

tablas



40cts
1/87

Seis directores enjuician la escena
de los 80



Camagüey 86 : balance necesario



• Teatro Danza e Identidad



tablas

PREMIO OLLANTAY 1986/ MEMORIA/ Centro Cubano del ITI/ FESTIVAL DE CAMAGUEY: BALANCE NECESARIO/ Roberto Gacio/ LA IMAGEN DETENIDA/ Marquetti, Vidal y Tony López/ EL ROSTRO DE LOS 80/ EL SUDOR O EL DERECHO A LA ACCION/ Liliam Vázquez/ LIBRETO No. 13: EL SUDOR O LAS COSAS DE LA VERDAD/ Abrahan Rodríguez/ TEATRO, DANZA E IDENTIDAD/ Inés María Martiatu/ JOVENES ACTORES ¿CONQUISTA O EXPRESION INSUFICIENTE?/ Vivian Martínez Tabares/ LILI RENTERIA: NI CANDIDA NI DISTANTE/ Amado del Pino/ LA NUEVA PUPILA CRITICA/ Rine Leal/ ESCENA DE LA EXPERIENCIA NEGRA/ Clementina C. Rabassa/ INVENTARIO DE INEDITOS/ SUSCRIBASE.

Teatro, danza e identidad

Un estudio del fenómeno teatro-danza como expresión de nuestra identidad cultural: el carnaval, los temas del folklor y el influjo de la danza en tres creadores fundamentales: Roberto Blanco, Berta Martínez y Eugenio Hernández Espinosa.

El sudor o Las cosas de la verdad

El último texto de un autor popular: Abrahan Rodríguez, una mirada crítica enfocada hacia la inmediatez, inmersa en el proceso de rectificación de errores que está viviendo todo nuestro país.

El rostro de los 80

Seis directores artísticos definen las claves del teatro cubano en los últimos seis años y formulan un juicio acerca de su propia creación.

Revista *Tablas* No. 1 enero-marzo de 1987. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas, Directora: Rosa Ileana Boudet, Editores: Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Diseño: Orlando Silvera. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista *Tablas*, Lombillo No. 605 esq. a Ermita, Plaza de la Revolución. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: Conjunto Folklórico Nacional, foto Pirole. Reverso de portada: *En el parque*, bajo la dirección de Vicente Revuelta, Gran Tinajón Camagüeyano, foto Marquetti. Contraportada: Lili Rentería, actriz del Teatro Irrumpe, foto Gory. Reverso de contraportada: Sergio González y Susy Monet en *Accidente*, foto Marquetti.

Theatre, Dance and Identity

A study of the theatre-dance phenomenon as expression of our cultural identity: the carnival, the themes of folklore and the influence of dance in three outstanding artist: Roberto Blanco, Berta Martínez y Eugenio Hernández Espinosa.

Sweat or the true things

The last play of a popular author: Abrahan Rodríguez, a critical, outlook of immediacy, within the rectification process that our country is undergoing.

The face of the 80's

Six theatre directors define the clues of Cuban theatre in the last six years and judge their own creation.

PREMIO OLLANTAY

El Jurado del Premio Latinoamericano de Teatro OLLANTAY que otorga anualmente el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), correspondiente a 1986, e integrado por María Teresa Castillo, Luis Molina, Rodolfo Santana, Juan Carlos Gené y Orlando Rodríguez B., reunido en Caracas el día 25 de noviembre de 1986, acordó, por unanimidad los siguientes premios: HOMBRES DE TEATRO: A CLAUDIO DI GIROLAMO de Chile, director y escenógrafo con treinta años de dedicación a la escena de su país y de América Latina, habiéndose desempeñado en instituciones y grupos teatrales de relevante acción en el teatro chileno. El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, ICTUS y actualmente el Taller Teatro Dos, bajo su dirección, conforman parte de su valioso quehacer al que se suma su tarea docente e impulsora de las nuevas generaciones de realizadores.

GRUPO DE TEATRO: AL NUEVO TEATRO de Santo Domingo, República Dominicana, elenco creado en enero de 1969 y que dentro de difíciles condiciones ha logrado una actividad permanente, buscando caminos propios de expresión apoyando la dramaturgia dominicana y latinoamericana, presentando además, repertorios de autores universales, sirviendo de modelo dentro de su país para el surgimiento de nuevos conjuntos, profesionales y aficionados, que hoy integran la realidad escénica de la isla. Además y merced a la tenaz actividad de sus integrantes, han concretado su viejo sueño de una sala propia.

INSTITUCION DE APOYO AL TEATRO: A la ESCUELA SUPERIOR DE ARTES ESCENICAS JUANA SUJO, de Venezuela, que creada por la actriz argentina cuyo nombre lleva, continuada en su discípulo Porfirio Rodríguez y hoy bajo la dirección de Andrés Martínez, ha cumplido treinta y siete años de labor ininterumpida, habiendo formado gran parte de las actrices y actores del teatro, cine y televisión venezolanos, que hoy encabezan elencos y compañías, y constituyen figuras destacadas en el arte nacional, algunas de las cuales han triunfado más allá de nuestras fronteras.

INVESTIGACION: Al investigador cubano-español CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO que en tres décadas de labor continua, ha contribuido con sus estudios y acción en España, Estados Unidos y América Latina, a difundir el teatro del pasado y del presente de nuestro continente

y de las zonas insulares, publicando artículos, dictando conferencias y escribiendo valiosos textos sobre diferentes períodos en el desarrollo de la escena latinoamericana, tarea que ha merecido el reconocimiento en diferentes países.

PUBLICACIONES: A la revista TABLAS de Cuba, que a lo largo de un quinquenio, ha recogido y estimulado la tarea creadora del teatro en la isla, destacando además el rescate de páginas, figuras y manifestaciones escénicas del pasado teatral cubano, convirtiéndose en un importante órgano difusor y al mismo tiempo, en un vehículo de estímulo e investigación teatral, lo que contribuye al afianzamiento y superación de la escena de su país.

NUEVOS APORTES Y EXPERIMENTACION: Al Grupo teatral ORNITORRINCO, de Brasil, que se encuentra en su décimo año de labor creadora y de búsqueda permanente en su interés de complemento entre teatro y música, con trabajos cuya base ha sido la dramaturgia nacional o universal, para lograr una expresión representativa de la idiosincracia y características brasileñas, que desemboque en un teatro representativo de una realidad tan vasta y compleja como es la del gran país hermano.

TEATRO INFANTIL Al titiritero y maestro del teatro de muñecos EDUARDO DI MAURO, argentino, que en su propio país, creando e integrando el grupo LA PAREJA, recorrió la ancha geografía del continente, difundiendo esta manifestación y estimulando la labor, juvenil. Radicado en Venezuela desde hace varios años, su tarea se ha cristalizado, además de giras y enseñanzas, en la creación de teatros estables de muñecos en Barinas y Guanare, recorriendo el país y realizando una gran labor en colegios, ciudades y villorrios.

PREMIO ESPECIAL

Además, el Jurado resolvió otorgar este año, un PREMIO ESPECIAL a la publicación teatral española PRIMER ACTO, que bajo la dirección del crítico y escritor José Monleón, durante los treinta años de su existencia, ha destinado parte de su material a la difusión y conocimiento del teatro latinoamericano, lo que ha permitido a su vez, que en España, el teatro de nuestros países alcance una valoración, que antes no era factible por el desconocimiento que existía sobre nuestra escena.

Dado en Caracas, a los veinticinco días del mes de noviembre de 1986.

MEMORIA

Un artículo aparecido en la revista *Diplomacia*, en diciembre de 1948, fue el motor impulsor de lo que es hoy el Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro). El trabajo, firmado por Mariano Grau, reseñaba su nacimiento, las palabras pronunciadas por Julián Huxley, director general de la UNESCO, así como la invitación hecha por su presidente Armand Salacrou para crear nuevos centros nacionales.

En otra parte, Huxley ha recordado que "en el caluroso verano de 1947 creamos también un Instituto Internacional del Teatro (su objeto era el drama, la ópera, el cine y el ballet), ello tras la insistente demanda de J. B. Priestley, un norteamericano llamado Kurtz y John Grierson. Del comité encargado de crear el Instituto formaban parte personajes muy conocidos de los círculos teatrales, como el director y actor francés Jean-Louis Barrault, el inglés Sir Tyrone Guthrie y la norteamericana Lillian Hellman (...)"

De inmediato, los teatristas cubanos trabajaron por integrar la institución. La revista *Prometeo* (marzo-abril, 1949) dedica su editorial "La UNESCO y el teatro cubano" a denunciar que desde que se recibió la invitación "nada se ha hecho en este sentido", informan de sus objetivos y de la conveniencia de integrarla.

"De las ventajas que reportaría a Cuba su inclusión entre las naciones que responden al llamamiento de la UNESCO, parece innecesario hablar. Hasta ahora hemos luchado solos en este enorme esfuerzo de

levantar el espíritu del teatro en nuestra patria. Desde hace más de quince años, nacen y desaparecen, sucesiva y aún simultáneamente, grupos teatrales que, sin estímulo oficial alguno, dejan constancia de una latente inquietud artística —más concretamente, teatral— en el hombre de Cuba (...)"

Y añade que "consolidadas nuestras fuerzas, unificadas nuestras instituciones de teatro, no sólo con una vinculación interior, sino ligadas a un movimiento exterior como la UNESCO, de enorme trascendencia y fuerza, estaremos en condiciones de luchar por nuestro teatro con la certeza de ser oídos".

La propia revista en su edición de mayo, 1949, publica un llamado a "nuestras instituciones teatrales, teatro ADAD, Patronato del Teatro, Teatro Universitario, Proarte, Academia Municipal de Arte Dramático, etc., y a todos los grupos en formación, para unirse en el propósito de constituir el centro nacional del ITI que puede ser la forma de solidarizar, unificar los esfuerzos que cada grupo ha venido haciendo aisladamente por el teatro y llegar juntos a la realización de lo que es en definitiva el propósito común: la creación de un teatro de arte cubano".

"Comenzó una época, recuerda la dramaturga y promotora cultural Nora Badía, de muchos esfuerzos para pagar la cuota, pedíamos el dinero a los teatristas, las instituciones, hacíamos ventas y todo con mucho sacrificio.



● Taller Internacional del Nuevo Teatro, celebrado en 1983 en La Habana: encuentro con los métodos latinoamericanos de creación (Foto Marquetti)

"El 7 de abril, Maurice Kurtz, secretario general del ITI, contesta una carta del 25 de marzo de 1949 y nos recuerda que el Centro debía ser representativo de todas las disciplinas teatrales.

"El 6 de octubre de 1949 se celebra una reunión en la Sociedad Lyceum Lawn Tennis en la cual se constituye el Centro Cubano. Se elige como presidente a José Manuel Valdés Rodríguez y como secretario a Francisco Morín. Están representadas la ARTYC, Academia Municipal de Arte Dramático, ADAD, Teatro Universitario y Patronato del Teatro."

Valdés Rodríguez era un destacado crítico teatral, de formación universitaria y rigor intelectual, pionero del cine cubano y promotor de las artes escénicas cuya presencia como primer presidente del Centro Cubano prestigia la institución.

"Comenzó un amplio intercambio de correspondencia, relata Nora. El Centro se

valió de dos cubanos que estaban en el extranjero, entre ellos Rafaela Chacón Nardi, para estar representado en la Conferencia Internacional de Venecia, en 1952.

A su regreso narraron sus experiencias en las páginas de *Prometeo*. "Intentamos realizar un trabajo, organizar modestas muestras, pero después del golpe de Batista, cerramos, dejamos "dormir" el Centro hasta el triunfo de la Revolución."

En 1961, Isabel Monal, Gilda Hernández y Nora Badía llegan un día antes de concluir el Congreso de Viena, justo a tiempo para impedir que por su inactividad el Centro fuese excluido del organismo. Recibieron una cálida acogida y expusieron que Cuba deseaba permanecer en el ITI, ya que se abrían para el teatro, como para todo nuestro pueblo, amplias posibilidades de creación artística y participación en la cultura. Ahora Badía y otros teatristas colaboran en múltiples acti-

vidades y mantienen la continuidad con los esfuerzos iniciales por su creación. En 1960, por ejemplo, el Instituto protestó con energía ante la negativa de visa a los delegados cubanos Fornarina Fornaris y Amado Palenque, quienes debían concurrir a la Conferencia de Centros Latinoamericanos en Montevideo.

En 1961 un espectáculo danzario irrumpe en Teatro de Naciones; en el 64 asiste el Conjunto Folklórico Nacional y en 1967 la puesta de *La noche de los asesinos*, de José Triana, dirigida por Vicente Revuelta. En 1968 Sergio Corrieri participa en la cuarta conferencia de los centros latinoamericanos, en México y Héctor Quintero con *El premio flaco* recibe el galardón internacional del ITI lo que posibilita una amplia difusión de la pieza y un conocimiento de la realidad cubana. La presencia de nuestra escena en la institución es un hecho y el reclamo de sus fundadores ha sido oído.

En la década del 70 el Centro recibe un nuevo impulso. A partir de Moscú (1973) ha estado representado en todos los congresos y en múltiples actividades de los comités permanentes, en los ejecutivos del Comité de Teatro Musical y del Nuevo Teatro y desde 1983 en el Comité Ejecutivo. Actualmente Cuba ocupa una de las vicepresidencias.

El Día Internacional del Teatro se convierte en una fiesta teatral. Nuestra presencia en la 4ta sesión de Teatro de Naciones, Caracas, 1978, con el Grupo Teatro Escambray y en Sofía, Bulgaria, en 1982 con el Ballet Nacional de Cuba, ha sido estimulante.

En 1979 durante la celebración de CARIFESTA, el Centro auspició un coloquio sobre las artes escénicas en el Caribe, mientras que en los Festivales de Teatro de La Habana 1980 y 1982, promovió la discusión de temas relativos al desarrollo y las perspectivas del movimiento teatral. En 1983, la celebración del Taller Internacional del Nuevo Teatro, atrajo la atención de creadores de todas partes del mundo, ávidos de conocer formas y métodos de los directores latinoamericanos.

La celebración en La Habana del XXII Congreso nos remite a los esfuerzos iniciales, a los momentos difíciles donde el entusiasmo y la fe prevalecieron. Los que confiaron en la institución, predijeron su utilidad y su fuerza, son también parte de esta indispensable memoria.

Centro Cubano del ITI



FESTIVAL DE CAMAGÜEY:

balance necesario

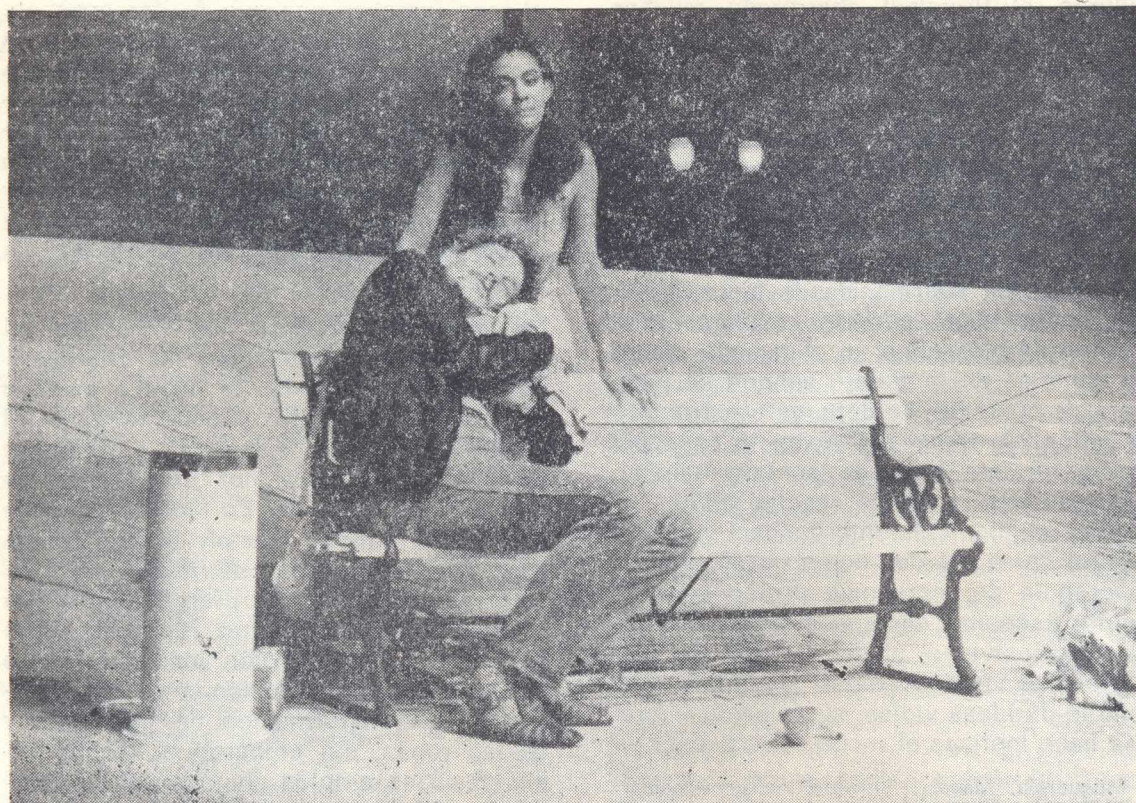


ROBERTO GACIO

El saldo aleccionador del Festival de Teatro Camagüey 86 puede resumirse en haber logrado una mayor aproximación a la problemática esencial del actual movimiento de teatro cubano. A ello contribuyó no sólo la confrontación de las puestas en escena sino también el coloquio crítico posterior a las mismas, en el cual se discutieron con agudeza analítica y clima constructivo, tanto por los creadores como por la

promoción de teatrólogos formados en el Instituto Superior de Arte, lo que favoreció el necesario puente de comunicación entre las diferentes generaciones de teatristas cubanos.

A partir del enfrentamiento competitivo de diecinueve espectáculos pertenecientes a diecisiete colectivos se corrobora con nuevos matices "el desarrollo desigual de la dramaturgia nacional, la insuficiencia de



● La madurez de Adolfo Llauradó, la mejor actuación de su carrera, junto a Alina Rodríguez En el parque, de Guelman. (Foto Marquetti)

talentos en la dirección artística y los desniveles actorales apreciables sobre todo en las obras de conjunto".¹ Pero junto a lo anterior la calidad inobjetable conseguida en las propuestas de obras clásicas traídas al certamen, la presencia entre los premiados de cinco actores egresados de la ENA y el ISA al lado de consagrados de largas décadas en la actuación y la participación esperanzadora de algunos directores como Pepe Santos, Tomás González, Dimas Rolando y Norberto Reyes. Aunque estuvieron ausentes destacados de Camagüey 83 como el grupo Rita Montaner y el Cabildo Teatral Santiago, en esta ocasión se sumaron con brillo singular que les mereciera reconocimiento del jurado el grupo Anaquillé con sus dos vertientes: experimental y de comedias clásicas cubanas y el Colectivo Teatral Granma.

¿Y en cuanto a la irradiación de la actividad del Festival? Este no sólo abarcó al Teatro Principal de la ciudad sede sino a diversas locaciones en fábricas, casas de cultura, plazas, facultades universitarias, institutos preuniversitarios y unidades militares en ocho municipios, extendiéndose también a las provincias Tunas y Ciego de Avila. Aumentó la asistencia de los espectadores al Principal abarrotado muchas noches, con una acogida entusiasta en casi todas las presentaciones.

En la parábola trazada por los textos cubanos representados el punto más lejano le corresponde a *Mi tía la cartomántica*, de José Rodríguez Lastre bajo la dirección de Pedro Castro, el cual nos narra la trayectoria de Lucía Gómez, consagrada a la crianza de su sobrino, desde la seudorrepública hasta el período revolucionario. Víctima de atropellos en el pasado siente los cambios del presente aunque se halle fuera de contexto. La deficiente estructura de influencia radial del texto, le hace penetrar en una zona de sentimentalismo y costumbrismo donde resulta difícil encontrar el planteamiento fundamental. La ruptura entre los dos actos no ayuda a la coherencia del personaje protagónico. El ámbito escénico deviene abigarrado y de poca expresividad; si los cambios de vestuario a la vista de todos significan despojarse de ideas viejas, su solución imprecisa hace ineficaz el recurso. La puesta en

escena resultó fallida porque no supo matizar el exceso emocional que primaba en el argumento. Esperamos la recuperación artística del Conjunto Dramático de Camagüey de fecundas etapas anteriores, ahora en su XXV aniversario.

La familia de Benjamín García recreada por el Teatro de Arte Popular bajo la dirección de Pedro Angel Vera aportó facetas de la historia más reciente: los sucesos de la embajada del Perú en 1980. Su autor Gerardo Fernández se aproxima al tema de la responsabilidad del individuo y el papel del comunista en la educación integral de las jóvenes generaciones. Se hicieron ostensibles limitaciones señaladas antes a la dramaturgia y a la concepción de Vera, tales como debilidad en las motivaciones y el trazado de Benjamín, el padre y su hijo Andrés. Así también Rosa, la hija reaccionaria resulta contrapartida mejor delineada y el equilibrio necesario cede de un solo lado.

El dramaturgo Freddy Artiles tuvo la oportunidad de apreciar dos lecturas bien diferentes de *El esquema*. La del Conjunto Dramático de Pinar del Río, bajo la dirección artística de Ricardo Salmerón, asume el tono farsesco con que Artiles arremete contra lo absurdo del burocratismo y la simplificación al ejecutar un proyecto que llega a ser tergiversado. Un tono de choteo preside el tiempo de la representación pero el aquellarre producido por el uso de recursos escenográficos, de vestuario y maquillaje que denotan imaginación, sin embargo, obstaculizan el juego de las ideas.

No obstante, aciertan los pinareños al llevar la esquematización a las orientaciones que se le brindan al público para su conducta en el teatro y especialmente al desarrollar en el lunetario la delirante asamblea conducida por una suerte de directora de orquesta. En tanto, la versión del Teatro Político Bertolt Brecht refleja con cierta grisura un restringido color de comedia donde los intérpretes demuestran su oficio sin la brillantez requerida. Aquí los niveles de dirección involucrados se precisan desde la nación a la base mediante la transformación de las sillas y de las ropas, sin embargo el telón-documento no se emplea en todas sus posibilidades. El derrumbe final de los funciona-

¹ Muguercia, Magaly. "Informe no confidencial" en *Tablas*, 2/86, p. 7.

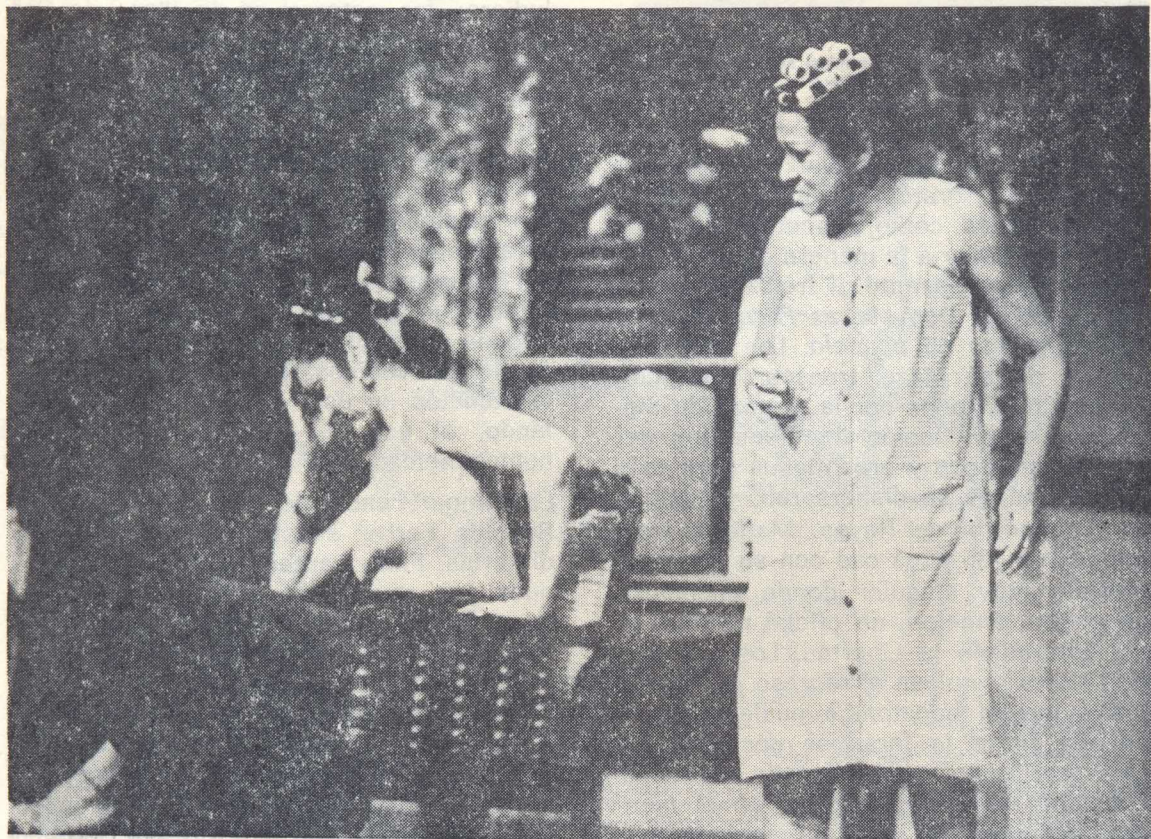
rios manifiesta la inevitable desaparición de quienes así actúan. Este trabajo artístico de Miriam Lezcano está signado por la discreción pero carece del vuelo necesario.

El grupo Pinos Nuevos de la Isla de la Juventud incorpora *Molinos de viento* de Rafael González, de exitoso estreno por el Teatro Escambray. La temática del fraude escolar y los métodos erróneos que aún subsisten en el sistema educacional se plasman ahora mediante imágenes analógicas: los patinadores o el barco que se va a pique, léase la escuela. Estas proyecciones artísticas, atractivas en el plano visual, devienen obvias en su lectura, y junto a la imprecisión de las composiciones espaciales no coreográficas y las dificultades de dicción en algunos actores restan valores a la puesta.

A pesar de soluciones creadoras como la escena de las tentaciones y la ambientación conseguida por Tony Díaz, el colectivo no estuvo a la altura de *Proyecto de amor* galardonada en Camagüey 83.

Un grupo teatral *sui generis* lo constituye el Conjunto Dramático de Ciego de Avila con su línea de teatro campesino. Lázaro Rodríguez al frente de *Río alto* como autor y director, plantea las negativas a incorporarse a una cooperativa de producción agropecuaria por parte de Diego y su hermano Belisario, quien conoce muy bien la improductividad de sus tierras por carencia de agua. El error está en los que quieren cumplir el plan a toda costa sin discutir con el anciano.

El conflicto no se desarrolla, se debilita porque Belisario accede sin estar convencido, él se ha enfrentado a su hermano como al antagonista pero realmente Rodríguez debió considerar como adversario al mal funcionario. El subtema del internacionalismo proletario es tocado con mucha sensibilidad, sobre todo por la conmovedora Concha de Dilia Souza. La escenografía a partir de los cuadros de Carlos Enríquez y Abela deberá empastar con las pinturas de los bohíos porque el contraste en la calidad pictórica le resta belleza al funcional diseño.



● Una pleza de maslva aceptación: *Sábado corto*, de Héctor Quintero con Alicia Bustamante y Sarita Reyes. (Foto Marquetti)



Norberto Reyes como un Moliere tropical se presentó al frente de *El ingenioso criollo Don Matías Pérez y gravísimos rumores en el cielo*. (Foto Antonio López)

Ocurrió durante el festival un momento extrañamente grato, sugerente, cuando Norberto Reyes, como dramaturgo, primer actor y diseñador a la manera de un Moliere tropical se presentó al frente de *El ingenioso criollo Don Matías Pérez y gravísimos rumores en el cielo*. Los primeros minutos de su pieza transcurrieron con asombro para todos por la riqueza de significados en la fusión de elementos del absurdo, satíricos y brechtianos pero más tarde las ideas se dispersaron, y escaparon del control de Reyes. Matías Pérez, después de 130 años cae con su globo en un cielo muy singular donde encuentra una virgen, ángeles, un oficial nazifacista y la Estatua de la Libertad. Los rumores de la tierra impulsan al regreso de Matías para evitar la hecatombe nuclear. En la segunda parte la farsa se convierte en una pieza "seria" y pierde todo su humor al devenir demasiado directa en el mensaje. Hay cuidado en los movimientos, buen fraseo, talento actoral en la Santa

madre de Rayda Alfonso y el Matías de Reyes y los signos plásticos denotan profesionalismo.

El grupo Anaquillé con *Los juegos de la trastienda* de Tomás González retomó una línea de trabajo cultivada a finales de los 60, la técnica grotowskiana que al pasar por el tamiz de la experiencia de González recibe el nombre de actuación "trascendente". El encierro de dos luchadores clandestinos en vísperas de una acción revolucionaria sirve como pretexto para presentar una galería de arquetipos y especímenes desaparecidos. Los cuatro actores involucrados emplean a fondo su técnica corporal y vocal —resonadores— cuya violenta proyección atrapa al público. El código gestual y las inflexiones favorecen la reminiscencia colectiva. *Los juegos...* de estructura descentrada, de constantes rupturas espacio-temporales y final abierto estimula la capacidad imaginativa de sus actuantes y de los participantes que les rodean. Se destacaron Teresa Sánchez y Arminda de Armas.

El propio colectivo al asumir a Gertrudis Gómez de Avellaneda creó un espectáculo ludícro: los actores en la Plaza de San Juan de Dios se transformaron al colocarse el vestuario del siglo XIX encima de sus ropas en los personajes de *El millonario y la maleta*. La crítica a los rezagos de algunas madres y muchachas casaderas en la búsqueda de un novio acomodado fue salpicada de jocosos incidentes que establecían la comunicación sobre la base del humorismo, y lograban momentos hilarantes con las ridículas Mónica y Rosa, la llegada del verdadero aristócrata y la conga de los vecinos. Llamó poderosamente la atención en esta puesta de Dimas Rolando, el uso del espacio abierto y la homogeneidad de un elenco numeroso.

La comparecencia de *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer suscitó opiniones contradictorias. Flora Lauten, desde hace pocos años una revelación como directora por su audacia, carácter experimental y sentido de la organización espacial, se propuso tomar ciertas claves ya presentes en Ferrer. Para esto indaga y cuestiona la educación sentimental de algunas familias y niega aspectos de nuestra conciencia melodramática que como patrones inadecuados pueden lastrar la cultura aprehendida por los más jóvenes. Al ofrecer una



A través del estudio de la máscara y el rostro Pepe Santos vuelca su imaginación en *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*. (Foto Marquetti)

lectura abierta a partir de un segundo acto que desvirtúa al primero, se precipitan los acontecimientos y el vínculo entre las interrogantes y el resto de la anécdota se hace confuso. De ahí que el pretendido efecto que consta de varias preguntas y afirmaciones complementarias sólo sea asimilado por una de sus connotaciones: la de la soledad. Me refiero al orden y valoración de estos cuestionamientos que deberá modificarse para que sin reducir a esquema el punto de vista expuesto y manteniendo la polisemia del texto, logre mayor claridad al transmitir el pensamiento teórico sustentador. La negación, pues, no deberá plantearse en términos tan absolutos.

Teatro Escambray, un grupo de reconocida trayectoria, cuya creación al servicio de temas candentes que ayudan a la acción transformadora de la Revolución en diversos planos de índole social, viene ahora a adentrarse en la temática obrera. *Accidente* de Roberto Orihuela, desde la investigación efectuada en una siderúrgica villaclareña, aborda la organización del trabajo y su incidencia en el hombre y la sociedad. Los accidentes son punto de partida y colofón para exponer la corrup-

ción y los errores en los mecanismos de tipo económico y el afán desmedido de cumplir las metas.

Los dos modos del lenguaje: pensamiento poético y el más realista de la fábrica no acaban de integrarse y si al primero corresponde un hermoso diálogo, en el segundo hay algunas deficiencias en el lenguaje. Solamente se halla caracterizado Marcelino y esto convierte a los personajes en malos y buenos como parte de un rompecabezas. Carlos Pérez Peña en la tarea directriz estructura un diseño teatral austero, delineado, lleno de símbolos expresivos, aséptico en tanto crea la atmósfera de un gran quirófano donde se disecciona a la arbitraria organización laboral de una empresa. Aunque Sergio González adopta con honestidad a Marcelino, existe cierto desnivel en algunas actuaciones. La puesta, de fuerte carga dramática, atrae en su brevedad sobre todo por la escena con la conciencia y las soluciones plásticas y luminosas. El valor de este título se acrecienta al denunciar errores productivos a cuya política de rectificación coadyuva desde su función artística.

Una pieza de masiva aceptación: *Sábado corto*, fue la más conseguida dramáticamente de las presentadas. Héctor Quintero la inscribe cercana a sus textos más importantes.

La historia de los seres sin historia: *Esperanza Mayor* con sus anhelos, frustraciones y su sentido de la solidaridad humana. Quintero elige un diálogo ejemplar y una estructura tradicional donde cada escena se corresponde al nuevo personaje que interviene con la protagonista. El montaje tradicional *ex profeso* se enmarca en una escenografía rigurosamente detallada de Pedro García Espinosa que nos traslada a una casa de un barrio de Centro Habana. Se plasman en el discurso escénico elementos del viejo teatro vernáculo ahora rejuvenecido en otra dimensión. Alicia Bustamante como Esperanza ahonda en las causas de su comportamiento y regala una actuación antológica que recuerda las mejores figuras del sainete y le añade una compleja cadena de acciones físicas con la cual transita fácilmente desde lo cómico hasta lo patético, francamente desgarrador; colaboran con ella Zenia Marabal, ve-

terana del teatro popular cubano y Alejandro Lugo, actor de carisma y talento.

Ganga Zumba narra la historia de la república creada por los esclavos en el Brasil del siglo XVII que dio lugar a la Guerra de los Palmares. Bajo la dirección de Jesús Gregorio con el Joven Teatro de Marianao reforzó su matiz histórico y se apoyó en una coreografía con arreglos básicos repetidos hasta la saciedad. Esta ópera popular brasileña de hermosa música aminoró de la falta de intérpretes capacitados para tamaña tarea vocal y danzaria lo cual afectó el tempo y el ritmo del espectáculo. No obstante en relación al propio grupo existió un esfuerzo decoroso por responder con seriedad a la proposición.

Las acomodadas posiciones de un colectivo y su jefe, la mordaz crítica al burocratismo, el oportunismo y la deshumanización implícita en todas estas secuelas son tratadas por Valentín S. Krasnogorov en *Siempre que llueve escampa*. La traducción del texto añade cubanismos innecesarios a una acción lenta y ecléctica. El concepto de la puesta se empobrece al considerar solamente los problemas como provenientes de los de arriba y no como responsabilidad de todos. El Conjunto Dramático de Cienfuegos atendió a la caracterización exterior de los personajes y denotó el oficio adquirido en largos años de labor profesional.

Para Teatro Extramuros, la experiencia de *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* "devela la necesidad del hombre de amar para descubrir en la vida lo extraordinario aunque para ello tenga que enfrentarse a ideas ajenas a su verdad".² Filosofía traducida en juego sugerente de la línea y el color, primeramente por los decorados orientalistas y los hermosos trajes de Jesús Ruíz. A través del estudio de la máscara y el rostro Pepe Santos estableció un contrapunto con la música vigorosa de Juan Marcos Blanco con sonidos asiáticos en las fragmentarias escenas escritas por García Lorca. Solamente habría que racionalizar tanta imaginación vista en escena. Existen además variaciones de calidad en las actuaciones de los personajes secundarios; María Elena Diardes como Belisa demuestra presencia escénica y sensibilidad.

² Collazo, María Antonia. Notas al programa.



El esquema, de Freddy Artiles por el Conjunto Dramático de Pinar del Río: Salmerón asume un tono farsesco y de choteo. (Foto Marquetti)

LOS PREMIOS

Tres de las cuatro puestas en escena galardonadas fueron clásicos llevados al tablado por los más experimentados directores actuales.

El sentido en la pureza de líneas a la par de la cubanía implícita desde la labor de los intérpretes resalta en *Los enamorados* del italiano Carlos Goldoni. Heredera de las tradiciones de la Comedia del Arte, su tema: el amor desmesurado de una pareja cuyos celos los hace discutir constantemente, encierra también su correspondiente actualización porque vemos en los muchachos aquellos inmaduros del presente que convierten en conflictiva su relación amorosa. El marco escenográfico y los cuidadosos diseños de vestuario pertenecen a Blanco. Con un elenco mixto de graduados del ISA y jóvenes actores de Irumpe, sobresalieron entre los primeros: Nelson González en elaborada entrega que demuestra que no hay papel pequeño; Máximo Carr, capaz de proyectar un anciano delirante y se hizo evidente el salto cualitativo de Liliam Rentería al utilizar todos los registros vocales y los recursos depurados de la comediante dueña del papel.

En tanto, Shakespeare participó conducido de la mano de José Antonio Rodríguez en *Buscón busca un Oteló*. El montaje ha sido concebido con economía de medios y avalado por el excepcional grado de actuación de Rodríguez y Aramis Delgado que intercambiaron los papeles protagónicos. El último, en su Yago, mezcla de ironía y veneno sutil con pasión exacerbada. La propuesta convierte al público en analista crítico de las acciones y emociones de los caracteres mediante el juego del teatro dentro del teatro que pretende decirnos "cuidado con el Yago cercano o con el que llevas dentro".

Estos intérpretes aprovecharon deliberadamente su arsenal técnico y lo insertaron con sabiduría. Subyuga el tono declamatorio grandilocuente como manera de actuar, fusionado con el empleo de resonadores que establecen un efecto de distanciamiento eficaz. Enriquecen la visión shakesperiana de *Buscón*, las capas que identifican simbólicamente con un color cada héroe así como los expresivos objetos de utilería y las luces a cargo de Calixto Manzanares.

La investigación rigurosa de la evolución del texto de *La zapatera prodigiosa* y el descifrado de las claves de García Lorca una vez más, ya que Berta Martínez es la especialista del clásico contemporáneo en nuestra escena, estremeció a la concurrencia y convenció a los especialistas.

De nuevo el coro de actores tiene un papel preponderante: despliega su expresión corporal y a través de elementos de utilería y aditamentos como faroles, rejas, sombreros o sayas de vuelos y mantones establece los diferentes ambientes: tabernas, patios, la campiña.

La palabra nos llega con enorme fuerza; espectáculo síntesis de un estilo, la directora incluye en él, composiciones plásticas de otros montajes lorquianos elaborados por ella. Esto ocurre porque hay parlamentos que prefiguran pasajes de *Bodas de sangre*. Fue un verdadero sostén del logro estético Ana Viña en el papel protagónico quien desplegó variados matices sonoros y dominó los desplazamientos con gran vitalidad.

El Tinajón Camagüeyano concedido a Vicente Revuelta por su conducción de *En el*

parque del soviético Guelman representó el premio a la maestría. ¿Qué nos deparó Revuelta, un teatrista de cuarenta años de práctica consecuente y deslumbrante?

