices de los diferentes gestos y refranes populares fueron sustituidos por sus equivalentes en el idioma y la gestualidad de nuestro pueblo, según la pro-



El círculo de tiza caucásico (1960). Puesta de Ugo Ulive, Vicente Revuelta y la mexicana Rosaura Revueltas.

cedencia social de los personajes, y con ello la obra ganó en ligereza, en cotidiana humanidad. Logramos de ese modo una comunicación mucho más rica y plena con el auditorio, que se sintió ganado y atraído por la espontaneidad y el ácido humor del montaje. Los espectadores compartían los errores y vivezas de la protagonista para, acto seguido, recibir mediante el distanciamiento implícito en las situaciones la posibilidad de una reflexión esclarecedora sobre la ingenuidad social e histórica y sus fatales consecuencias.

EL PERSONAJE MAS COMPLEJO

En 1963 dirigí la puesta de Teatro Estudio de *Fuenteovejuna*, que se basó en las experiencias obtenidas con el teatro épico. La obra de Lope de Vega se nos hizo ase-

quible en sus propósitos sociales y su exposición histórica, y a partir de las premisas brechtianas logramos hermosos momentos de realismo crítico en relación a las clases y sus antagonismos. El arreglo básico me proporcionó muchos elementos escénicos para el montaje de esta pieza, y entonces me supe deudor del alemán y fiel discípulo de su estética.

No fue hasta 1966 cuando volví a dirigir una obra de Brecht, al realizar una segunda versión de *El alma buena...* Durante esos años trabajé con autores clásicos y modernos, cubanos y extranjeros, pero en todas esas puestas conservé los principios

del teatro épico. Incluso en experiencias tan supuestamente alejadas de Brecht como la de *La noche de los asesinos*, de José Triana, cuyo montaje se acercaba al teatro de la crueldad, o en la que en 1970 realicé con la teoría de Grotowski en la puesta del *Peer Gynt* de Ibsen. Ha sido con la ayuda de Brecht que he podido acercar más nuestra expresión a un contenido de crítica marxista.

Mi último trabajo con una obra de Brecht data de 1974, al llevar a escena *Galileo Galilei*, en la cual además interpreté el papel protagónico. En esa oportunidad conté con la magnífica colaboración del alemán Ulf Keyn. Yo considero que de todos los personajes que me ha tocado hacer, es éste el más complejo y el que más me ha aportado. Ante esta pieza sentí la seguridad de que manejaba un texto que refleja profundamente la realidad social, sin que por eso deje de ser un depurado retrato de Galileo. Su materia sensual, en la que no está excluida la sensualidad de pensar como uno de los mayores placeres, me hizo reflexionar constantemente y hacer ajustes, cambios, en un proceso creativo que nunca he dado por terminado y en el cual los estímulos se renuevan. Así, en las sucesivas reposiciones de esta obra mayor entre las grandes de Brecht, siempre trato de ahondar, depurar y pulir el montaje. Algunas veces incluso me desvié del camino, pero no por ello sentí que el error era fatal. De ahí se desprendieron análisis, meditaciones.

A principios de este año retomé *Galileo Galilei*, pero no como una reposición sino como una nueva puesta. La circunstancia de ser profesor de veinticuatro estudiantes del tercer año de actuación del Instituto Superior de Arte me sugirió la propuesta de concebir la obra según los criterios de un grupo de jóvenes que encuentran en el texto referencias a sus problemas. La temporada que dimos en marzo y abril no nos la planteamos como las presentaciones de un espectáculo acabado, sino como la posibilidad de que el público participara en nuestras sesiones de trabajo y en el proceso de búsqueda de soluciones más claras y enriquecedoras. Los estudiantes han he-



Galileo Galilei (1974). Vicente Revuelta y Berta Martínez.

cho una lectura de *Galileo* muy diferente a la de los actores de TE que ya la representaban, y yo pienso que gracias a esto se han encontrado nuevos significados de la obra. De otro lado, la puesta tiene un propósito conciente: romper con la rutina de la producción teatral dinamitando las fronteras entre propuestas y resultado, entre estudiantes y profesionales, entre el proceso de creación y el espectáculo terminado, entre razones técnicas o hasta científicas y razones poéticas e imaginativas para transmitir lo incitante de ese ejercicio que es ensayar paso a paso el acercamiento a la respuesta.

MAGISTERIO Y ESTIMULO

No me considero un especialista del teatro épico. Pero sí un alumno y deudor de Brecht en lo que se refiere a sus principios de dirección y dramaturgia, los que me siguen pareciendo válidos. Su arreglo básico, su rigor al seleccionar los momentos,

los gestos sociales de los personajes o las acciones físicas más simples, abrieron las puertas para la creación dentro de las premisas de un teatro materialista.

Para los teatristas cubanos Brecht ha sido y es un estímulo y un maestro que nos permitió una reflexión altamente enriquecedora. Asimismo la dramaturgia cubana post-revolucionaria le debe mucho. Los aportes que de él han recibido autores, directores, actores e incluso cineastas han acercado nuestras realizaciones a la más legítima esencia del arte materialista. Y en cuanto al público, el carácter revolucionario de sus grandes obras le sirve como profunda enseñanza de materialismo histórico a través de una lúcida diversión del pensamiento. En los primeros años de la Revolución, piezas como *El alma buena de Sechuan*, *El círculo de tiza caucásico*, *La madre*, significaron momentos de reveladora utilidad ideológica. Cuando se crea en 1968 el Grupo Escambray, Brecht aparece en sus primeros intentos de buscar un repertorio apropiado para aquel público virgen. Sergio Corrieri adapta *Los fusiles de la madre Carrar*, ubica la acción en nuestro país, en las circunstancias dramáticas que ocurrían de ser atacados por el imperialismo, y emplea la pieza para elevar el fervor revolucionario y coadyuvar a la toma de conciencia de los campesinos de esa zona.

Un elemento importante en las obras de Brecht es que la ingenuidad política de muchos de sus personajes posibilita la crítica y el análisis de los problemas ideológicos. Esos son los casos de Madre Coraje y Galileo, ambos polarizados en el engranaje de una sociedad feudal. La distancia que media de una a otro va de la ceguera de una mujer del pueblo hasta la ceguera de un genio de la ciencia. Sólo Galileo es capaz, al final de su vida, de ha-

cer una autocrítica y confesar el pecado de no haber comprendido la fuerza histórica y el acto al cual estaba destinado como renovador de la ciencia, junto con la renovación de las relaciones del intelectual con el poder. *Galileo Galilei* está incluida en los programas de Literatura de nuestra enseñanza preuniversitaria, y por eso cuando en Teatro Estudio montamos tanto en 1974 como en 1985 la obra hicimos varios debates después de la representación. Mi participación en esas discusiones me permitió verificar el interés que despierta y la claridad ideológica que su estudio aporta a los alumnos. Fuertes polémicas respecto a la actitud de retractación de Galileo y un saldo de reflexiones en los alumnos, lo cual condujo a acercarse y profundizar en el tema movidos por el placer de pensar y razonar.

Una de las tareas del teatro cubano actual es la búsqueda de las contradicciones en el proceso de construcción de la nueva sociedad, la valoración crítica de rezagos pequeño burgueses, la lucha contra la penetración imperialista y el diversionismo ideológico. En este sentido, los postulados brechtianos conservan plena vigencia. Su concepto del gesto social constituye, en muchas situaciones de nuestra dramaturgia de hoy, una magnífica propuesta para una plasmación escénica vigorosa y crítica.

Podemos decir en resumen, que Bertolt Brecht ha estado presente en los escenarios cubanos desde el comienzo de la Revolución, y mantiene su vigencia en las búsquedas actuales de nuestro arte dramático. Su tesis de que la historia la hacen los hombres y, por lo mismo, también la pueden transformar si toman conciencia de su capacidad transformadora, está implícita en la mayoría de las obras cubanas y se refleja en nuestros logros escénicos.

LIBROS

Fulleda y el drama histórico

A veces existe la tendencia a pensar que adentrarse en el drama histórico es luchar por una causa perdida, ya que no se aviene al nuevo gusto estético —ávido de temas actuales— o porque se le reprochará al autor la vista al pasado cuando tanta riqueza de ideas hay en el presente. El logro o no de una obra de arte —descartamos las mediocridades, los intentos fallidos o las escenificaciones que simplemente cumplen una función oportuna en determinados momentos sin mayor trascendencia— depende de múltiples y complejos factores, algunos fundamentales: la mano que la escribe; el realizador que la dirige; los actores que la representan, y otros más que sería fatigoso enumerar sin ejemplos concretos.

Donde se conjuguen esfuerzos, tenacidad y talento difícilmente habrá cabida a la frustración, aunque se trate el más remoto asunto. Donde en cambio prevalezcan el facilismo, la superficialidad y la escasez de inteligencia, de seguro brotará un engendro condenado al fracaso desde su nacimiento, por muy a la orden del día que esté

el tema. Luego entonces el problema no reside en el hoy o en el ayer. Por eso, ni dramaturgos ni directores han escatimado bríos al emprender los dictados de su vocación, ya los incline ésta al pretérito o a los sucesos contemporáneos. Diferentes objetivos ha tenido el drama histórico a través de los tiempos. Esquilo en Los persas (siglo V a.n.e) canta la derrota de Darío y su ejército a manos de los atenienses, a sólo ocho años de la victoria de los griegos. La escenificación del pasado reciente muestra aquí al vencido para gloria de los invictos, que son los propios espectadores.