Reinterpretó el complejo mundo interior del hombre común soviético y por tanto las contradicciones íntimas de algunos seres humanos en el Socialismo. Fedia y Vera se encuentran por segunda vez, desnudan sus frustraciones, anhelos y desbordan su angustia y agresividad. El carece de voluntad, depende de su mujer, saldrá convulsionado del encuentro, en tanto Vera se fortalecerá y brindará una esperanza a Fedia.

Revuelta nos ha acostumbrado a la simbiosis entre lo psicológico individual —técnica stanislawsiana— y lo social —premisas de Brecht—, su condición de experimentalista está presente sobre todo en el arte del actor. El efecto V final establece la dicotomía personaje-actor y contribuye a que nos sintamos más implicados emocional y racionalmente.

La madurez de Adolfo Llauradó como actor abarca una gama extensa de sentimientos, asombra su movilidad emotiva. Su labor en Fedia, lo mejor de su carrera, una de las más significativas del teatro posrevolucionario estremece por su absoluta integración, un paradigma para los actores nacionales.

La Vera de Alina Rodríguez se equilibra en diferentes situaciones con Adolfo, desde el humor hasta la vehemencia trágica del final.

Aunque los conceptos vertidos al comienzo del análisis de este evento se han confirmado, el desarrollo exitoso de su organización y el cumplimiento de sus objetivos, entre ellos, los 24 356 espectadores que asistieron, contribuyen a otorgarle trascendencia al mismo.

Confirmada la vigencia y salud artística de nuestros máximos creadores, la presencia estimulante de algunos directores talentosos, la realidad actual de la dramaturgia nacional y la necesidad de asesorar a los colectivos provinciales, tenemos ante nosotros el reto del Festival de Teatro de La Habana 1987. La experiencia de Camagüey 86 nos permitirá encauzar nuestras fuerzas hacia la consecución de nuevos logros ●

FESTIVAL-FESTIVAL-FESTIVAL

LA IMAGEN DETENIDA



El fotógrafo, solitario cazador de imágenes, es parte indispensable de la memoria teatral. La fotografía escénica es cultivada por el artista cuyo lente descubre un ensayo, retiene el momento inesperado, testimonia el acto efímero o a veces prefigura con su imaginación, la recomposición plástica que el espectador realizará por sí mismo durante la función. "La imagen detenida", expuesta durante el Festival de Camagüey, fue algo más que la muestra de tres creadores (José Alberto Marquetti, Juan José Vidal y Antonio López).

J. A. MARQUETTI



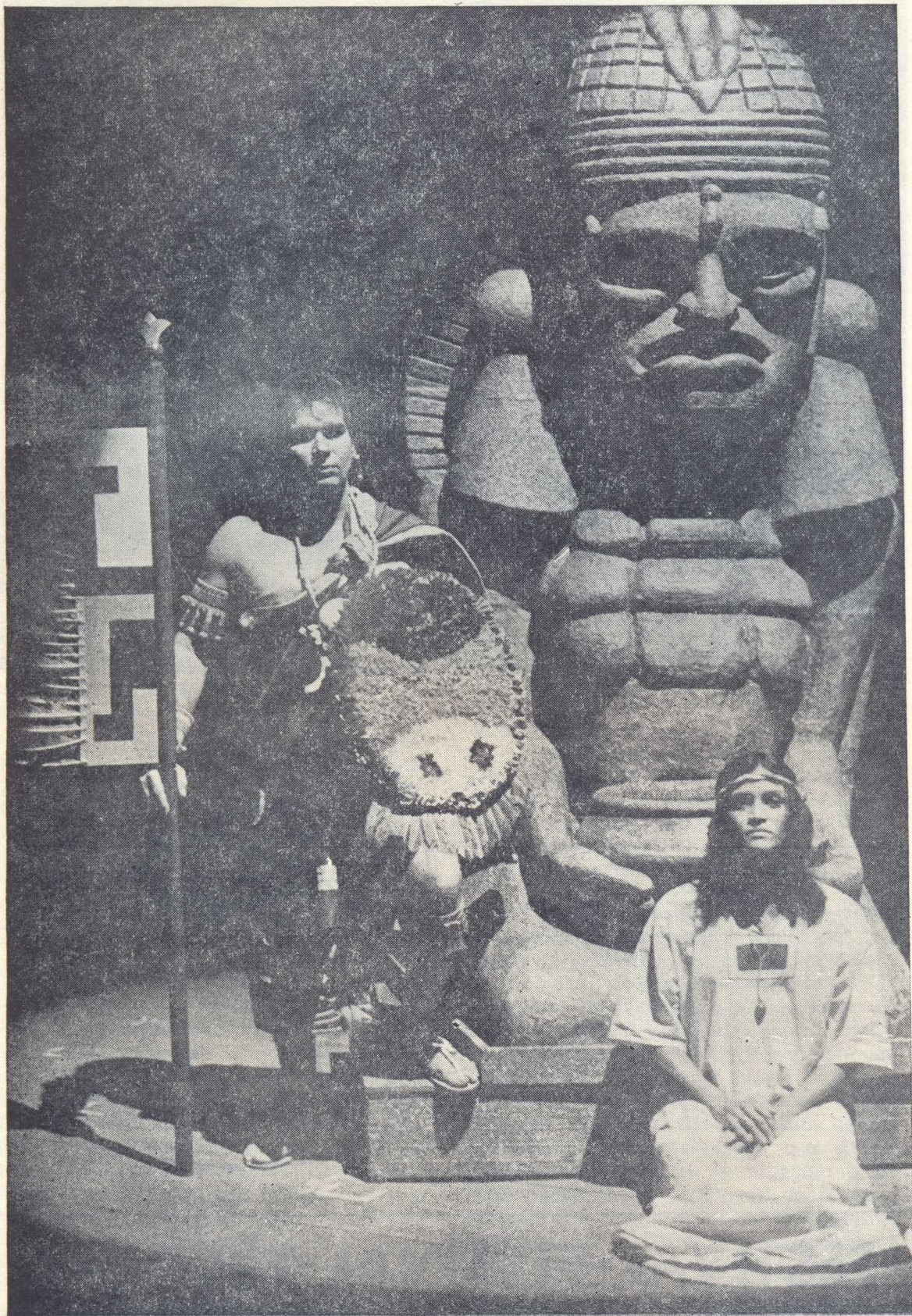


La exposición ofreció una particular visión, una realidad otra a través de la cual percibimos en la desconcertante luminosidad del **Macbeth**, de Berta Martínez, el movimiento telúrico de la **María Antonia**, de Blanco o el histriónico gesto del Buscón, una "parábola visual" de la realidad, un arte cuya especificidad permitirá dentro de muchos años reinventar la verdad del teatro de estos días. ¡Bienvenida la imagen detenida! porque además realza la presencia del actor y porque con ella testimoniamos nuestro afecto hacia Florencio Escudero, fallecido trágicamente en el ejercicio de su oficio, actor notable y profesional, atrapado en la radiante luz de estas fotografías.

TONY LOPEZ

VIDAL







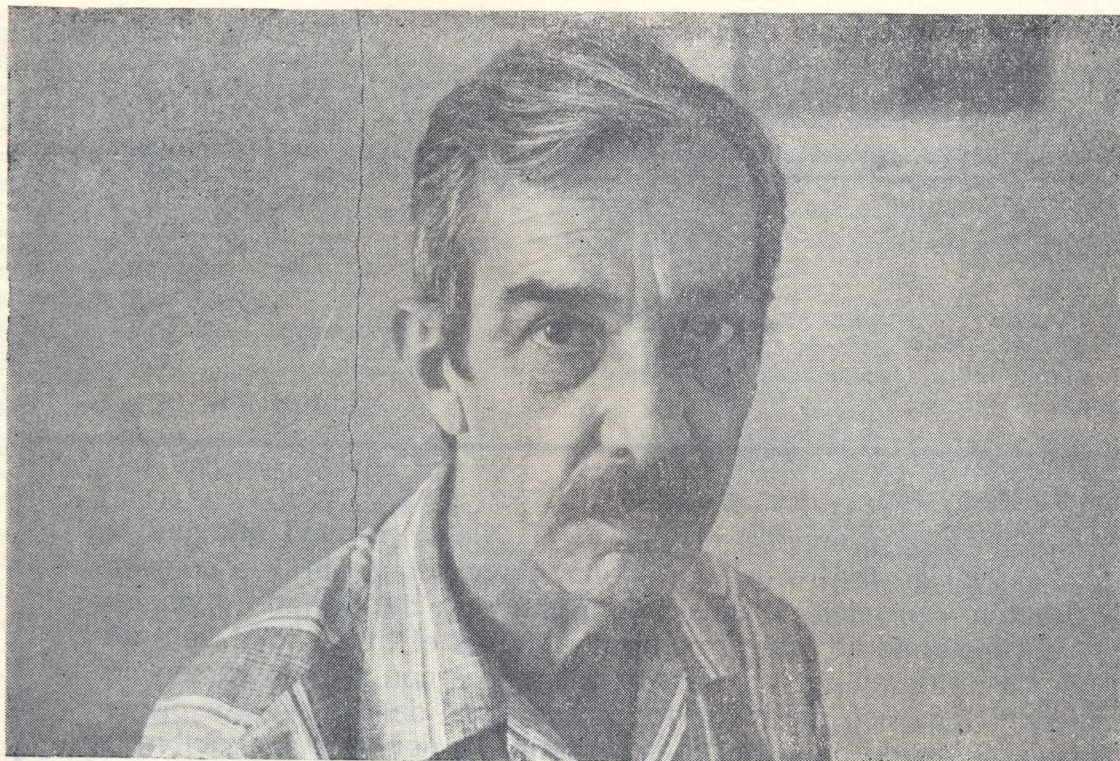
FESTIVAL-FESTIVAL-FESTIVAL

EL ROSTRO DE LOS 80

1980 es para nuestra escena el año de la primera edición del Festival de Teatro de La Habana, espacio que abrió la confrontación y propició la más amplia muestra del variado quehacer del movimiento teatral cubano. 1986 es el tramo final, la antecámara de un nuevo festival que coincidirá con la celebración del XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro, por primera vez en un país de América Latina, y donde Cuba recibirá a los teatristas de todo el mundo y proyectará la imagen más genuina de su escena, sus búsquedas y sus hallazgos. Entre los dos momentos el teatro cubano ha continuado sus esfuerzos en la conquista del público, nuevos autores han alcanzado las tablas, tendencias polares han encontrado una vía de enriquecimiento dialéctico, fuerzas jóvenes comienzan a pugnar por su sitio y viejas estructuras se resienten ante las propias leyes del desarrollo artístico.

Enmarcados en estos seis años, seis directores teatrales representativos de distintos modos de hacer y niveles de desarrollo tratan de prefigurar el rostro de los 80, a partir de dos preguntas de *Tablas*:

- ¿Cuál ha sido, a su juicio, la clave de los 80 en el teatro cubano?
- ¿Cómo evalúa su trabajo en este período? ¿Cómo se relaciona con sus proyectos futuros?



LA NECESIDAD DE AMOR Y OSADIA

VICENTE REVUELTA (Ciudad de La Habana, 1929). Debuta como actor en 1946 en el montaje de Prohibido suicidarse en primavera del grupo ADAD. En 1958 funda junto a otros compañeros Teatro Estudio, donde ha desplegado una incesante actividad como actor, director y formador de generaciones de actores. Estudioso del sistema Stanislawski, de las teorías de Artaud, Grotowski y Barba e introductor de la obra de Brecht en Cuba, entre sus montajes se destacan El alma buena de Se Chuán Madre Coraje y sus hijos, Fuenteovejuna, Las tres hermanas, La noche de los asesinos (Premio Gallo de La Habana 1966), El precio, La duodécima noche (Premio en el Festival de Teatro 1982), La vieja dama muestra sus medallas, Galileo Galilei y En el parque (Premio Tinajón Camagüeyano 1986). Su voluntad de experimentación constante le ha convertido en figura fundamental del teatro cubano contemporáneo.

—En primer lugar creo que hay un hecho favorable que es el auge de la dramaturgia nacional: hay muchos más autores, más obras... Eso es un índice de que ya se hace necesario un teatro con una dramaturgia propia, y por otro lado, a la gente le interesa muchísimo ver en la escena la problemática que abordan los textos cubanos, sobre todo si es de actualidad, aunque también ocurre con las obras clásicas, es decir, verse reflejados en la escena. Otra característica fundamental es

el facilismo. Creo que hay un retroceso en cuanto al rigor; hay una serie de búsquedas de cosas fáciles que pueden ser del agrado de la gente; hay ciertos textos, ciertas puestas, que son casi lo mismo que se puede ver por la televisión, en un mal sentido, un poco a lo *sketches*. Hay una tendencia a eso que en otros lugares se suele llamar teatro comercial o teatro de *boulevard*. El teatro no se distingue, como podría hacerlo, por ser un lugar donde se profundice en la realidad sino que a veces se parece a la televisión.

Se hace evidente la necesidad de la dramaturgia nacional pero todavía no hemos logrado que el teatro y los textos sean más osados, más críticos, más profundos incluso que lo que pueden serlo los textos cinematográficos. Porque también el cine se ha hecho más fácil, hemos ido hacia la tendencia comercial. Entonces el teatro lo ha seguido, cuando a mí me parece que lo que podría atraer el público al teatro sería justamente que el teatro es algo distinto. También hay facilismo en la representación. Hay una vertiente hacia una manera de hacer muy convencio-

nal y otra hacia una manera de hacer muy formal. Yo creo que ésa es otra característica de los años 80, que produce grandes dificultades en el público porque esa coexistencia no está realmente organizada ni cuestionada. Hay una gran mezcla. Todos los grupos han perdido sus características, en Teatro Estudio pueden verse cosas muy disímiles de una semana a la otra. El espectador nunca sabe lo que va a ver porque no hay estilos de trabajo en los grupos.

En los años 80 no ha habido nuevos directores. El trabajo con el actor se está abandonando por parte de los directores. Hay una línea que yo llamo formalista, que puede ser la línea de Berta o de Roberto, hasta cierto punto son un poco formales. Es una línea virtuosa, lo que sí es evidente es que los actores no alcanzan la dimensión de las puestas, siempre se quedan por debajo. Esa es una dificultad que se ha agudizado, que no hay actuación.

Porque ¿dónde están las grandes actuaciones? ¿cuándo se va al teatro a ver una obra porque hay un actor que está muy bien? Al espectador le puede interesar un actor por la fama que tenga pero no por la actuación en sí misma. Sin embargo, ya le interesan las puestas de Roberto, las puestas de Berta, las puestas de Vicente, el director suena más. Es un mal síntoma porque el actor es el centro del teatro. Y el director, en general, no sabe trabajar con él. Me parece que ésa es una de las grandes disyuntivas del teatro cubano actual. Si no hay actores preparados, si no hay intérpretes realmente profesionales que puedan seguir las ideas del director, el director tiene que convertirse en un maestro de actores porque si no, se invierten las cosas: la obra se convierte en un hecho estético, en un hecho de montaje donde el actor está perdido allá adentro. Eso pasa con las puestas de Berta, con las de Roberto... Hay cosas lindísimas, hay ideas, pero los actores no las han alcanzado. Están gritando y no saben lo que están diciendo. Y ese es un problema que tampoco soluciona la escuela. No hemos logrado tener un actor capaz, verdaderamente profesional.

Además, hay grandes desniveles. Como no hay un estilo común cada actor tiene su método, su idea de las cosas. Entonces se ven actuaciones buenas, actua-

nes regulares y actuaciones malas en una misma puesta y es muy desagradable porque el espectador desconecta y empieza a convertirse en juez, a ver cómo se actúa. El público empieza a admirar el juego del actor y pierde el contacto con la anécdota, con la obra, con la propia puesta.

Ha habido en estos años una carencia grande del teatro clásico, lo que se ha hecho es muy poco. Están las cosas de Armando Suárez del Villar con el teatro clásico cubano del siglo XIX pero no se ha hecho ni un Calderón, ni un Alarcón y un solo Lope de Vega. El teatro clásico enseña mucho al actor, enseña mucho al director y es un teatro muy popular. Sobre todo el teatro clásico español se podía hacer un poco más.

—Yo creo que he trabajado muy poco y no me siento conforme con lo que he hecho. Por una serie de causas, en gran medida muy personales, he hecho muchas concesiones con relación a lo que a mí me parece necesario en el teatro. En estos últimos tiempos he sentido como algo que se repite, he sentido que estoy diciendo las mismas cosas. Eso me reafirma que no he logrado hacer lo que me he propuesto, que es un trabajo mucho más experimental.

Lo que más me satisface de este período son las puestas de *Galileo* y *La historia de un caballo*, ese intento de ciclo que trabajé con mucho placer y donde creí mucho en lo que estaba haciendo. Ese tipo de trabajo necesitaba de una estructura más continua. El ciclo se interrumpió por factores de producción, porque yo estoy insertado en un grupo que tiene un modo de producir que no es el que yo quisiera. A mí me hubiera interesado seguir ese trabajo.

Lo que a mí me gustaría y lo que voy a tratar de lograr es tener un grupo de actores, dentro o fuera de Teatro Estudio y poder hacer ese trabajo, poder tener un lugar donde el espectáculo sea un proceso, que comience por sus ensayos, que continúe y que sea con la misma gente, un equipo que trabaje diariamente sin cambiar actores ni director.

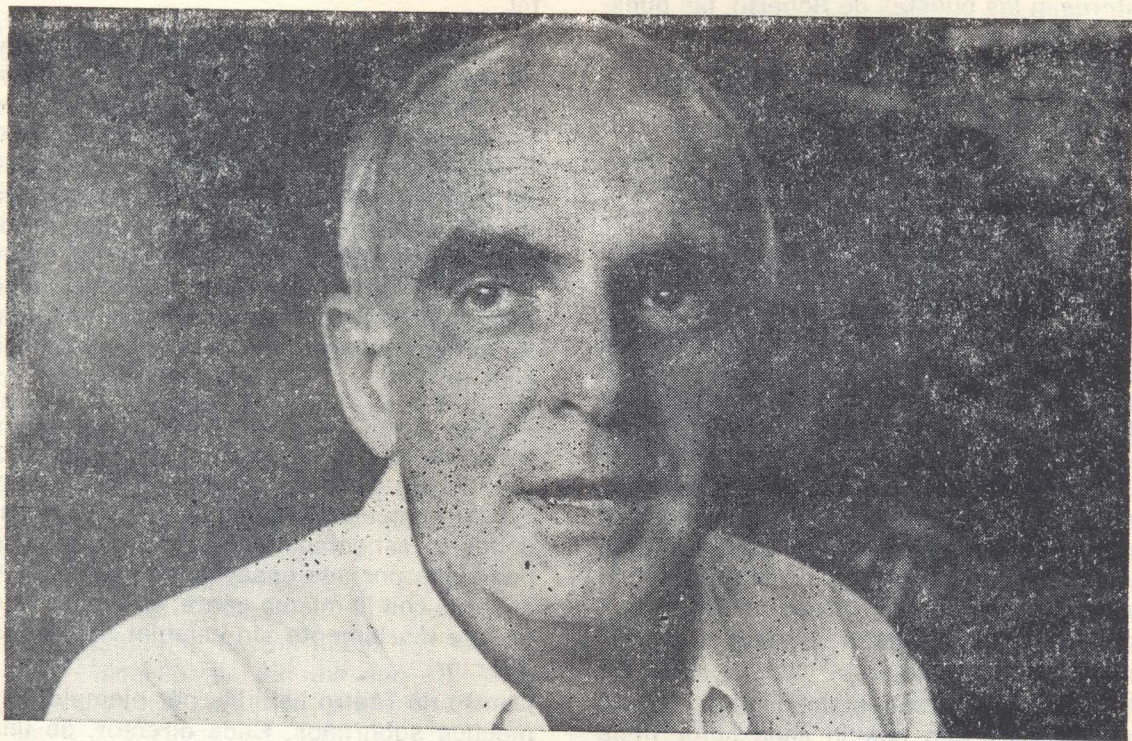
Dentro de Teatro Estudio, por ejemplo, hay muchos subgrupos. Cada director, de una manera consciente o inconsciente, y yo creo que mucho más consciente, empieza

a buscar sus actores. De ninguna manera uno puede trabajar con un actor que lo interesa, eso es imposible. Los directores tratan de arrastrar hacia un lado los actores que, por otro lado además, creen en ellos, que ésa es otra cosa: tiene que ser una relación recíproca. Si a uno no le interesa un actor se crea una situación terrible. Uno trata de salvarla y a la vez, mientras más trata de encontrarle solución empeora cada vez más, porque el actor puede volverse adulator. Es una relación muy corrupta para el arte porque no es una relación diáfana, a veces uno no sabe por qué el actor lo quiere tanto y es que está buscando cumplir su norma.

Una cosa que a mí me parece básica y que voy a tratar de redimir, de cambiar, de luchar por ella es que para mí la creación teatral representa una relación amorosa y cuando no es así, me mata. Para mí el teatro es un lugar de amor con relación a un producto que es la creación y eso falta muchísimo. El teatro tiene que ser un lugar un poco utópico, en el sentido que le da Barba, un lugar donde la gente tiene que ser más sincera y éso yo voy a luchar por lograrlo.

El resultado del trabajo para mí siempre es un gran misterio. El resultado de una puesta en escena cuando detrás de ella hay armonía, hay amistad y hay amor, se siente y pasa al público. Es como una especie de santidad. Es lo más lindo que puede tener el teatro, que establece relaciones entre la gente diferentes, por ejemplo, al cine. El teatro es como una gran familia.

Yo me he estado moviendo casi todo el tiempo entre un teatro más o menos bien hecho, tratando de que los actores estén bien, trabajando mucho sobre ellos, ahí están *El precio*, *La duodécima noche*, son obras de actores, *La vieja dama muestra sus medallas*, las primeras obras cortas del Taller... Por otro lado, me he movido sobre el actor pero con unos principios que no van más allá de proponerme un resultado hasta cierto punto tradicional, es decir, de una actuación que está más o menos entre Stanislavski, Brecht... Me interesa seguir trabajando sobre el actor pero de una forma más experimental, más cercana a lo que hace Barba, por ejemplo. Trabajar con actores que hagan un entrenamiento especial, que vayamos buscando cosas nuevas siempre a partir del



APERTURA Y RENOVACION

actor. Me interesa darle al actor una vía de expresión más amplia, más desarrollada. Yo no siento la dirección teatral en cuanto a toda la planificación que implica la escenografía, el vestuario, todo lo que es el ornato alrededor del actor, los movimientos, a mí eso no me atrae. Lo que me interesa es el trabajo con el ser humano. Me parece que hay que partir de un centro, el actor, y el resto sale solo. Esa estética hay que producirla a partir de una idea más profunda y más experimental. Eso es lo que me interesaría hacer porque además, si no, creo que dejaría de ser director.



ARMANDO SUAREZ DEL VILLAR (Cienfuegos, 1936). Cursó estudios de Derecho y Ciencias Sociales hasta 1961. Desde un año antes y hasta 1963 fue actor y director artístico del Ateneo de Cienfuegos, que luego se convertiría en Centro Dramático de las Villas, del cual fue también director artístico hasta que en 1967 pasa a realizar la misma labor en Teatro Estudio. En su trayectoria sobresale el rescate de autores cubanos del siglo pasado, así como su incursión en el género musical. En los últimos seis años ha estrenado: Baltasar, La Traviata, La hija de las flores, Santa Camila de La Habana Vieja, Donde crezca el amor, La escuela de los parientes, Un día en la vida de un calavera, Electra Garrigó, Plácido, y Réquiem por Yariñi, entre otras. Es profesor de actuación del ISA.

—Creo que la clave en estos años ha sido la apertura hacia diversas tendencias teatrales y el uso cada vez más consciente de la libertad de expresión que, como derecho, concierne a la creación en una sociedad como la nuestra. Claro, unas tendencias han tenido una mejor aceptación que otras por parte de la crítica, y también se han dado casos que, a pesar del juicio adverso de los especialistas, han tenido una aceptación mayoritaria del público.

En los años ochenta hemos asistido también, felizmente, al fenecimiento de la absurda división entre teatro tradicional y el por mucho tiempo llamado teatro nuevo: ambas líneas han venido convergiendo en una sola y si algo aún la diferencia es sólo en cuanto a procedimientos y métodos de labor. La aparición de nuevas obras que abordan tanto asuntos históricos como contemporáneos y donde el hombre —ya sea individuo o colectividad, ya sea desde la ciudad o en el campo— ocupa

el centro de la problemática, va conformando una nueva imagen de la escena cubana de estos tiempos. Del mismo modo tal diversidad temática ha estado signada, en su expresión escénica, por la concurrencia de diferentes estilos de dirección que, lejos de caotizar la producción teatral, la ha enriquecido.

No obstante, yo siento cierta añoranza por la década del sesenta, período de grandes logros artísticos, de constante búsqueda y experimentación, cuya continuidad fue abortada en los primeros años del siguiente decenio como consecuencia de una política errada de la dirección cultural del país, en la que abundó la rigidez y las soluciones extremas, y que trajo consigo la desaparición de grupos y repertorios gestados durante años. A partir de la creación del Ministerio de Cultura el movimiento teatral comenzó a vivir una nueva época, una especie de renacimiento paulatino. Tanto es así que ya en estos años ochenta se ha podido observar una voluntad de renovación y de experimentación que ha dado frutos artísticos tan valiosos como los de aquella época de esplendor, incluida la revitalización del público —superior al de la década del sesenta, no sólo en número sino también cualitativamente.

En el otro extremo de la clave pienso que hay que ubicar la falta de continuidad en los estrenos y la ausencia de una política coherente de programación. Y esto acontece —paradójicamente— cuando la base material y técnica que se ha puesto en manos de los teatristas es superior, con

mucho, a las posibilidades con que contábamos entre 1965 y 1975, por ejemplo.

También en estos años se ha sentido la ausencia de una promoción de nuevos directores. Lo contrario a lo ocurrido con los actores, cuya renovación ascendente a partir de las primeras graduaciones del Instituto Superior de Arte ha provocado una especie de explosión histriónica en nuestros escenarios.

Sin embargo, el teatro sigue siendo una actividad sin continuidad, lo que expresa falta de profesionalismo del movimiento teatral cubano. Durante la última temporada de verano quedó demostrado que si las salas permanecen abiertas y hay puestas en escena, el público no nos abandona. ¿Por qué, entonces, dejarnos arrastrar hacia el vacío? ¿Por qué sólo revivir de festival en festival?

—Considero que durante estos seis años he podido materializar lo que ha sido una pauta a lo largo de toda mi carrera: la revalorización del teatro cubano del siglo XIX y de la seudorrepública. Tocando a lo pri-

mero sólo me falta por hacer *Las dos amigas*, de Luaces —un proyecto para 1987 que pretendo realizar con actores de nueva promoción. De igual modo quiero estrenar obras de autores cubanos jóvenes, que me permitan experimentar con medios expresivos diferentes.

En esta labor de revalorización aún me faltan algunos autores por abordar, que incluso hice en mis inicios en el Ateneo pero que como profesional no he retomado: Martí y Heredia, por ejemplo. Me interesa mucho también continuar con la línea de lo musical; tengo entre otros proyectos hacer una ópera cubana contemporánea. Además montar el *Orfeo de Eurídice*, de Gluck, y un Mozart de la etapa alemana, ambas con alumnos de canto del ISA a los que imparto clases de actuación, siguiendo la línea de taller que inicié con *Donde crezca el amor*.

Deliberadamente quiero estrenar autores jóvenes y trabajar con elencos también jóvenes. Ellos son portadores de una visión distinta del mundo, lo que me obliga



LA COMUNICACION CON EL PUBLICO

a emplear recursos diferentes, modificar puntos de vista, operar un giro de óptica. Si quiero hacer un Gluck con cantantes que se inician —sin dominio de la técnica pero despojados de vicios y estereotipos— es porque me interesa ser consecuente con un autor que quiso revolucionar la ópera.

Creo que en mi creación de estos años ochenta ha habido tantos aciertos como errores. Pero estoy seguro de haber encontrado un camino, una vía de comunicación con el espectador contemporáneo, incluso con obras que —como las de Luaces— son absolutamente desconocidas. Mi capacidad de riesgo ha sido resarcida con creces por el público. Eso me anima a seguir adelante.



ELIO MARTIN (Pinar del Río, 1940). Se vincula a la escena a través de un grupo de aficionados. Debuta como profesional en 1960 en el montaje de Tupac Amaru con Teatro Estudio. En ese colectivo participa en las puestas de Fuenteovejuna, Madre coraje y El perro del hortelano, entre otras. En 1968 integra el equipo fundador del Teatro Escambray donde dirige Los cuentos, Las provisiones, El paraíso recobrado, La vitrina (Premio de puesta en escena en el Festival de Teatro de 1980), Nosotros los campesinos, Molinos de viento (Premio a la puesta que mejor expresa la problemática de la Revolución en el Festival de Teatro de 1984) y Tu parte de culpa.

Hay un criterio vertido últimamente con el cual coincido. Se habla de "recuperación" como un signo clave de los años 80 y yo lo veo así. Hay varios caminos de este fenómeno, pero fundamentalmente los teatristas estamos tratando de encontrar nuevas vías de comunicación con el público tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena. Los autores están intentando formas de acercamiento, es decir, se enfoca el hoy, la realidad inmediata, cotidiana, con más frecuencia. Y desde el punto de vista de la puesta en escena hay bastantes intentos de renovar, reformar e innovar, no sólo en el trabajo de dirección, sino en la escenografía, la actuación y otros componentes del lenguaje escénico. Yo no veo crisis ahora, sino buenos esfuerzos por salir de la crisis.

Pienso, para ejemplificar, en el trabajo de Vicente Revuelta con los estudiantes en *Galileo...*, en algunos montajes del Salón Ensayo para buscar una nueva rela-

ción con el público, la experiencia de Flora Lauten con el Buendía. También en Irrumpe, Buscón y Teatro Escambray. Y aunque esta búsqueda viene de años atrás, adquiere una cualidad distinta y está bastante generalizada. Se observa en casi todos los colectivos. En el Rita Montaner está en *Arlequín...* Esta noche se improvisa, pero en *Ha llegado un inspector*, por ejemplo, existe la voluntad de tirarse a la platea. Y hasta en el Teatro Político Bertolt Brecht, que es donde menos he visto esta actitud, aparece en *El esquema*, de Artiles, que también es una obra de este tipo de dramaturgia.

En los años '80 en el Escambray se hizo *Molinos de viento* cuyas búsquedas se insinuaban en *Los novios* y *La emboscada*. Pienso que después de *La vitrina* es la obra más importante para el grupo. A partir de ella surgió la idea de montar unos cuentos de Senel Paz con la misma temática. El espectáculo se llama *Tu parte de culpa*, pero no quise repetir la fórmula del montaje de los cuentos de Onelio. No son cuentos teatralizados, se respeta el texto, pero a partir de improvisaciones encontramos las imágenes claves. Los actores con una guitarra ilustran la anécdota, recrean espacios y ambientes y los aspectos centrales de la narración. Me gusta mucho, aunque por supuesto, tiene defectos. Paralelamente, se empiezan a ensayar *Observando a Elena*, dirigida por Rafael González y *Accidente*, de Orihuela,

por Carlos Pérez Peña. Estos dos montajes van a sorprender. Si con *Molinos...* muchos se cuestionaron si era válido que el grupo abordase formas más universales, ahora sí verán puestas que no tienen nada que ver con lo que se había hecho antes. Van a ser muy polémicas.

Otro hecho importante son los nuevos espacios que se están ensayando, por ejemplo, la Casa de la Comedia, el Noveno Piso del Teatro Nacional, y el Fausto, y no sólo que hayan empezado sino que funcionen sistemáticamente.

Sin embargo, algo que yo quiero señalar son las deficiencias en la escuela. Los actores salen muy mal formados. Quizás es porque yo lo analizo de lejos pero los teatrólogos y dramaturgos salen mucho mejor, los nuevos críticos que hacían *La Maza* —que por cierto no ha salido más— y que se han manifestado en *Tablas* asumen la crítica de una forma más seria y profunda. Tienen otro propósito, es como

si estuvieran dentro del proceso y aunque uno pueda discrepar de sus ideas, se da cuenta de que tienen una formación. Pero en actuación se gradúan gente que nunca van a ser actores. Salen además, sin la más mínima idea de qué es actuar para cine, televisión o radio, sin capacidad para manejar su cuerpo ni su voz, tampoco tienen rudimentos de manipulación de un títere, por ejemplo. Pienso que no deben graduarse actores con tantas deficiencias.

—En cuanto a mis planes futuros, estoy en un momento muy especial. Abandono el Teatro Escambray después de diecisiete años, por razones familiares. Comenzaré a trabajar como director artístico en Teatro Estudio por lo que no puedo adelantar mucho sobre nuevos proyectos. Lo que más me interesaría, por todo lo que he hablado, es impartir clases en el Instituto Superior de Arte. Si la escuela me interesa es porque anhelo continuar trabajando con los jóvenes y para ellos.



EL DESARROLLO DE MI PROPIO METODO DE TRABAJO

FLORA LAUTEN (Ciudad de La Habana, 1942). Se inicia muy joven en el teatro como actriz de Teatro Estudio. En 1968 forma parte del colectivo Los doce, experiencia dirigida por Vicente Revuelta en torno a las teorías de Grotowski. Al año siguiente pasa a formar parte del Teatro Escambray y en la comunidad La Yaya crea el colectivo homónimo integrado en su mayor parte por campesinos de la zona. Allí se inicia como dramaturga y directora. En 1980 se incorpora al elenco de Cubana de Acero donde participa como actriz y asistente del director Santiago García en el montaje de Huelga y obtiene Premio de Actuación Femenina en el Festival de Teatro de 1982. Desde 1980 imparte clases de actuación en el ISA y ha realizado cinco montajes con sus alumnos. Dos de ellos, La emboscada y El pequeño príncipe obtuvieron reconocimiento del jurado en los festivales de 1982 y 1984, por la exploración en caminos de un renovado lenguaje. Es directora del Teatro Buendía, creado recientemente.

—Yo creo que no puedo responder esa pregunta con la profundidad que requiere. En los años 80 es que inicio mi trabajo en la dirección artística y mi labor como profesora de actuación en el Instituto Superior de Arte y he estado tan enfrascada en esos esfuerzos, tratando de desarrollar mi propio método de trabajo y mi actividad en la escuela que no me atrevo a hacer una evaluación seria porque realmente he tenido poco tiempo hasta para ir al teatro. Creo que para encontrar esas claves es necesario un análisis cuidadoso de todos los elementos que confluyen en la práctica teatral, desde la dramaturgia hasta un estudio sociológico para conocer por qué el público no va más al teatro.

—Yo empecé hace cuatro años a dar clases en el ISA. Los jóvenes son un material con el que he luchado día a día y eso me hizo acercarme mucho a ellos, a esa generación que tiene veinte años, a sus problemas, a sus aspiraciones... entonces me di cuenta que era sumamente importante que hubiera un grupo de jóvenes teatristas que trabajara para los jóvenes, que tuviera que ver directamente con ellos y que reflejara sus problemas en el escenario y en eso estamos... Hace un año con esos estudiantes ya gra-

duados se constituyó el grupo Buendía y es un trabajo muy joven que está dando sus primeros pasos.

Del 80 acá he hecho *La emboscada*, *El pequeño príncipe*, *El Lazarillo de Tormes*, *Electra Garrigó* y *Lila, la mariposa*. Ahora estoy trabajando en *La cándida Eréndira*. Yo veo todo el trabajo como un proceso y para mí el mayor hallazgo es la coherencia, que nos va situando un objetivo, un fin muy preciso que es esa relación de los jóvenes para los jóvenes. No se trata de poner cualquier obra que me interese a mí o que le interese a alguien del grupo sino elegir una obra que tenga que ver con ese fin al que queremos llegar: hablarle al joven de hoy de los temas que le interesan, de sus contradicciones, de sus necesidades. Conocer cuáles son sus debates, cuáles son sus temas, de qué manera despertarles la imaginación, cómo lograr interesarlos, motivarlos y hacerlos cuestionar lo que están viendo.

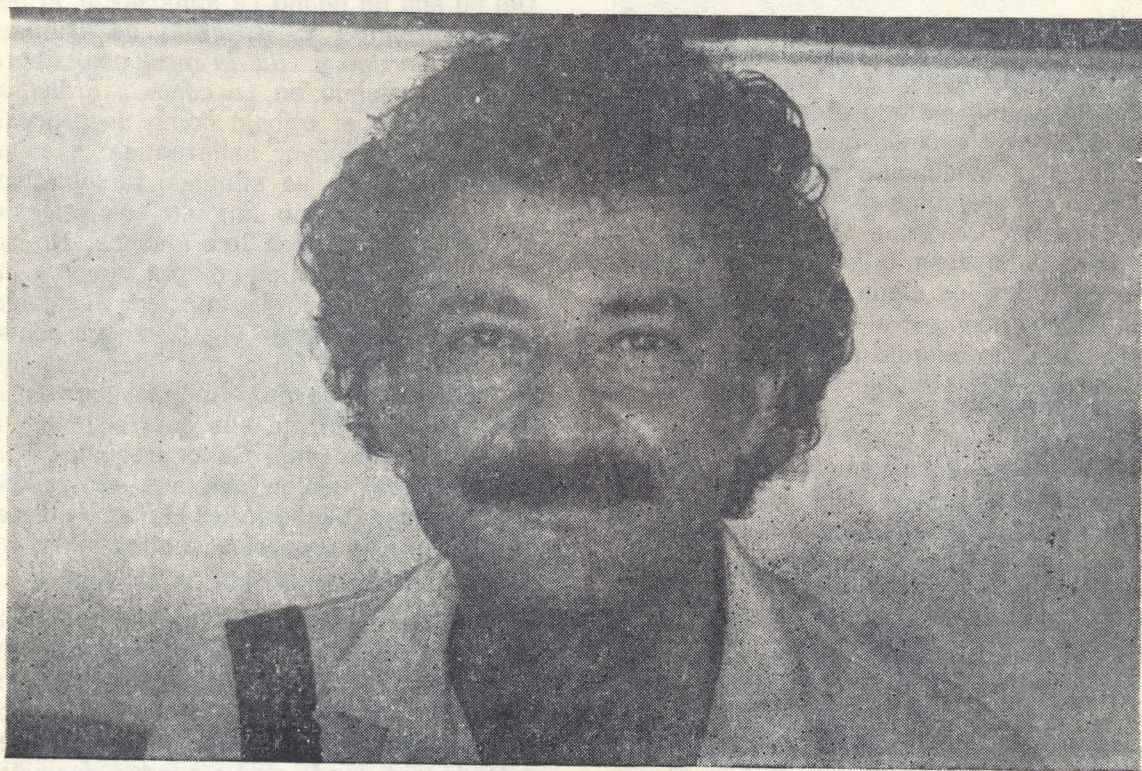
En este proceso hemos ido encontrando una metodología de trabajo para el análisis de las obras, hemos encontrado un discurso escénico, que repito, está apenas comenzando. Hemos encontrado el método por donde partir aunque después, en el camino, seguro va a sufrir variaciones, que consiste en improvisaciones ana-

lógicas y después homológicas. Analizamos el texto así en la práctica: los muchachos en las analogías proponen su visión de la esencia de cada unidad y después, en las homologías, expresan su concepto de lo que debe quedar en la puesta en escena, su criterio acerca de cómo debe ser el ritmo, cómo deben ser las luces, cómo debe ser la escenografía.

Para mí es una manera, digamos que mucho más inteligente, porque no es un director con su cabeza única el que determina cómo es el juego escénico; son muchos cerebros opinando y discutiendo sobre un tema hasta que al fin se elige por el director, que es un poco un filtro, la propuesta final. La forma tiene que ver mucho también con el público porque las imágenes que salen de nuestro trabajo son las imágenes de jóvenes que han tenido una historia similar. Por eso yo creo en la búsqueda de los resortes expresivos por parte de ellos. Es distinto que yo

haga una propuesta que tiene que ver con mis vivencias, con mi generación a que propongan ellos que tienen puntos de coincidencia con el espectador, tienen una historia personal muy cercana, han estudiado en las mismas becas, han estado en las mismas escuelas al campo, han cantado las mismas canciones. Y otro logro artístico que hemos conseguido que es la comunicación, que yo considero muy importante y que es una clave de la coherencia de que hablaba.

Me parece fundamental, en ese sentido, que cualquier grupo de teatro se dirija a un fin muy concreto, conozca a qué público va a destinar su trabajo y cuáles son sus dificultades y motivaciones, independientemente de que pueden hacerse espectáculos que interesen a todo tipo de público. Eso es lo que le da coherencia y nosotros seguiremos esforzándonos por encontrarla.



EL ACERCAMIENTO A NUESTRA REALIDAD

PÉDRO CASTRO (Sancti Spiritus, 1945). En plena adolescencia se incorpora al núcleo fundador del Conjunto Dramático de Camagüey en 1961, como actor y escenógrafo. En ese colectivo dirige montajes exitosos en la década del sesenta como *Vade Retro* y *Los cheverones*. A comienzos de los años setenta se incorpora al Conjunto Dramático de Oriente y participa en su transformación en Cabildo Teatral Santiago. Allí dirige, entre otras puestas, *Los cuenteros* y *Mientras más cerca, más lejos*, de la cual es coautor. De regreso al Conjunto Dramático de Camagüey dirige *El hijo de Arturo Estévez*, *El derrumbe*, *Jucaral*, *El médico improvisado*, *El velorio de Pachenchó* y recientemente *Mi tía la cartomántica*. Participa como director invitado en la puesta en escena de *La verídica relación de Cristóbal Colón* del Cabildo Teatral Santiago.

Yo diría que la constante de estos años es una búsqueda, a veces infructuosa, de temas actuales, en algunos casos ésta es realizada por autores nativos que se refieren a una temática del lugar, como ocurre en el Conjunto Dramático de Camagüey y en otras provincias. Otros hacen versiones de los clásicos, pero nosotros nos encaminamos hacia un trabajo de equipo donde también interviene el autor. Es una vía importante pero también más difícil. Es decir, yo veo como lo determinante un acercamiento a nuestra realidad buscando formas teatrales nuestras. Ahora, se corre un gran peligro, que se hagan cosas intrascendentes. También está el riesgo que las temáticas envejecen muy rápidamente y que se hace difícil hallar lo universal. Y es por eso que muchos grupos están volviendo a los clásicos, porque así están jugando al seguro y no corren el gran riesgo de la dramaturgia cubana.

Con *Mi tía la cartomántica*, de Rodríguez Lastre, traté de encontrar en un tema nuestro, que llega hasta la actualidad, el problema de cómo son inútiles los sacrificios individuales, que para la plena realización humana tiene que haber un triunfo de la sociedad. Insistí en el trabajo actoral. Pero también el espectáculo es importante: encontrar las imágenes fundamentales, expresivas, capaces de trascen-

der lo convencional aunque se trate de un género realista.

—Estoy trabajando en *La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón*, de Tusy Caveda, con el Cabildo Teatral Santiago. Es una codirección con Ramiro Herrera. Aquí está el gran espectáculo, pero nuestra concepción es hacer con nuestros ritos y formas expresivas una visión propia de Colón. Nos hemos embarcado en las carabelas con el Almirante. Y yo estoy muy a gusto con este proyecto y muy entusiasmado con sus resultados.

Siempre he hecho teatro cubano de distintos géneros y temáticas. Me apasionan los proyectos colectivos, trabajar con los autores y con conflictos que interesen a todos. Creo en lo popular, lo que es signo colectivo. Hay que sublimar esta realidad. Es más fácil ir a un texto que no nos plantea riesgos pero la búsqueda es válida. Intento no sólo expresarme yo, sino que se exprese todo el grupo. Por eso es que pienso, que si dentro de toda mi trayectoria, logro una puesta en escena, la búsqueda ya de por sí es válida, y aunque se haga de todo —y se observe una manera muy cubana de tratar los clásicos como en Berta, Roberto, Vicente, yo sigo empeñado en trabajar con autores que casi nadie monta, en descubrirlos y ponerlos en escena, posibilitando así un desarrollo y un reconocimiento.



COEXISTENCIA ENTRE LAS DIVERSAS TENDENCIAS

MARIA ELENA ORTEGA (Ciudad de La Habana, 1946). Se vincula desde niña al teatro por influencia familiar. Al triunfo de la Revolución se incorpora a las Brigadas Covarrubias y colabora con el movimiento de aficionados. En esta etapa sobresale como actriz en El diario de Ana Frank. Integra el Grupo Rita Montaner donde a la vez que actúa comienza sus primeros pasos como asistente de dirección. Colabora con Rolando Ferrer en De sentir y decir. Cursa estudios en el Instituto Lunacharski de Moscú con el profesor Goncharov, director del Teatro Maiacovski y dirige con el Rita Montaner su espectáculo de graduación Historia de amor en Irkuszt de Arbuzov. Su labor como directora artística incluye montajes como La casa del marinero, S.O.S., Arlequín, servidor de dos patrones, Ha llegado un inspector y Baño de mar. En la actualidad dirige su primera ópera, una adaptación de Sánchez Ferrer sobre la novela Ecué Yamba O. Es profesora de actuación del ISA.

—Uno de los fenómenos más positivos y alentadores de estos años es el crecimiento de público que se ha venido produciendo, sobre todo a partir del Festival de Teatro de La Habana de 1980. Lo atribuyo a que el trabajo de los grupos profesionales se ha hecho más regular, sistemático. El público sabe, casi siempre, que la programación es seria y han disminuido notablemente las molestas e

inadmisibles suspensiones. El fortalecimiento de los colectivos que se dedican al teatro para niños es otro factor importante, porque el público con que ellos trabajan y al que forman como espectador, pasa en un tiempo muy breve a ser público nuestro.

Por ejemplo, a nuestra sala El Sótano el público asistía cuando una puesta tenía fuertes resortes de comunicación y mientras duraba esa obra en cartel puede que se llenara un mes, pero inmediatamente que terminaba la puesta favorecida venían largos períodos en que la sala permanecía total o parcialmente sin público. Ahora hemos logrado un espectador estable, que sigue las puestas del grupo y asiste con regularidad.

En los últimos dos o tres años se han incrementado los proyectos independientes, fuera de la estructura de los grupos establecidos. A mi me parece bien que eso ocurra; puede ser una vía para que los teatristas se reúnan por intereses artísticos, desgraciadamente en los grupos no siempre es así y por momentos parece que lo que une a los integrantes de un colectivo es la seguridad económica que

este le ofrece y no un común afán de expresión. En otras ocasiones el grupo se aglutina en torno a intereses personales y no a fines artísticos.

No se puede dejar de mencionar un descenso en el trabajo del llamado Teatro Nuevo. Hubo una época en que se polarizaron con vehemencia las opiniones y nuestro movimiento teatral se dividió entre los que lo apoyaban fervorosamente discriminando otras formas y los que lo negaban de plano. Ambas posiciones extremas hicieron daño y visto desde ahora está claro que carecían de sentido; pienso que esta modalidad ha logrado cosas muy importantes como llevar el teatro al campesino y al obrero, a lugares donde nunca hubo, y dónde hubiese demorado muchos años en llegar de no ser por el esfuerzo de estos compañeros. Tengo alumnos que proceden de zonas campesinas pero llegaron al ISA sabiendo lo que era una puesta en escena y lo que era el teatro asumido seriamente: gracias a que ya conocían el trabajo del Grupo Escambray. Lo que está sucediendo es que los campesinos y los obreros han elevado su nivel cultural, han perfilado su gusto estético y el debate explícito en que se basan muchas de las obras del Teatro Nuevo se va haciendo innecesario y hasta retórico porque el público es capaz de llegar individualmente a sus respuestas.

El buen teatro se da casi siempre cuando lo hacen personas formadas y con experiencia. La improvisación puede ser un peligro. Después que un actor está formado puede emprender múltiples caminos, pero tiene que vencer un adiestramiento inicial como el de los músicos o los bailarines. La principal labor del pedagogo teatral está en desarrollar las individualidades. En la medida en que la formación de los futuros teatristas sea más rica y más seria, será mayor su imprescindible aporte al movimiento teatral.

La clave de estos últimos años es la coexistencia entre las diversas tendencias. Creo que debemos defender este principio y que es muy saludable que ahora seamos más maduros que hace unos años y sepamos descubrir lo bien hecho, lo logrado en una forma de hacer aunque no sea exactamente la que preferimos.

La gira que hicimos recientemente por América del Sur me marcó profundamen-

te y me hizo cuestionarme algunas cosas sobre mi trabajo cotidiano. Los actores salían al escenario dando la vida, al final el público gritaba, nos abrazaba... Aquí no se da así, casi nunca, ni con los actores ni con el público. Falta comunicación porque falta la entrega diaria y total por los artistas. Parece que como estamos en nuestro país damos por supuesta esta comunicación y nos confiamos y ahí está el error. Uno de mis objetivos fundamentales ahora es lograr esa entrega en mis actores todas las noches.

—En estos años he luchado por formar un equipo de trabajo que responda a objetivos artísticos muy concretos. Lo que he hecho hasta ahora me parece más que insuficiente.

Arlequín, servidor de dos patronos fue un punto de partida en cuanto a la posibilidad de que el actor fuera capaz de ofrecer una imagen múltiple y fuera a la vez el Arlequín de Goldoni, el payaso del circo y en una referencia esencial y mucho más indirecta, representara al negrito del teatro popular cubano. He buscado también lograr una cadena de imágenes, no la imagen en sí misma, sino una cadena bien eslabonada en *Ha llegado un inspector*. Me propuse que una imagen total se fuera revelando en las situaciones particulares de la obra.

Me interesa una fusión muy fuerte y orgánica con la música. Creo que ese nexo ha sido insuficiente tanto en lo que yo he hecho como en el teatro actual en general. Veo el trabajo de este período como un punto de partida —con logros y resultados imperfectos también— para lo que puedo hacer en el futuro. Ahora voy a dirigir *Jesús* de Virgilio Piñera que da pie para grandes locuras y para grandes búsquedas. Pienso continuar conjugando, equilibrando mi trabajo entre los clásicos y obras recientes —o ya también clásicas— de nuestra dramaturgia. Estimular la creación de nuestros autores es importantísimo pero los clásicos también los veo como una necesidad para el público y, sobre todo, una necesidad para el desarrollo del actor y para mi propio enriquecimiento como directora.

Quiero con *Jesús* hacer algo que puede ser la tónica de mis próximos montajes que es "jugar al teatro", algo completamente distinto y diría que lo contrario de "jugar con el teatro".

EL SUDOR

o el derecho a la acción

LILIAM VAZQUEZ

Ilustraciones: ARTURO CUENCA

Abrahan Rodríguez, "con n porque es árabe y no judío", es un dramaturgo con suerte. Cuatro de sus seis obras han sido representadas, la que hoy publica *Tablas* fue distinguida con una mención en el Concurso José Antonio Ramos de la UNEAC, en 1985; y sólo una duerme, olvidada, en alguna gaveta.

Esto no es producto de la casualidad. Además de con su talento, Abrahan Rodríguez

llega al teatro acompañado por una rica experiencia como guionista en la televisión cubana; lo que —indudablemente— facilitó el dominio de técnicas y procedimientos que hizo posible un primer texto como *Andoba*, cuyo inusitado éxito de público ha llevado al teatro, en sus diferentes temporadas, más de cien mil espectadores. Sólo en las funciones del 19 y 20 de enero de 1980 en el marco del Festival de Teatro de La Habana, fue apreciada por casi cinco



mil personas. Si hago referencia a este texto, es para recordar el sentido de continuidad que caracteriza la obra de este dramaturgo.

Siempre, de una u otra manera, Abraham elige como punto de partida los conflictos que se desarrollan en los sectores más modestos de la sociedad, ya sea la disyuntiva ética de un automarginado o la defensa, por parte de un grupo de trabajadores, de sus derechos a ser bien dirigidos. Esto, independientemente del marco genérico que utilice. No es casual que Oscar comience su transformación de automarginado a obrero en el sector de la construcción, el mismo que sirve de base para los planteamientos y el alerta que el autor formula en *El sudor*.

Fueron personajes como los de la pieza y un ambiente similar los que propiciaron la transformación de Oscar, sólo que estos sí supieron encontrar el camino; por tanto, el conflicto de la obra ya no será el de un automarginado que trata de integrarse a una sociedad que defiende principios éticos nuevos para él; el conflicto ahora se traslada a las condiciones sociales para develar los graves errores que pueden producirse al seleccionar dirigentes, por una u otra razón, ineptos.

Tal es el caso de Valerio, antiguo administrador de la unidad, y de Fonseca, funcionario estatal, técnico capaz, graduado en el extranjero y que, sin embargo, no conoce realmente a los trabajadores que dirige (desde que terminó sus estudios



trabaja en el organismo central) y lo que es peor: tampoco le interesan. A ello se contraponen Marrero, compañero de estudios de Fonseca, con un destino laboral diferente. Siempre ha trabajado "a pie de obra", en la dirección inmediata de los constructores, por lo que conoce de verdad los problemas del sector. Esto le permite una valoración correcta de los problemas; lo cual aparece muy bien planteado en el Cuadro I:

MARRERO. ¿Y el sindicato?

FONSECA. No hay problema. Sabe trabajar con la administración. Allí lo difícil es el personal. Son perforadores, marcadores, gente formada a trompadas. No son como nosotros... No tienen nivel, no tienen la disciplina que hace falta: no son obreros, no tienen sus costumbres, sus tradiciones. Subproletariado, ¿me entiendes?

MARRERO. ¿Cuántos interruptos?

Mientras que Fonseca expone un punto de vista donde prima la subestimación, Marrero hace un análisis causal, que intenta descubrir los problemas objetivos que inciden en el trabajo. Completamente lógico es el enfrentamiento entre ambos personajes, porque representan dos posiciones irreconciliables. Y las fuerzas que se oponen tienden a destruirse. Justamente ello explica la alianza entre Valerio y Fonseca para tratar de que Marrero cometa errores de dirección. Sin embargo, es difícil romper el vínculo laboral que se ha establecido entre el administrador y sus subordinados, porque esa relación parte de la unidad de criterios e intereses. Sin embargo, es un elemento casual lo que permite hacer evidente las posiciones individualistas de ambos dirigentes: la enfermedad de Marrero, sin la cual ambos no hubieran podido aplicar una estructura inconsulta; esto desata la acción de los trabajadores que, a través de la Sección Sindical, el núcleo del Partido y orientados por Marrero, lo-

gran demostrar los graves errores que motivan su castigo y el retorno al equilibrio.

Por otra parte, la acción se retarda, ya que la estructura de cuadros escogida —que de manera general cumple su función de unidades en sí y a la vez hace avanzar la anécdota— permite interferencias, válidas como información, pero que debilitan la estructura dramática. Ello conduce a que el enfrentamiento de Marrero y Fonseca (cuadro 11), no tenga una respuesta hasta el cuadro 23, que esclarece definitivamente la posición negativa de Fonseca. El dramaturgo es insistente en explicar el desarrollo de esta contradicción, por lo que la retoma desde diferentes aristas, pero este carácter expositivo resiente la síntesis dramática. El autor, motivado por el interés de hacer un análisis profundo a partir del argumento que va ordenando, incluye una serie de sucesos que pudieran obviarse, y aunque no llega al verbalismo, una posible puesta en escena tendría que hallar soluciones a favor de la concentración y claridad de los serios planteamientos que encierra la pieza.

En cuanto a su clasificación, una primera lectura de *El sudor* podría inducir a ubicarla dentro de la tendencia que, en el teatro socialista, se conoce como "dramaturgia de la producción", obras que debaten profundos problemas éticos a partir de situaciones límites o excepcionales, que originan personajes muy bien definidos y una acción concentrada. Obras que hacen de la escena el "espacio donde se muestran las contradicciones sociales", según la definición de Bertolt Brecht. Sin embargo, una lectura detenida de la pieza permite descubrir además características del teatro dialéctico. En primer lugar, la estructura en cuadros concatenados y al mismo tiempo independientes. La acción transcurre en presente, interrumpida por el efecto de extrañamiento que constituye la rumba de Tomaso, utilizada en ocho momentos diferentes y que, además de historizar el presente, produce un distanciamiento, lo cual provoca asombro y preocupación en el receptor para propiciar una actitud intelectual, única posible para la comprensión del mensaje que el dramaturgo intenta transmitir: el sentido de responsabilidad que debe primar en aquellos que representan intereses colectivos.

Es necesario detenerse en el sentido que el dramaturgo confiere a la música dentro de su obra. Desde su primera pieza, la música, como elemento sustancial de nuestra identidad, ha estado presente con una función dramática activa. Pero es en *El sudor* donde Abrahan realiza un análisis más profundo e innovador al seleccionar un ritmo cubano como la rumba, cuya función tradicional ha sido justamente recoger hechos históricos, epopeyas populares, en cierta medida "historizar" sucesos de la realidad nacional. Y el autor, sin traicionar este sentido, provoca un salto en la dimensión de esos contenidos al incorporar la perspectiva de clase del proletariado a partir de la estructura de teatro dialéctico que soporta la pieza.

En el Cuadro 10 aparece uno de estos momentos. Los trabajadores celebran el éxito de una tarea que marca, dentro del texto, el afianzamiento de la unidad interna: el relleno de la caverna detectada en una obra ya terminada. Y esto se recoge en una rumba:

SOLO. Bem, bem, endié
que mira si trabajé
que ya ni a derechas sé
que cuánto fue lo que hicimos.
Y si duro fue el camino
pá' poder terminar
trabajamos sin igual
enfrentamos el destino,
y así fue que cumplimos
tarea tan principal.
¡Arigo yaya!
Acere, compañero ¡Oh!

CORO. Arigo yaya...
(Bis)

Por otra parte, *El sudor* aborda una situación crítica sustentada en contradicciones que parten de la visión del mundo de los personajes. El enfrentamiento de Marrero, Eloy, el Sagüero con Valerio, Fonseca, Arnold, está provocado precisamente por concepciones opuestas; lo cual resulta significativo si recordamos que el Sagüero representa, dentro de la obra, la tradición de la lucha revolucionaria. Viejo combatiente que encauza ahora sus fuerzas en el sindicato y que, tal como Eloy, representante de la vanguardia de la juventud por su condición de militante, lucha junto

a Marrero para dejar demostrado la validez de las posiciones que defienden. Pero el aspecto de la clasificación es secundario. Lo más importante radica en que *El sudor* se integra a una intención que se hace cada vez más evidente en la dramaturgia cubana actual: la preocupación de llevar a categoría dramática los factores que lastran el desarrollo del socialismo; en otras palabras: el propósito de hacer del teatro un instrumento de diagnóstico de la sociedad.

Desde ese punto de vista, *El sudor* es un texto a tener en cuenta, tanto en el contexto general como en lo referente al quehacer dramático de Abrahan Rodríguez. Si en sus piezas anteriores los personajes se debatían en disyuntivas éticas individuales, abordan ahora un conflicto colectivo. Si antes discutían la posibilidad de integrarse a la sociedad, ahora se proponen transformarla. Si en *Andoba* la premonición de la muerte se expresa en el *enyoró* que canta Oscar antes de su encuentro con el Gato, y una vieja santera deambula por la escena con el peso de sus atavismos, en *El sudor* el elemento místico no pasa de ser un detalle simpático y además, prescindible.

Un aspecto que merece atención es la óptica desde la cual se construyen los personajes. Son hombres que cometen errores o que luchan contra ellos, nunca estereotipos ni personajes de una sola pieza. Son los imperativos sociales los que determinan sus conductas. Aún en el caso de Fonseca, se le ofrece la posibilidad de comenzar otra vez, en tanto es un técnico de alta calificación capaz de asumir responsabilidades de acuerdo con su formación profesional.

De esta manera, *El sudor* se erige como una obra necesaria, en tanto lleva a discusión uno de los puntos más álgidos de la construcción de la sociedad socialista, desde una perspectiva clasista.

No va a resultar fácil el trabajo de puesta en escena del texto; sin embargo, vale la pena encararlo porque ha logrado establecer una relación crítica con la realidad que refleja, al mismo tiempo que permite ejercer el legítimo derecho a la acción, punto de partida necesario para emprender el mejoramiento de la sociedad●

tablas

Libreto No. 13



EL SUDOR O LAS COSAS DE LA VERDAD

obra de:
ABRAHAN RODRIGUEZ



• JACINTO ABRAHAN RODRIGUEZ (Ciudad de La Habana, 1945) Muy joven se incorporó a las milicias revolucionarias y participó en la lucha contra bandidos en el Escambray. Su vocación literaria se expresa inicialmente en la poesía y la narrativa. El poemario **En el sitio del ruido** fue publicado por la UNEAC en su colección Premios David. De esta época es también su libro de cuentos **Ahora que estamos solos**. **Andoba** marcó su debut en la dramaturgia y constituyó un éxito de público ya legendario en nuestro teatro contemporáneo. Sus obras **El brete**, **La barbacoa** y **El escache** han sido estrenadas también por el Teatro Político Bertolt Brecht. En su sostenida labor para la televisión se destacan los seriales **Tierra o sangre**, **La guerra de los palmares** y el muy popular y polémico **Un holero para Eduardo**.

PERSONAJES:

TOMASO. Obrero.

SAGÜERO. Obrero.

NIURKA. Ingeniera.

MARRERO. Administrador.

VALERIO. Jefe de departamento. Ingeniero.

ARNOLD. Normador. Técnico medio.

ELOY. Secretario general de la UJC. Técnico medio. Jefe de departamento.

GRACIELA. Secretaria del administrador.

FONSECA. Director de la Empresa. Ingeniero.

WILFREDO. Secretario General del Núcleo del Partido. Obrero.

EUTIMIO. Obrero.

GREGORIO. Obrero.

VICENTE FERREIRO. Funcionario del Ministerio y miembro del Comité Central del Partido.

PERSONAJES EPISODICOS

Obreros

Obreros rumberos

De qué le sirve poder dudar
a quien no puede decidirse.
Se podrá equivocar
el que se contente con muy pocas razones
pero quien necesita demasiadas
permanece en el peligro sin actuar.
¡Tú que eres un dirigente no olvides
que lo eres porque has dudado de los dirigentes!
¡Permite, por tanto, a los dirigidos
dudar!
Bertolt Brecht, *Elogio a la duda.*

PROLOGO

(*Sigue*)

RUMBA DE TOMASO. Aquí yo vengo a inspirar
vengo a dejar la constancia
voy a hablar sin arrogancia
en mi lengua popular.
Soy obrero y me presumo
de hacer muy bien mi trabajo
no quedarme por lo bajo
ni llegar al disimulo.
Y con mi canto quiero
se escuche bien mi criterio
organizar no es misterio
si se hace con esmero.
Conmigo no hay acomodo
ni falsa mentalidad
las cosas de la verdad
las digo todas a mi modo.

A proscenio, en uno de los laterales hay colocado un cajón de madera. Mientras se canta la rumba, Niurka sobre el cajón, lee un comunicado. La rodean Arnold, secretario general del Sindicato de la Unidad; Valerio, jefe de producción; Graciela, secretaria de la administración; Eloy, jefe de protección e higiene y secretario general del comité de base de la UJC; Wilfredo, obrero y secretario general del núcleo del Partido y Eutimio, un obrero. En uno de los extremos del grupo, casi al borde del escenario se encuentran: Sagüero y Tomaso, dos trabajadores de la unidad. La ropa de ambos y los cascos los diferencian de la mayoría de los trabajadores administrativos, que participan en la lectura del comunicado.

SOLO. ¡Huye pan, te coge el diente!
¡Te coge el diente, te coge el diente!

CORO. ¡Huye pan, te coge el diente!

SOLO. "Pal" pan caliente,
tengo mi diente.

CORO. ¡Huye pan, te coge el diente!

SOLO. Sinceramente,
digo presente.

CORO. ¡Huye pan, te coge el diente!

SOLO. Digo presente,
aquí mi gente.

CORO. ¡Huye pan, te coge el diente!

SOLO. No hay un ausente
no hay mal ambiente.

CORO. ¡Huye pan, te coge el diente!

NIURKA. (*Leyendo.*) Nosotros, los trabajadores de la Unidad de investigaciones y movimiento de tierra del Ministerio de la Construcción, saludamos a la asamblea de candidatos del buró sindical, comprometiéndonos a terminar en tiempo, al más bajo costo y con la calidad requerida los objetos de obra del plan del presente año.

SAGÜERO. (*Sobre la lectura del comunicado.*) ¡El papel lo aguanta todo!

TOMASO. (*Por lo bajo.*) Sagüero, nos están mirando.

NIURKA. (*Que continúa leyendo.*) Y como cuestión de honor nos proponemos cumplir los planes del trimestre, así como eliminar los maratonos para finales de año, que tanto golpean la organización y calidad del trabajo.

SAGÜERO. ¡Eso es mentira! (*Algunos trabajadores se vuelven hacia el Sagüero.*) Primero tienen que organizarse de verdad. (*Los trabajadores que rodean al Sagüero y a Tomaso, al escuchar*

las críticas del primero desvían hacia él la atención, algunos con gestos y "chitas" ordenan silencio.)

ARNOLD. ¿Qué pasa allá atrás, caballero?

WILFREDO. ¡Sagüero, cállate ya!

VALERIO. ¡Vamos a ver si somos un poco más educados!

ARNOLD. *(A Niurka que interrumpió la lectura.)* Termina, termina de leer.

NIURKA. Y con la consigna de elegir los mejores, y apoyar las orientaciones de nuestro sindicato, todos a lograr las metas más altas de todos los tiempos.

(Los trabajadores aplauden. Valerio, seguido de Arnold y Eutimio, llega al sitio donde aún se encuentran el Sagüero y Tomaso.)

VALERIO. *(Llegando a su lado.)* Sagüero, ven acá. ¿Qué has estado diciendo aquí atrás, bajito, mientras se leía el comunicado? ¡Dímelo para contestarte ahora!

SAGÜERO. Yo no tengo que dar ninguna explicación. Comprometerse a terminar los planes a tiempo, y a más bajo costo con lo mal programado que tienen el trabajo. ¿Y los interruptos? Ustedes los tienen al setenta por ciento del salario.

TOMASO. Y a mí me consta, porque soy uno de ellos.

SAGÜERO. Priorizan las obras que les da la gana... Nos sueltan en albergues sin condiciones, sin transporte. ¿Por qué no pusieron eso en el comunicado? ¡Claro!, como nosotros somos los perros.

VALERIO. ¡Eso no es verdad!

SAGÜERO. ¿Cómo usted me va a decir mentiroso en mi cara?

EUTIMIO. Compañeros, vamos a discutir en otro lugar.

SAGÜERO. Mira, Eutimio, cállate la boca... Bien guataca eres si nos quitas la razón.

VALERIO. Mi trabajo en la administración...

SAGÜERO. *(Interrumpe.)* Lo que hiciste fue acabar de desgraciar la unidad. ¡Muchos papeles pero de la concreta, nada! Carlos Torres fue la calamidad, y tú la desgracia. Por eso los trabajadores no creemos en ti, ni en éste. *(Señala a Arnold.)* Porque aquí no hay un dirigente capaz de garantizar el salario de nadie. ¡Una pila de vive-bien! ¡Pa' que lo sepas clarito! Eso es lo que pensamos de ustedes.

VALERIO. ¡Lo que mereces es que te parta la cara!

SAGÜERO. ¿Tú y cuántos más?

EUTIMIO. *(Que media.)* ¡Caballeros, dejen eso! ¿Qué va a pensar la gente de la empresa?

SAGÜERO. Déjalo, déjalo...

(Presurosos, y avisados por otros trabajadores se incorporan al grupo Wilfredo y Eloy.)

WILFREDO. ¿Qué pasa aquí? ¿Qué pasa aquí?

ELOY. Sagüero, cálmate...

SAGÜERO. Déjalo, déjalo que se atreva... No sé con qué mano tú me vas a partir la cara...

VALERIO. Con ninguna, Sagüero. Este asunto tiene otra forma, otros canales para resolverse.

SAGÜERO. Como tú quieras, Valerio. La verdad ya está dicha.

TOMASO. *(Colérico.)* ¡Ta' "güeno" ya, Sagüero, coño! ¡Házme caso!

ELOY. *(Tratando de llevarse al Sagüero.)* Vamos, Sagüero...

(El Sagüero sale arrastrado por Eloy y Tomaso.)

SAGÜERO. ¡Yo sé caminar solo!

VALERIO. *(Pausa. Se repone y le grita.)* Todo eso me lo vas a tener que repetir muy pronto.

SAGÜERO. ¡Delante del director de la empresa y delante del ministro y de Sansón Melena, que con mi razón no me le callo a nadie!

WILFREDO. ¡Está bueno ya, dije!

TOMASO. *(Mientras salen.)* ¡Fallaste! Con esta gente hay que tener mucha mente, compadre, mucha mente. ¡Qué guajiro más bruto, caballeros! *(Salen.)*

CUADRO I

Oficina de Fonseca. Al fondo, en el lateral derecho y sobre una plataforma está el escritorio de Fonseca. Sobre éste hay dos teléfonos y un intercomunicador, varios files y un termo con café. La silla de Fonseca es alta, cómoda y tapizada en color oscuro. Sus patas tienen ruedas que permiten desplazarse a lo largo del escritorio. Frente a éste hay dos sillas. Marrero entra a la oficina. Fonseca lo recibe con un estrechón de manos. Consulta su reloj y lo invita a sentarse.

MARRERO. Puntual.

FONSECA. Usted siempre ha sido un hombre que respeta el tiempo del semejante. *(Se sientan.)* ¿Qué es lo que hay? ¿Cómo van los asuntos? ¿Te reuniste con la gente?

MARRERO. ¿Con qué tiempo? Sólo pude llevar mis cosas a la oficina, y visitar algunas brigadas.

FONSECA. Vas a tener que hacer cambios. Lo que necesites, pídemelo sin problemas, Marrero. Vamos a resolverte un buró más cómodo. Tengo muy buenas relaciones con los compañeros de muebles y envases, tú sabes cómo son las cosas en La Habana. Y si quieres hacer algún arreglito de carpintería, tampoco hay problemas con los carpinteros.

MARRERO. (*Se apresura a responder.*) No, no, no. Ya perdí el hábito de la oficina. Allá todo el tiempo andaba por las brigadas o los objetos de obra. "El ojo del amo, engorda el caballo".

FONSECA. Bueno, sí es así, menos líos. Pueden meterle la cabeza a la maraña desde el principio.

MARRERO. (*Pausa.*) Está mala la cosa...

FONSECA. ¿Por qué crees que te mandaron a buscar? La unidad ocupa el último lugar nacional.

MARRERO. Pero, no me explico; el antiguo administrador...

FONSECA. (*Interrumpe.*) Carlos Torres no es un mal compañero, pero no dio la talla y se trasladó. Valerio ha hecho lo que ha podido, lleva muchos años en la unidad y es personal de confianza.

MARRERO. (*Como para sí.*) ¡Suerte la mía para "la papa caliente"! Oiga, con la unidad de la Isla, fueron dos años para enderezarla; en Cienfuegos tuvimos que hacerlo todo, y en Tunas perdí hasta la salud con el asunto de la nueva estructura.

FONSECA. Pero aquí va a ser distinto. Tú eres un cuadro que hay que cuidar. Te vas a hacer un chequeo todos los meses. ¡Todos los meses. Marrero, sin excusa ni pretexto! La dirección de la rama confía en que contigo la unidad alcance mejores resultados, tenga más productividad, en fin... (*Sirve café.*) ¿Café?

MARRERO. Ya no puedo, compadre. Es un veneno para mi úlcera.

FONSECA. Debe ser una jodedera.

MARRERO. ¡Ná! Uno se acostumbra a convivir con ella. Es como un hijo malcriado, pero dentro del estómago.

FONSECA. ¿Por qué no te operas?

MARRERO. Tengo tratamiento, no me va mal. Lo estoy siguiendo al pie de la letra. Mi mujer, para que no se me olvide, me llama por teléfono; y a veces, hasta me mete papelitos por todos los bolsillos. (*Sonríe con ternura.*) La pobrecita, la sufre tanto como yo... Bueno, Fonseca...

FONSECA. Primero hay que entrarle a los incumplimientos. Los inversionistas nos apremian. Y la falta de coordinación en los establecimientos trae como consecuencia la falta de marcas para que trabaje la brigada geofísica, o sea, los perforadores. Se atrasa el movimiento de tierra, y no podemos entregar dentro de lo programado los objetos de obra. Ya te puedes imaginar los líos con los inversionistas.

MARRERO. ¡Vaya herencia que me dejó Carlos Torres, cará! Si la cosa es así, debe haber muchos interruptos. Y si hay trabajadores al setenta por ciento de su salario por problemas organizativos, por supuesto, hay descontento.

FONSECA. No tanto, Marrero.

MARRERO. Fonseca, yo soy un perro viejo en la construcción.

FONSECA. (*Pausa.*) Bueno, descontento hay. Pero la gente de la unidad, cuando no lo está por una cosa, es por otra. Pero hay un buen núcleo del Partido. Wilfredo, el secretario general es "hacha y machete", un poco "revencúo", pero bueno...

MARRERO. ¿Y el Sindicato?

FONSECA. No hay problema. Sabe trabajar con la administración. Allí lo difícil es el personal. Son perforadores, marcadores, gente formada a trompadas. No son como nosotros... No tienen nivel, no tienen la disciplina que hace falta: no son obreros, no tienen sus costumbres, sus tradiciones. Subproletariado ¿me entiendes? Creo...

MARRERO. (*Que no ha escuchado a Fonseca. Interrumpe.*) ¿Cuántos interruptos?

FONSECA. Yo no manejo bien el asunto. Habla con Valerio. Sé que hemos llegado hasta un veintidós por ciento de los trabajadores.

MARRERO. Pero, ¿qué estaban haciendo ahí?

FONSECA. Marrero, hace falta que te metas de lleno en la maraña. Tú tienes experiencia, sabes tratar a este tipo de personal. Pideme lo que quieras, otro "yipi", más gasolina. Lo que necesites con tal de que centres toda tu atención en la unidad.

MARRERO. No, no, no. (*Pausa.*) Aunque espérate, tú sabes que yo quería traer par de buenos cuadros de la provincia, yo quisiera...

FONSECA. (*Interrumpe.*) En eso no te puedo complacer. No hay cuadros, Marrero. La dirección de la rama no quiere desvestir a un santo, para vestir otro. Tú sabes que eso provocaría hasta problemas de vivienda.

MARRERO. Ellos son de La Habana.

FONSECA. Ahí está Valerio. El conoce mucho el mecanismo de la unidad. También tenemos a un muchacho joven. Hace poco salió de la escuela de cuadros de la UJC. Es el secretario del comité de base y jefe de protección e higiene. También conoce bien el trabajo de la unidad, aunque no es como Valerio, claro. Es un poco... Bueno, es... A lo mejor tú lo puedes ayudar. Es todo lo que puedo ofrecerte. Amarra con el Partido, con el Sindicato y la Juventud, que hay que enderezar esa unidad. (*Consulta su reloj. Se levanta y toma un file.*) ¡Oye! Me están esperando en el Ministerio. (*Le tiende la mano.*) Ya estás dentro de la maraña.

MARRERO. Bueno, adelante.

OSCURO

CUADRO II

Oficina de Marrero. En el centro del escenario y sobre una pequeña plataforma están los eschito-

rios de Marrero y Graciela, además de un archivo. Los muebles son menos lujosos que los de la oficina de Fonseca. Junto al escritorio de Graciela hay una máquina con satélite. Cada escritorio tiene un teléfono. Marrero acomoda sus libros y un cuadro del Che al fondo. Graciela termina de mecanografiar una carta en la que a ratos borra. Saca el papel de la máquina y la lleva hasta el sitio donde Marrero hojea uno de los libros.

GRACIELA. (Nerviosa.) Aquí está la carta terminada.

MARRERO. (Le muestra el libro.) Me lo regalaron los compañeros de mi unidad cuando vine para acá, y no he tenido ni tiempo para hojearlo.

GRACIELA. Si quiere yo termino de ordenar los libros.

MARRERO. (Sonríe y se aparta a revisar la carta. Pausa.) ¿Es la carta al jefe económico de la empresa, no? (Graciela asiente. Pausa. Marrero lee.) Tiene algunos errores, Graciela.

GRACIELA. Es la máquina. Nunca acaba de venir el mecánico. Va a la empresa, pero no lo mandan a la unidad.

MARRERO. (Mientras continúa leyendo.) ¿No le dije que subrayara la fecha en que se convino enviar los informes?

GRACIELA. Sí, pero...

MARRERO. Se le olvidó. (Pausa.) Mire, Graciela, vamos a tener que repetir la carta. Hay letras saltadas, y por ejemplo, aquí (le señala un párrafo) en "lo antes expuesto". "Expuesto" es con equis, parece que se le saltó la letra y puso una ese.

GRACIELA. (Que toma la carta.) Yo la vuelvo a repetir. Pero lo triste es que va a ser igual. (Se sienta frente a la máquina y monta la hoja.) Va a ser igual, Marrero. Segurito que va a ser igual.

MARRERO. ¿Por qué tiene que ser igual?

GRACIELA. Mire, desde que yo llegué a la unidad, va para cinco años, siempre los problemas han sido la entrega de los informes de la unidad. El mismo "tira y encoge" y no se acaban de poner de acuerdo. Esta carta va para la misma gaveta de las otras.

MARRERO. Pero hay que buscar una solución, ¿no le parece?

GRACIELA. Pero aquí hay otros problemas, y problemas graves.

MARRERO. Debe haberlos. No es por gusto que estemos en último lugar a nivel nacional.

GRACIELA. Pero las cosas se empiezan a resolver por la casa. Hay situaciones que nos afectan. Mire, por ejemplo, el personal de la empresa tiene mejor merienda que nosotros. ¿Ha comparado usted el comedor de la empresa con el de la unidad? ¡Y trabajando uno al lado del otro! Ahí también estamos en último lugar. No-

sotros también debemos almorzar en ese comedor. Y la merienda debe ser la misma. El comedor de aquí, que quede para los mecánicos y los operadores y el resto de la gente. Yo quisiera que usted viera cómo esa gente se sienta con las ropas llenas de grasa en las sillas. Una tiene que cuidar su ropita... A lo mejor usted puede hacer algo.