Arthur Miller en Las brujas de Salem reconstruye la cacería de brujas desatada en la villa de Massachusetts trescientos años atrás para denunciar la histeria anticomunista del macartismo que están padeciendo los Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950.

Nuestro José María Heredia, por su parte, en Los últimos romanos (publicada en México en 1829; imposible fue hacerlo en Cuba por ser su autor un conocido revolucionario y por la

significación acusatoria de la obra), utiliza el drama histórico con el fin de exaltar el espíritu de combatividad de los cubanos contra la dominación colonial española. No porque la acción transcurra en la antigua Roma deja la referencia de ser más directa: luchar por la libertad de la patria hasta morir si necesario fuere. Así, ante la muerte de Casio, dice Porcia a Bruto: "Dejó la vida / libre y cubierto de perenne gloria. / Reanima tu virtud." Con igual intención escribiría el joven Martí su Abdala cuarenta años más tarde. En esta, transcurren los acontecimientos en la africana Nubia y antiguo vestuario cubre a los personajes, pero lo esencial está en la situación dramática, alusiva a la necesidad de lucha de los cubanos por conquistar su independencia. Y así abundan millares de ejemplos, pero sería interminable. Me detendré ahora en un libro a punto de agotarse por la aceptación de los lectores Algunos dramas de la colonia, de Gerardo Fulleda León¹. Tres obras conforman

¹ Gerardo Fulleda León: Algunos dramas de la colonia. Ed. Letras Cubanas. Col. Espiral, Ciudad de La Habana, 1984.

este volumen que, como su título indica, presentan el tema de la colonización española en Cuba: Azogue, cuya acción transcurre en Bayamo, Manzanillo y Yara en 1604; la de Plácido, en Matanzas y La Habana entre 1835 y 1845, y Los Profanadores, en La Habana durante los últimos días de noviembre de 1871.² El apodo del negro esclavo Salvador Golomón —personaje extraído de Espejo de paciencia— le da nombre a la primera. El del mulato liberto, artesano y poeta, el desdichado Gabriel de la Concepción Valdés, a la segunda. Blancos hijos de la burguesía criolla capitalina —fuerte y numerosa, pero aún vacilante en algunos aspectos— son diana de la furia más retrógrada en la tercera.

Magnífica agrupación del autor, que sintetiza en elocuente triada un panorama de las clases y sectores que se opusieron a la metrópoli.

Claro que de muy distinto modo sufriría cada una de ellas el rigor del colonaje, pero todas aportaron su sangre y fueron aprendiendo, a medida que se agudizaba el antagonismo, que sólo al precio de sus vidas obtendrían el triunfo.

Una idea se encuentra en las tres piezas, aparte de la etapa en que se desenvuelven: la toma de conciencia. Aquí el escritor no ha recurrido al drama histórico con el propósito de mostrar la queja del derrotado, ni la perennidad de un deshonroso hecho del pasado ni para aludir oblicuamente a la actualidad. En Algunos dramas de la colonia, Fullea patentiza la voluntad consciente a que han llegado sus personajes después de pasar pruebas que los han fortalecido.

Tras la traición de su amo, Azogue comprueba con dolor el engaño del cual ha sido objeto. Lo han utilizado como instrumento para gobernantes de la "fiel colonia".

La mujer amada lo desprecia por negro y por esclavo. De nada le han servido hasta entonces su valentía y diligencia. Pero el sufrimiento no lo amilana. Al contrario, le sirve de acicate para tomar el único camino que le queda: el monte. Si en nuestro primer poema se encomiaba la estoica temperancia del obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano —secuestrado por piratas franceses—, en Azogue, al subvertir los valores, se pone de manifiesto que tan bandidos son los filibusteros como los prelados o los regidores, ya sean en sus actos burdos los unos y sutiles los otros. Si en aquella se halagaba el "espejo de paciencia" —simbolizado en el obispo—, en cuyo ejemplo deberían reflejarse todos, en esta se levanta el espíritu de rebeldía de la clase más humillada y desposeída. Plácido comienza en la obra como un poeta de ocasión que ameniza con sus rimas las ociosas horas de los hacendados y sus mujeres. Es amado por una blanca y rica dama que le expresa su amor como si estuviese comprando un esclavo o un sombrero.

Plácido se busca en Heredia, en su madre, en sus amigos. Va comprendiendo que en vez de entretenerse en tirar piedras al río, hay que lanzárselas a la Corona. Rechaza la oportunidad de un viaje que lo alejará de Cuba. Se siente necesario aquí. Acusado de hacer poemas subversivos, de conspirador, encarcelado y torturado, al fin se encuentra a sí mismo en la hora de la muerte. Se da cuenta entonces de que lo salva el amor a la verdad. Vislumbra el día y no ha "de renunciar a su luz". Lo inmortaliza la dignidad con que se enfrenta a la destrucción. Plácido ha asumido, como poeta y como hombre, una actitud

consecuente con la realidad que le ha tocado vivir.

El asesinato de los ocho estudiantes de medicina, lejos de amedrentar a los cubanos, les exacerbó más el ímpetu libertario. Y lo que se hizo como escarmiento actúa como detonador de quienes aún no acababan de entender que el mal había que atajarlo por las raíces. Así lo comprende Carmen, la esposa de un hacendado criollo —cuyo hijo ha sido detenido pero no fusilado— cuando a voz en cuello transforma su consternación en clamor de rebeldía. La temerosa y resignada mujer— tipificación de toda una clase— "profana" las buenas costumbres y la lealtad a España al soltarse los cabellos y gritar "¡Viva Cuba libre!" Atrás han quedado indecisiones y mansedumbres. Mucho más podría hablarse de este libro, rico en sugerencias, amplio en su dimensión, profundo en su contenido, cuidado en la forma: la influencia de Brecht y la gran asimilación de Fullea para ejecutar con voz propia las enseñanzas de un maestro de la dramaturgia; las entretelas de los intereses creados— tanto en el aspecto económico como político, ideológico y social; el paralelismo entre delincuentes y "honorables señores"; la polémica discusión sobre la actitud del artista en su relación con el medio— en la dicotomía Heredia-Plácido, tema para debatir largo rato y la visión del escritor revolucionario actual sobre una época llena de dolor y gloria, de escarnio y dignidad, de reafirmación de la vida frente a la destrucción.

El drama histórico en la Cuba de hoy tiene la función de ir a los orígenes en el pasado para comprender y construir mejor el presente; para afianzar, en una de las múltiples vías del plano estético, la identidad de un pueblo que en el estudio de su historia reanima su virtud, aspiración que, a fin de cuentas, cumple cabalmente toda obra de arte verdadera. (Maida Royero).

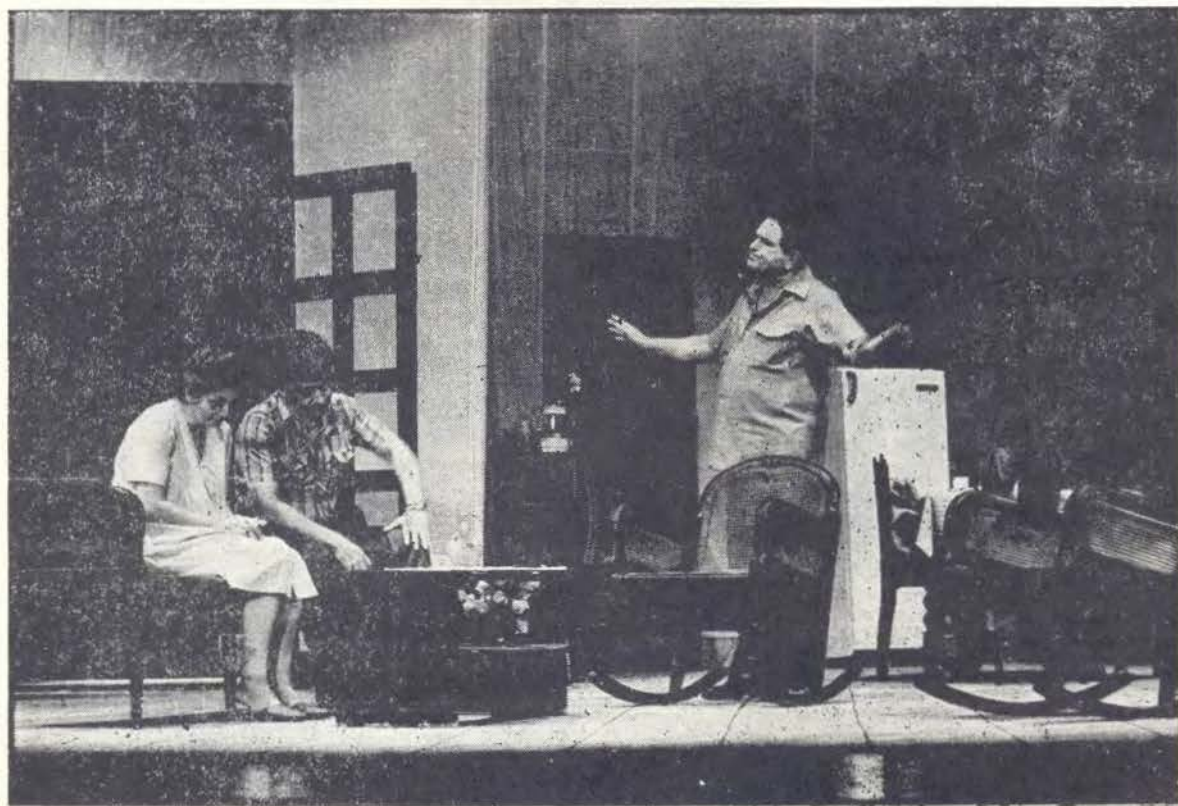
² Los profanadores se estrenó en 1975 por el colectivo Rita Montaner en la sala El Sótano. Azogue, en 1979 por el grupo Teatro de Arte Popular, ambas bajo la dirección de su autor. Plácido ganó el premio Teatro Estudio en 1983. Sergio Giral la dirigirá para cine en 1986.