(Por un instante Marrero queda desconcertado. Hace un vago movimiento de hombros, y se aleja a ordenar los libros. Entra Valerio con varios files.)

VALERIO. Ya llegaron todos los compañeros, Marrero.

MARRERO. Que pasen, que pasen, Valerio. (Consulta su reloj y se apresura a tomar una pastilla. Valerio sale.) Graciela, deje la carta para después. Vamos a tomar nota de la reunión.

(Entran Eloy, Arnold y Valerio que regresa con una silla. Todos se colocan frente al escritorio de Marrero, que se acomoda en su silla y abre su agenda. Graciela toma su silla, y se sienta a una discreta distancia de los miembros de la reunión, quienes comienzan a ordenar sus documentos y abrir sus agendas.)

ARNOLD. ¿Estuvo por los establecimientos y objetos de obra?

MARRERO. Perforación y movimiento de tierra. No hubo tiempo para más. Fui con Eloy.

VALERIO. Entonces le debe haber explicado cómo es la maraña. Eloy es viejo en la Unidad.

MARRERO. (Sonríe.) Yo creo que él tampoco entendió mucho la maraña. ¿No es así, Eloy? (Eloy asiente.)

ARNOLD. Bueno, si no la entendió es porque no quiso. Porque él, desde que salió del servicio militar, vino a trabajar para acá de ayudante de geología.

ELOY. Hay mucha desorganización y descontento. Las condiciones de los trabajadores...

ARNOLD. Tú bien sabes cómo son los trabajadores, siempre están pidiendo más de la cuenta. Dímelo a mí que llevo seis años en el Sindicato.

MARRERO. Vamos a organizar esto. ¿Cuál es la maraña, como parece que está de moda decir aquí? La maraña es que hay deficiencias. Tenemos problemas en la producción. Y es por la mala estrategia para desarrollar el trabajo.

VALERIO. El problema de la mala estrategia...

MARRERO. (Interrumpe.) Valerio, hay deficiencias. Y antes de justificarlas, primero tenemos que analizar las causas que las producen. Es mi forma de resolver. ¿Me hago entender, caballeros? (Todos asienten.) ¿Qué se hizo evidente durante el recorrido? Así sin profundizar: falta de exigencia a los inversionistas, interrupciones en el flujo de producción, falta de gestión en el aparato de aseguramiento, poco acercamiento

entre el personal dirigente y los trabajadores. ¡Y un descontento de hostia entre los obreros! (Pausa.) La verdad es fea. Pero hay que decirla.

VALERIO. Permiso, Marrero. El tiempo que yo estuve aquí como administrador por sustitución...

MARRERO. (Interrumpe.) No te justifiques, Valerio. Este análisis es para profundizar en nuestros problemas. Yo no vine aquí sólo a cambiar los muebles y las paredes. Tengo una responsabilidad. Hay que echar pa'lante. Y todo el mundo junto. ¿Está claro?

ELOY. Pero, Marrero, hay malos métodos de las administraciones anteriores, que si no entramos a analizar...

VALERIO. (Interrumpe.) ¿Qué tú quieres decir con eso, Eloy? Aquí nosotros nos hemos roto el lomo para...

ELOY. (Interrumpe.) Pues mal roto.

MARRERO. (Interrumpe.) Eloy, por favor...

ELOY. Usted dijo que estábamos aquí para decir la verdad ¿no?

VALERIO. Déjelo que termine.

ELOY. Yo lo que quería decir es que existen malos métodos. Ni como unidad ni como empresa exigimos a los inversionistas. Sin embargo, ellos nos exigen a nosotros. No les garantizan albergues ni condiciones de vida a los trabajadores. Aquí los dirigentes son incapaces de rebatir ninguna orientación de la empresa, por mala que sea. Y esa pasividad lo que hace es ahondar los problemas.

ARNOLD. Pero el Sindicato.

ELOY. (Interrumpe.) ¿El sindicato qué, Arnold? Mira, una de las causas de la emigración laboral de la unidad, es, precisamente, por lo poco representados que siempre nos hemos sentido. La gente se va de aquí echando pestes.

VALERIO. ¿Ya terminaste? (A Marrero.) Eloy habla como si toda la culpa la tuviéramos los cuadros de la unidad. El trabajo es orientado.

ARNOLD. Y al sindicato tampoco se le puede culpar. Los trabajadores son de madre, un elemento de muy bajo nivel. Delincuentes, no vamos a tapar el sol con un dedo.

MARRERO. ¿Eso es lo que tú piensas?

ARNOLD. Eso es lo que veo, que es distinto. Hay que lidiar con ellos todos los días para darse cuenta. ¿Caballero, quién es el que quiere trabajar en la construcción hoy día?

ELOY. Eso es menospreciar, Arnold. No todos somos delincuentes. (A Marrero.) La verdad que dirigir hombres sobre los que se piensa así...

ARNOLD. Desde que saliste de esa escuela crees que todo se resuelve con la teoría. Tú eres muy joven. Hay que chocar con la concreta ¡con la concreta! (A Marrero) Mire usted, el mismo caso del Sagüero.

VALERIO. Sí, eso es un caso.

ARNOLD. Con el Sagüero hay que tomar medidas. Le faltó el respeto a Valerio. Públicamente le ha dicho más de cuarenta cosas, y en una actividad política. Y así son casi todos. Ahora, la administración decide aplicarle una sanción drástica. ¡Ah! Porque el Sagüero tiene familia de echáo palante, porque estuvo en la revolución y eso. Bueno, se le aplica la ley treinta y dos. Y el sindicato ni va a mover un dedo, ni va a decir "pescado frito" para que vuelva a la Unidad. Téngalo usted por seguro.

ELOY. ¿El no paga el sindicato? ¿No participa?

VALERIO. Es un fracaso.

MARRERO. (Pausa.) Aquí estuvo Wilfredo, vino a verme como Partido para interesarse por ese compañero. Es bueno que están aquí ustedes, que estuvieron en el problema. ¡Señores, el Sagüero es un vocero de todo el resentimiento que existe aquí! Es bruto, pero es honesto. (Pausa.) La administración no va a aplicar ninguna medida que perjudique su salario como trabajador ni su escala, aunque le amonestaremos. Dicen que el Sagüero es majadero pero trabaja como un mulo; tiene criterios, pero tampoco tiene para cuando terminar de trabajar, y es muy querido por sus compañeros.

ARNOLD. No sé qué compañeros.

MARRERO. ¿Quiénes? Los verdaderos dueños de este negocio. Mira, el problema no es aplicar tantas treinta y dos. Y empezar a pensar en la treinta y seis. (Pausa.) Hay que limar asperezas y los chismes, que aquí deben estar a la orden del día.

GRACIELA. ¡Y dígalos!

VALERIO. Pero el respeto.

MARRERO. (Interrumpe.) El problema real es trabajar. La disciplina déjamela a mí, Valerio. Por el momento lo importante es cumplir el plan. Donde se caiga el burro se le dan los palos y pa'lante. Pero sin el fantasma de la disciplina a base de reprimir a los obreros. ¡La disciplina empieza aquí y por nosotros! ¿me hago entender? (Cierra su agenda.) Bueno, las reuniones cortas para no gastarnos.

(Todos se disponen a marcharse. Marrero vuelve a consultar su reloj y toma otra pastilla.)

GRACIELA. (Que remolonea.) ¿Usted pasa por la Esquina de Tejas?

MARRERO. Me voy a quedar trabajando un rato más, Graciela. Lo que quisiera agradecerle es que tenga para mañana la carta y la transcripción de esta reunión.

GRACIELA. ¿A primera hora?

MARRERO. Sí, antes del almuerzo.

GRACIELA. Es que yo quería decirle... para mañana tengo un turno con el médico, y vengo tarde. (Toma su cartera y se dispone a salir.) Se lo voy a encargar a Joaquina, la secretaria

de Valerio. Ella escribe rapidísimo. *(Ya en la puerta.)* Si queda algo lo termino yo. *(Saliendo.)* Hasta mañana, porque si no llego tardísimo a mi casa. *(Sale.)*

(Marrero queda a solas en la oficina, con calma se dedica a botar los ceniceros y a terminar de ordenar los libros que va sacando de los cajones.)

OSCURO.

CUADRO III

A proscenio pasillo y entrada de la unidad con el escritorio y pizarra de la recepcionista. A fondo las puertas de los departamentos de personal, económico, producción y la administración. Es mañana. Mientras la empleada de limpieza barre el pasillo de la oficina se escucha la rumba de Tomaso, quien para cantar se auxilia del cajón sobre el que está sentado. Marrero es el primero en llegar, con afecto saluda a la moza de limpieza. Luego, indistintamente, van entrando Niurka, Valerio, Eutimio, la recepcionista, y otros empleados.

RUMBA DE TOMASO. A la mañana temprano,
con un bostezo en la boca,
se acomoda bien su ropa
y a la calle va el cubano.
Como puntual hay que ser
para empezar la labor,
el café con su sabor
te organiza y da placer.
Si el café no despabila
el sueño que te reclama
ten cuidado en la avenida
con la guagua y la parada.

CORO. Coge la guagua el obrero.
y no pares hasta el Diezmero.

CORO. Coge la guagua el obrero.

SOLO. Tú te llamas Juan Montero.

CORO. Coge la guagua el obrero.

SOLO. Para llegar el primero.

CORO. Coge la guagua el obrero.

SOLO. Vámonos pal' paradero.

(Entra Arnold revisando una agenda. La moza de limpieza se lleva el cajón en el que ha estado sentado Tomaso. Arnold tropieza con Tomaso.)

TOMASO. ¿Qué pasa? ¿Tá' chocando con el proletariado?

ARNOLD. ¿No tienes otro lugar donde ponerte?

TOMASO. Aquí se me ve mejor y la gente no se olvida de mí problema.

ARNOLD. ¿Y por qué no te vas como el resto de los interruptos para tu casa?

TOMASO. ¡Deje eso! Es mejor estar aquí. Yo no soy hombre pá' estarme levantando a las diez de la mañana. Aquí siempre se pega algo; que un mandado, que arreglar un bombillo. Y cuando no, arranco pa' cualquier objeto de obra a dar una manito en lo que sea.

ARNOLD. *(Señala a la oficina de Marrero.)* ¿Por

qué no le vas a dar las quejas? Está recibiendo a todo el mundo.

TOMASO. ¿Qué tú estás queriendo decir?

ARNOLD. Como todo lo que se hizo antes, ahora está mal...

TOMASO. Y si vuelve a repetir, mal seguirá. Parece que tú no conoces bien a los hombres. Yo no soy de los que tiene pelos en la lengua ni hablo por detrás.

ARNOLD. ¿Y qué es lo que la gente dice por detrás?

TOMASO. ¡Coño! No me digas que tú no lo sabes, Arnold.

ARNOLD. ¿Usted tiene miedo, compadre?

TOMASO. ¿A quién? ¿Tú eres un matón, acaso? ¡Oye! Tú y yo somos igualitos. ¿Te pica, eh?

ARNOLD. ¿A mí? ¡Psch! Yo no como con la gente.

TOMASO. Ni vas a comer tampoco. Y como el nuevo administrador viene cortando rabo y orejas, tú vas echando del sindicato ¿no?

ARNOLD. ¿Quién dice eso, Tomaso?

TOMASO. ¿Verdad o no?

ARNOLD. *(Pausa.)* ¡Caballeros, mira que en esta unidad se inventa! Lo que estoy es cansado. Son muchos años en el sindicato, muchas las actividades, viejo. Ser dirigente sindical es un trabajo tremendo, compañero.

TOMASO. ¿Y tú nunca vacilaste? ¡Ah, Arnold, te lo has pasado gozando!

ARNOLD. ¡Mucho que me sacrificué como dirigente por ustedes!

TOMASO. ¿Y qué resolviste?

ARNOLD. *(Para sí.)* La gente es ingrata. *(Pausa.)* ¡Pero, coño! ¿Por qué ahora no arreglar el mundo? ¡Ya están las elecciones ahí! ¡Qué te propongan! Mira, Eutimio seguro que va a ser propuesto. Procura ir en su candidatura.

TOMASO. ¿Yo? ¿Con Eutimio? ¡Ahhh!

ARNOLD. Sí, tú mismito.

TOMASO. *(Discreto.)* ¿Y a Eutimio ustedes lo llevan de macho?

ARNOLD. ¿Qué cosa es eso, Tomaso? Eutimio es un buen compañero, de mucha experiencia en el trabajo sindical, ha trabajado en casi todos los frentes y...

TOMASO. *(Interrumpe.)* Y es un socio tuyo, y de Valerio. Mejor, ni pintao: ni pincha ni corta. ¡Así cualquiera es un buen compañero!

ARNOLD. ¿A quién entonces? Mira, Tomaso ¿tú sabes qué cosa son las condiciones objetivas?

TOMASO. Estar interrupto.

ARNOLD. Bueno, compañero, eso es una...

TOMASO. *(Interrumpe.)* ¡Una nada! Yo tengo cua-

tro pichones con la boca abierta esperando en mi casa. Y a mi negra también le gusta darse plante los fines de semana en un restaurant. No me vengas con palabritas cuando está en juego mi billete. ¿Tú crees que con estos problemas la gente va a botar por Eutimio...? ¡Ah muchacho! ¡Pero ya la gente no lo imaginaba! ¿Y tú sabes quién es el tipo que de verdad resuelve aquí? El Sagüero. ¡Aguántate, aguántate los ojos! ¡El Sagüero! A él es a quien vamos a proponer como secretario general.

ARNOLD. Pero, ¿qué tú estás diciendo?

TOMASO. Eso mismo. Ese guajiro macho, que si se cae come hierba, como dicen ustedes.

ARNOLD. No, no, eso es mentira tuya. ¿El Sagüero? ¿De verdad que hay quien ha pensado en...? ¡Pero ese hombre ha tenido mil problemas!

TOMASO. Por eso mismo. ¡Es una bestia para batirse por los trabajadores! Sus problemas siempre han sido con los jefes, y por mejorar el trabajo. Yo, siendo tú, votaría por él.

ARNOLD. Mira... yo tengo que trabajar... Pero... Después seguimos hablando... ¡Tomaso, miren a ver, piensen bien! (Saliendo.) ¡No se vayan a volver locos...! (Sale.)

TOMASO. (Grita.) ¡Huuuyel! (Ríe.)

CUADRO IV

Oficina de Marrero. Eloy, inquieto, camina de un sitio a otro, a ratos se sienta; para nuevamente, comenzar a desandar la oficina. Graciela, sentada frente a la máquina, transcribe una carta con torpeza, y habla a solas. La desconcentración la obliga a borrar, continuamente, el original y las copias.

GRACIELA. Esto es la ley del embudo: lo grande para ellos, y lo estrecho para nosotros. Se pasan el día fuera de la unidad. El que no tiene una reunión en la Empresa, la tiene en el Ministerio, o anda de visita por los objetos de obras. ¡No paran la pata! (Se equivoca y se dispone a borrar. Entredientes.) ¡Ya me volví a equivocar, coño! (Borra.) Resulta que me hace falta ir de compras, y el señor me puso mala cara. ¡Como él anda en yipi para arriba y para abajo, y todo lo que ve por ahí se lo compra a la mujer...! (Pausa. Tecllea.) ¡Ah! ¡Pero no le dan un chance a nadie! Para nosotros la tarjeta y el reloj y el condenado chin chin de las en punto. Mientras ellos, los jefes, los cuadros, por la calle. Siempre terminan sus reuniones en la pizzería. (Pausa. Tecllea. Se equivoca.) ¡Ay, madre mía! Como si las cartas fueran a resolver los problemas. (Borrando.) ¡Qué cosa más grande! ¡Y a este hombre no le gusta siquiera ver una manchita en el papel! ¡Tan, tan remalo que está! Es la amargura misma. ¡No digo yo si va a tener úlcera! ¡Yo quisiera verlo todos los días almorzando en ese comedor! Tan feo lugar, tan lleno de moscas, con toda esa pila de escandalosos llenos de grasa. (Se vuelve a equivocar. Y con violencia saca las hojas del

rodillo. Las estruja y las arroja al cesto. Va hasta Eloy.) Eloy le dices a Marrero que me fui a almorzar. Joaquina me tiene marcada la cola. Que su carta se la termine cuando venga. (Sale.)

(Eloy hace poco caso a Graciela. Trata de calmarse buscando en el librero de Marrero un título para leer. Toma algún libro y comienza a hojearlo. Entra Marrero con casco de la construcción, las ropas sudadas y llenas de polvo.)

MARRERO. ¿Eh? Te hacía resolviendo el problema de las botas y los guantes de la brigada cuatro.

ELOY. Tuve que posponer la gestión. Como todavía no tenemos a nadie en protección física, fui a acompañar al pagador a buscar el dinero en la empresa.

MARRERO. ¿Y Graciela no me terminó la carta?

ELOY. Dice que después de almuerzo.

MARRERO. ¿Quién le dio a Graciela la plaza de secretaria "A"?

ELOY. Carlos Torres.

(Malhumorado y en silencio Marrero se sirve un vaso de leche del termo, y se toma una cucharada de medicamento.)

ELOY. ¿La úlcera?

MARRERO. Está de madre hoy. Pero con un poco de leche se calma. Bueno, ¿cuál es el problema?

ELOY. Si usted quiere vamos a almorzar. Marrero, usted debe cuidarse esa úlcera.

MARRERO. La cuidó como a la niña de mis ojos. Me salió hace cinco años, ajustando los primeros planes de costo por Cienfuegos. ¡Qué te cuento! (Pausa.) Me ha tirado tres veces para el hospital.

ELOY. Acabe de operarse.

MARRERO. El levín y el pato no es cosa agradable. Lo mejor es aplicarle la teoría de la coexistencia. (Los dos ríen.) ¿Me vas a acabar de decir qué pasó?

ELOY. El jefe de salario de la empresa sacó el dinero un día antes. Hoy le pagaron a su gente y a nosotros nos corresponde pagar mañana. Hay que revisar, contar y ensobrar. El pagador y yo tratamos de convencerlo para que guardara el dinero en la empresa, porque el Banco no acepta el reintegro. La cuestión es que el hombre se cuadró.

MARRERO. ¿Y dónde está el dinero?

ELOY. Lo trajimos para acá. Ese es el problema.

MARRERO. Pero aquí no hay condiciones.

ELOY. Ya se lo dije al jefe económico, y hasta discutimos. Soy bastante diplomático con la empresa. Pero hay un punto, Marrero, que...

MARRERO. *(Interrumpe.)* ¿Qué pasó, a ver?

ELOY. Nada, que fuimos a ver, entonces, al jefe económico, y le dije que nos estaba obligando a guardar el dinero en una oficina de la unidad sin caja fuerte, las ventanas sin herraje ni sellaje para las puertas. Es más, él sabe que nuestro sereno es un viejo, sabe el tamaño de todo esto, y lo cerca que estamos de un barrio conflictivo. Con una irresponsabilidad tremenda nos contestó que la empresa sacaba el dinero del Banco, y el resto era asunto nuestro. ¿No era para decirle cuarenta cosas?

MARRERO. El compañero quizás...

ELOY. *(Interrumpe.)* Los conozco mejor que usted. Acuérdesse que yo vengo de abajo. Aquí me las sé todas.

MARRERO. Eloy, las soluciones no se encuentran discutiendo acaloradamente.

ELOY. Entonces, hay que dejarse apabullar.

MARRERO. No, hay que ir a otra instancia.

ELOY. ¿Y usted no sabe que el director de la empresa no recibe a nadie? No le voy a hacer una antesala de cinco horas.

MARRERO. *(Pausa.)* ¿Qué piensas hacer?

ELOY. ¿Qué voy a hacer? Se me jodieron las clases. Me voy a quedar en la empresa hasta mañana que empiecen a pagar.

MARRERO. *(Sonríe.)* Mi mujer me va a matar. ¿Tú sabes jugar ajedrez?

CUADRO V

En la entrada de la unidad un grupo de obreros rodea a Tomaso, que auxiliándose de un cajón canta una rumba. Entusiasmados, corean la rumba. En la hora de salida, los empleados observan algo extrañados el jolgorio de los obreros, y continúan su camino.

RUMBA DE TOMASO.

CORO. ¡Se acabaron los problemas!

SOLO. ¡Dime!

CORO. Se acabaron los chanchullos.

SOLO. ¡Y dice!

CORO. El obrero va a la suya con Sagüero como lema.

SOLO. Se acabaron los problemas, el obrero va a lo suyo. el Sagüero con orgullo representa la faena.

CORO. ¡Se acabaron los problemas!
¡Habla!
Se acabaron los disgustos, el Sagüero va a lo justo, da tu voto sin dilema.

(Graciela y Valerio salen. Los dos se detienen a observar el entusiasmo de los trabajadores. Valerio escucha la rumba con evidente preocupación.)

GRACIELA. *(Apresurada.)* ¿Me llevas por fin, o no? ¿Qué difícil es que le hagan un favor a una! *(Pausa.)* ¿Por lo que están cantando? ¡Ay, deja eso!

VALERIO. Aquí se va a armar una de madre.

GRACIELA. A mí lo que me interesa es acabar de llegar a mi casa, cambiarme de ropa, y poner los chicharos en el fogón.

VALERIO. A Fonseca no le gustan esos "böchinches" en la puerta de la unidad. No sé cómo Marrero... A esta gente hay que saberlas tratar. No es lo mismo los trabajadores de las provincias que los de aquí. Mira: dió un poquito de confianza, aflojó la mano, y oye lo que están cantando en la puerta de la unidad. Eso perjudica a la empresa, y a todo el mundo.

CUADRO VI

Ronera. Un grupo de obreros de la unidad, aún en ropas de trabajo, beben y charlan animadamente. Los trabajadores rodean a Tomaso, y se divierten estrepitosamente con sus chistes. Sentados a la mesa más cercana a proscenio conversan el Sagüero y Wilfredo, beben de una botella de aguardiente.

WILFREDO. *(Como una conversación iniciada antes.)* No te quiero dar un teque sobre el trabajo sindical, eres un obrero igualito que yo, y conoces bien cómo es nuestra gente. Sagüero, la cosa es dura, y a veces hasta ingrata, es la verdad. No se puede soñar. Cuando uno se compromete con la masa tiene que cumplir. ¡Hay que tener un cuidado del carajo! No se puede hablar más de la cuenta, pero menos tampoco.

SAGÜERO. ¿Tú crees que yo sirvo para eso?

WILFREDO. Nadie es ideal.

SAGÜERO. ¿Sirvo o no?

WILFREDO. Cuando quieren proponerte es porque creen en ti.

SAGÜERO. ¿Y tú, y ustedes? *(Pausa, apura un trago.)* El conflictivo, ¿no? *(Pausa.)* Wilfredo, si la gente me elige, voy alante.

WILFREDO. Acuérdate que un solo palo no hace monte. El sindicato no es para...

TOMASO. ¡Wilfredo, Sagüero, arrimen pa'cá!

SAGÜERO. *(Interrumpe.)* Yo todo eso lo sé. Más de una vez lo hemos hablado. Tú conoces toda la mierda que ha hecho la administración, y la posición del sindicato frente a nuestros problemas. Y me imagino que allá, a lo corto, reunidos ustedes, lo has planteado, porque tú te fajas por nosotros, tú no eres del tipo de hombre que te quedas con las cosas por dentro.

SAGÜERO. ¿Tú no confías en mí, chico?

WILFREDO. ¡Coño, es que tú eres un güajiro más cerrado que una tapia! Esa es nuestra preocupación. Nosotros tenemos otra disciplina, Sagüero. ¡Disciplina de Partido! Se puede ser muy

bien intencionado; pero, hermano, si la intención no tiene inteligencia... El Administrador es nuevo. Se ve que quiere trabajar bien. Yo mismo hablé con él sobre tu problema con Valerio, y entendió. ¡Te amonestó, y merecías una sanción! No hay que hacerle la guerra por gusto. El ha llegado a la unidad sin culpa alguna.

TOMASO. ¡Ta bueno ya, caballero!

SAGÜERO. ¡Los buenos de verdad somos nosotros, Wilfredo! Al menos eso dicen todos los libros de socialismo. Y aquí llevamos la peor parte.

WILFREDO. ¿Tú me entiendes, Sagüero?

SAGÜERO. ¿Y tú a mí?

WILFREDO. *(Sonríe y palmea su hombro.)* ¡Cara-jo! Si no te entendiera, ¿cómo iba a soportarte tantos años? ¡Son más de quince! Desde que se empezaron a hacer las primeras presas, por allá por Oriente. Estabas recién saliendo del ejército.

SAGÜERO. Entonces tienes que darte cuenta que lo que quiero es ayudar, en lo que está a mi alcance, arreglar nuestra situación.

WILFREDO. Pero, ¿tú te vas a dejar guiar?

SAGÜERO. ¿Guiar por quién? ¿Qué tú me quieres decir?

WILFREDO. Que la democracia, si no está bien dirigida se pierde en las buenas intenciones.

SAGÜERO. No voy a hacer contrarrevolución.

WILFREDO. Sí, pero nosotros, como Partido, tampoco podemos permitir que hagas berraquerías. ¡Coño, entiéndelo! Sería salir de Guatemala, para entrar en "guatepeor".

TOMASO. ¡Sagüero!

SAGÜERO. Tú no me entiendes, Wilfredo. A mí me duele el asunto de los interrumpidos, el mal tratamiento que nos dan en los objetos de obra, la forma en que nos tratan algunos de nuestros dirigentes.

WILFREDO. ¡Está bien! Tú tienes razón. Es por eso que estamos en el último lugar a nivel nacional. No contamos. Pero también nos duele que por resolver chanchullos no hayamos podido formar una conciencia de clase entre nuestra gente, que sigamos arrastrando el lastre de la indisciplina. ¡Lo que apena, coño es no poder formar verdaderos trabajadores!

TOMASO. ¡Wilfredo!

WILFREDO. ¡Espérate, chico! *(Pausa.)* Hay fricciones entre nosotros y la gente de la administración de la unidad, entre ellos y el personal de la empresa. Contra eso también hay que ir. ¡Y es tarea nuestra!

(La conversación es interrumpida por Tomaso, que entra con un vaso y se sirve un trago de la botella.)

TOMASO. ¡Coño, caballero! Ustedes están maltra-

tando a esta botella hablando de trabajo. ¡Y dicen!

¡A Juan cocorioco
le patina el coco,
dicen qué está loco,
le patina el coco.
¡Coro!
A Juan cocorioco
le patina el coco
¡Ay! le patina el coco,
le patina el coco.

CORO. ¡A Juan cocorioco,
le patina el coco!

SOLO. ¡Y planta baroco,
Juan cocorioco!

CORO. ¡A Juan cocorioco
le patina el coco!

SOLO. co-co-co-cocorioco,
co-co-co-cocorioco.

(Sigue.)

(Oscuro.)

CUADRO VII

Entrada de la unidad. Alineadas a lo largo del pasillo hay numerosas sillas. Frente a las sillas se encuentran dos escritorios que forman la mesa de la presidencia, donde se encuentran Marrero Arnold, Wilfredo y Eloy. El resto de los trabajadores, entre los que se encuentran Tomaso, el Sagüero, Niurka, Graciela, Eutimio y Gregorio, un obrero de la unidad. Todos los trabajadores han terminado de escuchar el informe de la administración. Graciela ha estado sacándose las cejas observándose en un pequeño espejo. Gregorio levanta la mano, y Marrero le indica que haga uso de la palabra.

GREGORIO. *(Se levanta.)* ¡Bien! Nosotros escuchamos el informe de la administración, y a mí, personalmente, por lo menos, me parece que todo lo dicho por el compañero... ¿cómo se llama?

MARRERO. Marrero. *(Bromeando)* Lo voy a poner en el mural.

GREGORIO. El compañero Marrero... ¡Anjá! El informe es bueno y recoge los problemas que aquí todos conocemos muy bien. Cierto que hay desorganización, verdad que estamos muy por debajo del plan de este año. ¡Pero! a mí me parece que lo que usted dijo y nosotros pensamos hace una verdad más grande. Y mire, a nosotros más de una vez nos ha pasado que empezamos a trabajar en un "lao", y de pronto, de Geología viene la orden de ir para otro, por las prioridades y los líos esos... Resulta que cuando llegamos a otro objeto de obra no tenemos marcas para empezar a perforar, ¡y ni tan siquiera un poco de agua, viejo! Por eso yo pienso que estas cosas no se resuelven ni desde una oficina ni desde un "yipi". Entonces el trabajador con su derecho protesta, y ahí empiezan a meternos miedo conque si nos aplican la Ley tal o más cual. Y por eso, compañero, nos hemos acercado al sindicato "una pila de veces".

ARNOLD. *(Interrumpe.)* ¡Un momento, Gregorio!

GREGORIO. Déjame terminar. *(Pausa.)* ¿por dónde iba? ¡Ah, sí, por el miedo. Bueno, resulta que

el sindicato aquí está para meter miedo. Porque entonces, enseguida, nos ponen el San Benito de conflictivos ¡y cuidado si no de otra cosa! Lo que pasa es que uno ha comido mucha candelita en más de cuarenta "laos", y hay que tener mucho ojo. Pero pasa. O por lo menos, ha pasado en otras administraciones.

ARNOLD. *(Que levanta la mano.)* Marrero, por favor.

MARRERO. El compañero está en el uso de la palabra.

ARNOLD. Sólo una incidental.

GREGORIO. ¡Déjame acabar de hablar, chico! Yo quería decir que esto... que nosotros tuvimos siempre una política laboral en la unidad, yo no sé ahora, a partir de usted aquí. Pero hasta ayer no se podía criticar nada. En la unidad todo era correcto.

ARNOLD. *(Interrumpe)* Nosotros queremos aclararle al compañero que...

GREGORIO. *(Interrumpe)* Nosotros quiénes, chico, ¿el sindicato o la administración?

ARNOLD. Lo que pasa es que vemos un mal de fondo contra nuestro trabajo.

MARRERO. *(Interrumpe)* Compañeros, no dialoguen, pidan la palabra.

GREGORIO. Yo hubiera querido contestarle a Arnold, sobre su llamado mal de fondo, pero no es el momento. Así que terminé. *(Se sienta.)*

(Valerio levanta la mano.)

MARRERO. Valerio...

VALERIO. *(A Marrero)* Los compañeros del departamento de perforación, a veces son muy...

SAGÜERO. *(Interrumpe)* Muy requetesinceros al decir lo que pensamos, Valerio... Perdone, compañero, pero hay que aclarar. Yo sé las cosas. Ya no hablo más.

VALERIO. Usted podrá notar que el personal de aquí es muy difícil. A veces no comprenden que si tenemos una medida, tiene que ser aceptada sin discusión, porque para eso devengan un salario. Y a nosotros nos consta, como administrador que fuimos, que el sindicato siempre ha estado preocupado por coadyuvar...

TOMASO. *(Interrumpe)* ¿Co-cuánto?

VALERIO. *(Pausa)* Quiero decir que el sindicato siempre ha ayudado a la administración y ha hecho un trabajo eficiente.

TOMASO. *(Que levanta la mano.)* ¡La palabra! Un segundito na'má. Yo voy a poner un ejemplo, y aquí hay hombres que no me dejarán mentir. El trimestre pasado, cuando se hizo el chequeo de emulación, el sindicato no llevó bien los controles. ¡Y trabajamos como mulos! ¿Qué pasó? Pues que entre ellos hicieron un cocinado...

MARRERO. ¡Compañero!

TOMASO. Un cocinado, no tiene otro nombre. Ellos no hicieron ninguna asamblea para analizar a los trabajadores. Determinaron las tarjetas

de personal, sin otro análisis. Y resultó que hubo una pila de perjudicados. Ahí está Wilfredo, que tampoco me dejará mentir. Elevamos el asunto al sindicato municipal; porque uno puede tener menos nivel que la gente de la oficina, pero no quiere decir que no sepamos defendernos. ¿Cómo con ese ejemplo el compañero va a decir que el sindicato hizo buen trabajo? *(Se sienta.)*

(Surge un comentario aprobatorio entre los trabajadores.)

NIURKA. *(Levanta la mano.)* Marrero, por favor... *(Marrero asiente y Niurka se levanta)* No sé, pero a mí me parece que ciertos juicios formulados por el compañero son injustos, y hasta más: hieren a los compañeros de más nivel.

GRACIELA. *(Que no deja de sacarse las cejas.)* ¡Y bien que sí!

NIURKA. Y también me parece que el compañero ha sido poco comprensivo con el trabajo del sindicato.

GREGORIO. ¿Qué tiempo lleva la compañera en la unidad?

NIURKA. Menos de un año.

MARRERO. Careos no, compañeros.

NIURKA. Pero no por estar poco tiempo aquí, quiere decir que una no se da cuenta de las cosas. Yo trabajo en el departamento de geología. Soy ingeniera geóloga, para los que no me conozcan. Y el compañero Valerio mucho me ha ayudado.

TOMASO. *(Surge su voz entre los trabajadores.)* Pero a la compañera cualquiera la ayuda.

(Todos los trabajadores rien.)

MARRERO. *(Interrumpe)* ¡Compañeros, por favor!

NIURKA. Sólo quería decir que para criticar el trabajo de la administración, de una sección sindical, hay que tener presentes muchas circunstancias que los trabajadores de la base no tienen por qué saber, porque para algo estamos los profesionales, las personas que tuvimos la oportunidad de estudiar, de superarnos. El que no lo haya hecho, por favor, que nos deje trabajar en paz. *(Se sienta.)*

MARRERO. Compañera, esto es un centro de trabajo formado por profesionales, técnicos medios, y una mayoría obrera.

SAGÜERO. ¿Eh? ¿Pero ella qué se cree? ¿Que los elefantes asaltamos una cristalería, o qué?

NIURKA. Yo tengo mi nombre... Ustedes han malinterpretado.

MARRERO. *(Eloy levanta la mano.)* Eloy...

ELOY. Compañeros: Esta unidad es un centro laboral, un centro con sus problemas. Y la compañera, inconscientemente, sacó a relucir uno de los más graves: la división que existe entre nosotros, el menosprecio del personal administrativo y profesional hacia los obreros, y que... *(Niurka impaciente, levanta la mano para intervenir.)* Compañera, anótelos y permítame terminar mi idea. Ese menosprecio es muy parecido al

que sienten ciertos trabajadores de la empresa hacia nosotros. Me parece que no todos hemos tenido las mismas posibilidades. Aquí tenemos muy buenos obreros que ahora están alcanzando el noveno. ¡Ahora! Es innegable que sean tan buenos en la producción, y tan necesarios como los profesionales y técnicos medios. Todos tenemos que vincularnos a los problemas de la producción, y no mirar al obrero como algo extraño y ajeno.

(Todos los trabajadores aplauden con entusiasmo las palabras de Eloy.)

MARRERO. Si la compañera quiere...

NIURKA. *(Interrumpe)* No, no, no, ya...

MARRERO. *(Consulta su reloj.)* Bueno, compañeros.

Creo que ya debemos pasar a las conclusiones, porque vamos a tener muchas más asambleas. Y a decir verdad, urgen las soluciones. Los problemas expuestos han sido muchos, y dichos por los trabajadores con claridad y razón. Problemas en los que nosotros, como administración, nos comprometemos aquí, delante de ustedes, a asegurarles que no van a volver a suceder. ¡Fíjense bien! ¡Sin demagogia alguna! No decimos que vamos a hacer lo posible, ni que nos vamos a esforzar y esas boberías. Digo rotundamente que no van a volver a suceder. ¡Ahora bien! Tampoco tenemos una varita mágica para resolver todo en cuatro días. Pronto habrá elecciones sindicales, y vamos a trabajar seriamente con los compañeros electos por ustedes, y con el apoyo del Partido y la Juventud. Y esperamos de los trabajadores, de los compañeros que ponen el sudor, confianza y optimismo una vez más. Disciplina a todos los niveles, y adelante, a ver cómo salimos de este bache.

(Todos los trabajadores aplauden y comienzan a retirarse, Marrero queda solo en el lugar. Toma una pastilla, y comienza a recoger sus papeles. Cansado sale, apagando la luz.)

(Oscuro.)

CUADRO VIII

Entrada de la unidad. Mañana. Un grupo de trabajadores de la unidad, todos con ropas de faena esperan el camión del trabajo voluntario. El Sagüero, inquieto, consulta su reloj y se mueve entre los trabajadores. Valerio, Arnold y Eutimio conversan alejados. Graciela, Niurka y dos trabajadores conversan en un pequeño grupo. Eloy, Wilfredo y dos jóvenes también conversan y rien en otro pequeño grupo. Gregorio entra acompañado de dos obreros, y llegan al sitio donde Tomaso, en una pequeña libreta, anota los nombres de quienes se incorporan al trabajo voluntario.

TOMASO. *(A Gregorio)* ¡Dá tu nombre y sigue...!

GREGORIO. Gregorio Finalé, Sixto Carballo y José María Jiménez. *(Observa cómo anota Tomaso)* Escribe bien los nombres, no quiero equivocaciones.

TOMASO. ¿Eh, qué le pasa al "chapalero" este? A mí no me quitaron los ariques cuando la alfabetización, como a ti.

GREGORIO. *(Discreto.)* ¿Trajeron algo?

TOMASO. *(Discreto)* El clave está asegurado. Tres botellas de coronilla, y una carguita de "alcolifán" ¿Qué tú te piensas?

GREGORIO. Con eso se puede ir tirando.

SAGÜERO. *(Que entra y lleva por un brazo a Tomaso a un sitio aparte.)* Tomaso, ¿tú amarraste bien el asunto del transporte?

TOMASO. Ayer por la tarde mismo, antes de irnos, se le recordó a Marrero. Y me aseguró que a las seis y media estaría aquí.

SAGÜERO. *(Preocupado consulta su reloj.)* Son las siete menos cuarto.

TOMASO. Vamos a averiguar al parqueo. A lo mejor el chofer se quedó dormido.

SAGÜERO. *(Saliedo con Tomaso.)* Si se quedó dormido es para colgarlo. Mira la cantidad de gente que ha venido. *(Salen el Sagüero, Tomaso y Wilfredo a una señal del primero)*

(Valerio, Arnold y Eutimio aún conversan. A ratos Valerio consulta su reloj.)

VALERIO. Oye, ya son las siete...

EUTIMIO. Había que estar temprano en el campo. Cuando el sol aprieta trabajar es de madre.

ARNOLD. Me parece que tu buró sindical es peor que el de nosotros. Vi salir para allá con mucho misterio al Sagüero, Wilfredo y Tomaso. ¿Qué es lo que pasa?

EUTIMIO. *(Que responde con un vago movimiento de hombros.)* No soy trabajo voluntario. Eso es asunto de Tomaso.

ARNOLD. *(A Valerio.)* Ya están chocando con la concreta. Ahora vamos a ver cómo resuelven.