LA FAMILIA DE BENJAMIN

Eberto García Abreu

Foto: Tony López

Cuando en 1980, el pueblo cubano reafirmaba la solidez de la Revolución ante los hechos de la embajada del Perú, se perfilaba un escalón decisivo de nuestra historia más reciente. Punto de partida, de análisis y aproximación a la labor que desarrollamos hoy, aquellos sucesos sirven de marco también a *La familia de Benjamín García*, pieza de Gerardo Fernández que bajo la dirección de Pedro Angel Vera, estrenó el Grupo de Teatro Arte Popular.



Abordar una problemática tan fértil, tanto por las posibilidades interpretativas que el propio asunto condiciona, como por el nivel de información que posee el público sobre la situación presentada —elemento a tener en cuenta cuando se trata de una obra de temática actual— son factores que abren desde el comienzo las puertas de la pieza al espectador.

Pero esto no lo es todo. Fernández, al ubicar en escena el conflicto de una familia de extracción humilde, concibe un grupo de personajes típicos, no sólo en nuestro contexto social, sino también dentro del contexto tradicional del teatro cubano, al resultar el ambiente y las relaciones de la familia García, una visión superada de los Romaguera (*Aire Frio*) y los Prieto (*Contigo pan y cebolla*), por citar sólo dos ejemplos representativos. También en este caso la célula familiar se convierte en el vértice de la confrontación, pero transita otros caminos y apela a otros recursos sobre los que descansará la comunicación con el público.

Si genéricamente tuviera que definir esta obra, tendría que acudir al melodrama para catalogarla, a riesgo de ser demasiado absoluto. Pero veamos por qué tal definición.

En primera instancia, los personajes que integran *La familia de Benjamín García* están desprovistos de una profundidad psicológica, esencialmente realista. Quedan vestidos superficialmente de conceptos a partir de los cuales jugarán su función en el proceso dramático. A pesar de su individualización, han sido trabajados desde un ángulo de su personalidad; recurso que si bien le sirve al dramaturgo para mover el argumento, resta vitalidad a los caracteres y los reduce, en mayor o menor escala, a meros portavoces de ideas, criterios, y sentencias. No se aprecia en ellos la evolución necesaria, que potencialmente el desarrollo de la acción ha de motivar; aunque es oportuno señalar que este elemento viene condicionado por el tratamiento del conflicto dentro de la obra. Desde el inicio cada personaje reacciona ante los he-

chos, sin que tal reacción implique un cambio en su conducta en la medida que avanza la acción. De esta forma nos encontramos además con un problema medular de nuestra dramaturgia, cuando se trata de crear personajes positivos, modelos de conducta. Tanto Benjamín como Andrés, ambos militantes del Partido, representantes de las ideas más avanzadas de la familia, "revolucionarios hasta los huesos", se hallan faltos de aliento vital, de fuerza humana suficiente para convencer prácticamente, pues sus ideas, a pesar de ser absolutamente válidas, no están planteadas en términos de acción. Permanecen suspendidas a nivel de conciencia, funcionan como consignas, pero no como ejemplos vivos que emanen de un verdadero carácter. Son portadores de una gran verdad, pero más importante sería por tratarse del teatro —ver resueltos sus postulados, no sólo a través del verbo, sino también del gesto, del movimiento, del suceso.

Sin embargo, algo diferente ocurre con Rosa, la hija apática a la Revolución, la esposa insatisfecha, la hermana que imagina una salida a su frustración social, sólo a través de un viaje a 90 millas al norte y que ni siquiera es capaz de intentar. Ella no logra convencer, porque su verdad se enquistada cada vez más y su ideología se desvanece ante las ideas que surgen hoy como una consecuencia del desarrollo del proceso revolucionario. A pesar de todo ello, Rosa vive realmente en escena, aún cuando funciona sólo como el símbolo de las ideas más "atrasadas socialmente".

Si nos detenemos en el análisis de las relaciones entre los personajes, podemos ver como éstos se apoyan en resortes sentimentales, a partir de los cuales, cada miembro de la familia tratará de alcanzar sus objetivos, sin alterar el *orden mitológico-familiar*; significado aquí por esa "madre sacrificada, heroína del drama familiar, mujer extremadamente enferma", que acude a la presión sentimental sobre sus hijos y su marido, para defenderse de las contingencias que le afectan ahora directamente.

De alguna manera Gerardo Fernández intenta criticar este aspecto y satiriza así las situaciones hasta llevarlas a un tono farsesco. Pero resulta finalmente que el mecanismo familiar ata a unos personajes y otros a través del chantaje emocional; consciente o inconsciente y es utilizado en la obra para provocar la reacción del público ante el mensaje que se emite, elemento éste que identifica aún más la pieza con el procedimiento propio del melodrama.

Ahora bien, ¿qué sucede con la acción? En esta obra *todo* se dice. El suceso tiene mayor fuerza literaria que teatral. Los personajes no viven la contradicción, sino que debaten sus causas, valoran las circunstancias y emiten criterios sentenciosos sobre las consecuencias del fenómeno abordado; reduce así las posibilidades de sugerencias hacia el público, que recibe un mensaje totalmente cerrado.

En este punto del análisis me pregunto entonces: ¿Cuál es el conflicto de *La familia de Benjamín García*? ¿Cuál es el objetivo y la perspectiva de Fernández y Vera? Caminamos aquí sobre terreno movido en la medida que la puesta no precisa ni una cosa ni la otra.

Acaso podemos decir que las diferencias políticas entre Benjamín-Andrés y el resto de la familia son la causa de la contradicción; o que Fernando, ante la implicación de su delito y en medio de una circunstancia tan peculiar, encuentra como única salida el asilo en la embajada para provocar con esto el desajuste de los García. O quizás también la excesiva responsabilidad social y la confianza ilimitada en la inmutabilidad de los valores y los principios que deben regir en el hogar, los cuales evidentemente han tomado otro rumbo muy distinto, pueden ser los factores que apunten hacia la enajenación de estos dos personajes frente a Rosa, María y Fernando empeñados en permanecer al margen de la dinámica de nuestros días. Del enfrentamiento entre estas dos fuerzas ya localizadas, puede surgir entonces el planteo del problema a un primer nivel.

Sin embargo hay que señalar dos puntos de vista posibles para encarar el conflicto, ya sea desde la óptica de Benjamín enfrentado a su familia —como sucede en la puesta— o bien, desde la posición de Andrés en contradicción con su madre, sus hermanos y de cierta forma con su padre, propuesta que puede desembocar finalmente en un choque de ideas de mayor dimensión.

Evidentemente se trata de un aspecto complejo a definir, en tanto pueden ser muy diversas las vías para hallar la contradicción principal de la pieza. Lejos de ser ésta una virtud, tal característica termina por lastrar la eficacia temática y dramática del texto, pues Fernández no valoriza suficientemente las condiciones que provocan la situación presentada. Sólo delinea las dos fuerzas que se oponen, mas éstas carecen de una verdadera sustantividad, pues se necesita aquí una mayor amplitud de matices en el desarrollo de los personajes que permitan situar una contradicción más consciente, en virtud de asegurarle solidez a la acción y esencialidad al mensaje.

Lo trascendente no puede estar únicamente en reafirmar sobre la escena las diferencias de principios y de ideas que subsisten en el núcleo de algunas familias cubanas. Además de ello, es necesario mostrar la confrontación entre los dos sistemas de valores que cada posición supone, mientras se profundiza en los caracteres que se pretenden mostrar, al hacer ver las condicionantes que los llevan a tomar una u otra perspectiva frente al proceso social en que vivimos. Nadie es más o menos reaccionario, de manera gratuita. Si la obra hubiese dirigido su atención en este sentido, y descubriera las causas que trajeron consigo la involución de Fernando y por tanto, la crisis interna de la familia; entonces el problema hubiera cobrado altura suficiente como para estallar en una colisión dialécticamente superior. La obra de Gerardo Fernández demanda, como otras muchas, un acercamiento más profundo a cada pelo del conflicto, para *comprender* su verdad, y emprender así un proceso transformador radicalmente divorciado de cualquier viso esquemático.

Si al principio alerté del riesgo que corría al calificar la pieza como un melodrama —al tener presente la degeneración peyorativa del término— ahora vuelvo a insistir en ello, pero ya, no sólo por mi definición personal, sino más bien por el reducido margen de niveles de lectura que ofrece este género, cuando se asume su realización en un tono tan exaltado. Con justeza hay que aclarar que no estamos ante un melodrama del siglo XIX, o de cualquiera de sus variaciones contemporáneas menos afortunadas. Lo cierto es que en este caso las desmedidas influencias del género, dan como resultado una obra estilísticamente desdibujada; donde el problema se plantea formalmente más allá de sus propias necesidades expresivas. ¿No sería más conveniente presentar esta misma situación de una manera más sobria, distanciada de la arenga política, con la intención de que el espectador, en vez de reaccionar *catárticamente* frente al suceso escénico, lograra aprehender el mensaje a través de un análisis mucho más reflexivo, y por ende mucho más esencial? Indudablemente hay que pensar en este aspecto si se tratase de aportar un sentido más abarcador a la obra.