VALERIO. Igual que tú. Una buena justificación, y se acabó. ¡Ah! Yo conozco las cosas. Marrero no es bobo a nada. Armó bien su negocio. Ni va a quemar al Sagüero, ni se va a quemar él. Ya tiene armada su piñita para protegerse.

ARNOLD. *(Señala a Eutimio)* ¡El berraco este! ¡Mira que le dije que se acercara más a la gente! ¡Oye! En Cuba se puede ser cualquier cosa, menos "pesao".

EUTIMIO. El Sagüero es "pesao", y salió electo. Era el hombre. estaba clarito desde el principio. Con apoyo, o sin él, salía.

ARNOLD. Usted tenía que haberse destacado más, hacer lo mismo que hizo él: ¡más "muelero", más dinámico, compadre!

VALERIO. Este no sirve para eso. Está condenado a carguitos como el que le dieron.

EUTIMIO. Yo no lo pedí... Ellos no me tragan a mí, y yo tampoco a ellos.

VALERIO. Pues mira, abróchate el cinturón, que lo que nos viene para arriba es el "desmadre"... limitó la gasolina del personal dirigente, los fines de semana los "yipis" tienen que quedarse en el parqueo, y por lo que parece, ya está pensando en hacer algunas sustituciones.

ARNOLD. Es un monje, ¡un monje colorado!

VALERIO. A mí me parece que Marrero va a durar

en su cargo lo mismo que un merengue en la puerta de una escuela.

VALERIO. ¿Le vas a serruchar el piso?

EUTIMIO. *(Temeroso.)* ¡Caballero, nos están mirando! Cambien el tema. Sé lo que estoy diciendo.

VALERIO. Entonces vamos a hablar de pelota, Arnold; es menos peligroso para el cuadro.

(Valerio y Arnold ríen estrepitosamente. Eloy aprovecha que Niurka se separa de sus compañeros y va a su encuentro, al cruzar frente a Graciela, ésta le detiene.)

GRACIELA. Eloy, ¿qué pasa con el transporte?

ELOY. No sé...

GRACIELA. Ahorita son las nueve de la mañana.

ELOY. *(Que llega junto a Niurka)* Niurka...

NIURKA. Dígame...

ELOY. No, era para... Mire, el asunto es que después de aquella asamblea usted, no sé. Pero me parece que hay alguna reserva.

NIURKA. No, ninguna.

ELOY. Antes me saludaba, y ahora se le olvida, o no me ve.

NIURKA. No, no es eso. No me habré dado cuenta. Y ya que tocó la asamblea, a mí lo único que me gusta es poner las cosas en su lugar. Pero como hay compañeros que se molestan cuando alguien expone su punto de vista...

ELOY. *(Interrumpe)* No creo que piense que soy así.

NIURKA. Así lo entiendo yo, ¿me comprende? Porque pienso.

ELOY. *(Pausa)* Sí, sí, ¡claro! Los dos pensamos.

NIURKA. Aunque no de igual manera, pero pensamos.

ELOY. No. Creo que pensamos de la misma manera Y no me estoy plegando a sus criterios. No soy de ese tipo.

NIURKA. Sí, ya me lo han dicho.

ELOY. *(Irónico.)* ¿Pidió mi expediente laboral?

NIURKA. *(Sonríe.)* No. Es que quise saber cuál de los dos tenía razón, y pedí que me hablaran de usted. Si importante es conocer un criterio, también lo es conocer a la persona que lo emite ¿no? Usted es un dirigente de la Juventud, debe saber más que yo de eso.

ELOY. *(Pausa.)* ¿Por qué tú no militas, Niurka?

NIURKA. Creo que como digo las cosas como me vienen a la mente, nunca he estado preparada.

ELOY. *(Pausa.)* ¡Caramba! Qué criterio mas "jodido" de porque no estás preparada.

NIURKA. Se puede decir lamentable, triste, erróneo, equivocado, desacertado, mira qué cantidad de palabras para utilizar la más fea. La educación formal existe.

GREGORIO. *(Interrumpe hablando en voz alta.)* Bueno, ¿y qué pasa con el camión? ¿Pa' eso me dijeron que a las seis y media, puntual, era la salida?

GRACIELA. Esto huele a embarque.

GREGORIO. Y lo triste es que yo tenía una invitación con mi familia a pasarnos el día en una casa en la playa. ¡Una pila de cajas de lagüe, una banda de puerco, y tranquilidad, que era lo principal! Entonces uno, por el aquello de ayudar a salvar la cosecha de papas; por culpa de la desorganización no queda bien con una cosa ni con la otra.

(Entran el Sagüero, Tomaso y Wilfredo. Todos se agrupan en torno a los tres hombres.)

NIURKA. ¿Qué pasó con el transporte?

GREGORIO. Ya son las ocho menos cuarto.

SAGÜERO. Habla tú, Wilfredo.

WILFREDO. *(Pausa.)* Compañeros... Vamos a tener que suspender el trabajo voluntario... Nosotros fuimos al parque, y el transporte fue desviado para otra actividad. Mandaron el camión, no sabemos dónde, a buscar materiales y repartirlos por varios objetos de obra. El chofer no regresará hasta pasada las doce.

(Surge un comentario adverso entre todos los trabajadores.)

GREGORIO. *(Sobre el comentario.)* ¡Lo de siempre!

VALERIO. ¿Pero no se coordinó con la administración? ¿No se comprometió a facilitar el transporte?

ARNOLD. Es que los compañeros son nuevos. No se amarró bien el asunto. Para organizar un trabajo voluntario hay que tener experiencia.

ELOY. Esa actividad estaba bien coordinada por el sindicato, la Juventud y el Partido.

TOMASO. Marrero me dijo a mí que no había ningún problema.

ARNOLD. ¿Y Marrero? ¿Dónde está? ¿Por qué no vino?

GREGORIO. ¿Dónde va a estar? En su casa.

WILFREDO. Marrero no está en su casa. Salió ayer por la tarde para Pinar del Río, a la presa Mani-Mani con el director de la empresa.

TOMASO. El domingo que viene...

GREGORIO. *(Interrumpe)* ¿El domingo qué cuánto...?

GRACIELA. A mí tienen que cogerme con lazos. Es el único día que tengo para lavar mi ropita y hacer limpieza general a la casa.

SAGÜERO. Caballero, a la verdad, yo no se qué ha "pasao". Pero ahora mismo vamos a ir a casa de Marrero, y si llegó de Pinar del Río, nos va a tener que explicar qué pasó con el camión.

ARNOLD. Sagüero, lo que hay que procurar es que no vuelva a suceder. El domingo es día de descanso de los compañeros. Si lo vamos a dedicar al trabajo voluntario lo justo es prever todos los detalles, como hacíamos nosotros...

SAGÜERO. Bueno, lo mejor es irnos para aprovechar el resto de la mañana.

(Todos salen. Eloy, el Sagüero, Wilfredo y Tomaso, abochornados, se despiden de los trabajadores.)

SAGÜERO. ¿Tú ves qué candela? *(Salen caminando.)* La primera actividad y ya se jodió por irresponsabilidad de alguien. Y a mí sí nadie me va a hacer quedar mal delante de los trabajadores.

(Salen.)

(Oscuro.)

CUADRO IX

Oficina de Marrero. Este, de pie y revisando los documentos de un file habla telefónicamente con el manófono acomodado entre el hombro y la cabeza.

MARRERO. *(Como una conversación iniciada antes.)* Sí, Elisa *(Pausa)* No, no me esperes. ¡Líos que tengo vieja...! *(Pausa)* Bueno, cuando llegue a casa. ¡Ah, no, no sé, no puedo decirte! A lo mejor sobre las ocho o más tarde. Tú sabes como es esto. *(Pausa)* ¿Por qué me dices eso? Mira, Elisa, no tengo ganas de volver al mismo tema. Si crees que soy un egoísta, mala suerte. *(Pausa)* ¡Espérate, espérate! *(Pausa)* Bueno, si piensas así... *(Pausa)* No, no, mira chica, los hijos cuando son grandes siempre comprenden. Pero ¿por qué no dejamos este asunto para cuando llegue a la casa? *(Pausa. Se apura para responder.)* ¿Eh? No. Ni el trabajo ni La Habana serían la causa de cualquier decisión. Elisa, no quiero hablar de este tema ahora. *(Pausa)* Bueno, esperamos a que los niños se duerman. *(Pausa. Exaltado)* ¡Coño, chica, no es que yo esté anteponiendo los problemas del trabajo a los de mi salud, ni a los de la casa; pero hay problemas, Elisa, responsabilidades, como tú tienes las tuyas! Elisa, mira... *(Pausa)* Mira mi amor, haz lo que te dé la gana. Pero no puedo ni ir temprano ni llevar a los niños al cine ni ir a la pizzería. Esa es tu planificación, no la mía. Y si consideras que es egoísmo... *(Siente que se ha interrumpido la conversación)* ¡Elisa! ¡Oigo! *(Da gancho en el teléfono)* ¡Oigo! *(Marrero se dispone a discar el número de su casa, pero durante la acción desiste de la idea. Se sienta en su escritorio, molesto y adolorido se pasa la mano por el estómago. Se levanta y pensativo, toma el termo, se sirve un vaso de leche del que bebe automáticamente.)*
(Efectos: toques a la puerta.)

MARRERO. Adelante...

(Entran Eloy y el Sagüero. Marrero los observa en silencio y los invita a sentarse.)

SAGÜERO. No sé si está muy ocupado.

MARRERO. *(Consulta su reloj.)* ¿Qué pasa?

ELOY. Queríamos hablar algunos asuntos con usted. Uno de ellos es terminar de aclarar lo que pasó con el transporte el domingo pasado.

MARRERO. Pero quedó claro ya, ¿no? No quieran ahora que me arrodille a pedir clemencia por un asunto con el que no tuve que ver.

ELOY. *(Pausa)* *(Intercambia miradas con el Sagüero.)* No, no es para tanto. Era para decirle que yo, personalmente, hablé con el chofer. El me

enseñó la orden. Era una entrega atrasada del departamento de geología. Le dieron el recado del almacén que debía tener el material en el objeto de obra en menos de veinticuatro horas. La orden llegó el sábado tarde, y el domingo, cuando llegó a buscar el camión la encontró en la pizarra. No lo pensó dos veces, y se fue a cargar. Supuso que nos habían colocado otro transporte. Esa es su versión.

SAGÜERO. ... Esa orden así, tan casual. Ahí hay maraña. A mí nadie me puede hacer cuentos.

MARRERO. No busques fantasmas donde no hay, Sagüero. ¡Esa es la cabrona desorganización! ¿Qué más? *(Por un instante Marrero se presiona el estómago.)*

SAGÜERO. Si usted está apurado, lo podemos dejar para otro día. *(A una indicación de Marrero el Sagüero continúa)* Lo otro es el cumplimiento de las normas de protección e higiene. La gente no acaba de entrar por el aro. Eloy casi siempre los encuentra trabajando sin guantes, sin botas y a veces, hasta sin cascos. Y a la verdad es que todas esas cosas nos dan un calor de madre.

MARRERO. *(Enfadado)* ¡Coño! Primero, protestaban porque no los había y ahora que los resolvimos, no se los ponen. ¿Qué pasa, chico?

SAGÜERO. *(Pausa)* Usted tiene el día malo hoy ¿eh?

MARRERO. *(Enfadado.)* Mira, Eloy. Me haces una lista de los trabajadores que incumplan las normas de protección y me la mandas acá. Yo mismo voy a mandar a descontarles el día.

SAGÜERO. ¿Y no sería mejor que habláramos primero con ellos?

MARRERO. *(Se irrita.)* Yo estoy aquí para resolver problemas mucho más serios que persuadir a la gente. A ese paso lo voy a hacer todo, y no tendré un "salao" momento que dedicarle a mis asuntos. Porque yo también tengo mujer a la que le gusta comer conmigo y acostarse temprano. Y desde que estoy aquí en La Habana, en esta unidad, no tengo tiempo a derechas ni para llevarla a tomarse un helado. Eloy, si tú no estás en condiciones...

ELOY. *(Interrumpe.)* Pero, Marrero...

MARRERO. *(Interrumpe.)* ¡Hay que tener autoridad, coño! ¡Lo que quiero es eficacia, ejecutividad, intransigencia, compadre!

VALERIO. *(Que entra apurado.)* Marrero... Perdóne que lo interrumpa, pero se ha presentado un problema. ¡Ah, Sagüero, qué bueno que esté aquí! Acaban de llamar de la planta de prefabricado, de la nueva, la que se entregó el año pasado. Detectaron una caverna que se extiende casi a lo largo de la grúa principal. Le estaba llamando por teléfono, pero estaba ocupado continuamente, entonces llamaron a mi departamento.

MARRERO. *(Pausa.)* ¡Alabao! ¿Pero qué clase de trabajo de investigación se hizo allá?

VALERIO. Yo no tuve nada que ver con ese objeto de obra. Fue en la época de Carlos Torres.

SAGÜERO. Para ese trabajo se necesita una bri-

gada, por lo menos, para inyectar cemento en la caverna.

MARRERO. Una brigada ¡y cuidado! Hacen falta, lo menos, diez hombres para cargar par de rstras de cemento.

ELOY. La brigada cuatro empezaba hoy las marcas por allá, por San José.

MARRERO. No, no conviene sacar a ninguna brigada de su trabajo. Pueden pensar que volvemos a lo de siempre, y no quiero dar pie a eso.

ELOY. Bueno, ¿qué se hace?

SAGÜERO. Con los interruptos. Están sentaos en su casa haciendo falta aquí. No sé si usted sabe, Marrero, que la mayoría es gente que conoce ese trabajo.

VALERIO. No, no. Lo mejor es citar a un trabajo voluntario.

SAGÜERO. ¡¿Qué?! ¿Tú pretendes que un trabajador después de haber terminado vuelva a pegarse al pie del cañón?

VALERIO. Para mí, Marrero, sería la solución más económica y menos trabajosa para los compañeros de economía.

SAGÜERO. ¡No me diga! ¡Hacer economía a costilla nuestra! ¡Qué lindo!

(Marrero inquieto y adolorido se pasea por la oficina.)

VALERIO. Sagüero, el ahorro es fundamental en la economía y rentabilidad de las empresas socialistas. ¿Usted no estaba enterado?

SAGÜERO. Pero así no. *(A Marrero.)* ¿Cómo se va a ahorrar así? Ahorrar es cuidar los equipos, hacer innovaciones, tener productividad. Lo demás sí es explotar al trabajador. Es demagogia.

VALERIO. En definitiva a mí me pidieron mi opinión, y yo, muy sanamente, la di.

MARRERO. *(Grita.)* ¡Graciela! *(Graciela entra.)* ¿Dónde está la lista de los trabajadores interruptos que le mandé a hacer la semana pasada? Tráigamela enseguida, por favor. *(Regresa junto a sus compañeros. Entusiasmado.)* Vamos a trabajar con los interruptos. Así no perjudicamos el plan en lo absoluto. Sagüero, se te alumbró el bombillo. Valerio, ¿te dieron los datos de la caverna? *(Valerio asiente.)* Bueno, pon a Niurka a empezar los cálculos para rellenarla. *(Entra Graciela nerviosa con la lista.)* ¿Es ésta? *(Lee.)*

GRACIELA. Sí, pero no está completa.

MARRERO. ¿Cómo?

GRACIELA. *(Turbada.)* La estaba haciendo el día que me tocaba el turno del médico... al otro día me puse a hacer otra cosa, como creí que no era de apuro...

MARRERO. ¡Pero, Graciela, esto es...!

SAGÜERO. *(Interrumpe.)* Yo tengo una lista aquí, con sus cargos y direcciones.

MARRERO. *(Le entrega un mazo de llaves a Eloy.)* Coge el "yipí" y vayan a localizar a todos estos compañeros. Dentro de par de horas aquí.

Valerio, vamos para tu oficina a adelantar los cálculos, yo los ayudo.

(Todos salen. Graciela queda en la oficina con la lista en la mano.)

GRACIELA. *(Grita.)* ¡Marrero! ¿Y qué hago con ésta, la termino?

MARRERO. *(Ya en la puerta. Controla un exabrupto.)* No, Graciela, ya no es de apuro. Siga, siga cortándose las cutículas. *(Sale.)*

(Oscuro.)

CUADRO X

Entrada de la unidad. Es noche. Un grupo de trabajadores, aún sudados y con las ropas llenas de cemento, repican sobre cajones, y cercan una rumba columbia interpretada por Tomaso. Eloy, entusiasmado, participa en el coro. Una botella de aguardiente corre entre los trabajadores. Algo apartados del grupo, Marrero y Wilfredo, también con sus ropas llenas de cemento, participan de la alegría de los trabajadores. Gregorio va hasta Wilfredo y ofrece la botella, éste se da un lamparazo, y le pasa la botella a Marrero que, llevándose la mano al estómago, declina la invitación.

RUMBA DE TOMASO. ¡Bem, bem, bem
bem, bem, bem,
bem-bem, bem-bembé,
bem-bembé, bem-bembé!
¡Ah! ¡Ahhh!
¡Yyami ilé...!

CORO. ¡Oyaaaa...!

SOLO. Mira mis cansaos pies,
timbero,
que ya no sé de quién es,
Porque su trabajo fue
componer dificultades.
En la faena no hay maldades,
solamente beneficios
el sueldo de tu sacrificio.
Pan de sudor pá'la ralea.
Sin olvidar el prestigio,
y la gran fraternidad.
¡lyami ilé...!

CORO. ¡Oyaaaa...!

SOLO. Bem, bem, endié
que mira si trabajé
que ya ni a derechas sé
que cuánto fue lo que hicimos.
Y si duro fue el camino
pá'poder terminar
trabajamos sin igual,
enfrentamos el destino,
y así fue que cumplimos
tarea tan principal.
¡Arigo yaya!
acere, compañero ¡Oh!

CORO. Arigo yaya...

(Bis)

MARRERO. Esa rumbita está buena para retar a las brigadas de todas las provincias. No la olvides, Tomaso.

WILFREDO. (A Marrero.) La verdad es que los muchachos apretaron. ¡Doce horas! Yo creí que nunca íbamos a acabar de rellenar esa caverna.

TOMASO. ¡Eh! ¿Qué tú te piensas? Ya se acabó la época que la unidad de La Habana era el borchorno del Ministerio. ¡Ahora es cuando es!

MARRERO. Arma un buen grupo, que la vamos a tocar a los invitados en la fiesta del Día del Constructor.

GREGORIO. A la gente de la empresa no le gusta la rumba, Marrero, son "fistas".

TOMASO. Sí. Pá'tocar como es, pa'gozar sin complejo, hay que tocarla aquí. Ellos que armen su fiesta y su música.

WILFREDO. (Pausa. Que ha intercambiado miradas con Marrero.) Bueno. Arriba, que hay un camión para dejarlos cerca de sus casas.

TOMASO. (Canta.) ¡Arere, como arere, jeh!

CORO. ¡Arigo yaya!

(Los trabajadores salen arrollando. Marrero, Eloy y Wilfredo entre risas los observan.)

(Oscuro.)

CUADRO XI

Oficina de Marrero. Es día. Graciela, con sigilo se asoma a la puerta de la oficina, y entra en puntillas. Una vez en el lugar saca la cabeza por la hoja entreabierto de la puerta, para comprobar que nadie se acerca. Con prisa y delicadeza abre un pequeño envoltorio de papel con "polvos mágicos", y con sopillos los esparce por el escritorio, la silla, el librero y el teléfono de Marrero. Una vez que termina sale presurosa del lugar y cierra la puerta. Marrero y Fonseca entran a la oficina. Fonseca observa el lugar y los libros, Marrero nota lo empolvado de su sitio de trabajo, con una hoja de papel limpia la tabla del escritorio, y su asiento. Invita a sentarse a Fonseca que hojea uno de los libros.

MARRERO. Bueno, ¿cómo ves la cosa? (Fonseca queda pensativo.)

FONSECA. (Pausa.) Tienes que agilizar la entrega de los informes del departamento de producción. No olvides que nosotros somos quienes recepcionamos y unificamos toda la información que ustedes nos suministran. El Ministerio la exige en tiempo y forma, Marrero.

MARRERO. ¿Y tú no les puedes explicar la situación que hay...?

FONSECA. No vamos a estar variando las fechas continuamente.

MARRERO. Tu ves el asunto desde tu nivel, te apremian los informes y me pides una fecha, porque quieres cumplir con el Ministerio. Pero aquí, en esta oficina, muchas veces tengo que, con algún compañero, dedicarme a unificar los partes y corregirlos. Y los informes, Fonseca, no son los problemas fundamentales de la unidad. (Persuasivo.) ¿Pero no te das cuenta que los hay mayores, como los líos de empezar a trabajar en lugares donde aún los inversionis-

tas no han creado las condiciones? El mismo asunto de los interruptos, que por mucho que nos esforcemos nos sigue golpeando. Y, además, los problemas subjetivos que siempre tenemos encima de la cabeza.

FONSECA. Yo te entiendo, mi hermano; pero tú tienes cuadros aquí para...

MARRERO. (Interrumpe.) ¿Cuadros de qué? ¡Al pobre Eloy lo tengo "giro"! (Pausa.) Es mejor de lo que muchos pensaban. Yo no puedo abusar. Se me está superando y no le voy a joder su desarrollo.

FONSECA. Mira, Marrero, busca la solución. Pero hay que entregarlos en fecha.

MARRERO. ¿Tú quieres que te infle un globo, tú quieres errores? Pues para no inflar globos a nadie hay que variar la fecha de entrega.

FONSECA. No voy a estar todos los días pidiendo reajustes de fecha al Ministerio. Uno tiene su prestigio como dirigente. ¿Por qué no se lo pides tú al viceministro?

MARRERO. Porque para eso está la empresa. Fíjate que yo no te pido ni cuadros ni equipos, sino comprensión, Fonseca. Ustedes no acaban de entender.

FONSECA. Estás un poco llorón. Yo no fui el que se comprometió con el viceministro.

MARRERO. Tengo que recordarte que la mayoría de los jefes de brigada no tienen todavía el nivel requerido para su cargo, los partes o informes nos llegan con errores. Y la mayoría de tus trabajadores son funcionarios, no gente de la base. Ustedes exigen que la información se cierre los días veinte. Y tú sabes cuántos trabajadores yo tengo, Fonseca, quinientos ochenta y cuatro, ¡quinientos ochenta y cuatro! Incluyendo: (Enumera con los dedos) vinculación, sobrecumplimientos, acápite de albergamiento y condiciones anormales.

FONSECA. Tú sabías que este negocio era "una papa caliente", si quisiste venir para La Habana...

MARRERO. (Interrumpe.) Mira, vamos a aclarar una cosa. Nos conocemos desde hace años, desde que estábamos estudiando allá. Yo me fui para la candela sin pensarlo dos veces.

FONSECA. (Pausa.) Al que le tocó, le tocó, Marrero.

MARRERO. Cuando se me encargó el asunto de enderezar la unidad de La Habana, no fue para venir para acá. A pesar de ser de aquí, en la provincia estaba bien y había hecho mi vida. A mí no me interesa la oportunidad de tener un carguito para...

FONSECA. (Interrumpe.) ¿Tú dices eso por alguien?

MARRERO. No estoy hablando de nadie en particular. Te estoy aclarando.

FONSECA. Mira Marrero, nosotros, los famosos cuadritos medios, siempre llevamos la peor parte. Es algo así como ser el verdugo. Todo el mundo pide justicia. ¡Ahora! Son pocos los que quieren aplicarla. Ese es nuestro conflicto.

MARRERO. Yo nunca me he considerado un verdugo.

FONSECA. ¡Pero tienes el mazo en la mano!

MARRERO. Parece que tu política "del mazo en la mano" te ha llevado a no entender nuestras dificultades. A tal punto de dejarnos miles de pesos, sin condiciones para esa cantidad de dinero. Era el salario de los trabajadores, Fonseca. ¡El salario de los trabajadores! Siempre nos presionan con tal de que la empresa resuelva sus problemas primero. Y ni tan siquiera, dice mi gente que les das "los buenos días".

FONSECA. ¡Ven acá, chico! ¿Y cómo Valerio nunca me habló de esto? Ni Carlos Torres tampoco.

MARRERO. Porque eran tus cuadros. Pero yo no. Yo soy un cuadro de la Revolución.

FONSECA. (*Molesto se levanta.*) ¡Oye Marrero! ¡Acuérdate que yo soy tu jefe, y un militante del Partido!

MARRERO. Yo también. El Partido es inmortal, pero los hombres se pueden equivocar. Lo que me preocupa es el criterio de los trabajadores y tu prestigio ante ellos. (*Se sirve del termo un vaso de leche.*)

FONSECA. (*Evasivo.*) No todos tenemos el mismo carácter. (*Pausa, se recupera.*) Te voy a dar un consejo, mi hermano: el hombre tiene que adaptarse al medio, si no perece ¿te acuerdas de eso? (*Se peina.*) Yo sé que tú eres inteligente pero no te pongas delante del engranaje, porque esto no es la provincia, y te come. ¡Te come! Yo sé lo que digo. (*Palmea su hombro.*)

MARRERO. Los trabajadores me han dicho que la unidad y la empresa son dos mundos ajenos, y yo me empiezo a solidarizar con ellos... Fonseca, la verdad de las cosas es que hasta ahora los problemas se han mirado en su conjunto, y desde arriba, pero lo que no te das cuenta es de que hay que analizarlos desde la base, cómo se originan, encontrar las verdaderas causas y desde una posición arribista no se logra ver y esto, Fonseca, esto, ¡jóyeme bien!, son las cosas de la verdad.

(*Oscuro.*)

CUADRO XII

Oficina de Valerio. Es día. Un escritorio con dos sillas colocadas debajo y a cierta distancia de la plataforma que ocupa la oficina de Marreño. Niurka, malhumorada, camina de un sitio a otro. Valerio la observa a ratos mientras trabaja. Entra Arnold.

NIURKA. ¡Pero! ¿Cómo es posible que le hagan caso a una persona que, por muy buenas intenciones que tenga, no sabe lo que está haciendo?

VALERIO. Niurka, te advierto que si te pones así con todos los problemas que tengas aquí, te vas a enfermar. Total, si se ve claro que las cosas no van mucho mejor que cuando yo es-

taba... Sin embargo, reconocen más el esfuerzo de otros que el nuestro.

ARNOLD. ¡Claro! Escobita nueva siempre barre bien.

VALERIO. Es mejor no hablar de eso.

NIURKA. Pero ¿cómo no vamos a hablar? ¿Acaso estamos amordazados?

VALERIO. No, en baja.

ARNOLD. Mira Niurka, todo esto empezó por el asunto de las pipas. A principios de semana hubo que reparar una, y darle mantenimiento a otras dos. Marrero me dijo que debía tenerlas en par de días, porque por mi despreocupación se había retrasado el trabajo de la brigada de Tapaste. Le dije que con el trabajo que había en el taller no podían estar antes de tres o cuatro días. Con mucho disimulo me dijo que yo era un incapaz. Que no sabía organizar el taller. ¡A mí que llevo una "pila de años" en esto! ¡Y tuve que aguantárselo! ¿Y sabes lo que me hizo? Desconociendo mi autoridad mandó a sacar un carro de la empresa ¡de la empresa, nada menos! Y puso a tres mecánicos a trabajar en las pipas. ¡El colmo es que hasta me señaló un incumplimiento! Si esto me hubiera pasado estando Valerio, como tiene más experiencia, sabría el paso con que trabajan los mecánicos del taller. Y bueno, la brigada esa, la hubiera dejado interrumpida un día, o se le suspende el trabajo, o la manda a hacer otra cosa hasta que hayamos terminado. ¡Pero no! Como él es más papista que el papa.

NIURKA. Sí, pero éste no es el caso. Tú no tienes la razón.

ARNOLD. Pero...

NIURKA. (*Interrumpe.*) Tú mejor que nadie sabes que el transporte aquí es una calamidad. Mire, ingeniero, yo necesito hablar con ese muchacho... ¿Cómo se llama? Bueno, ¿cómo se llame! Porque lo que explicó el jefe de brigada a mí no me convence.

VALERIO. No ves que habló por boca de Eloy.

NIURKA. ¡Pues me lo va a tener que decir a mí en mi cara! Yo no le permito a nadie que se inmiscuya en mi trabajo a menos que sea más capaz que yo. Si del otro trabajo me fui para evitarme problemas, de éste me van a tener que botar. (*Pausa.*) Que para mí nada ha sido fácil... Me divorcié y me quedé sola con mi hijo, estudié y terminé mi carrera. Si fui débil en el otro trabajo, la lección me la aprendí. Aquí voy a ser una roca.

(*Entra Eloy con su casco bajo el brazo, y una agenda. Viene en ropas de trabajo y botas.*)

ELOY. Buenas tardes... (*Va hasta Valerio.*) Valerio, ¿usted me mandó a buscar?

VALERIO. Sí Eloy... Siéntate ahí, queremos hablar contigo.

ELOY. (*Se sienta en una silla.*) Bueno, ¿qué pasa?

NIURKA. El asunto de la paralización del objeto de obra en Tapaste.

ELOY. ¿El jefe de perforación no le explicó?

NIURKA. Sí, pero no me convenció. Yo esperando por las muestras y resulta que no se ha empezado a perforar.

ELOY. ¿Usted desconoce que no se puede empezar a perforar sin el agua? (A Arnold.) ¿Cuándo salieron las pipas del taller?

ARNOLD. Hoy salió una. Se lo vine a decir a Marrero.

ELOY. Tres días esperando por las marcas para empezar, y luego, la trabazón por las pipas.

NIURKA. Valerio ¿pero qué tres días esperando por las marcas, si la fecha que usted me dio para este trabajo...?

VALERIO. (Interrumpe.) (A Eloy.) Mira, lo mejor que se puede hacer...

ELOY. (Interrumpe.) Valerio, se convino no empezar a trabajar hasta que estén resueltos, por lo menos, los problemas más elementales. Todavía los inversionistas no han asegurado nada. Faltan botas de goma, colchones en los albergues, ni tan siquiera tiene dónde comer la gente.

VALERIO. Mira, los trabajadores siempre comprenden. Tú eres un muchacho inteligente, si les hablas...

ELOY. (Interrumpe.) No, Valerio. Antes tuvieron que hablar con los inversionistas, tenían que asegurar los medios indispensables de vida para empezar el trabajo.

NIURKA. Valerio, yo no sé usted, pero yo me lavo las manos.

ELOY. Bueno, yo me las ensucio.

NIURKA. (Molesta.) Pero ¿con qué derecho? ¿Quién es usted para detenerme una investigación? Eloy, técnicamente, usted no tiene capacidad.

ELOY. Mire, compañera, como jefe de protección e higiene no tendré su mismo nivel técnico. Pero me siento responsable de que los trabajadores tengan las condiciones mínimas indispensables para trabajar. Y más que eso: de sus vidas. Y para eso no necesito su "alto nivel técnico". Y sepa que detengo la obra cuantas veces sea necesario.

NIURKA. ¡Mire que aquí hay jefes! (Alterada.) ¿Usted cree que analizar las muestras es un juego de muchachos? ¿No vio lo que pasó con la planta de prefabricado?

ELOY. ¿No puede hablar más bajito?

NIURKA. Es mi tono.

VALERIO. Es mejor hablar sin acalorarse.

NIURKA. Es que parece que al compañero no le gusta que las mujeres hablen alto.

ELOY. Perdona pero ni los hombres tampoco.

NIURKA. Por lo visto no puedo reclamar mi derecho como profesional de esta unidad, para no afectar la "sensibilidad" del compañerito.

ELOY. Compañero, que no soy pionero.

VALERIO. Eloy, mañana a primera hora necesitamos que la brigada arranque.

ELOY. Si los inversionistas aseguran, no hay problemas.

NIURKA. Valerio yo creo que esto hay que resolverlo en otra instancia. Quizás el "compañero" se aconseje.

ELOY. ¿A usted no le han dicho que es un poco falta de respeto?

NIURKA. (Que lo mide con la mirada. Pausa.) Sí, ya me lo han dicho. Por lo regular gente inepta. Permiso. (Sale.)

VALERIO. Eloy, existían otros métodos, otra forma de resolver el problema sin afectar nuestros planes. Te advierto que este lío seguro llega hasta la empresa.

ELOY. Por el miedo a la empresa no íbamos a aceptar esos métodos. Es "llover sobre el mojado", Valerio.

VALERIO. (Pausa. Suspira.) Me estás obligando a tener que llevar este asunto a otro nivel, y que te conste: quise resolver entre compañeros.

ELOY. (Pausa.) Ese "compañerismo" conmigo no funciona, Valerio. (Ya en la puerta.) Yo no tengo padrino, pero tampoco tengo miedo. (Sale.)

VALERIO. (Pausa.) Este me va a caer debajo algún día...

ARNOLD. ¡No cojas lucha! Cuando haya que evaluar esta etapa, haz lo mismo que hayo yo con los informes del taller. Abajo, en otras observaciones, pongo que no se cumplió el plan programado por falta de coordinación entre la administración y los inversionistas. ¡Y manden gente, que estamos ganando!

(Oscuro.)

CUADRO XIII

Entrada de la unidad. La misma disposición del cuadro VII. En la presidencia se encuentran Marrero, el Sagüero, Wilfredo y Eloy. Marrero ha terminado de leer el informe de la administración. Todos los obreros permanecen en silencio. Arnold, Valerio y Eutimio intercambian discretas miradas. Graciela se pinta las uñas.

MARRERO. ¿Algún compañero tiene algo que opinar, algo que objetar para ser más exacto...? (Pausa.) Compañeros: las asambleas de producción no son reuniones para salir del paso.

ARNOLD. (Que levanta la mano.) Para hacer un señalamiento... (Marrero asiente.) Bueno, tenemos que reconocer el esfuerzo de los compañeros de la administración y el sindicato, para dar soluciones a problemas que, por haber tenido la oportunidad de enfrentar como sindicato, y por supuesto, también de darle soluciones, sabemos lo difícil que son. Estamos conscientes que la unidad tiene características muy propias, que nosotros, producto de años de trabajo en este centro...

SAGÜERO. (Interrumpe.) ¿Tú puedes concretar, Arnold?

- ARNOLD. A eso voy, a la concreta. Bueno, decía que la unidad enfrenta problemas... Y aquí cabe una crítica constructiva, ¡claro!: porque los compañeros del sindicato, y el mismo compañero Marrero no tienen aún la experiencia, ni conocen bien la dinámica de...
- MARRERO. *(Interrumpe.)* Arnold, por favor...
- ARNOLD. Decía que hay problemas que nos preocupan. Uno: que la administración no tuvo en cuenta el escalafón para escoger a los obreros interrumpidos que trabajaron en la planta. A nosotros, francamente, nos parece...
- MARRERO. ¡Espérate, espérate, Arnold! ¡Un momento! ¿Nosotros? ¿Quiénes?
- ARNOLD. Bueno... nosotros, nosotros.
- MARRERO. Nosotros tú, ¿no? *(Pausa. Se calma.)* Tú aludes a una resolución que, como sindicato que fuiste, tú conoces.
- ARNOLD. Sí, pero nosotros...
- MARRERO. *(Interrumpe.)* ¿Y tú no recuerdas que esa misma resolución dice que por la naturaleza de la actividad se puede acordar otra solución entre la administración y el buró sindical? Eso fue lo que se hizo, Arnold. Tú mejor que nadie sabes que los interrumpidos seleccionados eran los obreros capaces de ejecutar ese trabajo con la urgencia que se necesitaba. ¿Te quedó aclarada esa preocupación?
- ARNOLD. Sí. Pero retomando el tema: en nuestro taller hay cuatro mecánicos interrumpidos. Sin embargo, la administración no se ha preocupado por resolver ese problema. *(Irónico.)* ¡Los mecánicos también son trabajadores...! Eso ha creado ciertos comentarios entre los compañeros del taller.
- MARRERO. ¿Y por culpa de quién ha pasado eso? *(Irónico.)* Con lo que tú sabes de leyes, conoces perfectamente que ese mismo decreto que has traído aquí, el decreto ley cincuenta y seis ¿no es? Yo recuerdo que dice en uno de sus artículos "que la falta de órdenes de trabajo y otras deficiencias organizativas", también generan interrumpidos. Y yo tengo entendido que tú eres el normador del taller ¿sí o no?
- ARNOLD. Sí, sí. Pero... *(Niurka levanta la mano.)*
- MARRERO. *(Interrumpe.)* El derroche de combustible, la mala utilización del transporte; el mismo plan de mantenimiento es un fracaso. ¿Cómo tanta desorganización no va a provocar interrupción? Pero todo esto lo vamos a analizar. Y no es éste el momento ni el lugar. Ya verás cómo tu preocupación la vamos a solucionar. *(Aplausos.)*
- TOMASO. *(Sobre los aplausos.)* ¡Sí, hombre! ¿Hasta cuándo van a ser pollos los gallos de Menocal?
- (En medio de los aplausos y comentarios de los trabajadores Niurka levanta la mano.)*
- SAGÜERO. La compañera ingeniera...
- NIURKA. Yo voy a hablar del problema de Tapaste. Queremos que nos expliquen la causa por la que se paralizó un objeto de obra priorizado.
- Yo planté este problema en la dirección de la empresa.
- MARRERO. *(Malhumorado.)* ¿Y allí no le respondieron?
- NIURKA. Fonseca me dijo que hablaría este caso con usted. Pero como hasta hoy no hemos tenido respuesta, es por eso que traigo este asunto a la asamblea.
- MARRERO. Es verdad que se paralizó el trabajo de Tapaste y que una brigada quedó interrumpida. Ahora, este reclamo que usted nos hace recae sobre el departamento de producción, que no comunicó a su departamento ni al de aseguramiento a tiempo el plan. Por ese motivo las marcas se atrasaron y no se entregó a la brigada los medios de protección necesarios. Sobre esto tomaremos medidas. Y no sé si le explicaron en la empresa la responsabilidad de ellos en este asunto. Porque el compañero que firmó el contrato con los inversionistas, que sabía el día que comenzaba la investigación, no nos informó que ellos aún no tenían las condiciones creadas. Y esta negligencia ya la discutimos con la empresa. ¿Aclarado? *(Niurka asiente.)*
- SAGÜERO. ¿Algún otro punto? *(Pausa.)* Bueno, pasamos a asuntos generales.
- GREGORIO. *(Que levanta la mano.)* Yo quería plantear un puntico en asuntos generales. Es sobre nuestra fiesta del Día del Constructor. ¿Por fin qué se determinó con la actividad?
- MARRERO. *(Pausa. Intercambia miradas con Eloy, Wilfredo y el Sagüero.)* Miren, personalmente, en aras de la unidad entre ellos y nosotros no es político separar las fiestas.
- TOMASO. Perdón, Marrero. Todo eso es muy lindo. Pero ¿qué tiene que ver la política con el aguardiente? Nuestro parecer es que debe ser aquí, en la unidad, no junto a la gente de la empresa.
- ARNOLD. No se olviden que ellos también son nuestros compañeros.
- GREGORIO. ¡Ah, Arnold, no vengas a marearnos ahora! Ellos son los que organizan la fiesta, y se reparten los "tickets" de cerveza y las cajitas. Y nosotros somos la gente del rincón, la gente baja, sin nivel, los maleantes, los bronqueros...
- VALERIO. *(Que levanta la mano y se incorpora.)* A mí me parece que se exagera un poco. Lo que tenemos a más de un compañero que no se ha comportado correctamente en las actividades. Y se ha creado un mal estado de opinión.
- (Varios trabajadores se apresuran a levantar la mano.)*
- SAGÜERO. A pesar de estar dirigiendo la asamblea yo quiero dar mi criterio como un trabajador más. Porque la fiesta se va a determinar hoy, aquí. Voy a poner un ejemplo para que se tenga "tamaño de bola" de lo que ha pasado hasta ahora. Como ellos organizaban la fiesta y "el que parte y reparte lleva la mejor parte", a nosotros nos dejaban el ponche.