Otro de los elementos que afectan a *La familia de Benjamín García*, es la pobreza de imágenes en el lenguaje dramático y escénico. La puesta en escena de Pedro Angel Vera, sólo cuenta a su favor con la música de Carlos Fariñas —aunque no por la utilización que recibe dentro del montaje. Este recurso se destaca del conjunto escenográfico, concebido en un estilo extremadamente realista, lo que plantea un desfase entre el trabajo musical y el diseño a la hora de su integración en el espectáculo.

Al utilizar la palabra como la imagen de mayor peso en la concepción dramática, la obra marcha hacia las grandes tiradas, donde el verbalismo limpio de vulgarismo y chabacanerías, pero verbalismo al fin, hace que la acción se extienda innecesariamente y se diluyan las ideas fundamenta-

les, de la misma forma que ocurre con el conflicto.

Ante esta dificultad, la puesta no pudo elevarse al punto de sintetizar algunas escenas en función de la consistencia y el dinamismo del espectáculo; como tampoco logró superar los ribetes melodramáticos contenidos en el texto, los cuales constituyen el desacierto primordial al plasmar teatralmente un conflicto que exige un enfoque de corte más realista.

El efecto de este desliz se hace evidente además, en la reacción tan dispersa del público frente al espectáculo. Reacción que oscila entre la risa abierta durante una escena tan dramática como es el diálogo entre Rosa y Andrés; la ovación luego del parlamento del viejo amigo, combatiente del MININT; hasta el asombro general ante la confesión de la pequeña Rosmary a sus amigas, sin duda, éste, uno de los momentos de mayor fuerza de la obra. La actitud del público puede ser, entre otros, un punto de referencia para comprobar la efectividad del código escénico empleado. Por tanto se impone reflexionar sobre la heterogeneidad estilística que prima en la actuación de todo el elenco, en los objetivos particulares de cada actor con sus personajes y la vinculación de éstos con los fines y la perspectiva de la puesta en escena, para lograr un espectáculo de mayor unidad.

Insisto nuevamente en la definición de un lenguaje escénico y dramático más preciso y coherente con el asunto abordado, al tener en cuenta la fuerza incisiva que pudiera alcanzar así la señal que desde la escena, nos sugiere una actitud más reflexiva y una acción más justa ante cualquier contingencia social en que tomemos parte; señal que en *La familia de Benjamín García* subyace aún como una idea perdida entre telones en espera de un replanteo futuro, donde los esquemas propios del melodrama pierdan fuerza y se imponga en su lugar, una imagen sobre el problema mucho más compleja, desprejuiciada y abierta.

Un montaje para la reflexión

Vivian Martínez Tabares

Foto: Tony López

Los sucesos de la embajada de Perú en 1980 y la traición de un joven, hijo de un militante del Partido, desatan la base argumental de *La familia de Benjamín García*, de Gerardo Fernández, representada por el Teatro de Arte Popular. El autor de *Ernesto*, *Ha muerto una mujer* y *La perra* —todas estrenadas— resume y combina circunstancias reales de la historia más reciente y su recreación introduce aristas en un tema siempre actual: la responsabilidad del individuo y el papel del comunista en la educación integral de las jóvenes generaciones. Y ése es el primer mérito de la obra, escrita en 1981: la voluntad de indagar en el presente y analizar la conducta de dos militantes que han cumplido bien sus responsabilidades laborales y políticas, pero que inmersos en la actividad social, han descuidado una obligación elemental con el eslabón más simple: su propia familia. Inserta en un repertorio que desaprovecha en gran medida la posibilidad de incidir en los conflictos del presente, este nuevo título de Gerardo Fernández satisface la avidez del público de ver reflejados nuestros problemas, esta-

blece presupuestos para la reflexión individual y abre una polémica más amplia.

Benjamín García y su hijo mayor, Andrés, han vivido ajenos a un universo doméstico donde coexisten actitudes de apatía hacia los valores de la Revolución con deformaciones ideológicas de principio: la esposa del protagonista, débil y aprehensiva se escuda en supuestas enfermedades para no enfrentar la compleja realidad de su época, no sabe nada más allá del círculo cerrado de su casa, pero conoce muy bien lo que pasa dentro, a espaldas de Benjamín; Rosa, el personaje mejor construido, se ha convertido en el sostén de la vida doméstica de la familia, porque a lo largo de su juventud ha aceptado que el padre no la tome demasiado en cuenta, mientras él sí se ocupa denodadamente de la incorporación activa a la vida social de sus hijos varones. La hija se ha llegado a acomodar a su papel central entre los trajines caseros y asume sus obligaciones como una limitante que la justifica para no hacer más, pero culpa al padre de su suerte; Rogelio, el marido de Rosa, aprovecha también la condición de ama de casa de su mujer y le atribuye incluso la responsabilidad de que desertara de una zafra. La deformación ha llegado hasta el miembro más pequeño de la familia, Rosmary, la hija de Rosa y Rogelio, sueña con ser como los artistas de los Estados Unidos que "tienen cosas mejores que las de aquí".

En ese marco, que Benjamín desconoce, se produce la traición de Fernando, y el padre, que ha puesto todas sus energías en las tareas de la construcción del Socialismo, confía en sus hijos para que continúen su obra y se afirma en la validez de su ejemplo. No acepta que Fernando se haya convertido en su enemigo, rechaza la lógica y se convence a sí mismo de que el muchacho no es una escoria, sino un combatiente de la Seguridad del Estado que va a cumplir una misión de héroe.

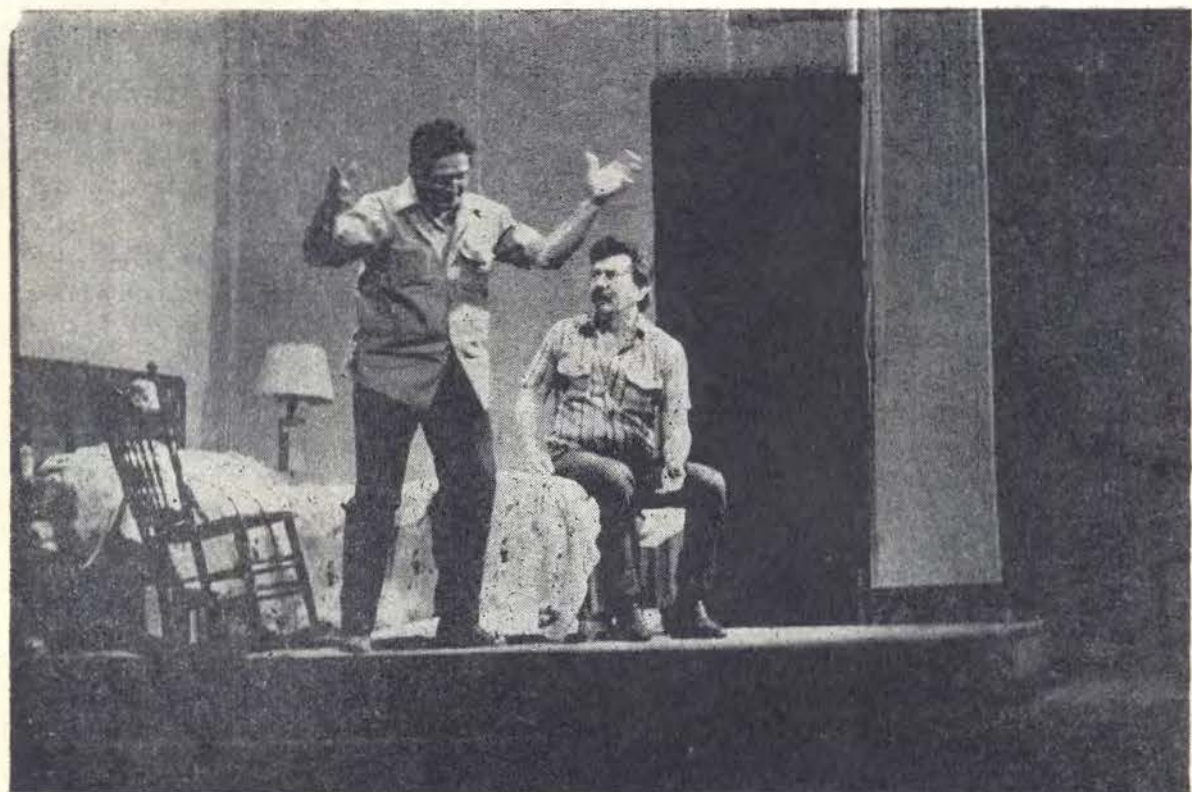
Desde el comienzo es posible entender que Benjamín se equivoca, la realidad del hogar permite constatar su error. Y lo más importante para Gerardo Fernández no es alimentar la intriga y esperar al espectador en aras del suspenso, sino develar el difícil proceso de reconocimiento de su error por parte del militante. Pero algunos detalles se han elegido mal en el proceso creativo y el propósito, de importancia crucial, no puede llevarse hasta las últimas consecuencias.

¿Quién es Benjamín García? Un viejo luchador del Escambray, un obrero de larga trayectoria que lleva nueve meses retirado del trabajo y que aparece ante nosotros en medio de la casa o realizando pequeños mandados. Y aquí el texto dramático comienza a fallar en el dibujo de los personajes, porque resulta una verdad injustificable que un hombre de profundas convicciones revolucionarias pueda coexistir durante varios meses con sus allegados y no entienda qué pasa, no perciba siquiera una señal de deterioro. No es hasta que Fernando decide entrar en la embajada que el viejo reacciona. El personaje del hijo, siempre ausente y siempre referido, se ha ido transformando del joven alfabetizador, orgullo de Benjamín, en un individuo que se mueve entre apáticos y resentidos, que abandona sus viejos amigos y que trajina con carros de dudosa procedencia y se queja constantemente, pero nada de eso ha notado el padre. El autor debe replantearse la construcción del protagonista. Si se le viera en escena, siempre atareado, inmerso en la vorágine de la producción de su fábrica, los trabajos voluntarios y las

actividades de núcleo partidista, resultaría creíble su ignorancia, pero tal y como está resulta inverosímil. La actividad de Benjamín es relatada, se cuenta en tiempo pasado y en el teatro las acciones más fuertes son las que ocurren a la vista del público.

Del mismo modo falta encarar a fondo los motivos de queja de Fernando. Poco a poco el hermano saca conclusiones del diálogo con la madre y con Rosa y de la opinión de algunos vecinos y la figura anónima se va perfilando. Se alude constantemente a sus protestas, pero ¿de qué se queja?. Benjamín y Andrés no lo saben pero el público tampoco. La obra avanza y se repite una y otra vez la referencia pero el conflicto no puede ganar complejidad y hondura porque falta explicar mejor la postura de Fernando y su relación con el padre. Eso facilitaría despejar todas las dudas del error de Benjamín con sus esperanzas absurdas. A la silueta del hijo le faltan rasgos que ayuden a entender la actitud del padre.

Dramaturgo y director deben estudiar también la estructura del primer acto, abundante en información que a veces se reitera o se apoya en detalles innecesarios. Dos personajes sobran desde el nivel textual: el secretario del núcleo de Benjamín y la nuera del viejo, Magdalena. En el primer caso porque se le ha caracterizado muy débilmente y su intervención fugaz no aporta al conflicto, el apoyo del núcleo puede darse de otra manera y su presencia en vivo no es imprescindible. La mujer de Andrés es un personaje trazado con demasiada mesura y de ahí resulta su efecto endeble sobre la escena. Magdalena es una mujer de una sola pieza, dócil, conciliadora y eficiente; se convierte en un ser pasivo más mientras permanece en casa de sus suegros, su actividad volitiva se reduce a llevar y traer vasos de agua y tazas de café de un lado a otro. Si el dramaturgo quiere tocar a profundidad las contradicciones, debe reforzar su rol activo en uno u otro sentido. Sería interesante acentuar su disparidad de criterios con la familia del marido —¿no es acaso la con-



trupartida potencial de Rosa y María?— para complejizar la crítica a los que se limitan a cumplir bien su responsabilidad individual y se sienten satisfechos sin preocuparse por hacer crecer también a los demás.

Y aunque se trata fundamentalmente de analizar el papel de Benjamín, Andrés y Magdalena, es necesario tener en cuenta la influencia que ejercen otros componentes de la sociedad. ¿Dónde está la gente que trabaja con Fernando? ¿Cómo puede medirse la acción del medio si no se refleja de modo directo y su presencia se limita a la alusión escueta a la presidenta del CDR de la cuadra? ¿Qué ocurría con Fernando antes de su entrada a la embajada?

Ya apuntamos algunos aspectos en la valoración del traslado del texto a las tablas. Pedro Angel Vera en la dirección, escoge un estilo bien tradicional: la solución na-

turalista de la escenografía ilustra al pie de la letra las acotaciones del texto y con una disposición convencional desaprovecha todo un lateral de la escena. Vera no rebasa aquí su primera puesta, y la mejor a mi juicio: la farsa soviética *Siempre que llueve, escampa*, montada en 1983 con el Centro Dramático de Cienfuegos y donde encontró soluciones de imágenes y un arreglo básico que revelaba una inquieta lectura del libreto dramático.

El movimiento aquí se reduce a las acciones físicas habituales dentro de una casa cualquiera y *La familia de Benjamín...* reedita conocidos esquemas de discusiones familiares del teatro cubano. Los actores se valen de acciones comunes y a veces la cotidianeidad estorba con tantas tazas de café y preocupaciones reiteradas por alisar un mantel, suerte de comodín gestual que esconde falta de imaginación.

La actuación acusa heterogeneidad en los estilos asumidos para los distintos caracteres sin un propósito que lo justifique conceptualmente: de un lado, el realismo y la escuela stanislavskiana; del otro, un tono de sainete, desenfadado y de fácil comunicación, que provoca la risa del público —demasiado a veces— pero resta dramatismo al argumento. Raúl Eguren interpretó a Benjamín García y su demostrado profesionalismo encauzó la caracterización en la de un hombre que se enajena —según confesiones del propio actor—, que no puede admitir la realidad en toda su crudeza y se inventa fantasías. El actor soluciona así las incongruencias que apuntamos y que deben ser resueltas por el autor primero, para facilitar una interpretación que persiga metas más coherentes. Caridad Hernández acentuó las estridencias de Rosa y simplificó su frustración con tonos melodramáticos, como Charles Arencibia quiso atenuar su mezquindad moral con ocurrencias graciosas. En la otra vertiente, Julio Rey convence con su incorporación sincera y medida del miembro del Ministerio del Interior; Pedro Angel Vera necesita suavizar el tono de sus parlamentos, demasiado discursivos a veces.

Hay un aspecto del contenido que condiciona el ambiente y que resulta útil analizar: los acontecimientos de la embajada de Perú no son en sí mismos un hecho esencial de la trama; son el marco, el motor, la circunstancia dada en que se apoya el dramaturgo para expresar sus ideas sobre el comportamiento humano del revolucionario. El montaje podía asumirlas de múltiples maneras. Pero si la puesta decide enfatizar este hecho con la trasmisión televisiva de la Marcha del Pueblo Comba-

te y las consignas populares, debe intentar reproducir de modo sintético pero expedito, más allá de meros chispazos, la atmósfera de reafirmación revolucionaria que movió cada barrio y cada cuadra en abril y mayo del '80. La preparación del cartel con la frase martiana que preside la escena final no logra insertarse a la acción y el público no comprende qué ocurre cuando se mueven al fondo los obreros. Ese elemento puede contribuir a crear la atmósfera que reclamamos si se aprovecha de modo más acentuado, aunque el diseño escenográfico de Derubín Jácome y la altura excesiva de la casa limitan la utilización integral del espacio escénico.

Carlos Fariñas compuso especialmente para la puesta una música de riqueza rítmica y belleza en su sentido dramático, pero no se le emplea del todo bien en el montaje, si exceptuamos el principio y el final. En uno, el elemento sonoro en *crescendo* prepara al espectador para el mundo convulso de una "unidad" familiar que se resquebraja, y el cierre, al compás de un son, sucede con optimismo al acto de aprendizaje del protagonista. El resto de las veces se usan efectos para acentuar la tensión detrás de un parlamento clave, en un viejo y manido recurso de novelas televisivas, heredado del melodrama.

La familia de Benjamín García acercó el gran público al teatro en la temporada de invierno. Su retirada de cartel, prematura, dejó pendiente el encuentro de los artistas con miles de espectadores. Ahora, después de la confrontación preliminar con el público en seis funciones a teatro lleno, el grupo tiene la oportunidad y el deber de ajustar los valores artísticos del montaje para que su eficacia social y política no quede a medias. ●

EL ARTE DE LA PISTA

Miguel Menéndez Mariño

Ilustración: Eduardo Muñoz-Bachs

El circo es quizás la manifestación más controvertida —y en muchas ocasiones subestimada— del arte escénico. Al menos en nuestro país no es hasta el triunfo de la Revolución que comienza a apreciarse como una actividad artística de genuino valor y, consecuentemente, se realizan esfuerzos concretos para elevar su incidencia en el nuevo contexto cultural de la sociedad hasta el punto de crearse —a fines de la década del setenta— una Escuela Nacional de Arte circense, adscrita al sistema de escuelas de la enseñanza artística.

Por eso me interesa traer aquí algunas consideraciones teóricas que contribuyan a develar las relaciones y nexos del circo con los principios básicos del arte escénico. Sus raíces históricas se remontan al momento en que un artista, en una plaza cualquiera y en un espacio escénico delimitado por el público, demostraba sus habilidades. Era el *mimus*, híbrido de muchas artes, quien deleitaba a los espectadores con las más inverosímiles actuaciones; artista que en cualquier espacio libre de la

antigüedad ática y en donde hubiera un público presto a recibirlo, —unas veces a ras del piso; otras, sobre improvisados tinglados de madera— lo entretenía mediante la exhibición de sus proezas acrobáticas, con la burla a leyes de la naturaleza, como la fuerza de gravedad; a través de la imitación de la galería del zoo con sus saltos, cabriolas y volteretas. Entre ellos había mujeres que realizaban increíbles contorsiones; otras, sostenían ánforas sobre sus cabezas ejecutando prodigios de equilibrio; con ello asombraban a la masa heterogénea del *demos* que, formando con su presencia el mágico mundo de la representación, acudía —entre bromas y curiosa— a disfrutar de las sorpresas que le deparaban estos inusitados artistas.

Los *mimus* —conocidos más tarde como histriones, antecedente de los juglares— se ganaban el favor del público al realizar insólitas actuaciones. De ello da cuenta Arbitrio Petronio, escritor romano del siglo I, al comentar de manera amena y pintoresca de los funámbulos que alardeaban



de sus destrezas y pericias desplazándose por cuerdas horizontales e inclinadas, jarras, tinajas, o tocando algún instrumento musical; de artistas que sostenían pértigas en la frente y de la aceptación y arraigo que tenían estas escenificaciones en el pueblo romano.