TOMASO. ¿Ponche? ¡Eso es "alcolifán" con frutas!

SAGÜERO. Un día un obrero, Babiney, fue a pedir una cerveza. Yo lo conozco. No tiene mala bebida... ni es guapetón. Pero como estaba con el hígado "recomió" de ver a los trabajadores de la empresa tomando cerveza por la libre, y él siquiera, sin tomarse la primera; exigió su derecho a no se qué jefecito de la empresa, y se formó la que se formó. ¿Quién tuvo la culpa?

EUTIMIO. Marrero, yo creo que esta decisión debe ser bien analizada. Excluir a los compañeros de la empresa provocaría la desunión.

GREGORIO. ¿Y cuándo ellos tienen sus "saraos" y no nos invitan a nosotros?

(Brevemente Marrero, el Sagüero y Wilfredo intercambian notas, y discretos comentarios.)

VALERIO. Seamos concretos, compañeros, que seguro todos hemos tenido un día duro...

GRACIELA. Y las guaguas se ponen malísimas para salir de aquí.

VALERIO. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los recursos los ponen los compañeros de la empresa.

GREGORIO. ¿Y por eso tenemos que bailar con la musiquita que nos toquen? *(Al Sagüero.)* Tendríamos menos recursos, pero tocaríamos con nuestra música.

TOMASO. ¡Claro que sí! ¡La rumba de cajón!

GRACIELA. La vulgaridad como siempre.

ARNOLD. Compañeros, a nosotros nos parece que esa medida va a resentir a los compañeros de la empresa.

TOMASO. Este siempre está con la empresa pá' arriba, la empresa pá'abajo. ¡Vete pá'la fiesta de ellos!

WILFREDO. *(Que media e interviene.)* Compañeros, nosotros acordamos con el núcleo del Partido de la empresa que ésta era una fiesta de los trabajadores, y como la gran mayoría radica en nuestra unidad se debía analizar en esta asamblea cómo hacerla. El ejemplo del Sagüero es cierto. Pero también es cierto que ni las secciones sindicales, y administraciones anteriores se preocuparon por hacer actividades donde todo fuera justo y equitativo. Y a eso llamémosle "despreocupación". No sólo hizo evidente el distanciamiento entre los compañeros de la empresa y la unidad, sino que también agudizó el alejamiento entre el personal técnicamente calificado y los obreros de aquí mismo. Resumiendo las actividades dadas hasta ahora, lejos de buscar la unidad, profundizaron las contradicciones entre todos. Esto mismo es lo que ha provocado en ustedes esta reacción. Ahora, somos de la opinión que las fiestas son para acercar a los trabajadores, para romper esquemas y niveles, para que compartan verdaderamente como son: iguales, obreros, profesionales y funcionarios, que en definitiva todos vamos por un mismo camino. Y esto ayudaría, no sólo a los compañeros sin tradición obrera, sino también al personal dirigente y es-

pecializado a comprender el significado de que "en la unión está la fuerza". Y esto, compañeros, sin pretender que nuestro criterio sea ley, les pido que se tenga en cuenta.

SAGÜERO. Vamos a someter la fiesta a votación.

(Oscuro.)

CUADRO XIV

Oficina de Fonseca. Este revisa y firma varios documentos que va ordenando en un file. Toques a la puerta.

FONSECA. Adelante... *(Entra Valerio.)* ¡Ah, Valerio! *(Consulta su reloj y lo invita a sentarse.)* Me dijeron que querías verme.

VALERIO. No te voy a robar mucho tiempo.

FONSECA. Estoy un poco complicado. ¿Se quedó algo en el tintero?

VALERIO. No, en general fue buena la reunión. Lo que hay cosas que no se pueden plantear así como así, y preferí hablarlas a solas.

FONSECA. Estás trágico...

VALERIO. Es sobre mi posición en la unidad.

FONSECA. *(Pausa.)* ¡Coño, Valerio, no me vayas a decir que te quieres trasladar!

VALERIO. Lo voy a tener que hacer, Fonseca. Sinceramente... no veo perspectivas.

FONSECA. Eres jefe de producción.

VALERIO. Marrero dice que ningún cargo es vitalicio. No es que yo sea ambicioso; pero nosotros habíamos quedado...

FONSECA. *(Interrumpe.)* Tú sabes bien que no fue culpa mía si no te ratificaron como administrador. Marrero tenía su unidad en el primer lugar nacional. Fue el Ministerio quien evaluó tu trabajo y lo mandó a él para acá.

(Surge una pausa entre los dos hombres en la que Fonseca sirve café. Los dos comienzan a beber en silencio.)

VALERIO. Con él todo tiene que ser con un rigor superlativo.

FONSECA. Nosotros también le exigimos.

VALERIO. Es un problema de concepción de trabajo. Si se le pide un poco más de gasolina, el hombre se apea con un sermón, si necesito llevarme el "yipi" para cualquier asunto, es otro lío. Ya no permite que nadie haga ninguna reparación en el taller. Y uno tiene sus compromisos. A los cuadros hay que darles tratamiento. ¡No quiero decir que entremos en el relajjo, porque yo administré el negocio y no permití que ningún trabajador me entrara en el relajito, pero...

FONSECA. *(Interrumpe.)* ¿Tú quieres que le diga...

VALERIO. *(Interrumpe.)* No quiero que le digas nada. No quiero líos con él. Ahora se le ha ocurrido variar todas las fechas de entrega de los informes, los quiere tres días antes de lo acostumbrado. ¡Y no lo voy a aceptar!

FONSECA. *(Pausa. Se frota los ojos.)* Valerio, tú eres un cuadro mío, tú no me puedes fallar.

VALERIO. Yo no quisiera, pero...

FONSECA. *(Interrumpe.)* En el Ministerio cada día exigen más. Hay que sacar a la unidad del bache, y se tiene buen criterio de su trabajo.

VALERIO. *(Interrumpe.)* ¡Sí! ¡No! El es confianza de allá arriba. Aquí nadie es bobo.

FONSECA. *(Pausa. Se levanta.)* Mira, te voy a hablar con la sinceridad que no tengo, coño, ni con mi hermano. Estoy seguro de que si hace un buen trabajo, lo promueven; lo traen para la empresa o va para el Ministerio. Pero si hace un mal trabajo, también lo sacan. En definitiva nuestro problema es la unidad, no él... Y yo también quiero quitármelo de arriba, no me gustan las sombras, ¿tú me entiendes? *(Valerio asiente.)* Déjame eso a mí. Hay que ser inteligente, Valerio. Y tú lo eres... Si te tengo a ti y a otros cuadros de confianza, los méritos no van a ser sólo para él.

VALERIO. Lo que quiero es prevenirte, porque esto va a terminar mal.

FONSECA. Oye, yo no soy bobo a nada. Estoy enterado de todo. Hasta sin que tú me lo digas.

VALERIO. *(Pausa.)* Yo fui quien mandó a la muchacha para que hablara contigo. Era la mejor vía ¿no?

FONSECA. Entre paréntesis, eres el dueño de esa "finca" ¿no? *(Sonríe.)* Tú eres un cabroncito.

VALERIO. Esa chiquita es una "bola de peligro". La invité a salir y parece que no le gustó. Se han enfriado las relaciones... Hay que tener cuidado con ella, es medio puritana, y yo a las puritanas les tengo un miedo... *(Se levanta.)*

FONSECA. Ve para allá y aguanta un poco. *(Le tira un brazo por encima y lo acompaña hasta la puerta.)* Si usted me hace caso va a llegar más lejos de lo que se imagina. El cascabel al gato se lo vamos a poner nosotros, sin que tenga que venir nadie a enseñarnos nada.

(Oscuro.)

CUADRO XV

Entrada de la unidad. Es tarde. Los escritorios han sido colocados de manera que forman una cantina. Al fondo hay numerosas cajas de cerveza, e infinidad de cajitas apiladas sobre varias sillas. Alineadas a los extremos de la entrada hay numerosas sillas. En uno de los laterales un grupo de rumberos acompaña a Tomaso, que canta una rumba. Eutimio y Wilfredo trabajan en la cantina. El primero entrega la cerveza, mientras que Wilfredo recoge los tickets. El Sagüero reparte las cajitas a los invitados. Graciela toma dos cajitas y va a comérselas sentada en una de las sillas, junto a dos trabajadores de la oficina. Gregorio y dos trabajadores con sus cervezas en la mano escuchan y bailan la rumba que interpreta Tomaso. Junto a la cantina Valerio y Arnold esperan ser atendidos por Eutimio. Marrero, Eloy y tres trabajadores conversan con gestos grandilocuentes a

causa de la música. Niurka espera ser atendida por el Sagüero, quien le entrega una cajita. La muchacha se sienta junto a Graciela.

RUMBA DE TOMASO. Al terminar la quincena paso a pagaduría, me asomo a la ventanilla y saludo con decencia. Si el sobre llega completo, es un salario normal, alcanza pá'la familia puedo también vacilar, beber cerveza y soñar lo que pronto he de tener, no se vayan a creer que el salario es capital. Si mi sueldo no se ajusta a lo que debo ganar, no me lo tomen a mal al decir que no me gusta. Salario y vinculación vienen los dos de gemelos. Hay índices que son pruebas de difícil producción. Y por toda esta razón el salario ha de ser justo no provoquen mi disgusto, que estoy en la producción. ¡Y dice!
¡Mira, mi negra, voy a cobrar!
Suéltame ya, que voy a cobrar.

CORO. ¡Mira mi negra, yo voy a cobrar!

SOLO. Para gozar un montón, me voy a cobrar.

CORO. ¡Mira, mi negra, yo voy a cobrar!

SOLO. Mi salario, mi salario, que es pá'pagar...
(Sigue.)

(Terminada la pieza el grupo musical va hasta la cantina donde Eutimio a una indicación de Wilfredo les entrega cervezas. Desde uno de los extremos de la cantina Arnold hace señas a Eutimio para que repita la ronda de cerveza. Eutimio le pide calma con discretos gestos, y señala a Wilfredo con discreción.)

ARNOLD. *(Discreto.)* Si no se puede, no hay problemas.

VALERIO. *(Que toma por un brazo a Arnold para alejarlo de la cantina.)* Déjalo, ya vendrán tiempos mejores.

ARNOLD. Con Wilfredo ahí, no hay quien invente. En definitiva hemos tomado bastante. Eutimio nos llevó cómodo. *(Mira a los trabajadores divertirse)* El tipo es un cabrón.

VALERIO. *(Irónico)* ¿Tú crees?

ARNOLD. Mira cómo se ha echado a la gente en el bolsillo... Ná'que la gente está cobrando bien su vinculación y los interruptos están tra-

bajando. Así es el criollo. El problema no es ser simpático, sino caer en gracia.

VALERIO. *(Pausa. Discreto le señala la nariz)* A ti te la pasan por ahí, y ni la hueles.

ARNOLD. No hay que cegarse, Valerio. Marrero trabaja como un mulo, y sabe organizar...

VALERIO. ¡Compadre! ¿Usted no se da cuenta? *(Valerio responde con un gesto de desconcierto y apura un sorbo de cerveza)* ¿Y si la vinculación no está bien aplicada? ¿Y si se está pagando de más en la unidad?

ARNOLD. ¿Qué?

VALERIO. Este, como sabe muy bien lo que se propone, se gana a la gente aumentando la vinculación.

ARNOLD. *(Temeroso mira a todas partes)* ¡Oye! ¿No te estarás metiendo en camisa de once varas?

VALERIO. *(Interrumpe)* Sé lo que estoy diciendo, y a otros niveles ya está dicho. Yo tengo pruebas... Tú verás la maraña que se va a armar cuando venga la primera auditoría a la unidad. Es un delito contra la economía del estado. Su talón de Aquiles. ¡Está liquidado!

ARNOLD. *(Sonríe)* ¡Bestia! *(Palmea el hombro de Valerio.)*

WILFREDO. *(Grita)* ¡Se acabó la cerveza, caballero! Hay que virar para el fuerte. ¡Eutimio, saca las botellas de ron!

(Marrero llega a la cantina y se acoda en el mostrador junto a Wilfredo, que le sirve un trago de ron.)

WILFREDO. Cuidado tú con tu úlcera y la bebida.

MARRERO. Un día es un día. *(Pausa.)* *(Observa divertirse a los trabajadores)* No va mal, ¿eh? Todo el mundo ha comido y bebido. *(Nota el estado de ánimo de Wilfredo)* ¿Qué te pasa? ¿Todavía estás inconforme?

WILFREDO. Todavía. La fiesta...

MARRERO. *(Interrumpe.)* Debió haber sido con la empresa, está bien. Pero había mucho resentimiento. Este año está bien que sea así, para el que viene ya podremos ir convenciendo a la gente con nuestro criterio. Cambia esa cara, Wilfredo, ¡diviértete, anda!

(Graciela toma su cartera y consulta su reloj.)

GRACIELA. Ya se puso malo esto. Esa liga es peligrosa.

NIURKA. ¿Por qué dice eso, Graciela? La fiesta ha estado muy bien.

GRACIELA. Se ve que tú no conoces el elemento... No sé cómo una muchacha con una carrera tan linda como la tuya vino para este "cuchitril". Esto es el fin del mundo. ¡Si yo tuviera tu nivel! Y tu juventud, y tu cuerpo y tu cara. ¡Ay, mi madre! Sería embajadora. ¿Tú no tienes buenas relaciones?

NIURKA. Pero es que aquí yo...

GRACIELA. *(Interrumpe.)* Tú eres una muchacha refinada, puedes aspirar a otra cosa... La verdad es que Dios le da barba al que no tiene "quijá".

VALERIO. *(Que llega junto a Niurka)* Niurka, ya me voy, si quieres puedo dejarte en tu casa.

NIURKA. Gracias, Valerio, yo me voy en el transporte.

VALERIO. En ese transporte no van a poder ir todos.

NIURKA. *(Pausa)* Gracias...

VALERIO. Niurka, no creo... *(Nota que Graciela escucha la conversación y se sienta a su lado para hablar con discreción)* No creo que por una invitación que te hice tengas que ponerte así.

NIURKA. Es mi carácter.

VALERIO. La atracción es natural entre un hombre y una mujer, y más entre dos personas como nosotros, que tantas migas hicimos desde el principio... Ayudarte, estar siempre cerca de ti, tenía que pasar, Niurka...

NIURKA. Mire, Valerio, para no hablar más de este asunto, porque yo me respeto. A mí me pareció que la ayuda que usted me brindaba era fraterna. Mantengámonos en esta distancia y en este respeto. ¿No le parece mejor?

VALERIO. *(Que se levanta)* Bueno... entonces ¿te quedas?

NIURKA. Me voy en el transporte le dije.

GRACIELA. ¿Me puedes dar un impulsito a mí hasta la Esquina de Tejas?

VALERIO. *(Pausa.)* Cuando me vaya, yo te aviso. *(Sale.)*

GRACIELA. ¡Inmoral!

(Los trabajadores bailan animadamente y beben. Niurka tratando de aplacar su cólera comienza a desandar entre los bailadores hasta que tropieza con Eloy cerca de la cantina.)

ELOY. Compañera, ¿y usted no baila?

NIURKA. Tengo miedo que se me vaya el transporte.

ELOY. No se preocupe. Dentro de un rato va a salir un panel a llevar las cajas de cerveza, va para el Vedado. La puede dejar en el paradero. Allí cualquier guagua le sirve para Miramar...

NIURKA. *(Sonríe)* ¿Quién le dijo que yo vivía en Miramar?

ELOY. *(Turbado)* Yo creí...

NIURKA. Vivo en Alamar.

ELOY. ¡Ahhh! ¡Se está bien allí! ¡Un lugar tranquilo!

NIURKA. Lo que me preocupa es si demora el transporte. *(Consulta su reloj)* Dejé al niño con la vecina y no me gusta molestar.

ELOY. ¿Vives sola con él?

NIURKA. Sí. Me divorcié cuando no tenía el año.
Y no tengo familia en La Habana.

ELOY. A mi la vieja también me crió sola. ¡Pasó un trabajo!

NIURKA. Criar un niño y trabajar no vaya a creer que es fácil. Más cuando hay que hacer de padre y de madre. Y tú, seguro, que diste bastante dolores de cabeza.

ELOY. *(Pausa. Apura el trago)* Yo fui un desastre. Cuando me mandaron para el servicio tenía casi todas las asignaturas suspendidas. Y así y todo quería estudiar Derecho. La verdad que fue en el ejército donde maduré. Bueno, hasta militante salí.

NIURKA. *(Pausa)* Eloy, yo le debo una explicación...

ELOY. *(Interrumpe)* ¿Cómo vas a hablar de trabajo un día de fiesta? Lo importante es que ya nos empezamos a poner de acuerdo. *(La toma por la mano.)* Vamos a bailar.

NIURKA. No, no, me da pena... Yo...

ELOY. *(Que se la lleva a bailar.)* Vamos a bailar, es nuestro desagravio.

(Los jóvenes ríen y comienzan a bailar. Acodado en la cantina Valerio los observa y bebe.)

(Oscuro.)

CUADRO XVI

Oficina de Marrero. Es día. Marrero trabaja en su escritorio revisando un informe. Fuera de la oficina Graciela aporrea su máquina con desgano. Entra Valerio y cruza por su lado en dirección a Marrero.

GRACIELA. ¿Dónde tú vas?

VALERIO. ¿No ves que a ver al administrador?

GRACIELA. No se puede. Me dijo que si no era un asunto urgente no dejara pasar a nadie. Está complicado con un informe.

VALERIO. ¿Alguna auditoría?

GRACIELA. No sé. No me gusta preguntarle mucho. ¿Quieres algún recado?

VALERIO. *(Pausa. Se decide.)* No, no, deja... Son unas cifras que puedo verificar con la gente del sindicato.

GRACIELA. Esa gente no da ni dice dónde hay.

VALERIO. *(Irónico)* ¡Cuidado, que son quienes te representan...

GRACIELA. ¿A mí? Yo voté para que construyeran un comedor para los empleados. Y por lo que estoy viendo... Pero como ustedes tienen la posibilidad de comer donde les da la gana... La verdad que el relajo es peor que cuando tú estabas en la administración.

VALERIO. No, conmigo la cosa era distinta, la gente no se me podía ir para la calle así como así.

GRACIELA. Pues ahora, mi hijito, con el pretexto de ir a trabajar afuera, se quitan el comedor de encima.

VALERIO. *(Irónico.)* Ayúdalo, chica.

GRACIELA. En la unidad no se puede ayudar mucho a la gente. Tú me prometiste villas y castillas, ¡y mírame! todavía dando tecla como una condenada. ¡Qué va! No soy la jefa de personal ni la jefa de cuadros. Allá él... Demasiados caramelos por un kilo, viejo.

VALERIO. Acuérdate que a la hora de exigir responsabilidades la sogá siempre se quiebra por lo más débil. Tú eras la secretaria de la administración, y conoces los métodos. Nada más sencillo, Graciela, que seguir utilizándolos. Haz lo mismo que hacíamos Manolo Torres y yo. Recoge las tarjetas del personal que está fuera de la unidad, y si a las cinco no están aquí, él las firma, se les descuenta el día, y ya. Tú verás como enseguida coge su cauce.

GRACIELA. ¡Si tú supieras...!

VALERIO. Y no hay quien te critique, porque estás cumpliendo con un método conocido. No todo lo de las pasadas administraciones puede haber sido tan malo. ¿No te parece?

GRACIELA. Le pongo las tarjetas sobre el escritorio y después que él se las entienda con ellos. *(Valerio, asiente.)* Valerio, la verdad que tú sí sabes llevar este negocio. ¡Espérate, que voy a ver si te puede atender!

VALERIO. No, déjalo que trabaje... *(Le entrega un informe a Graciela.)* Dile que aquí están los cumplimientos de la semana pasada por brigada. Hay que chequearlos con los compromisos individuales del sindicato... *(Suspira.)* Y después es a mí al que acusan de burócrata... Bueno, ahí está, y que se las arregle con el Sagüero, en definitiva los dos comen en el mismo plato.

(Valerio sale y Graciela se apresura en ir a recoger las tarjetas.)

(Oscuro.)

CUADRO XVII

Oficina de Marrero. Es tarde. Mientras Marrero habla telefónicamente Graciela entra y coloca las tarjetas sobre el escritorio. Espera y escucha la conversación de Marrero que no advierte su presencia.

MARRERO. *(Como una conversación iniciada antes)* Mira, Fonseca, si me permites hablar... No creo que exista ninguna contradicción con los métodos de la empresa. *(Pausa)* ¿Qué? *(Pausa)* Y mucho menos violación alguna. Sencillamente tuve que tomar la iniciativa. ¡Fonseca, yo no soy un robot! *(Pausa)* Mira, en definitiva, lo hice porque como administrador de la unidad me siento responsable y capacitado para tomar decisiones. *(Descubre la presencia de Graciela)*

y cubre el manófono.) ¿Qué usted quiere, Graciela?

GRACIELA. Las tarjetas, para que las firme...

MARRERO. (Sin prestar mucha atención firma las tarjetas) Dime, dime, que te estoy escuchando. (Pausa. Graciela toma las tarjetas y sale lentamente. Como para no perderse la conversación) ¿Pero cómo me vas a mandar una nueva estructura sin haberla discutido con nosotros? (Pausa) Claro que la leí, y pienso... (Pausa) Mira, rebaja la mano de obra. Pero resulta que ustedes no pensaron que esto aumenta la norma de los trabajadores. Sin embargo, no racionalizan al personal dirigente. Por un lado se ahorra, y por otro el derroche. (Pausa) Pero ¿qué tú me estás cuestionando? Yo fui el primero que le dijo a usted que había gente de sobra en la administración. (Pausa.) ¿¡Cómo que no es asunto mío!? ¡Son mis criterios y me los tienes que respetar! (Pausa) ¡Y lo discutimos, Fonseca, al nivel que te dé la gana! (Cuelga.)

(Marrero se controla, y le comienza un agudo dolor que lo obliga a tomarse dos pastillas. Con lentitud, pensativo y pasándose la mano por el estómago, comienza a caminar de un sitio a otro. Una copiosa sudoración lo obliga a secarse el rostro con su pañuelo, y respira profundamente. Una vez que el dolor ha cedido algo va hasta la puerta de la oficina.)

MARRERO. Graciela, llame, por favor, al treinta y dos, cuatro cinco, veinte. (Con calma, como si los pasos le dolieran va hasta su escritorio, se vuelve a secar el sudor y enciende un cigarro. Entra Graciela y desde la puerta le indica que ya tiene la llamada. Marrero, aún controlando el dolor toma el manófono.) Aguirre. Sí, es Marrero. (Sonríe) Sí, veo que te llamo en el justo momento. (Pausa) ¿Yo? Tirando. (Pausa) Todos están bien; hay salud, buenas notas; hasta ahora van por el carril, lo demás es echarle carbón a la locomotora. (Pausa) Aguirre, yo quiero hablar contigo. Aquí hay demasiados problemas. Yo no soy para este campeonato. ¡Es del carajo pa'lante, mi hermano! (Pausa) No, no es blandenguería mía. (Pausa) Es una maquinaria infernal. Mira, yo quiero hablar esto contigo con mucha calma. A lo mejor si comemos juntos en el círculo de los trabajadores, tranquilitos y sin cerveza. (Pausa) Contradicciones, no. Si no tuviera la bridita del marxismo te diría que hasta antagonismos. ¡Antagonismos! ¿Tú me entiendes? (Pausa) Mañana por la noche, ¡Bien! Bueno, te quiero... (Cuelga el manófono. El dolor aún persiste.)

GRACIELA. (Entra y va hasta el escritorio) Bueno, las cartitas están terminadas, y también el informe. Son... (Consulta su reloj) las menos diez. ¿No quiere nada más?

MARRERO. (Pausa) Si terminó...

GRACIELA. ¿Usted se siente mal? Tiene un color raro...

MARRERO. Es que estoy un poco falto de sol, Graciela... (Graciela se dispone a salir) No cierre, yo me quedo...

(Graciela sale. Con lentitud y esmero comienza a maquillarse. Marrero trata de controlar el dolor, y bebe otras dos pastillas. Entra Eloy muy exaltado con su tarjeta en la mano.)

ELOY. Marrero, ayer yo llegué aquí a las seis y media de la mañana, y me fui a las siete de la noche. Hoy tuve que ir a inspeccionar dos objetos de obra y tres establecimientos. ¡Y sin transportel porque no me gusta molestar.

MARRERO. Casi todos hacemos lo mismo...

ELOY. Con la diferencia que a las cuatro de la tarde, yo no estaba delante de un ventilador, sino pidiéndole a un camionero que me trajera para la unidad...

MARRERO. (Interrumpe) Mira, Eloy yo...

ELOY. Y ahora usted viene y me firma la tarjeta.

MARRERO. Esa medida...

ELOY. (Tira la tarjeta sobre la mesa.) ¡Esta firma es suya!

MARRERO. Sí, yo firmé esas tarjetas, me acuerdo.

ELOY. Pues mire, yo a las cinco terminé.

MARRERO. (Pausa) Parece que a ti las responsabilidades...

ELOY. Lo que no me gustan son los extremismos...

MARRERO. ¿Extremismos de qué?

(El Sagüero entra a la oficina y espera.)

ELOY. ¿Cómo usted va a exigir, precisamente al personal que se mueve por los establecimientos y objetos de obras, un control riguroso en el horario? Si es así, lo siento. Mándeme para el departamento de perforación, que yo sé trabajar en cualquier parte.

MARRERO. A mí me parece que estás cogiendo el rábano por las hojas.

ELOY. Por donde hay que cogerlo, Marrero.

SAGÜERO. Marrero, un minutico...

MARRERO. Ven acá, ¿lo que dijiste hay que tomarlo como una amenaza? En este país la gente es necesaria, pero no imprescindible.

SAGÜERO. Marrero, perdóneme que me meta; pero no se puede estar dando para atrás y para adelante.

ELOY. Pregúntele a él si no me vio botado hace menos de una hora por un terraplén. ¡No! ¡Así tampoco! Eso no estimula a nadie.

MARRERO. Eloy, yo no como miedo. Si te quieres ir, te vas ahora mismo. Ya se encontrará otro.

SAGÜERO. Eloy, déjeme explicarle, la gente hablando se entiende... ¿Qué pasa con la vinculación del trimestre? Los muchachos dicen que usted dijo que no se iba a pagar porque había que revisarla.

MARRERO. ¿Yo?

ELOY. Marrero, para terminar esto, ¿le traigo ahora los papeles?

MARRERO. (Pausa) Mira, mi hijo...

ELOY. (Interrumpe) No hay cosa que me moleste más que la injusticia. No es el descuento. El dinero es mierda. Pero usted siempre se pasa diciendo que hay que estar atento a los problemas de la base, y el premio es que me marque las tarjetas como si yo estuviera tomando cerveza por la calle.

MARRERO. ¿Pero qué tiene que ver la firma de la tarjeta? El control es necesario.

ELOY. ¿Un control que va contra el salario? ¡Se me está descontando un día! Antes, cuando Valerio estaba...

MARRERO. (Interrumpe) Espérate, espérate. ¿Descuento? (Va hasta la puerta) Graciela fue quien me puso las tarjetas ahí, y yo las firmé porque... ¡Graciela, no se vaya! Venga acá, por favor...!

SAGÜERO. Yo le dije a la gente que se mantenía el mismo sistema de vinculación. Porque esa orientación de aumentar las normas sin contar con el sindicato...

ELOY. (Colérico) Espérate, Sagüero...

SAGÜERO. (Pausa. Se dispone a marcharse.) Después hablamos usted y yo...

MARRERO. No te vayas, pero espérate chico... (Se controla el dolor. Entra Graciela) Graciela ¿para qué se firman las tarjetas de los compañeros que están trabajando en la calle?

GRACIELA. Bueno, antes era una medida de Manolo Torres, y después de Valerio para mantener controlado el personal. Y como ya es una costumbre de los administradores, yo se las puse ahí, por si usted quería tener el control de los compañeros que se ausentaban.

ELOY. ¿Y descontarnos el día, no Graciela?

GRACIELA. Eso es asunto del administrador.

MARRERO. Pero ¿quién es usted? ¿Qué atribuciones son esas?

GRACIELA. Todos lo han hecho.

MARRERO. (Controlando la cólera) Mire, Graciela... No me dé nada más a firmar sin decirme para lo que es. Puedes irse. Y por favor, venga mañana bien temprano para aclarar esta cuestión, y otras muchas... Hasta mañana.

CUADRO XVIII

Entrada de la unidad. Es día. Graciela trabaja de recepcionista y atiende la pizarra. Malhumorada pasa las llamadas. Mientras Tomaso sentado, a la puerta de la unidad y acompañado de un grupo de obreros canta, discretamente, una rumba. Sus compañeros, casi en un susurro lo acompañan en el coro, y tocan en pequeños cajones.

CORO. ¡Si pudieran mis cantares llegar hasta la razón!

TOMASO. ¡Habla!

CORO. ¡Si pudieran mis cantares llegar hasta la razón!

TOMASO. ¡Bele, bé!

CORO. Nunca fueron una ofensa ni mi forma de agredir.

TOMASO. ¡Oyelo!

CORO. Sino experiencia que vivo.

TOMASO. ¡Oigan mi canto!
¡Oigan mi canto!
Obreros todos, con atención
para que nadie se confunda.

¡Oye, oye!

La verdad es pá'quien se estime forma única de vivir, no me vengan a decir que con ella yo termine. Oye, digo té'lo que estimo, y con mayor sinceridad las cosas de la verdad, se dicen claras, y ya está.

CORO. ¡Si pudieran mis cantares llegar hasta la razón!

TOMASO. ¡Habla!

CORO. Nunca fueron una ofensa ni mi forma de agredir, sino experiencia que vivo.

TOMASO. ¡Ay!, te digo el hermano lo tuyo es tremendo.
¡Oye! Lo tuyo es tremendo, pero que es muy tremendo.
¡Sin risita!

CORO. (Bis...)

TOMASO. Oye, como te estoy diciendo, que tu acomodo es tremendo.
¡Y rejuega!

CORO. ¡Oye, el hermano, lo tuyo es tremendo!

TOMASO. ¡Que Valerio es tremendo, nos está destruyendo!

CORO. ¡Oye, el hermano lo tuyo es tremendo!

(Entra Arnold y va hasta el sitio donde se encuentra Tomaso con sus compañeros. La rumba languidece.)

ARNOLD. Tomaso ¿no tienes otra cosa que hacer?

TOMASO. Hoy nos dijeron que nuestra brigada estaba interrumpida y... ¡bueno! ¿Y a ti qué te importa? ¿Tú eres administración, sindicato?

ARNOLD. (Se vuelve hacia Graciela) ¿Tú no le dijiste las orientaciones de Valerio? (Graciela responde con un vago movimiento de hombros) Para algo estás de recepcionista, ¿no?

GRACIELA. Para recibir al público y pasar las llamadas.

ARNOLD. Está orientado que no puede haber grupos en la entrada de la unidad. Afean el aspecto. ¡A cantar rumba al parque Trillo! Esto no es un solar. *(Sale)*

TOMASO. No hay peor cuña que la del mismo palo.

GRACIELA. Váyase, Tomaso, me están perjudicando. Bastante mala está la cosa ya.

TOMASO. *(Saliendo con sus compañeros)* Vamos a meternos en "Todo el mundo canta" pá'poder cantársela por la televisión *(Salen)*

GRACIELA. Este, como traje de secretaria a un "pollito", me quiere tumbar mi plaza. Me va a tener que reponer, y después promover como habíamos quedado. Tú no ves que yo también hice lo mío por él y eso tiene que pagarse. El se cree que tiene él mazo en la mano ¡y está por sus-ti-tución-re-gla-men-ta-ria! A ver si el otro se cura y vira. Entonces, vamos a ver a cómo tocamos. A mí ellos no me van a quitar del medio tan fácil.

NIURKA. *(Entra)* Graciela...

GRACIELA. No estoy hablando sola, no. Yo sé lo que estoy diciendo.

NIURKA. Hace una hora que estoy tratando de llamar, y...

GRACIELA. *(Interrumpe)* ¡Yo no sé trabajar con esta mierda...! Soy secretaria, archivera, mecanógrafa y taquígrafa. ¡Así que no me pidan más!

NIURKA. Graciela, necesito hacer una llamada para la calle.

GRACIELA. *(Que se levanta)* Voy a merendar. Si quieres llamar aprieta ese botón. *(Le señala la pizarra.)* Y espera que dé el tono. *(Saliendo.)* ¡Una es un ser humano! *(Sale.)*

(Niurka queda sin atreverse a manipular la pizarra. Valerio entra con un file.)

VALERIO. Niurka, a ti te estaba llamando. ¿Y Graciela?

NIURKA. Fue a merendar.

VALERIO. ¿Y dejó la pizarra sola? Esta mujer no sirve ni para... ¡Qué va! Hay que salir de ella.

NIURKA. ¿Para qué usted quería verme?

VALERIO. *(Le muestra el file.)* Aquí tengo un informe en el que deduces los planes...

NIURKA. *(Interrumpe.)* No, yo no deduzco, yo planteo en ese análisis que es imposible cambiar los planes sin afectar el cumplimiento y el salario de los trabajadores.

VALERIO. Mira, nuestra experiencia nos dice que si los reajustamos...

NIURKA. *(Interrumpe.)* No va a funcionar, Valerio.

VALERIO. ¿Y cuáles son los que funcionan, los de Marrero y tus amiguitos? Pues esos son los que, precisamente, estaban perjudicando los nuestros y los de la empresa.

NIURKA. Mire, no se puede cambiar de planes cada vez que se vaya o vuelva un administrador.

VALERIO. Quien determina aquí soy yo. ¿Tú me entiendes, Niurka? Estoy viendo de tu parte una resistencia a la aplicación de la nueva estructura y a mi criterio que... Mira, mejor vamos a hablar a la oficina...

NIURKA. Oigame, mis opiniones están recogidas ahí, en ese informe. Ahora tengo que hacer una llamada.

VALERIO. *(Pausa.)* Para mañana quiero un cálculo en base a las cifras que yo propuse... ¡para mañana a primera hora! Si quieres inmediatamente después, recoges lo tuyo y te trasladas. Conmigo no hay ningún tipo de problema... *(Sale.)*

(Oscuro.)

CUADRO XIX

Entrada de la unidad. Es madrugada. Niurka con brazalete de la guardia obrera lee sentada en el escritorio de la recepción. Entra Eloy, y la muchacha, con discreción y prisa cierra el libro y lo guarda en su bolso.

ELOY. ¡Te sorprendí...!

(Los dos rien. Eloy se sienta sobre la tabla del escritorio.)

NIURKA. Es que... como me gusta leer, y siempre ando con un libro a cuestas, me pareció un crimen no terminar el capítulo que me faltaba.

ELOY. *(Le muestra el periódico.)* Yo venía a hojear el periódico, también... *(Ambos rien. Eloy consulta su reloj.)* Ya falta poco.

NIURKA. ¿Pudiste ir al hospital? ¿Cómo sigue?

ELOY. Igual... ¡Estaba muy débil! Tú sabes que él apenas comía. Y además, una operación tan delicada... Espero que se recupere... *(Pausa.)* Sería una pena... Un hombre tan joven, tan inteligente, tan voluntarioso... Por algún lugar tenía que salirle la presión de trabajo.

NIURKA. Por eso no se puede coger lucha.

ELOY. ¿Tú crees?

NIURKA. *(Pausa.)* Más que a ti, me lo estoy diciendo a mí... Me gustaría ir a verlo.

ELOY. ¿Y por qué no vas? Está en la sala 3-B, cama quince...

NIURKA. Francamente, me da pena.

ELOY. Sí, sí, te entiendo.

NIURKA. Mis contradicciones con él fueron fuertes. El asunto paró en la empresa, no sé...

- ELOY. Ve a verlo, Niurka. Marrero no es una persona de trastienda.
- NIURKA. ¿Demorará mucho su recuperación?
- ELOY. No sé. Supongo que tendrá por lo menos para dos meses.
- NIURKA. En ese tiempo Valerio va a acabar con la unidad. Está destrozando todo el trabajo. Cuando Marrero regrese...
- ELOY. Está muy deprimido... Creo que está pensando en trasladarse. Le han hecho buenas proposiciones.
- NIURKA. Es comprensible. No hay que ser un genio para saber la clase de frente que le abrieron aquí; y hasta en la empresa... Lo triste es que yo misma, sin darme cuenta, me metí en la maraña.
- ELOY. Tu caso es distinto, digamos al de Valerio. Lo tuyo es inexperiencia, creíste que el mejor era el que más te ayudaba, y perdiste.
- NIURKA. Una de las cualidades que más yo admiro es la sinceridad. Y tú la tienes. *(Pausa.)* Me hubiera gustado conocerte mejor...
- ELOY. *(Pausa.)* ¿Acaso nos vamos a morir tan pronto?
- NIURKA. Empecé a hacer gestiones para irme de aquí. No creas que es cobardía. Es bochorno. Sé todo lo que Valerio pretende. Desde que lo mandaron a ocupar la administración está revisando todo el sistema de normas. Me mandó a hacer el trabajo y no le voy a hacer el juego... Sí, es mejor que me vaya antes de desgraciar mi expediente laboral. Es la oportunidad que no le voy a dar.
- ELOY. *(Pausa.)* ¿Es sólo eso, Niurka?
- NIURKA. Lo demás quedó aclarado entre nosotros. *(Pausa.)* No vale la pena, Eloy. ¡Y menos ahora, que no se sabe lo que va a pasar con Marrero! ¿Nosotros solos contra ellos?
- ELOY. ¿Y el sindicato?! ¿Y la Juventud?! ¿Y el Partido?! ¿Tú no confías en los trabajadores? Hay muchos que no les van a permitir sus chanchullos. Nosotros no nos vamos a dejar devorar por ninguno de ellos. Vamos a echar la pelea hasta más allá de nuestras fuerzas.
- NIURKA. *(Pausa. Consulta su reloj.)* Faltan quince minutos.
- ELOY. *(También consulta su reloj.)* Me hubiera gustado seguir conversando contigo. *(Pausa.)* Así es la vida.
- NIURKA. ¿Qué tú quieres decir?
- ELOY. Que todo lo que comienza termina. Nada más.
- NIURKA. ¿Eh? ¿Y eso? ¿A qué viene ese refrán?
- ELOY. *(Irónico.)* A tu guardia. ¿No es lo que hablábamos?
- NIURKA. ¿Sabes? Tú, a veces, me desconciertas.
- ELOY. ¿Yo? ¿Es otra cualidad o un defecto?
- NIURKA. Digamos... *(Pausa. Piensa.)* Una mezcla. Y no es la única. *(Pausa.)* También tienes otra; la inteligencia y la habilidad. *(Sonríe.)* Poco común en los hombres.
- ELOY. ¡Cómo tú sabes, muchacha! *(Pausa.)* Lo que pasa es que la vida me enseñó a vivir tantas realidades como sean posibles. ¿Tú me entiendes?
- NIURKA. Más o menos. *(Pausa.)* Eloy... El día que tuvimos aquel problema ¿te acuerdas? Tuve que dejar al niño enfermo con una vecina, para terminar el análisis de las muestras que nunca llegaron.
- ELOY. *(Comprensivo.)* ¡Niurka! *(Pausa.)* Yo creo que es importante que hablemos de los dos... Tú a mí...
- NIURKA. *(Interrumpe.)* Yo no soy una pepillita, Eloy. No me gusta perder el tiempo. Tengo un hijito, mi casa, y ¡vaya! Un prestigio con mis vecinos. Y cada paso que dé, tengo que pensar en todo esto.
- ELOY. Déjame explicarte. Lo que más aprecio de ti son tus condiciones. Y yo tampoco soy un pepillito. Yo sé que los hombres siempre reultamos una complicación de alguna manera. Tú eres la mujer que necesito, Niurka... Creo que te he hablado claro.
- NIURKA. *(Turbada.)* Ya el relevo tiene que estar al llegar. *(Pausa.)* Voy a dar el último recorrido.
- (Los dos se miran.)*
- ELOY. ¿Y si no viene tu relevo?
- NIURKA. ¿Te importaría mucho pasarnos otras tres horas aquí conversando? *(Saliendo.)*
- ELOY. *(La detiene.)* Mira que yo no sé hablar mucho. *(Se acerca a Niurka y la besa.)*
- (Oscuro.)*

CUADRO XX

Oficina de Marrero. Es día. Arrinconados en varios cajones se encuentran los libros y pertenencias de Marrero, así como las fotos de Fidel y el Che, que colgaban en el paño de pared posterior a su escritorio. En lugar de éstas hay colocado un afiche con la consigna: AHORRAR MAS PARA PRODUCIR MAS. Valerio, sentado en el escritorio, revisa las gavetas y va seleccionando los documentos. El Sagüero entra y queda asomado a la puerta.