No sólo los virtuosos de plazas, mercados y encrucijadas dominaban los principios básicos de los géneros circenses, ni tampoco eran esos lugares los únicos foros escénicos utilizados. También en las comedias se realizaban verdaderos actos de acrobacia, equilibrismo, malabarismo y mutaciones, retomados más tarde por la *comedia dell'arte* y que formaban parte indisoluble de la atmósfera escénica de la representación. De igual forma, en el caso de la magia, ésta servía de ejemplo en muchas ocasiones a concepciones escépticas preconizadas por algunas escuelas filosóficas de la antigüedad y además como vehículo de dominio y proselitismo de la Iglesia durante el sobrecogimiento del espectáculo litúrgico.

LA PISTA O ARENA

En los albores, el arte circense con su variedad de géneros se presentó en un espacio que comprendía el lugar de la acción y que quedaba a la vista del público: la escena, ámbito donde se desarrolla la representación artística de hechos vivos frente a un público en una interacción dialéctica. Pero ese espacio o lugar de la representación está sujeto a cambios motivados por el acontecer histórico, social, político y cultural en que se desarrolla. Unas veces, su presentación se realizaba al aire libre: mercados, plazas, ferias. Otras, en lugares cerrados: anfiteatros, pórticos, palacios.

No es hasta finales del siglo XVIII que surge el espectáculo circense como actualmente lo conocemos: el llamado circo contemporáneo. Aquél donde se reúnen los distintos géneros, modalidades y especialidades con la idea preconcebida de realizar un programa de características *sui generis*. En él se respetarán las leyes y principios escénicos propios del espacio de la representación circense, aspectos

que de olvidarse llevarían al fracaso del hecho artístico. Como consecuencia, surge un espacio específico para la representación del espectáculo: la pista o arena. Su origen, forma y dimensión se debe a los requerimientos para la representación de números con caballos o dicho con mayor exactitud: de acrobacia ecuestre. La misma consiste en un espacio circular rodeado de una barrera o camones con una abertura para la entrada o salida de los artistas a través del coreto y provisto de su correspondiente avenida. Es en ese espacio donde se desarrollan las acciones dramáticas y dinámicas del circo y convergen formulaciones artísticas y del diseño escénico muy importantes para el cumplimiento de las tareas, contenidos y funciones de la puesta.

EL ESPECTACULO

Así como el espacio escénico fue en evolución con el decursar del tiempo, la representación del espectáculo circense también continuó su desarrollo pero no de la manera que algunos interpretan el espectáculo del circo, o sea, como sinonimia en todos los países, generalización cuya base es falsa.

El arte circense como manifestación artística forma parte de la conciencia social y como tal es una manera de reflejar o interpretar la realidad. Lo anterior define los principios básicos en que se sustentan y diferencian los espectáculos de circo, de acuerdo con el régimen económico-social del país en que se producen.

Por ello no es difícil apreciar, hoy día, como estos espectáculos en las sociedades capitalistas están vinculados fuertemente a un objetivo comercial y mercantil llamado a satisfacer requerimientos más económicos que artísticos.

Los programas son concebidos sobre la base del sensacionalismo y el riesgo, con lo que obvian premisas estéticas, y dan lugar a puestas estructuradas a partir de una relación consecutiva de números sin una línea de estilo definida, con el único fin de destacar la suntuosidad convertida en oropel y las aptitudes del artista circense

—desarrolladas objetivamente sobre la base del estudio y la práctica— como dotes fantásticas y sobrenaturales de unos cuantos elegidos. Ello enajena al espectador y desvirtúa el hecho artístico como tal.

Por otra parte, se puede hablar de números artísticamente elaborados o de la realización de espectáculos que transmiten un conocimiento, una ideología, además de llevar implícito la proyección de sentimientos y emociones en el público. A manera de ejemplo cito del circo soviético, las puestas de las pantomimas *Moscú en llamas*, de Mayakovski, en donde se ofrecía un panorama general de la Revolución de 1905, los acontecimientos de la Revolución de Octubre y los años del Primer Plan Quinquenal. Magnífica producción, donde se combinaban los elementos cómicos, bufos y dramáticos expresados por las acciones dinámicas y rasgos específicos del arte circense y en el que cada número artístico del programa estaba en función del tema. Más recientemente, en 1979, la presentación de *Rusland y Liudmila*, el célebre poema de Pushkin trasladado a la pista del circo después de haberse paseado por las escenas teatrales convertido en ópera; también así *Prometeo*, genial adaptación para la presentación circense del mito del hijo del titán Japeto, iniciador de la civilización humana. En todos estos espectáculos la representación adquirió su concepto más amplio al hacer posible la utilización del espacio escénico en toda su magnitud cósmica.

Meyerhold planteó en más de una ocasión en sus discursos y artículos, la necesidad de que el teatro contemporáneo se impregnara de los elementos del arte circense, criterios que llevó a la práctica en sus famosas puestas. No sólo Meyerhold reflexionó sobre estos aspectos, sino también

Eisenstein los abordó en su artículo "El montaje de atracciones". *El pillo*, adaptación de la obra *A pillo, pillo y medio*, de Ostrovski, con guión y dirección del propio Eisenstein y llevada a la escena a principios de la década del veinte, puso en función su teoría del montaje de atracciones donde aparecían los elementos propios de los géneros circenses: equilibrio en el alambre, acrobacia en la pértiga y toda la gama de la especialidad del payaso.

Cuando muere Eisenstein, en sus documentos se encuentran los esbozos de un guión para el montaje de una revista político-circense, bajo el título de *La mano de Moscú* y en donde los elementos de esta manifestación desempeñaban un papel predominante en los acontecimientos del argumento. Tampoco se pueden obviar las reflexiones de Stanislavski sobre los cómicos del circo. En ellas manifestó que la labor artística de los payasos, sin lugar a dudas, podría elevarse a la cumbre del verdadero arte. El mismo en su niñez soñaba con ser director de circo, sueño que vería materializado en las escenas humorísticas representadas en el Teatro de Arte con los actores y en donde él desempeñaba el papel de *regisseur* de circo. El circo, como arte esencialmente escénico, es expresión de los acontecimientos de orden político, económico y social de su tiempo. Y como tal, en su desarrollo, ha recibido la influencia de la sociedad que lo ha sostenido. Así la deformación y decadencia de la cultura burguesa lo han convertido en un pseudo-arte, deformado y decadente. Mas en un contexto social diferente, liberado de las trabas económicas y sociales de una sociedad dividida en clases, puede el circo reencontrar sus verdaderas raíces populares autóctonas y ser expresión de lo mejor del patrimonio universal de la cultura. ●

¿Puede formarse un dramaturgo?

Amado del Pino

En 1977, el Instituto Superior de Arte, no era aún el centro aglutinador de cultura que es hoy. La Universidad para los artistas echaba a andar y como en toda obra que nace, no faltaban los tanteos, las búsquedas y hasta el peligro de las imprecisiones.

En septiembre de ese año, un grupo de jóvenes junto a otros que ya eran artistas profesionales, con una rara mezcla de curiosidad y certeza, iniciaban un camino que —estaban seguros— los conduciría a fértiles derroteros.

Entre los nuevos alumnos empezaron enseguida a reconocerse varios compañeros que dentro de la Facultad de Artes Escénicas —aún sin techo ni aulas—, aprobaron el examen de ingreso para una carrera que, a pesar del optimismo, ellos mismos no vinculaban muy nítidamente con una futura profesión: dramaturgia.

No se hicieron esperar las preguntas, partiendo de una disyuntiva básica: ¿puede

formarse un dramaturgo? Junto a otras que se apoyaban casi siempre en la lógica: ¿quién garantiza que el escogido, en una prueba de aptitud, haya efectivamente "nacido" para escribir buen teatro?, ¿qué hacer con alguien que, después de asimilar la teoría, no sea capaz de producir una sola obra que valga la pena?

Los alumnos del seminario que comenzaba no nos asustamos demasiado por estas dudas. Como consecuencia, tal vez, de un viejo hábito estudiantil, esperábamos que la "escuela" nos daría el instrumental necesario para ejercitarnos y nos animábamos íntimamente con saber que todos, de forma más o menos sistemática, acumulábamos en dispersas gavetas o en precoces conjuntos ya organizados, muchos poemas, cuentos y hasta bocetos dramáticos.

El enterarnos que compañeros como Tomás González y Maité Vera, que ya acumulaban una producción teatral y fueron alumnos del fértil Seminario de Dramaturgia de la década del 60, matricularon en el

curso nocturno de nuestra carrera, nos sirvió como complicidad en estos primeros pasos.

Escribir "seriamente" una escena es algo más difícil de lo que pueda suponerse, sobre todo cuando a la intuición y al atrevimiento propio de un joven que hace teatro por primera vez se une la iniciación en el conocimiento de la técnica y de toda la historia teatral que lo precede.

Todos nos dimos a la tarea de ver mucho teatro, asistir a ensayos, ver películas sobre teatro y otros filmes que fueran ejemplo de buena dramaturgia cinematográfica. Que un dramaturgo tiene que ser una persona profundamente culta y que debe nutrirse de disímiles experiencias estéticas, fue una verdad de la que nos percatamos enseguida.

Un obstáculo que se alzaba frente a nosotros era la limitada experiencia vital con que contábamos para reflejar en nuestras obras. ¿Cómo aborda un conflicto conyugal un joven de 18 años que nunca se ha casado?. ¿Qué puede decir sobre un conflicto laboral quien no ha tenido hasta ahora vinculación directa con el trabajo?. Algunos de los primeros intentos se resentían de esta limitación; la caracterización de los personajes se hacía muchas veces plana, y el lenguaje, uniforme.

Encontramos con el tiempo los temas, que en algunos de los casos procedían de nuestro mundo cotidiano y en otros de la información histórica, pero todos tratados con la óptica de quienes han crecido con el socialismo.

Las prácticas de familiarización —sobre todo cuando se nos ubicó en un colectivo profesional— nos fueron de gran utilidad, porque hicimos contacto con el teatro desde adentro y nos percatamos de cuán largo y laborioso era el camino hacia la calidad.

Descubrir las posibilidades del análisis teatral y de la dramaturgia de la puesta en escena, nos hizo sentir una agradable certeza en cuanto a nuestro futuro como profesionales. La maduración vital, el trabajo político en el Instituto, las lecturas,

el contacto como espectadores reflexivos con el hecho teatral, dejaron sus huellas en nuestras búsquedas, que empezaron a tener una mayor ambición creadora.

La adaptación teatral y sus posibilidades para llevar a escena textos narrativos, nos resultó particularmente interesante. Investigar en obras modélicas y presentar trabajos de curso en asignaturas como Historia del Teatro Cubano o Historia del Teatro Universal, junto a la participación de algunos compañeros con trabajos teóricos en los eventos científicos del ISA acabaron por alejar el temor del principio de que quien no resultara un Shakespeare criollo, tendría que matricular otra carrera.

La creación siguió siendo el centro de nuestro interés y, para graduarnos, cada uno fue capaz de presentar un texto con un mínimo de dignidad.

Como epílogo de esta historia traigo a colación que dos de las muchachas de esa primera promoción se dedicaron inicialmente a la docencia, según tengo entendido sin dejar de escribir. Las otras dos y yo, cumplimos servicio social en colectivos profesionales. Una de ellas, Angeles de la Guardia, estrenó su obra de graduación, *Para encontrar un sitio bajo el sol*, con el Conjunto Dramático de Ciego de Avila. *El presidio de un sueño*, de Carmen Duarte, espera ser llevada a escena.

Este "viaje" por una experiencia esencialmente escolar pero que se proyecta hacia la integración de los jóvenes creadores en nuestro movimiento teatral, me da pie a varias reflexiones:

¿Es la formación académica, el conocimiento de la historia y teoría del teatro, la premisa fundamental para desarrollar las potencialidades dramáticas de un joven?. ¿Será más aconsejable vincular al futuro dramaturgo al quehacer de un colectivo profesional, para que aprenda sobre la marcha?. La respuesta de nuestra experiencia, y de acuerdo a lo que he podido observar en otros jóvenes autores, es que la objetiva utilidad de la teoría se hace mayor o menor según sea el grado de dina-

mismo con que se imparta. A un autor que comienza no se le debe ver como un "futuro super especialista del teatro" aunque muchos autores hayan poseído una saludable erudición. En el caso del creador, creo que el conocimiento de las regularidades de nuestro arte no debe hacerle olvidar que su contemporaneidad le va a exigir, a la larga, sus propias formas porque le solicitan constantemente su singular reflejo de la realidad.

La vinculación desde el "nacimiento" de un autor con el escenario es de vital importancia, porque el teatro es cada vez menos un hecho literario y más base textual de un espectáculo que se enriquece a veces al transformarse al calor de la creatividad de un colectivo. Pienso que es difícil para los grupos profesionales asumir la producción total de nuestros jóvenes dramaturgos. Conspira en la demora de un autor bisoño en subir a escena, dos factores fundamentales: un escritor inexperto no tiene el oficio de quien ha escrito y estrenado con regularidad para trabajar una obra, rehacerla cuantas veces sea necesaria antes de su puesta en escena. Muchas veces si la pieza no es aceptada durante su primera lectura, nos lanzamos a otra idea y olvidamos el texto anterior. También sucede que algunos grupos prefieren ir "al seguro" con una obra conocida y probada, o al menos con un dramaturgo que tenga un nombre, antes de arriesgarse con obra y autor desconocidos.

Decía que es casi imposible para el movimiento profesional poner todo lo que presente cierta calidad de los jóvenes autores. El camino que se ve a todas luces como más lógico para que el principiante pruebe fuerzas y vea su teatro, es el movimiento de aficionados. Esta solución enriquecería el repertorio del grupo aficiona-

do con un estreno y haría sentir a este joven conciencia de teatrasta. Sucede, sin embargo, que muchas veces hay trabas para que este aparentemente fácil vínculo entre dramaturgo y grupo de aficionados se dé realmente en la práctica. He sido invitado en algunas ocasiones como jurado de encuentros de talleres literarios —labor bastante descansada, pues se presenta una pieza por cada veinte poemas—, y casi siempre al preguntarle a estos singulares talleristas por qué no le dan el texto al instructor del municipio, contestan que los instructores montan sólo obras que están aprobadas por el repertorio nacional. Pienso que este mecanismo debe agilizarse para bien de estos abnegados grupos y, de una forma eficaz, acelerar el adiestramiento de los jóvenes autores.

Confío, finalmente, en que seremos más los dramaturgos de nueva promoción en el futuro y con obras más representativas. Los jóvenes que estudian actualmente en la Facultad de Artes Escénicas del ISA, transitan un camino más desbrozado. Muy importante para el futuro de los demás, que no alcanzan una formación universitaria, es vincularse con los Talleres de Dramaturgia, si es que funcionan en su contorno, y echarlos a andar si están anquilosados, acercarse al consejo artístico de los colectivos profesionales, para buscar no solo el estreno inmediato de un texto, sino la ayuda, la asesoría. Ver todo el teatro posible y convertirse en un perseguidor implacable de información.

A la pregunta inicial de si puede formarse un dramaturgo, puedo agregar otra: ¿contaremos en el futuro con un movimiento teatral sólido y constantemente renovado si no propiciamos el surgimiento de nuevos y buenos autores para ese futuro teatral?

FICHERO TEATRAL

TALLER DRAMATICO

El grupo teatral Taller Dramático fue fundado en 1966 por artistas provenientes del disuelto Conjunto Dramático Nacional. Estuvo dirigido por Gilda Hernández, quien, a su vez, montó cinco de los espectáculos del colectivo.

De las doce obras representadas por este conjunto entre febrero de 1966 y marzo de 1968, cuatro fueron estrenos mundiales y similar número en Cuba. El 50% de los títulos fue de autores cubanos y escenificaron además obras de dos autores estadounidenses, dos checoslovacos, un mexicano y un chileno. Los géneros dramáticos que predominaron en su repertorio fueron la comedia y el melodrama. Ocho directores representaron las puestas en escena: seis cubanos, un checoslovaco y otro chileno.

El Taller Dramático estrenó todas sus obras en la ciudad de La Habana. Inició sus presentaciones en las salas Hubert de Blanck y El Sótano, se presentó posteriormente en esta última sala y culminó su actividad con dos grandes espectáculos en el Teatro Mella.

1. **LA INTIMIDAD DE UNA ESTRELLA (EL GRAN CUCHILLO)**. Clifford Odets (1906-1963) estadounidense. Sala Hubert de Blanck, 16 Feb. 1966 (EN). DIR. Gilda Hernández. DIS. ES. Rafael Mirabal. DIS. VE. María Elena Molinet. DIS. LU. Héctor Lechuga. AS. DRA. Gloria Parrado. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa.

2. **EL ROBO DEL COCHINO**. Abelardo Estorino (1925-), cubano. Sala El Sótano, 19 Feb. 1966 (EC). DIR. Gilda Hernández. DIS. ES. Luis Yn. DIS. LU. Héctor Lechuga. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa.

3. **MISA DE GALLO**. Peter Karvas, checoslovaco. Sala El Sótano, 7 Abril, 1966 (EC). DIR. Gilda Hernández. DIS. ES. Rubén Vigón. DIS. VE. María Elena Molinet. DIS. LU. Héctor Lechuga. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. AS. LIT. Rolando Ferrer.

4. **CHISMES DE CARNAVAL**. José R. Brene (1927-), cubano. Sala El Sótano, 30 Abril, 1966 (EM). DIR. Silvano Rey. COR. Guido González del Valle. COM. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. y DIS. VE. Salvador Fernández. DIS. LU. Héctor Lechuga. DRA. Gloria Parrado. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell.

5. **CLOTILDE EN SU CASA**. Jorge Ibarquengoitia (1928-), mexicano. Sala El Sótano, 5 Jun. 1966 (EN). DIR. Modesto Centeno. DIS. ES. Rubén Vigón. DIS. VE. Eugenio Elizalde. DIS. LU. Héctor

Lechuga. DRA. Gloria Parrado. AS. MUS. Pablo López. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell.

6. **MADRE**. Karel Kapec (1890-1938), checoslovaco. Teatro Mella, 16 Jul. 1966 (EN). DIR. Lubos Pistorius (checoslovaco). COM. Jorge Garcíaporrúa. DIR. ORO. Roberto Sánchez Ferrer. DIR. COR. Marta Valdés. DIS. ES. Z. Kolar (checoslovaco), Salvador Fernández y Rubén Vigón. DIS. VE. María Elena Molinet. DIS. LU. Carlos Maseda. AS. DRA. Gloria Parrado. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell.