SAGÜERO. ¿Se puede?

VALERIO. ¡Sí, Sagüero, cómo no! Si te estaba esperando.

(El Sagüero entra y observa los cajones. Valerio lo invita a sentarse.)

SAGÜERO. ¿Usted no quiere esas fotos?

VALERIO. Son de Marrero. Quién sabe el tiempo que se demore en recuperarse... Y a lo mejor ni vira.

SAGÜERO. *(Pausa.)* Ayer no pude venir porque tuve una reunión con los compañeros del municipio.

VALERIO. Sí, recibí tu recado. ¡Oye! Tenemos que coordinar una reunión con el municipio. Vamos a hacer unos cuantos cambios, tú verás.

SAGÜERO. ¿Cambios de qué tipo?

VALERIO. *(Muy soñador.)* ¡De todo tipo! El orden es la clave de la eficiencia, Sagüero. Esta misma oficina hay que pintarla, arreglarla, darle personalidad a la unidad. No seremos una empresa, pero responsabilidades tenemos, y muchas. Incluso pienso buscar un buen local para el sindicato. ¿No te parece? Hay que trabajar unidos, si en una cosa tenía razón Marrero, era en eso. *(Pausa.)* También he pensado en cambios de otra naturaleza. Me refiero a los planes de producción, para ser más exacto.

SAGÜERO. ¿Y cómo serían esos otros cambios, si se puede saber?

VALERIO. No son tantos cambios, como algunas modificaciones en el plan de trabajo... ajustes. ¿Me entiendes? *(Sagüero asiente.)* ¡Así es la cosa! ¡Te voy a ser franco! la dirección de la empresa, incluso nosotros mismos, los compañeros de más experiencia en la unidad, siempre pensamos que las metas y el sistema de normas estaban muy por debajo de la potencialidad de nuestros trabajadores... *(El Sagüero trata de interrumpir.)* Permítame terminar, Sagüero. Te decía que los planes son bajos y tienden a aumentar los sobrecumplimientos. Esto, por supuesto, eleva el fondo salarial. No es que nosotros estemos en contra de la elevación del salario...

SAGÜERO. No, no, claro. Siga, siga...

VALERIO. ¡Así es la cosa! Bueno, no queda otro remedio que elevar las normas, Sagüero.

SAGÜERO. Mire, Valerio...

VALERIO. Analizando, Sagüero, sin alterarnos...

SAGÜERO. ¿Pá'que álterarnos? Lo que quiero recordarle es que con la nueva plantilla hay menos trabajadores. ¿Cómo va a pretender aumentar la norma, si la que tenemos no se puede cumplir? Eso, precisamente, era lo que tenía molesto a Marrero con...

VALERIO. Deja a Marrero por ahora. Esa es una orientación de empresa, y hay que hacerlo, Sagüero.

SAGÜERO. Para que la gente, aunque se reviente trabajando, no pueda cumplir.

VALERIO. Tú no has entendido bien... Tienes que

saber que el ahorro del fondo salarial es tan importante como el ahorro de materias primas, piezas de...

SAGÜERO. *(Interrumpe.)* ¿Pero, qué ahorro de salario? Con lo que ustedes pretenden ninguno vamos a poder cumplir las normas si no seguimos después de la jornada.

VALERIO. Sí, pero la...

SAGÜERO. *(Interrumpe.)* ¡Y lo más "jodío" es que se va a tener que pagar más salario sin sobrecumplimientos!

VALERIO. Sagüero, no vamos a alterarnos.

SAGÜERO. Yo estoy pianito, pianito. ¿Usted no nota que me he disciplinado?

VALERIO. Nosotros opinamos que el sindicato debe apoyar nuestra estrategia... Por eso quiero reunirme con los compañeros del municipio para...

SAGÜERO. *(Interrumpe.)* ¿Pero usted piensa que los compañeros del municipio se van a prestar a su juego?

VALERIO. ¡¿Jueguito?! Tú no sabes cuantos miles de pesos estamos perdiendo. Eso perjudica la economía de la empresa. Y yo sí voy a sacar la unidad del último lugar. *(Persuasivo.)* Sagüero, sé razonable.

SAGÜERO. ¿Razonable o demagogo?

VALERIO. *(Se levanta violento.)* ¡No te permito falta de respeto!

SAGÜERO. *(Pausa. Se levanta y toma el casco. Calmado.)* Mira, Valerio, en el cincuenta y ocho, yo, éste que está aquí, subí derechito por Placetas pá'rriba y no paré hasta Caballete de Casa. Tuve que tirar tiros como un mulo pá'salir de Batista y de un hambre que me llegaba hasta los huesos. Ahora no tendré un fusil, pero sigo siendo ¡igualitico! que cuando me alcé. Yo no estoy en el sindicato para afianzar a nadie en su carguito. A mí ningún jefecito me tramita. Yo no soy auténtico, Valerio, yo soy fidelista. ¿Tú me enfendiste? Mañana mismo estoy citando a una asamblea para discutir esto con los trabajadores.

VALERIO. *(Colérico.)* ¡Yo no tengo por qué discutirlo con los trabajadores! Yo como administrador tengo opciones y poder de decisión.

SAGÜERO. *(Pausa. Se controla.)* ¡Mira que yo he cambiado! *(Sereno.)* "Acomodao". Oportunista, coño... *(Saliendo.)*

VALERIO. *(Grita.)* ¡Te voy a llevar delante del Partido! ¡Te voy a acusar en el sindicato nacional!

SAGÜERO. *(Se vuelve.)* ¡Mira! me has dado una idea! Vamos a ver a cómo tocamos.

(Valerio queda desconcertado por un instante. Colérico toma el teléfono y disca con violencia.)

VALERIO. ¡Ponme con Fonseca! Es de parte de

Valerio. ¡Y dile que es urgente!

(Oscuro.)

CUADRO XXI

Recepción de la unidad. Terminada la jornada de trabajo Wilfredo, Eloy y el Sagüero conversan.

WILFREDO. ¿Ya citaste a la asamblea?

SAGÜERO. Mañana la pongo en el mural. Es para el lunes que viene.

WILFREDO. ¡Oye! ¡No te vuelvas loco con la fecha! Ya el Partido y la Juventud elevamos el problema; es grave. Hay que hacer bien las cosas para evitar incomprendimientos, descréditos y males mayores.

SAGÜERO. ¿Cuándo bajarán los resultados? ¿Se demorarán mucho?

ELOY. Con un lío tan grande nadie se duerme en los laureles. ¡La responsabilidad es de madre! ¡Tú conoces al personal! ¡Por eso hay que tener cuidado con esa asamblea!

SAGÜERO. ¡La gente está "alzada"! Presiona al sindicato. (Pausa.) Hay que acabar de caminar a esta gente.

ELOY. ¡Sagüero, discreción!

SAGÜERO. (Pausa. Molesto.) ¡Coño tan bien que iban las cosas con Marrero! ¡A mala hora se enfermó! Mira la clase de lío que nos han "armado".

WILFREDO. Yo lo fui a ver.

SAGÜERO. ¿A quién, a Marrero?

WILFREDO. Le pareció muy bien como estábamos haciendo las cosas.

SAGÜERO. ¡Pero, Wilfredo, "carijo"! Molestar a ese hombre enfermo...

WILFREDO. Le dieron el alta hace días. Tuve que ver con él algunas cosas de la última reunión del núcleo, la carta y otros problemas...

SAGÜERO. ¿No le dijiste que el sindicato le mandó copia de su carta hasta a "Masantín el torero"?

WILFREDO. (Sonríe.) ¡Muchacho, si está loco por quitarse el pijama y venir para acá! Todo esto ha sido su mejor medicina.

SAGÜERO. ¡Entonces ya el gallo está pá'la pelea!

WILFREDO. Está animoso. Enseguida me preguntó cómo te estabas portando.

SAGÜERO. ¿Y tú qué le dijiste? ¡Habla, habla, no vaya a ser que me hayas despellejado!

WILFREDO. Ná', la verdad.

SAGÜERO. ¡Oiga! Si el otro día no se me fue la mano con ese tipo, más nunca tengo problemas con nadie. ¿No se lo contaste? ¡Wilfredo, coño, que estoy que ni yo mismo me conozco!

WILFREDO. (Sonriendo.) Le dije que no te habías mandado a correr. Y también le dije que el compadre (señala a Eloy) estaba "cogido".

ELOY. No. "Cogió y enterrao", porque me voy a casar.

SAGÜERO. ¡Aguanta ahí! ¿Casarse éste, contra quién?

WILFREDO. Tú estás en el pueblo y no ves las casas.

SAGÜERO. ¡Coño, Eloy! Que yo casi te cambié los pañales. ¿Me estás escondiendo la bola?

ELOY. No, chico, no es eso...

WILFREDO. (Interrumpe.) La víctima es Niurka.

ELOY. Nada más falta que lo digas por la radio base.

SAGÜERO. ¡¿Con la ingeniera?! ¡Ñoo! ¡Qué palo! Ahí fue donde Valerio te acabó de marcar la tarjeta. (Todos ríen.)

WILFREDO. Es una muchacha seria. Has hecho una buena adquisición.

ELOY. (Jocoso.) "Ambasmente" los dos juntos, Wilfredo.

SAGÜERO. ¿Cómo? ¿Cómo?

ELOY. No tengo abuelita, viejo.

WILFREDO. Creí, al principio, que le haría caso a Valerio, después me di cuenta, y por cierto, lo comenté con Marrero, que era una mujer limpia y no le iba a seguir el juego.

ELOY. Es buena compañera. Tenía mucha pena con Marrero. Cuando comentamos el asunto de la posibilidad de que se trasladara.

SAGÜERO. Yo también creí que se nos iba a rajar. Pero así son los hombres.

WILFREDO. Estaba deprimido, enfermo. Fue un momento de debilidad. Pero ya es el mismo.

(Entra Valerio, y hay un instante embarazoso en todos. Queda a cierta distancia del grupo.)

VALERIO. Eloy, antes de irte ve a mi oficina. Te voy a esperar. Necesito hablar contigo. (Sale.)

SAGÜERO. ¡Pssh! ¡Siga mi ejemplo!

(Eloy hace un gesto de fastidio y sale.)

(Oscuro.)

CUADRO XXII

Oficina de Fonseca. Es día. Valerio entra presuroso, mientras Fonseca habla por teléfono. Mediante gestos alarmantes Valerio indica a Fonseca que lo atienda. Fonseca lo trata de calmar y continúa su conversación.

FONSECA. Sí, sí, (Consulta su reloj.) Sí, a las tres. Perfectamente. (Tapa el auricular ante la insis-

tencia de Valerio.) Por favor, un momento. (A Valerio.) ¿No ves que estoy hablando con Aguilera? (Vuelve a la conversación telefónica.)

VALERIO. ¡Mira que es serio, Fonseca!

FONSECA. (Pausa.) Sí, todo está desglosado por acápite. Si usted quiere también puedo llevar los informes.

VALERIO. ¡Fonseca, por favor!

FONSECA. (Aún hablando por teléfono.) También los tengo. Incluso los porcientos por brigadas y el incremento de ahorro.

VALERIO. (Nervioso.) ¡Tú verás que aquí se va a armar una! ¡Fonseca, por favor, hazme caso!

FONSECA. (Sin atender a Valerio.) Está bien, Aguilera. Todo yo lo tengo ordenado. Dentro de cuarenta minutos estoy allá. (Cuelga el teléfono y presuroso comienza a ordenar sus papeles.) ¿Qué es lo que pasa, Valerio? Yo estaba hablando con un viceministro.

VALERIO. (Nervioso.) El sindicato elevó una carta al municipio firmada por una pila de trabajadores.

FONSECA. ¿Y qué?

VALERIO. ¡¿Pero, es que tú no entiendes?!

FONSECA. ¿Y qué, Valerio, y qué? Porque a un grupo de locos se les ocurra hacer una carta para el municipio ¿nos vamos a poner a llorar? Esta gente siempre están buscando líos, y tú lo sabes.

VALERIO. Allí todo el mundo está contra la nueva estructura. ¡Y yo no quiero más problemas! Dicen que la carta está muy bien fundamentada, hasta con cifras, como si la hubiera hecho un profesional.

FONSECA. Pero, ¿quién te ha dicho todo eso?

VALERIO. Me lo dijo Eutimio, que pertenece a la sección sindical, pero es un "cuadrito" mío. (Pausa.) ¿Qué tú piensas hacer?

FONSECA. (Que ordena sus documentos.) Ir para el Ministerio, ¿qué puede pasar? Yo sé lo que estoy haciendo.

VALERIO. (Alarmado.) ¡Si esa carta llegó allá...! ¡Ay, mi madre! (Se desploma en una silla.) Esa estructura inconulta... ¡Te lo advertí, Fonseca, coño, que lo informaras!

FONSECA. (Pausa. Lo mide con la mirada.) Valerio, ¿qué te pasa? ¿Y ese miedo? Yo pensé que estabas convencido con la nueva estructura. (Violento.) ¡Tú me diste resultados! ¡Tú me dijiste que era un palo, que se elevaba el ahorro! (Puntualizando.) Y que no íbamos a tener problemas. (Termina de ordenar sus papeles.) Y es lo que voy a defender con Aguilera.

VALERIO. Es que todavía no está clara. No sé... tenemos contradicciones con los jefes de brigadas... los mismos obreros... ¿Y si Aguilera no aprueba el proyecto? (Pausa.) ¡No vayas a

creer que tengo miedo...! pero la idea fue tuya.

FONSECA. (Pausa.) Siempre los cobardes son malos amigos. (Lo mide con la mirada.) Sí, la idea y el riesgo son míos. Pero no te olvides que tu cargo también.

VALERIO. Tú no me entendiste... ¡Fonseca, yo soy tu amigo!

FONSECA. (Pausa. Reflexionando.) Marrero era eficiente, un hombre lúcido... demasiado lúcido. Y tú eres una herramienta medianamente afilada... era tu posibilidad, Valerio.

VALERIO. Mira, vamos a pensar con calma. Comprendeme. No soy ningún cobarde, mi hermano. Yo siempre te he apoyado. Pero no quiero problemas con Aguilera.

FONSECA. Yo llevo una pila de años dirigiendo... a lo mejor me despreocupé un poco. (Muestra los files). Pero lo que llevo aquí, "es mucho". No te preocupes. Yo soy hábil, lo suficiente como para aclarar cualquier problema.

VALERIO. Fonseca, la gente de la unidad...

FONSECA. (Interrumpe.) ¡Está bueno ya, chico! No me canses. (Consulta su reloj.) Tengo que irme.

(Fonseca se levanta y guarda los files. Valerio en silencio se levanta y se seca el rostro con su pañuelo. Va hasta la puerta y desde allí habla a Fonseca.)

VALERIO. Fonseca, aclara mi situación en el ministerio. (Sale.)

(Oscuro.)

CUADRO XXIII

Oficina de Marrero. Es día. Marrero revisa un informe y hace algunas anotaciones. Wilfredo espera por él mientras toma café de un termo.

WILFREDO. (Que no observa.) Toma las cosas con calma, que esa herida está fresca.

MARRERO. Solamente estaba revisando el informe. Me siento un poco fuera de training, y no quiero que se me olvide nada.

WILFREDO. ¿Ya hablaste con el nuevo director de la empresa?

MARRERO. El día que lo presentaron, pero muy poco. Tengo el despacho con él mañana por la tarde.

WILFREDO. ¿Qué te parece?

MARRERO. Lo conozco desde hace tiempo. Dirigía la unidad de la empresa en las provincias orientales. Coincidimos en las reuniones de chequeo a nivel nacional. (Sonríe.) Cuando yo estaba allá la emulación entre su unidad y la mía fue "al duro y sin guante".

WILFREDO. (Pausa.) ¡Lo que tiene arriba...! ¡Ojalá que no falle!

MARRERO. Bueno, experiencia tiene... Ha trabajado mucho en la base.

WILFREDO. ¿Y de Fonseca, qué?

MARRERO. *(Pausa.)* Quedó a disposición del Ministerio. Irá como ingeniero especialista a alguna empresa de la rama.

WILFREDO. Bueno... él se lo buscó.

MARRERO. Sin embargo, es lamentable.

WILFREDO. ¿Que lo hayan tronado?

MARRERO. No, no hablo de eso. *(Pausa.)* Me refiero a él, chico. *(Rememora.)* ¡Fonseca era el mejor expediente de nuestro curso! Llegó a Cuba y el Ministerio lo ubicó en un cargo de dirección. ¡Era un profesional en el que se confiaba! ¡Y no supo, compadre!

WILFREDO. ¿Y cómo dirigente, qué?

MARRERO. Por dos años no puede ocupar cargo de dirección. *(Pausa.)* Es lo que da la autosuficiencia.

WILFREDO. ¡Y la ambición! ¡Marrero, los problemas fueron graves! Los mecanismos de la empresa y la unidad se convirtieron en un arma contra la línea de masas. ¡Oye! ¿Tú te acuerdas los problemas cuando llegaste aquí? Pues fueron chiquitos con los que hubo después. Por eso tuvimos que trancar filas, ¡carajo! Y "a pie firme" enfrentar una clase de ofensiva burocrática que no tuvo nombre.

MARRERO. No me estás diciendo nada nuevo, Wilfredo. Pero tú te has puesto a pensar cuánto costó preparar a ese hombre para...

WILFREDO. *(Interrumpe.)* Para que perjudique económicamente a una unidad, a una empresa y a los trabajadores. *(Pausa.)* Tú sabes que no soy un extremista, la sanción es justa. Por la libre inventó esquemas y estructuras; se encaprichó en organizar irracionalmente el trabajo. ¡Es que Fonseca violó todos los principios de dirección! ¡Vaya, como si esto fuera su finca!

MARRERO. Es por eso que te hablé de su autosuficiencia. No creas que se volvió loco. Su truco fue tratar de demostrar que era brillante y ahorrativo. Pero se le olvidó que para cambiar una estructura hay que contar, sí, con la inteligencia pero la inteligencia colectiva.

WILFREDO. ¡Y pá'colmo, un hombre que ni auto-crítico supo ser! ¡Oiga, compadre, qué clase de metedura de pata!

(El Sagüero toca a la puerta y se asoma.)

SAGÜERO. ¡Ya está casi todo el mundo! Los estamos esperando.

(Marrero ordena sus papeles y junto a Wilfredo se levanta.)

MARRERO. Bueno, ahora vamos a lo nuestro. *(Salen.)*

(Oscuro.)

EPILOGO

Entrada de la unidad. La misma disposición del Cuadro VII. Los trabajadores conversan y esperan el comienzo de la reunión. En esta asamblea están ausentes Valerio, Graciela, Eutimio y Arnold. Entran Marrero, el Sagüero y Wilfredo, se incorpora Eloy y se sientan a la mesa de la presidencia. Los trabajadores hacen silencio. Marrero ordena sus documentos.

SAGÜERO. ¡Bien, compañeros! Vamos a empezar esta asamblea extraordinaria. Aquí tenemos un poco más flaco, pero entero, al compañero Marrero. *(Los trabajadores aplauden. Marrero pide que cesen los aplausos.)*

MARRERO. *(Pausa.)* Tengo entendido que esta asamblea estaba convocada por nuestra sección sindical desde la semana pasada. Se suspendió por una razón fundamental: había que enfrentarse a los trabajadores con soluciones concretas. Y ya hoy aquí las tenemos. Yo no quiero extenderme mucho en lo que todos conocemos. Hubo problemas graves en la unidad y en la empresa. En esta última el Ministerio decidió realizar cambios en su dirección... La ambición, la autosuficiencia, el oportunismo, la falta de espíritu crítico conlleva siempre a gravísimos errores, como no propiciar la participación de los colectivos en la discusión de sus planes técnico-económicos y el control de su comportamiento, a perjudicar económicamente el estado, y en nuestro caso a la unidad, por órdenes impartidas de forma arbitraria, la no aplicación consecuente de los principios de dirección colectiva y responsabilidad individual; y por último, la violación de los principios y métodos de dirección propios de los dirigentes de un estado socialista... Este análisis está comprendido en el decreto-ley treinta y seis. Y como en nuestro centro de trabajo se hicieron evidentes estos errores, la administración aplicó al compañero Valerio Montero Pérez, jefe de producción de la unidad, la separación definitiva de su cargo. También se aplicó el decreto-ley treinta y dos, con la separación de sus puestos de trabajo a Eutimio Cardoso González, Arnold Romero Thompson y Graciela Kindelán Pereda. Dichos compañeros, lejos de fortalecer la disciplina de trabajo, como principio fundamental de nuestra sociedad, conspiraron contra la unidad de los trabajadores y mantuvieron una conducta ajena a los intereses de la clase obrera. Por eso consideramos que es válida y ejemplificante esta sanción. *(Pausa.)* A partir de ahora, queda en las manos de todos elevar la unidad a la altura de trabajadores y hombres revolucionarios que todos decimos ser. Sellaremos esta "gruta", no sólo con amor sino con el material, compañeros, más consistente que tenemos: nuestro sudor.

(Los trabajadores aplauden, sobre éstos telón. Entra la rumba del prólogo.)

TEATRO, DANZA E IDENTIDAD

INES MARIA MARTIATU

Cuando una virgen católica, la Caridad, abandona su corona y cetro y su vestidura seglar, negadora de todo indicio de sexualidad. Cuando ella baja del altar, donde sólo podía gustar de los placeres del incienso y las flores y donde toda alusión al amor humano es pecado. Cuando ella baja descalza, semidesnuda y carcajeante a bailar con los hombres una danza sensual y telúrica, de claro sentido erótico, en la que los dioses entregan a los hombres el amor y la carne con toda su dulzura y violencia, se está mostrando el inverosímil sincretismo antillano, pero también una imagen escénica, una deslumbrante poetización que habría de marcar entre nosotros una apertura.

Dos importantes acontecimientos artísticos resultaron de indiscutible impacto en el panorama de las artes escénicas en Cuba y ambos se dieron en el terreno de la danza. Me refiero al estreno en 1960 del recién fundado grupo Danza Moderna (hoy Danza Nacional de Cuba), con la presentación de coreografías que habrían de quedar como clásicos en el repertorio de esta compañía: *Mulato*, *El milagro de anaquillé* y la trascendental *Suite yoruba*. El

otro sin duda fue los estrenos de *Cantos, bailes y leyendas cubanas*, *Bembé*, *Abakuá* y *Yimbula*, ese mismo año, espectáculos folklóricos presentados bajo la dirección de Argeliers León, que estaba al frente del Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba.

Desde nuestra perspectiva de hoy, es realmente impresionante lo que tuvimos el privilegio de presenciar en aquellos estrenos. De pronto un mundo que se nos mostraba en toda su potencialidad dramática y espectacular con una fuerza extraordinaria. La fusión de la danza, la pantomima, la expresión corporal y una música de una expresividad inusitada, unida a ilimitadas posibilidades en el resto de los componentes de la puesta en escena: escenografía, vestuario, música, luces, diseño en general y la propia danza. Todo ello en grande, en un escenario donde el espacio producía también una eclosión con respecto a aquel teatro de cámara a que estábamos acostumbrados, ampliado ahora en función de una imagen y un espacio rituales con nuevos e inquietantes objetivos. Surgía para la escena cubana un mundo nuevo y mítico que habría que descubrir.



● La comparsa, ballet ambulante según Alejo Carpentier cuya importancia artística aún no ha sido valorada. (Foto Antonio López)

Esta explosión se produjo como ya vimos por dos vías. El repertorio que Ramiro Guerra, de una forma casi mágica por la rapidez, (había fundado el conjunto en 1959) logra crear. Muestra síntesis, el sincretismo de nuestra cultura y utiliza la técnica de la danza moderna para dar los primeros pasos de una danza cubana, nacional. Mediante un trabajo arduo con bailarines recién descubiertos, algunos ya adultos y sin formación académica anterior, este coreógrafo experimentó con la expresividad corporal del cubano, y logró además un alto grado de elaboración y síntesis artísticas, características de su trabajo de esos años. Por otro lado, la puesta en escena por primera vez de espectáculos folklóricos en toda su autenticidad pero capaces de mostrar la fuerza, belleza plástica y teatralidad innata de estas manifestaciones. Estos acontecimientos fueron parte de un proceso que comienza en 1959, el propio año del triunfo de la rebelión. La revolución salió al rescate de las tradiciones más legítimas de nuestro pueblo. El 10 de octubre de 1959 se celebra un festival folklórico en la Plaza de la Catedral, organizado por el musicólogo Odilio Urfé y bajo los auspicios del Ministerio de Educación. En 1960, Argeliers León, desde el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, organiza un Seminario para la formación de investigadores en este campo. De allí surgieron figuras como Rogelio Martínez Furé, Miguel Barnet, Alberto Pedro Díaz y Leovigildo López. Además de otros alumnos que se dedicaron a diferentes ramas del arte, pero en cuyo trabajo posterior ejerció una influencia decisiva la experiencia del seminario. Tal es el caso de Jorge Berroa y Cuqui Nicola (músicos), el de la prematuramente desaparecida cineasta Sara Gómez e Inés Martiatu (crítica), entre otros. Al mismo tiempo y en el propio Teatro Nacional, se desarrollaba el Seminario de Dramaturgia con la participación de un grupo de jóvenes que estaban llamados a desempeñar un importante papel en el teatro de la Revolución: José R. Brene, Maité Vera, Eugenio Hernández Espinosa, Nicolás Dorr, Gerardo Fullea León, Jesús Gregorio, Tomás González, José Milián, Héctor Quintero, etc.

La convivencia estrecha y el intercambio entre los alumnos de ambos seminarios y

algunos profesores comunes redundará en una marcada influencia mutua que habría de concretarse más tarde, en algunos casos, en importantes trabajos de colaboración, además del impacto de aquellos acontecimientos que se estaban produciendo en el terreno de la danza en los futuros teatristas y viceversa. No sólo como hecho artístico, sino como un importante logro en la búsqueda y expresión de nuestra identidad. En esta vertiente pudiéramos situar como antecedentes la obra de Nicolás Guillén, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, Alejo Carpentier y Wilfredo Lam. En el campo específico de la danza, al propio Ramiro Guerra cuya indagación en la forma de moverse y caminar del cubano influye en los trabajos de coreógrafos como Alberto Alonso y Luis Trápaga ya desde los años 50 y que habrían de ser influencia decisiva en la formación de la llamada "escuela cubana de ballet". En el teatro propiamente dicho pudiéramos citar entre otros a Francisco Morín en puestas como *Medes en el espejo* o *Electra Garrigó*.

TEATRO DANZA

Los primeros espectáculos teatrales que integran los elementos danzarios y la música, siempre unidos en función de una expresión de la cultura popular tradicional (ya en plena época revolucionaria) son curiosamente los espectáculos para niños. Se producen en el Guiñol Nacional en los años '60. Incorporan los mitos, y específicamente parten de un interés por renovar y cubanizar un repertorio en el que hasta ese momento predominaban las adaptaciones de cuentos europeos. La integración de la danza y la concepción de un nuevo espacio escénico condicionada por ésta, lleva al trabajo danzario con los actores e influye en la manipulación de los muñecos, como es el caso de *Ibeyi Añá*. Es en el Guiñol también donde se presentan espectáculos con esta factura para adultos como *Shango de Imá*. Más tarde en el teatro musical encontramos obras donde se incorpora no sólo lo folklórico sino la música y la danza populares. Son ejemplos de ello, *Las yaguas*, *Pato macho*, *Las vacas gordas*, por citar sólo algunas.

Entre las manifestaciones del llamado Teatro Nuevo, el trabajo del Cabildo Teatral Santiago parte de tradiciones carnales-



● Berta Martínez va a lo hispánico en busca de la revelación de nuestra Idiosincrasia. Escena de *Don Gil de las calzas verdes* (Foto Tito Alvarez)

cas europeas y africanas. Aunque el carnaval o fiestas de carnestolendas situadas en un período de licencia, en el que están permitidos ciertos excesos (de la duodécima noche, 6 de enero a la Cuaresma), tiene un origen popular europeo, ligado a ancestrales ritos de fertilidad, en las Antillas y en Cuba, curiosamente comienza con bailes en los salones aristocráticos y se va democratizando hasta ser una de las expresiones populares más importantes en el área del Caribe (incluyendo el sur de los Estados Unidos y Brasil por una consideración no geográfica sino cultural).

La comparsa, *ballet ambulante*, como la llamara agudamente Alejo Carpentier, tiene una importancia artística aún no valorada en el desarrollo de nuestro arte. Dotada de una coreografía y a veces de escenas habladas, como es el caso de las "relaciones" en que se basa el trabajo del Cabildo, siempre tiene y desarrolla un tema mediante recursos coreográficos que se nos antojan germen de un lenguaje teatral inusitado. Al ritmo de tambores y con los

elementos danzarios de la conga, se nos presentan sultanas, marqueses, chinos, damas de sociedad, dandys, esclavos, mayoresales, vendedores ambulantes árabes y personajes criollos o exóticos de toda laya, representando dramas a ritmo de tambor. Se produce una fusión insólita y en todo caso de una gran osadía y desenfado.

La importancia de las comparsas, cabildo, mojigangas, etc. en la vida nacional es innegable. Recordemos la famosa "Fiesta del Día de Reyes" en la colonia y las congas y chambelonas que amenizaron desde campañas politiqueras hasta guerras civiles durante la república. Además de manifestaciones religiosas multitudinarias como los famosos Cabildo de Regla, el Montón Polo guantanamero, de influencia haitiana, y las numerosas verbenas patronales en pueblos y ciudades que se convertían en verdaderos carnavales como las fiestas de la Tutelar de Guanabacoa.

Con el trabajo desplegado en sus mejores puestas *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, *Cefi* y *la muerte*, *El*

23 se rompe el corajo, etc., este colectivo creador basado en el teatro de relaciones, que según José Antonio Portuondo tiene su origen en el *izibongo* bantú (recientes investigaciones apuntan también su coincidencia con tradiciones malinkés) y que nos remontan por la vertiente europea hacia los orígenes de la comedia y los cultos báquicos, ha logrado cumplir los objetivos de un teatro popular, con la participación de los espectadores que danzan detrás de la conga y han salido a conquistar el espacio escénico natural de las comparsas santiagueras: la calle (incluidos parques y plazas). Pasajes de la historia vistos desde una nueva perspectiva clasista, son narrados por un teatro donde el pueblo revive los momentos de una epopeya colectiva en espectáculos de carácter casi cártico. La danza, por supuesto tiene una importancia capital en todas estas representaciones. Se abre con la conga y sus estandartes. Se produce la representación integrada a la estructura de la comparsa con profusión de elementos coreográficos propios de la misma y adición de bailes dentro de la misma representación. Al final, público y actores bailan confundidos en la conga que parte en busca de otra calle o plaza para continuar la puesta de este teatro ambulante.

Por otra parte, y como consecuencia lógica del desarrollo del trabajo del Conjunto Folklórico Nacional surgieron espectáculos en los que se evidencia la influencia recíproca del teatro en la danza, especialmente *El alafín de Oyó*, escrita por Lázaro Ross. En ésta por primera vez los bailarines folklóricos se enfrentaron con un texto dramático en el que de una manera muy apegada a la leyenda y las formas danzarias habituales en ellos, se representan pasajes de la vida de Shangó, rey de Oyó devenido luego en *orisha*. Esta experiencia es importante porque si bien no es hasta mucho después que este colectivo retomará un texto, sí se puede apreciar en espectáculos posteriores una elaboración de los temas folklóricos en función de una dramaturgia de la danza que hasta ese momento no había tenido esa importancia, esa voluntad de contar en los espectáculos anteriores.

TRES CREDORES

Aunque son muchos los directores que han utilizado la danza en sus trabajos, quiero

detenerme en tres importantes personalidades artísticas que se han destacado en los últimos años por una labor sostenida, original y con indudables logros, no exentos de un carácter polémico. Merecen un espacio aparte en este trabajo, Roberto Blanco, Berta Martínez y Eugenio Hernández Espinosa. Sus experiencias demuestran el influjo de la danza en nuestro teatro.

Roberto Blanco, sin duda uno de los directores más importantes del teatro cubano de la Revolución, parte de lo ritual e incorpora elementos del teatro universal. Posee un profundo conocimiento del mundo de los mitos que lo pone a salvo de todo pintoresquismo o superficialidad. Este conocimiento de las funciones y significados de ritos, música, danza, colores, posesión, gestualidad, etc, le ha servido para conformar un lenguaje teatral que lo caracteriza y que tiene su mejor expresión en las puestas de *María Antonia*, *Lumumba*, *Yerma*, *De los días de la guerra*.

Los signos que encuentra le sirven para proyectar una imagen de intensa fuerza poética. Lo espectacular, de una ampulosidad casi operática, da un tono muy peculiar a su teatro, sin quitarle autenticidad. Hay una concepción escénica que lo define y que se logra por los procedimientos propios de la danza. De esta manera se explica la recreación gestual de ciertos movimientos para darle el carácter que su creador persigue, logrando la verosimilitud artística sin ser realista. Esto se expresa también en el sentido de la composición, el movimiento, la distribución del espacio escénico y la inclusión de la danza como tal, fundamental en la poetización de la imagen. Hay una necesidad, legítima en él, de magnificar lo popular, como si fuera necesario para hacerlo trascendente. Es en ese sentido, en ese tono que sustenta su forma de hacer donde encontramos en él el otro elemento de la síntesis que somos, lo español, lo europeo. La importante directora, Berta Martínez, es poseedora de una personalidad singular dentro de la escena actual. Mujer de extraordinaria sensibilidad, parte del teatro universal y este aspecto se muestra en la selección de los textos con que trabaja.

Su predilección por lo español la ha llevado a montar un ciclo lorquiano: *Bodas de*



● El Cabildo Teatral Santiago ha salido a conquistar el espacio natural de las comparsas santiagueras, la calle, sus parques y plazas. (Foto Marquetti)

sangre, La casa de Bernarda Alba, La zapatera prodigiosa, que le ha valido, sobre todo la primera, grandes triunfos. Refiriéndose a ella se habla de un *Lorca a la cubana*. En *Berta* también encontramos la poetización de la imagen escénica pero con una marcada tendencia a lo iconográfico. Su identificación con los textos lorquianos revela el profundo conocimiento que posee de ese universo, de sus claves y signos y la voluntad de expresarlo a través de la poesía presente siempre en ese extraordinario dramaturgo-poeta que fue Lorca. Sin embargo, ella va a lo hispánico en busca de la revelación de muchos aspectos de nuestra idiosincrasia y siempre con un sentido crítico que descubre grandes males todavía vigentes entre nosotros y que tienen su raíz en nuestros orígenes.

Las puestas de Berta son muy pensadas, cronometradas. Hay siempre una concepción general del espectáculo sobre la base de sus necesidades expresivas. Los ele-

mentos danzarios son de utilidad para lograr el ritmo que subyace en este mecanismo que la acerca a las experiencias de Meyerhold. La directora no busca el sincretismo. Utiliza la danza y la música de origen africano en función de lograr una armonía espacial y cierta expresividad. Ella no descodifica, sino utiliza los signos atendiendo a su concepción. Parte de un mundo sensorial y cognoscitivo de raíz predominantemente hispana en el que los elementos de la cultura popular tradicional responden a las realidades conceptuales que impone la creadora. En fin, aprovecha su funcionalidad pero de acuerdo con una sensibilidad y talento muy personales que pueden hacerlos coincidir o no con sus significados originales. Cosa que no le resta validez artística a sus resultados.

No podemos dejar de hablar de Eugenio Hernández Espinosa. Su obra está ligada a la de Roberto Blanco que como sabemos puso en escena *María Antonia*, el primer

estreno de este dramaturgo y que habría de marcar una época y un hito en las carreras de ambos. Hernández Espinosa ha llegado muy lejos en su indagación de lo popular con un alto nivel artístico y sin prejuicios clasistas. De dramaturgo ha devenido en director en los últimos años y sus trabajos más significativos han sido las puestas en escena de sus propios textos. Es en este creador donde más acuada podemos ver la influencia de la danza que sirve ya no sólo para crear una imagen escénica sino que se convierte en el elemento fundamental de su teatro.

A partir de *Calixta Comité* se produce un significativo viraje en su obra que va hacia un teatro puramente folklórico y casi danzario. Este teatro basado en elementos de nuestra cultura popular tradicional puede partir de diferentes fuentes, lo ritual (*María Antonia*) y la narrativa, los patakines (*Oba y Shangó* y *Odebi el cazador*). Podemos afirmar que Hernández Espinosa se mueve como director en la segunda, aunque como dramaturgo había incursionado en la primera.