7. **UNOS HOMBRES Y OTROS**. Jesús Díaz (1941-), cubano. Sala Sótano, 13 Oct. 1966 (EM). DIR. Liliam Llerena. DIS. ES. Liliam Llerena y Salvador Fernández. DRA. Gilda Hernández y Dulce Rosa Ruquet. AS. MUS. Marta Valdés.

8. **TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO**. Jorge Díaz, chileno. Sala El Sótano, 30 Nov. 1966 (EN). DIR. Eugenio Guzmán (chileno). COM. Leo Brouwer. DIR. ORO. Tony Taño. DIS. ES. Rolando Moreno. DIS. LU. Héctor Lechuga.

9. **LA SOGA AL CUELLO**. Manuel Reguera Saumell (1928-), cubano. Sala El Sótano, 11 Mar. 1967 (EM). DIR. Gilda Hernández. COM. y AS. MUS. Héctor Angulo. DIS. ES. y DIS. VE. Salvador Fernández. DIS. LU. Carlos Maseda. DRA. Dulce Rosa Ruquet.

10. **AIRE FRÍO.** Virgilio Piñera (1912-1979), cubano El Sótano, 22 Abr. 1967 (EC). DIR. Humberto Arenal. DIS. ES. y DIS. VE. Eduardo Arrocha. DIS. LU. Carlos Maseda DRA. Gloria Parrado. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa.

11. **MARIA ANTONIA.** Eugenio Hernández (1936-), cubano. Teatro Mella, Set. 1967 (EM). DIR. Roberto Blanco. COM. Leo Brouwer. COR. Santiago Alfonso. DIR. ORQ. Vicente Regueira. DIS. ES. Manolo

Barreiro. DIS. VE. María Elena Molinet. DIS. LU. Carlos Maseda DRA. Dulce Rosa Ruquet. AS. FOL. Rogelio Martínez Furé.

12. **LAS BRUJAS DE SALEM** Arthur Miller (1915-), estadounidense, Teatro Mella, Mar. 1968 (EC), DIR. Gilda Hernández. COM. Rogelio Martínez Furé. COR. Ramiro Guerra y Elena Noriega (mexicana). DIS. ES. y DIS. VE. Manolo Barreiro. DIS. LU. Carlos Maseda. DRA. Dulce Rosa Ruquet. AS. MUS. Héctor Angulo. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell.

Legenda:

DIR: Director artístico

DIR MUS. Director musical

DIR. COR. Director coral

DIR. ORQ. Director orquestal

COM. Compositor

COR. Coreógrafo

AS. DRA. Asesor dramático

AS. MUS. Asesor musical

AS. LIT. Asesor literario

AS. FOL. Asesor folklórico

DIS. ES. Diseño de escenografía

DIS. VE. Diseño de vestuario

DIS. LU. Diseño de luces

EM. Estreno mundial

EN. Estreno nacional

EC. Estreno en el colectivo

Fuente: Repertorio histórico del Grupo de Desarrollo de las Artes Escénicas. Departamento de Organización y Desarrollo de la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura.

(Investigación y recopilación: Orlando Nodal).

LEA EN EL PROXIMO NUMERO

Libreto No. 8

LA APRENDIZ DE BRUJA,

texto dramático de Alejo Carpentier, introducido
por un estudio de Graziella Pogolotti

CRITICAS SOBRE MONICA, LA FAMILIA
DE BENJAMIN GARCIA Y MAESTRA VIDA

CRONICAS DE VIAJE SOBRE EL TEATRO CUBANO
EN SITGES Y MARTINICA

LIBROS Y PUBLICACIONES RECIBIDOS

THE ENCYCLOPEDIA OF WORLD THEATER

Comprende una introducción por Martín Esslin; 2 000 notas biográficas o explicativas que incluyen a dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, compañías e instituciones, corrientes teatrales, etc.; 420 ilustraciones en blanco y negro, con sus respectivos pies de grabado; índice de 5 000 títulos de obras dramáticas y por último, los créditos de las ilustraciones. Impreso en Gran Bretaña, en idioma inglés, por la editorial Charles Scribner's Sons de Nueva York, en 1977. 320 páginas.

AMERICAN BALLET THEATRE

Este volumen recoge, históricamente, las características y matices que distinguen a esta compañía danzaria; ilustrado con más de 500 fotografías entre sus 380 páginas, 12 de las mismas en colores. Incluye una introducción y otra nota de Charles Payne, así como cuatro ensayos especializados, de uno de los cuales es autora Alicia Alonso. Contiene un listado de toda la producción del Ballet Theatre entre 1940-1977; información acerca de

los fotógrafos que aportaron sus obras y el índice general.

Publicado en inglés por Alfred A. Knopf, en Nueva York, en 1978.

DESIGNING AND PAINTING FOR THE THEATRE

Compendio de Lynn Pecktal que contempla diversos aspectos de la creación escenográfica en diez capítulos, enriquecidos con los criterios de idéntico número de destacados diseñadores. Incluye, al final, un listado biográfico de otros creadores, relación de establecimientos de materiales especializados, otra de instituciones, bibliografía selectiva y por último el índice general. Contiene, asimismo, más de 700 ilustraciones, algunas en colores. Publicado con 412 páginas por la editorial Holt, Rinehart and Winston, en 1975. Publicaciones Periódicas:

EL PUBLICO

Publicación mensual de teatro, editada por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura de España que por medio de fotografías, reseñas,

críticas, comentarios y entrevistas trata de reflejar la actividad teatral española, en 64 páginas. Muy a menudo sale acompañada por Suplementos. El Centro posee los números del 1 al 10.

THEATER

Revista publicada por la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale, en New Haven, Connecticut, Estados Unidos de Norteamérica. Suele incluir el texto de alguna obra del repertorio de esa institución, entrevistas, ensayos, reseñas de puestas en escena, comentarios acerca de actividades teatrales y secciones permanentes de créditos fotográficos, colaboradores, libros recibidos, etc. La colección está incompleta.

DIONYSOS

Boletín especial dedicado al colectivo dramático brasileño Teatro Oficina, elaborado por Fernando Peixoto y dividido en cuatro partes principales: fichas técnicas, trayectoria histórica, documentos y fotos. Publicado con 280 páginas por el Ministerio de Educación y Cultura del Brasil con el No. 26 de enero de 1982.

(Todas estas obras pueden ser consultadas en el Centro de Documentación de Artes Escénicas del Teatro Nacional de Cuba)

EL CARTEL DE TEATRO

ENRIQUE MARTINEZ. (Pedro Betancourt, 1947). Graduado de las especialidades de pintura y grabado en la Escuela Nacional de Arte, donde laboró como profesor de Diseño Gráfico y Tipografía. Trabajó como profesor de Cartel y Tipografía en la Escuela Nacional de Diseño. Actualmente es asesor artístico de la Editorial Gente Nueva y realiza ilustraciones y diseños de libros, revistas y carteles para diferentes organismos nacionales e internacionales. Ha obtenido premios en Japón, RDA, Checoslovaquia y en numerosos concursos nacionales. Es miembro de la UNEAC, de la comisión de Diseño del Ministerio de Cultura, de la Brigada Hermanos Saíz y del Taller de Gráfica de la Catedral. Participó como miembro del comité internacional de la Bienal de Bratislava y del jurado internacional de la Feria del Arte del Libro de Leipzig. Ha ofrecido asistencia técnica de diseño e ilustración en República Dominicana y Nicaragua. El cartel que reproducimos en nuestra contraportada le fue encargado especialmente a este artista por nuestra redacción como saludo de *Tablas* al otorgamiento a Cuba de la sede del XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro.

HELMO HERNANDEZ

Nació en San Antonio de los Baños en 1923. Comenzó su labor como actor en 1950 en el Teatro Universitario, donde representó obras del repertorio clásico griego y del Siglo de Oro Español, entre ellas *El lindo Don Diego* y *La dama boba*. Con la agrupación TEDA interpreta *La ramera respetuosa*, de Sartre. En *Prometeo* hace entre otras *Calígula*, *Llama vida*, *Sangre verde*, *Los fanáticos* y *Rencor al pasado*. Con el grupo Teatro Estudio *El alma buena de Sechuan*, *La muerte de un viajante* y *Tupac Amaru*, y con el Conjunto Dramático Nacional *La madre*, *Romeo y Julieta* y *Réquiem por Yarini*; con el grupo Taller Dramático, *Intimidad de una estrella*, *Las brujas de Salem*, *Unos hombres y otros*, *Topografía de un desnudo* y *Aire Frio*. Fundador del Teatro Escambray, como antes de Teatro Estudio y el Conjunto Dramático participa desde 1968 en las obras importantes de este colectivo como *La vitrina* y *Las provisiones de Jehová*. En 1977 funda con un grupo de teatristas el grupo Cubana de Acero donde interviene, entre otras, en *Autolimitación*, *Presencia* y *Huelga*. Ha trabajado en más de doscientas obras teatrales en una carrera exitosa que abarca los más importantes colectivos dramáticos desde la "época de las salitas" a la actualidad, así como en la televisión y el cine (programas teatro, telenovelas y cuentos) entre ellos *El carillón del Kremlin* y *En silencio ha tenido que ser*, así como en siete películas cubanas. Ha realizado giras internacionales. Posee la "Distinción por la cultura nacional" y la medalla Raúl Gómez García. En estos momentos trabaja como actor en el Grupo Cubana de Acero



Instituto Internacional de Teatro

XXII Congreso, Ciudad de La Habana, junio 1987