En *Oba y Shangó* hay un retorno a los orígenes. El autor trata de descomponer en una forma que sólo puede explicarse como experimental, una síntesis que ya había logrado expresar plenamente en *María Antonia*. *Oba*... parte no del teatro, sino de la narrativa, y sus características literarias hacen de esta obra una especie de novela popular representable, en base a un texto profuso y difícil donde se trata de actualizar con refranes, dicharachos, letras de canciones, etc. y se intenta la identificación de lo mitológico con lo popular. La puesta se sustenta en una concepción danzaria del movimiento y del espacio llevadas hasta sus últimas consecuencias. En *Oba*... no se baila, se vive como bailando y esa gestualidad danzaria nos aleja, nos remite a una realidad otra. Gestualidad, color, silencio, espacio, movimientos, son examinados minuciosamente para conformar una imagen poética hecha a semejanza de su creador.

Odebi el cazador es la apoteosis de la danza. Un trabajo opuesto al de *Oba*... (actores que van a la danza) en *Odebi*... son bailarines que actúan. Uno de los méritos de este espectáculo es que desmiente el criterio de la monotonía de la música y la danza folklórica en su forma más pura.

Aquí Eugenio Hernández Espinosa nos las ofrece en toda su riqueza y espectacularidad pero también nos muestra sus posibilidades puramente dramáticas. Logra establecer un sistema de signos tomado del lenguaje danzario y por medio de ellos, en un interesante trabajo dramático, nos cuenta una historia, caracteriza a los personajes, expresa estados de ánimo y acciones. Los bailarines actores vienen del mundo de la danza a traernos un lenguaje escénico dramático hablando y a su vez lo unen con la danza.

Como hemos visto la problemática de la incorporación de la danza al teatro abre no pocas interrogantes. Hay diferentes criterios y concepciones escénicas. Se plantea como ideal el camino hacia un teatro popular, verdaderamente nacional (no folklórico solamente), que incorpore los elementos hispánicos y africanos y los elabore en función de una visión actual, donde éstos, sublimados, elaborados, subyacentes, tengan el mismo lugar que tienen en la realidad. Pudiera objetarse que el excesivo uso de los procedimientos danzarios crea una retórica o manierismo e impone una visión preconcebida que nos aleja de la plasmación de la realidad. También la caracterización de los personajes mediante una gestualidad que excluye los aspectos psicológicos puede llevar a reforzar una visión esquemática de lo mitológico que nos remita a una especie de *arcadía* ahistórica que nada tenga que decir al presente. A estas y otras interrogantes tendrán que responder los directores desde las tablas.

DANZA E IDENTIDAD

La expresión de un sincretismo cultural señalado por nuestros más prestigiosos especialistas y el ascendente camino hacia éste, ha sido una constante en el desarrollo de la historia del arte en nuestro país. Este proceso se produce a saltos y de una manera desigual en las diferentes manifestaciones. A manera de movimiento y a veces con la aparición de sorprendentes figuras aisladas capaces de la anticipación. Con ventaja evidente en la música, que no puede separarse de la danza, lo popular ha sido el centro de la búsqueda de la identidad nacional. Se han obtenido logros que van desde las contradanzas del siglo XIX, ejecutadas y bailadas con indudable estilo y sabor criollos y cuya figura más representativa lo fue Manuel Saumell (en



● Roberto Blanco: un profundo conocimiento del mundo de los mitos lo pone a salvo del pintoresquismo y la superficialidad. Escena de *Yerma*, Omar Valdés e Idalia Anreus.

cuya obra se encuentra el germen de los géneros populares posteriores y en las cuales recientemente los investigadores Zoila Lapique y Obdulio Morales aislaron las figuras rítmicas de toques afrocubanos), hasta los géneros populares que en pleno siglo XX han alcanzado difusión, éxito e influencia a nivel mundial. En ellos se unen indisolublemente música y danza. El cubano lo baila todo y baila para todo. A mi juicio la manifestación de la función de la música y la danza en nuestra sociedad es muy cercana a la que éstas tienen en las sociedades de África Occidental y una expresión del disfrute inmediato y carnal de la música que siempre asombró a los viajeros por su impactante autenticidad.

Como hemos visto, el fenómeno teatro-danza en nuestro medio se produce con una organicidad ajena a todo rebuscamiento. Tendríamos que volver siempre a las investigaciones de Fernando Ortíz sobre el *güemilere* que nos devuelve a los orígenes rituales y mágicos del teatro, donde se expresa su función inmediata con los característicos fenómenos de posesión, con su vestuario, su música compuesta de *orus*, especies de *suites*, cada uno con su función dentro del ritual; con la participación del coro y con su dualidad de rito establecido pero sometido al mismo tiempo a la improvisación; con sus tres espacios escénicos (cuarto, sala y patio) que también tienen específicas funciones rituales. Cada uno conoce los códigos que se utilizan en una pantomima, un despliegue gestual y danzario heredado desde tiempos remotos. Sus impresionantes *tronos*, ejemplos de un arte plástico popular aún no estudiado, que mezcla el diseño, la pintura, la escultura, la escenografía y donde plantas, flores, frutas, piedras, instrumentos de trabajo y musicales expresan la relación del hombre con la naturaleza y con los dioses para darnos una visión ontológica caribeña, que mucho tiene que ver con el sentido que los artistas modernos dan a las llamadas *instalaciones*. En estas *instalaciones* se producen *acciones plásticas* que forman parte del desarrollo dramático del *güemilere*, unido a la música y el canto pero donde se mantiene en primer plano la danza.

Sin embargo, es en las comparsas donde ese fenómeno ha tenido su expresión po-

pular más plena. No podremos olvidar el papel de las congas en los primeros años de la Revolución, en los días de la intensa lucha de clases, en los que se transformaban profundamente las bases económica y social de nuestro país. Nos acostábamos en el capitalismo, nos despertábamos en una democracia burguesa y no podíamos dormir la noche siguiente porque se había producido el ataque a Girón y ya por todos los barrios de La Habana se escuchaban los tambores de las congas que anunciaban el tránsito al socialismo horas antes de que Fidel lo proclamara en un acto público. Dueño de un espacio teatral que desbordaba sus límites en medio de una atmósfera exultante, real y maravillosa, el pueblo ejercía su fuerza creadora colectiva y con sus armas realizaba importantes acciones políticas. Como protagonista de la historia, como personaje principal y activo lo hacía a su manera, a la manera de un teatro total político caribeño y cubano. Sus mitos, los *orishas*, los muñeques, chicherekús, anaquillés, la muerte en cueros, farolas, caretas y disfraces eran los encargados de representar y de expulsar al Tío Sam, los manengues politiqueros, Kalixto Kilowatt, el pulpo eléctrico, Tonito rin-ring, la representación artística de todos los monopolios yanquis en Cuba, los diablitos, los prejuicios y monstruos que lo habían explotado, atezado, negado en su identidad. Ataúdes llevados por bailarines disfrazados de la muerte en el ballet fantástico e inconcebible en otras latitudes que recorría las calles y salía de cada esquina con sus toques inspirados en las marchas Abakuás. Se enterraba y se quemaba en medio de la cólera o el júbilo un mundo viejo. A cada concentración de la Plaza de la Revolución iban llegando comparsas de todos los barrios a incorporarse al coro en aquel teatro inmenso donde se representaba el texto necesario, donde junto a Fidel se hacía la historia.

Al recordar ese prodigioso proceso entendemos la función y significado que se atribuye a la música, y al fenómeno teatro-danza y particularmente al ritmo en las culturas africanas y que encontramos redivivo en nuestros pueblos caribeños: impulsor y renovador sin el cual no es posible ninguna acción, el devenir ni la vida misma●

JOVENES ACTORES

¿conquista o expresión insuficiente?

VIVIAN MARTINEZ TABARES

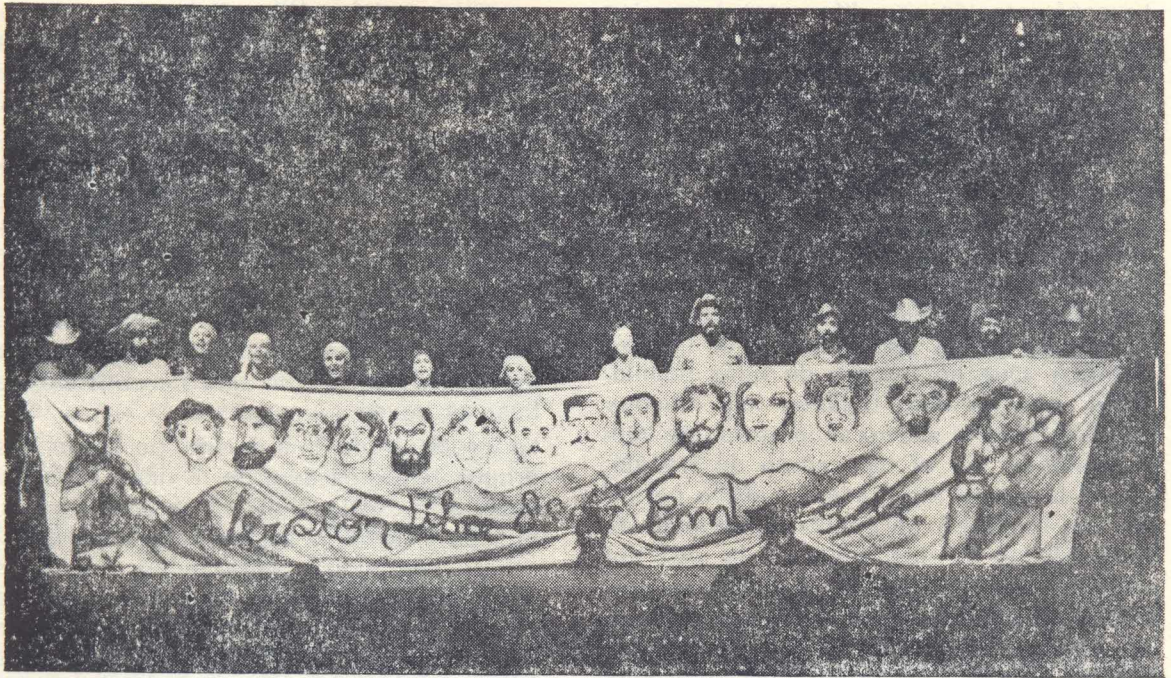
Hace cuatro años desde estas mismas páginas intenté llamar la atención sobre la débil presencia de la joven generación de actores en la escena teatral cubana de ese momento (ver *Tablas* 1/83), a través del diálogo con cinco actrices y tres actores que promediaban poco más de treinta años de edad y que contaban con cierta experiencia —a mi juicio, relativamente insuficiente— que les permitía aportar criterios al fenómeno abordado. Hoy la situación ha cambiado de modo decisivo a favor de los más nuevos en cuanto a su presencia como imagen del movimiento si se mide en términos cuantitativos, pero por otra parte, los aspectos cualitativos permiten vislumbrar aristas de mayor complejidad.

No es hasta ahora que la continuidad en el flujo de las nuevas promociones de actores egresados, primero de la Escuela Nacional de nivel medio y luego del Instituto Superior de Arte, se empieza a sentir como un hecho colectivo y sistemático y a la vez portador de individualidades creadoras. Si a finales de 1982 cuestionaba la garantía de un verdadero relevo, hoy, puedo asegurar en términos numéricos una continuidad enriquecida para los elencos teatrales. Variados factores han

propiciado un balance generacional de mayor coherencia.

El auge cobrado por la juventud en el proceso de transformaciones revolucionarias y la atención a sus problemas y necesidades ha provocado que suban a las tablas temas directamente relacionados con sus conflictos y aspiraciones y los elencos necesitaron apelar en muchos casos a figuras nuevas que pudieran plasmar un reflejo veraz de los nuevos héroes no sólo en la envoltura visual sino, sobre todo, en el aliento fresco que exige la caracterización de tales papeles.

El Instituto Superior de Arte desde su fundación en 1976 ha graduado ya seis promociones del curso regular que suman más de setenta actores. En 1981 el primer grupo se incorporó en pleno al Conjunto Dramático de Matanzas, hoy Mirón Cubano, y la mayor parte de los graduados de 1985, fundida al pequeño núcleo de artistas del Guñol de Plaza, constituye hoy el Teatro Buendía. Ese saldo concreto, de fortalecimiento y vigorización de colectivos se sumaba a una experiencia similar puesta en práctica con un grado de alumnos de la Escuela Nacional de Arte, fundadores del Teatro Juvenil Pinos Nuevos, en 1978.



● ¿Cuántos actores del Mirón Cubano quedan en Matanzas? Puesta de *La emboscada*, de Roberto Orihuela, versión de Flora Lauten. (Foto Vidal Hernández)

La preparación teórico práctica del artista, en un nivel superior de la enseñanza y la coexistencia con otros especialistas en formación —teatrólogos y dramaturgos— favorecen la génesis de un actor con intereses y preocupaciones más amplias e integrales en el contexto de las artes escénicas y el universo estético-cultural, además de las inherentes a su formación técnica específica.

A partir de diversas circunstancias y propuestas, directores artísticos como Vicente Revuelta, Armando Suárez del Villar, Flora Lauten, María Elena Ortega, Elio Martín y Roberto Blanco han desarrollado proyectos escénicos centrados en la participación de jóvenes valores, lo que ha significado una experiencia decisiva en la carrera de figuras como Alina Rodríguez, Félix Antequera, Hilario Peña, Anabel Leal, Carlos Cruz, Fernando Hechevarría, Nelson González o Lilian Rentería, entre otros.

La política de interrelación orgánica de los diversos medios de expresión artística, erigida contra las falsas barreras que escindieron al teatro del cine, la radio y la televisión y promovida al más alto nivel estatal también ha impulsado la utilización integral de las fuerzas jóvenes. Es preciso

aclarar que aún antes de que se promoviera la voluntad de acercamiento, el cine y la televisión ya habían elegido para sus filmes y programas actores noveles que el teatro apenas había utilizado, a pesar de incluirlos en las plantillas de sus colectivos. Sirvan de ejemplo las trayectorias de Beatriz Valdés e Isabel Santos. La primera, graduada en 1983 con un espectáculo teatral, no regresa a la escena sino tres años más tarde con *La escuela de los parientes*, después de haber filmado tres películas y otros tantos seriales de televisión. Isabel Santos egresa de la ENA en el mismo año y no hace teatro hasta 1986 con *Leoncio y Lena*. Mientras, participa en *Se permuta* y *Lejanía* en cine y realiza cuatro seriales televisivos.

Pero no es hasta este momento que otras figuras del teatro no tan nuevas pero aún en fase de desarrollo comienzan a aparecer en las pantallas y recíprocamente a ser más tomadas en cuenta por el público y los directores artísticos. De cualquier modo, el intercambio ha dejado saldos positivos bien visibles. Los medios de difusión masiva parecen ser los más ágiles pero para ser justos, siempre su trabajo encuentra mayor resonancia.

La confrontación con diferentes lenguajes expresivos con requerimientos técnicos distintos, el trabajo con varios directores en un lapso de tiempo breve, a veces incluso simultáneamente, puede contribuir a elevar el "fogueo" y a enriquecer el adiestramiento de los más nuevos. No se puede obviar el alcance masivo de medios como la televisión o el cine y la legítima recompensa que pueden proporcionar a nivel de la realización personal y social del artista si están asociados a la calidad estética. Que no furios de falsa popularidad, que en esto también hay muchos riesgos. Pero si cuatro años atrás una queja unánime era el bajo ritmo de trabajo, ahora la mayor integración *podiera* permitir una dinámica en concordancia con las necesidades de una etapa en la vida del artista caracterizada por la demanda creciente de actividad. Después de la escuela, la vida profesional tiene que tensar las fuerzas y poner a prueba las aptitudes con un ritmo estable para garantizar verdaderamente la continuidad y el paso a niveles superiores.

Si mis entrevistados de 1982 aceptaban como tendencia lo que entonces llamé "maduración tardía", la presencia de la promoción juvenil en la escena de hoy acusa una actitud más compulsiva para aprovechar cada papel, explorar cada posibilidad y sacar mayor partido del tiempo. Y si de todo lo anterior el saldo más positivo puede ser la renovación del escenario y la pantalla con fuerzas revitalizadoras, no estamos sino sólo en el principio de un camino necesario, y a un tiempo, lleno de contradicciones.

A nivel de las ideas todavía el actor joven no ha definido, en general, una posición programática consecuente. Mucho se ha debatido la diversidad de formas, estilos y lenguajes presentes en el movimiento teatral de la Revolución. Es una realidad la coexistencia válida y a la vez contradictoria de proyecciones variadas que se interinfluyen y se retroalimentan, al mismo tiempo que consolidan o rectifican posturas, alcanzan niveles de desarrollo superior o fenecen. El actor, inmerso en colectivos de trabajo, debe perfilar también un criterio valorativo y la adhesión a esta o aquella tendencia estética. Sin embargo, a veces el recorrido insólito de una joven figura después de concluido el

servicio social o la participación indiscriminada en diversos proyectos deja ver la ausencia de un programa de ideas.

¿Es una prolongación de la etapa de conocimiento y búsqueda iniciada en la escuela? Puede serlo, por una parte. Pero el factor decisivo es en muchos casos la desorientación, o la insatisfacción con el teatro que hace este y aquel grupo, uno y otro director, y una necesidad sin encauzar de hacer algo diferente. Este síntoma coincide, nada casualmente, con una etapa del teatro cubano en que las estructuras básicas llegan a una crisis.

La creación de una buena parte de los grupos teatrales data de la década de los sesenta, a excepción de Teatro Irumpe, Buscón y Buendía, recientes, y otros constituidos en etapas intermedias. En todos los casos, en mayor o menor medida, las causas esenciales del nacimiento de cada colectivo estuvieron basadas en principios creativos, en propósitos definidos de trabajo que apuntaran perspectivamente a una *línea artística*, a un perfil distintivo y caracterizador. De entonces acá los grupos originales han sufrido movimientos, han despedido creadores y han recibido nuevos que se han sumado a la tendencia dominante o han fomentado un camino distinto. Directores artísticos que comenzaban en el sesenta han madurado ya un lenguaje que en ocasiones no armoniza orgánicamente con el de otros del propio colectivo. O han surgido nuevos que apuntan a otros derroteros y tienen poco en común con sus colegas más cercanos. De modo que la motivación inicial ya no está vigente en muchos grupos teatrales y la unión se mantiene en el orden organizativo, económico y formal, pero la praxis, que necesita de la comunión de intereses artísticos, se lesiona y el producto se hipertrofia sensiblemente. Es difícil entonces para un actor que comienza tomar partido y asumir un grupo con verdadera convicción vocacional.

En lugar de grupos eternos y numerosos, es necesaria una estructura flexible que propicie vías de contactos orgánicos y ofrezca a la vez un espacio para la experimentación.

El bajo nivel de estrenos y reposiciones que padecen los grupos teatrales contribuye también a que los actores en proceso de desarrollo se vinculen a cualquier pro-



● El Teatro Juvenil Pinos Nuevos fundado en 1978 en una escena de *El compás de madera*, de Francisco Fonseca. (Foto Marquetti)

yecto extra que signifique trabajo, fuente de experiencia, actividad... Si no, ¿qué puede haber motivado la participación de Luisa María Jiménez y Alberto Pujol en un programa de TV banal e inconsistente como *Un matrimonio feliz*?

No quiero justificar con estos argumentos los problemas relativos al compromiso del actor. A veces la posibilidad de vincularse a un medio o a un proyecto en específico está asociada a actitudes de falso profesionalismo o estrellato y esas mismas causas alejan de la experiencia a otro sector con tantos valores profesionales como el participante. No se puede olvidar que los actores jóvenes no trabajan aislados del resto, que ejerce también una influencia decisiva en múltiples sentidos.

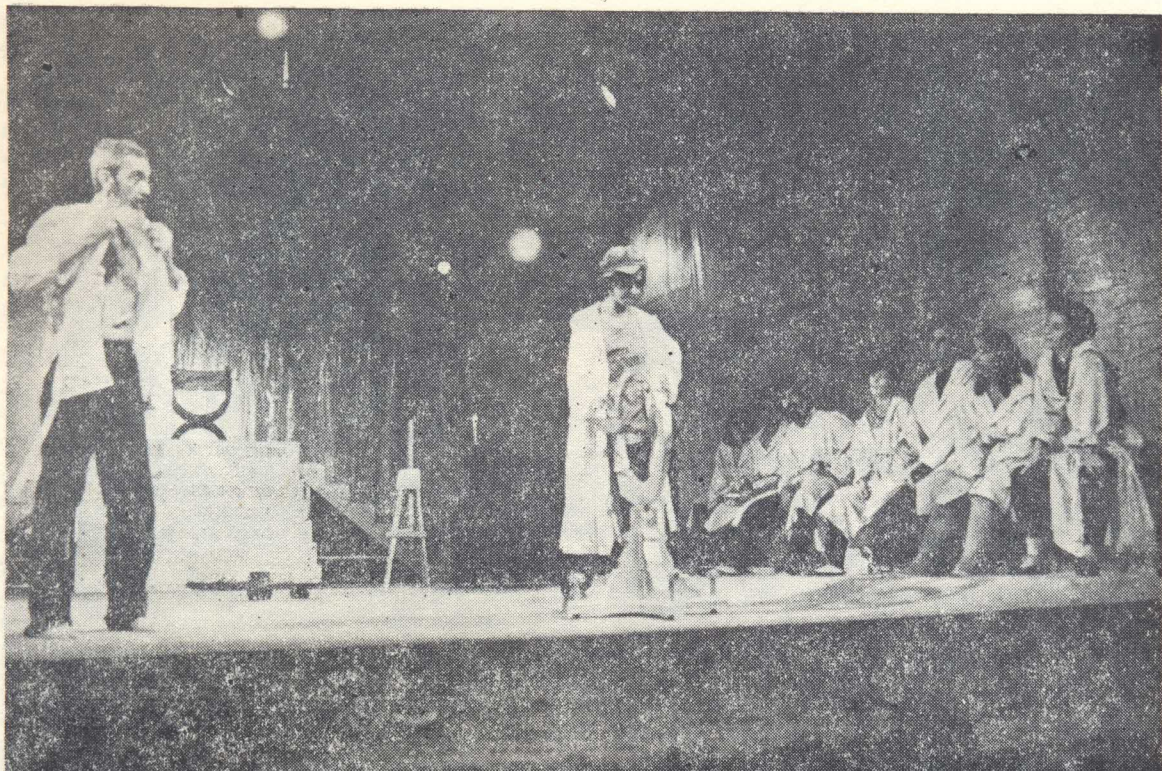
Algunos creadores utilizan a los jóvenes como simple telón de fondo o elemento atractivo, de "gancho", en montajes cuyo subtexto conceptual está ajeno a las legítimas aspiraciones de los debutantes.

El carácter eminentemente colectivo de la práctica teatral no permite que los actores

se expresen individualmente, hace falta un director artístico con inquietudes similares. Es conocido lo tardío y asistemático del proceso de promoción de los directores en el teatro cubano y la ausencia de una vía formativa dentro del sistema de la enseñanza artística.

Es así que la inmensa mayoría de los jóvenes que egresan del Instituto Superior de Arte opta por un vínculo profesional estable o no dentro de las fronteras de la capital, a cualquier precio, incluso el de negar el teatro que antes se había defendido. Ocurre también que la falta de un programa común en la formación de la escuela, sistematizado con criterio científico, ha comenzado a generar insatisfacción y posturas polémicas en un sector de los graduados. Y la perspectiva de los maestros se inclina generalmente más a garantizar un relevo para *su* grupo profesional que un actor integral, capaz de afrontar múltiples opciones.

¿Por qué son minoría los jóvenes que cumplen servicio social en los grupos de provincia? ¿Cuántos de ellos permanecen más



● La situación ha cambiado de modo decisivo a favor de los más nuevos actores: *Galileo Galilei*, puesta de Vicente Revuelta. (Foto Marquetti)

allá del tiempo mínimo posible? ¿Qué condiciones de trabajo, desarrollo y superación le esperan en el lugar de destino? ¿Qué vínculos ha creado previamente con el estudiante el grupo que lo recibirá después? De un lado, la pobre acogida de la mayor parte de las provincias para los egresados y fundamentalmente la falta de directores artísticos que permitan un ritmo adecuado de trabajo; del otro, la poca voluntad de acción de los más nuevos, revelan que si en la capital los jóvenes pugnan por ser una fuerza visible y pujante en las tablas, en los colectivos del interior del país el relevo —me refiero al que está preparado con mayor solidez— es bastante incierto.

Un proyecto digno de calor y estímulo es la gestación de un grupo teatral de recién graduados para el municipio industrial de Moa, obra de choque de la juventud cubana.

¿Cuántos actores quedan en el Mirón Cubano de Matanzas? ¿Qué pasó con los jóvenes que regresaron entusiasmados a

Santiago de Cuba a constituir el Teatro Juvenil Experimental? ¿Por qué los actores ubicados en el Conjunto Dramático de Camagüey en 1982 no fueron acogidos con receptividad e incorporados de inmediato al trabajo? ¿Qué pasa con el Teatro Juvenil Pinos Nuevos que día a día va perdiendo sus miembros? ¿Por qué los egresados no se han formado de acuerdo a la realidad del país y a sus necesidades concretas? ¿Por qué la escuela no fomenta un espíritu renovador que supere el círculo vicioso?

Quedan muchos cabos sueltos y muchas preguntas que no van a tener aquí su respuesta. La solución a estos problemas está en manos de todo el movimiento teatral. Indagar en las causas y encontrar una salida es una acción imprescindible para el desarrollo del teatro cubano en su conjunto en lugar de la dicotomía entre La Habana y el resto del país. Propiciar la evolución eficaz de los nuevos talentos es la mejor forma de contribuir a que la presencia juvenil con su garantía de continuidad se convierta en una conquista ●

LILI RENTERIA: ni cándida ni distante

AMADO del PINO

Un artista es siempre un abanico de imágenes. Muchas veces cometemos el error de quedarnos con la más fácil, con la más conocida. En esa trampa caí, como muchos, y esquematicé a Liliam Rentería como una actriz sobre todo hermosa y un poco distante. Olvidaba a la muchacha cotidiana y traviesa que veía "con su saya neutra de colegio" en las tardes estudiantiles de Cubanacán. Nunca sospeché que me tomara del brazo en el vestíbulo del teatro Mella y me obligara casi a dejar testimonio de sus inquietudes y de sus sueños, en una conversación que tuvo a ratos la vehemencia del monólogo y por momentos la complicidad del aparte; porque transcurrió con la febril entrega de una noche de ensayos.

¡ESTOS NIÑOS!

—En estos muebles donde estamos conversando ahora, dormí yo muchas veces cuando niña. Mi mamá no tenía con quien dejarnos y cargaba con nosotros para el teatro. Recuerdo que asistí a muchos ensayos y a la mayoría de las funciones del primer montaje de Roberto Blanco, con el grupo Ocuje, sobre *El diario de campaña* de Martí ¡el mismo en el que ahora trabajo! La primera vez que subí al escenario fue en *María*, de Babel, allí estaban Susana Alonso y otros que son mis compañeros en *Irrumpe*. Esas "casualidades" son para mí una circunstancia enriquecedora. En *María* aparecía un solo niño en escena, pero como el grupito de los hijos de actores era como de cinco o seis se



decidió que la madre de los niños tuviera varios, así nos sentíamos parte del espectáculo y no molestábamos. En *Lumumba*... actuaba de hija de Susana y, de maldita que era, cuando Susana me cantaba una canción para dormir (estaba marcado que yo me durmiera enseguida) seguía despierta y le decía que me cantara otra vez. Susana me cantaba entonces el primer texto de la obra que se le ocurriría. En una función, estaba jugando "entrepatas" con mi hermano Mauricio y con los hijos de Ernestina Linares... En eso Roberto iba a salir muy serio, muy concentrado y casi tropieza con nosotros; el actor que estaba esperándolo en escena miró impaciente temiendo que se demorara pero él no se inmutó y con esa preciosa voz que tiene nos dijo, como si fuera un texto de la obra: "¡Estos niños!"

—Desde pequeña dije que iba a ser actriz. Mi hermano soñaba con convertirse en un gran piloto y fue después que descubrió la actuación, pero a mí me deslumbraron muy temprano el teatro y la danza. Además de la conocida de mis padres, hubo una influencia familiar importante: mi tío Orlando Llerena, que es un músico medio loco y encantador.

DE LA VIDA ESTUDIANTIL A LA POPULARIDAD

—Ya en la adolescencia me entra una necesidad muy grande de vivir cerca de mi padre y me voy con él, un tiempo, para el Escambray. Esa fue otra experiencia definitiva en mi formación. La naturaleza fascinante del Escambray, el trabajo del grupo —en un momento de magníficos resultados artísticos— dejaron su huella. Viéndolo desde ahora me parece, que para ser una habanerita del Vedado, me adapté al cambio de ambiente con naturalidad y con mucho entusiasmo. Estaba becada en una secundaria en el campo que se llama Batalla de Santa Clara, y ya te podrás imaginar que enseguida enrolé a un grupo de compañeros en la aventura del teatro. El grupo Escambray en pleno me apoyó en lo material y, sobre todo, emocionalmente. En los pases me iba para La Macagua, de allí iba con mi padre y el resto del colectivo a las funciones, veía los ensayos, ayudaba en algo. Sí, para un niño —y hasta para un adolescente— es un poco difícil distanciar que papá

y mamá, sin dejar de serlo, pueden ser muchos personajes. Mi recuerdo de mi padre es bastante remoto y se mezcla un poco con la leyenda. Hace bastante tiempo que ella no actúa. Claro, yo también lo pienso, es una lástima, que toda una generación no haya visto actuar a Liliam Llerena. Como tengo su mismo nombre y dicen que me le parezco físicamente los que la han visto trabajar no pueden evitar la comparación. A mi padre lo recuerdo sobre todo de *La vitrina* donde hace un campesino muy simpático pero que no tiene nada que ver con el esquema del "guajiro".

Lili se pone de pie con una fuerza que destruye definitivamente mi vieja imagen de frialdad y distancia: parece dispuesta a entrar de lleno en su trayectoria artística:

—Mi primera experiencia ya de "grande" es con el cine, y se la debo sobre todo a Lázaro Gómez que me perseguía por las calles de Miramar pidiéndome que hiciera una película para el Ministerio de Educación. Yo no quería porque no había comenzado mis estudios y sospechaba con certeza que esto de actuar era un asunto difícil. Al final hice el documental. De aquel trabajo ya nadie se acuerda pero nuestra amistad ha seguido y su confianza en mí, también.

Lo segundo, esta vez con mucho más rigor, fue con Gutiérrez Alea en *Los sobrevivientes*. Trabajar con un director del nivel y el oficio de Titón me hizo ver mucho más seriamente esta profesión y después de la película acabé de decidirme a entrar en la Escuela Nacional de Arte (ENA) para tratar de convertirme en actriz.

Los años de Cubanacán fueron encantadores. Si alguna dificultad había la diluimos con nuestro espíritu juvenil, optimismo, y sinceridad para enfrentarnos a los problemas, nos faltaba madurez pero nos sobraba entusiasmo. Yo también fui alumna de Raúl Eguren. A él le deben mucho varias generaciones de actores jóvenes. Es un profesor que sabe abrirte el camino, respetando la personalidad individual, es un profesor *lindo*. Mis compañeros de la ENA: Carlos Otero, Albertico Pujols, Luisa María y Néstor Jiménez... hemos seguido trayectorias disímiles de acuerdo



con los intereses y posibilidades de cada uno, pero seguimos siendo los mismos buenos amigos y por lo menos una vez en el año empezamos a llamarnos y a reunirnos para averiguar que ha pasado en nuestras vidas. También fue muy interesante en esta etapa conjugar mi experiencia familiar vinculada al teatro con la de otros compañeros que no tenían esa tradición pero sí mucho talento. Ese es el caso por ejemplo, de Isabel Santos que enseguida despuntó como una actriz tremenda.

Estoy a punto de caer en la trampa de la nostalgia, en este caso una nostalgia todavía reciente que habla de pequeñas historias estudiantiles a finales de la década del setenta; recuerdo la fiebre popular que desató el programa *Para bailar*, incito a Lili a precipitarse en el tema de las experiencias, disyuntivas y riesgos de su generación:

—Mi generación ha tenido la oportunidad de trabajar, desde muy jóvenes, en varios medios y de ser conocidos enseguida. También, llegamos al teatro en un momento de florecimiento de la temática juvenil y cuando empieza a “invadir” el teatro un público joven que cada día es mayor y más exigente. Los compañeros que se graduaron hace unos años no tuvieron esa suerte y tuvieron que pasar un buen tiempo desconocidos y trabajando menos de lo que les permitían sus posibilidades. Ahí tienes el caso de Aramis Delgado que es un formidable actor y tuvo que madurar y desarrollarse en silencio.

Lo de *Para bailar* fue un fenómeno... Yo lo veo vinculado sobre todo a la aparición de caras juveniles en la televisión en un momento en que la pequeña pantalla llevaba unos cuantos años sin “refrescarse”. El programa tuvo su esplendor y después una seria decadencia y cuando desapareció era lo mejor que podía pasarle, pero hay que reconocerle el mérito de abrir una puerta en “la tele” a los jóvenes.

Los que iniciamos el programa éramos muy amigos y casi todos compañeros de estudios, nunca nos tomamos aquello demasiado en serio, lo veíamos más bien como una travesura juvenil que hacíamos con mucho amor y mucho respeto; tal vez por eso aquella frescura y espontaneidad que se logró al principio. De pronto tropezamos con una popularidad sorpresiva, no espe-

rábamos aquella respuesta tan masiva del público. Era simpático el contraste, porque la gente empezó a tratarnos como “figuras” y éramos unos estudiantes comunes. En mi caso, esa misma popularidad me ayudó a reflexionar y a que me diera cuenta de que la animación no era lo mío, por lo menos que *no* lo era en ese momento.

—La presencia de actores de teatro en la televisión y en el cine, y en especial la presencia de los jóvenes, puede ayudar a que aumente el público teatral. El teatro es más cerrado y ese es uno de sus encantos, pero hace más demorada la llegada a la popularidad. Debería generalizarse —ya está sucediendo— que muchos actores de teatro sean conocidos por el público.

—Hay que cuidarse, claro, de aceptar cualquier oferta en busca de popularidad superficial, porque cuando una hace algo tonto (y eso casi todos lo hemos sufrido) después tiene que trabajar doble para borrar esa imagen de facilismo. En la práctica no es sencillo escapar a los personajes flojos, porque eso te obliga a rechazar muchos proyectos, aprender a decir que *no*.

EL MITO DE LA CANDIDA BELLEZA

—Lo de mi supuesta belleza es más bien un mito, lo que me sucede es que tengo un tipo físico diferente al de la mayoría de las muchachas cubanas. Aquí los hombres ven y admiran todos los días, a toda hora, mujeres de piel trigueña, morena y ojos negros... Entonces una rubia de ojos azules “casi europea”, como yo, llama la atención. En todo caso la belleza no es lo más importante y hasta puede limitar en el trabajo.

—Me pasó durante mucho tiempo que los directores me encasillaron en papeles de “niñas lindas” que muy poco tienen que ver conmigo; caí entonces en una contradicción que me hizo bastante daño entre las cosas que yo podría reflejar por mi forma de ver el mundo, mis experiencias y las limitaciones del personaje. Ahora rechacé dos ofertas de la televisión, para poder dedicarme a mi trabajo aquí en Teatro Irumpe, que es lo más que me importa. Acepté intervenir en una película para la televisión que se llama *Inocencia* y la di-

rige Teresa Ordoqui. Fue una caracterización seria y un trabajo arduo. A pesar del título de la película mi personaje no es nada inocente, sino más bien, diabólico.

—Los actores nos usamos a nosotros mismos como instrumento y depende en mucho de lo que uno tenga para poder hacerle llegar *algo* a los demás. El trabajo de una actriz es duro y muchas veces limita la vida personal, algunos asuntos vitales como tener un hijo o encontrar un compañero que nos de a la vez estabilidad y amor.

—Volviendo a la historia. Hice mi servicio social en la Isla de la Juventud, en el grupo *Pinos Nuevos*. En la isla la pasé bien, aprendí, me adapté al estilo de trabajo del grupo, hice grandes amigos... pero no puedo decir que en esta etapa trabajé al tope.

Pienso que el actor debe lograr —tanto en la escuela como en su trabajo profesional— un repertorio. Ser capaz de hacer personajes muy distintos, cercanos y lejanos en el tiempo. Si desde el principio haces nada más que estudiantes, siendo tú mismo un estudiante o teniendo sobre todo esa experiencia, te limitas.

No rechazo ninguna posibilidad y creo no se trata de línea de trabajo, sino de variedad y riqueza y esas dos cosas faltan tanto en un estilo como en otro, entonces el actor en formación no tiene lo que necesita entrenamiento, rigor; hacer un clásico hoy, mañana volver al presente, enfrentar en un papel su realidad cotidiana. No soy nadie para sacar conclusiones en esto, pero diría que si la superficialidad es un peligro muy serio, repetirse es otro problema grave.

LA PRIMERA PRUEBA

—Ya sé que estás impaciente por saber como entro en *Irrumpe*. Yo había visto varios espectáculos de Roberto Blanco en los últimos años. Sobre todo me impresionó su *Yerma*, cada vez que veía esta obra preciosa (de la que me sé muchos pedazos de memoria) me decía: algún día tengo que trabajar en ese grupo, y —soñando más, algún día tengo que trabajar a Lorca con Roberto Blanco. Con esos sueños o fantasías en la cabeza me decidí a caerle atrás a Roberto hasta que me hiciera caso. El “nombrecito” que me había ganado con la televisión y con dos o tres trabajos en

cine, aquí no me sirvió de nada. Roberto muy claro, muy sincero. Recuerdo que me dijo más o menos así: Yo conozco a tus padres desde hace muchos años, y los conozco como buenos actores. A ti te he visto crecer, pero como actriz no sé si me interesas. Te prometo una sola cosa...

—Si no me interesas te lo digo claro... y ahí mismo Roberto me puso la primera prueba que fue —como dicen en el grupo— “tirarse al agua”. Siguiendo la imagen diría que salí del agua cansada, pero chorreando felicidad. Enseguida me incorporé al remontaje de *María Antonia*, esa obra que era un mito para los de mi edad.

—La mejor de las escuelas ha sido para mí estos tres años en Teatro *Irrumpe*. Es una prueba de fuego, pero a la vez muy estimulante pararse en escena con una actriz como Hilda Oates. Hilda tiene una intuición casi mágica y a la vez conoce todos los “misterios” del oficio. Y esta oportunidad es valiosa no sólo en lo profesional, hasta en la vida cotidiana se aprende mucho. Haciendo cuentos, tomándote un refresco o un traguito de ron con un actor como Omar Valdés, recibes algo de su experiencia.

—Ya sé que *Los enamorados* de Goldoni sorprendió a muchos y oí comentarios como: “¡No se parece a ella!”. Hubo quién se me acercó y me dijo: “Yo no sabía que eras buena actriz”. En ese momento no supe si darle las gracias por el elogio o echarme a llorar por lo que había hecho antes. Comprendo que la Eugenia es un salto, un escaloncito en mi desarrollo.

Al principio me resultó muy difícil sobre todo porque el personaje me caía mal. Esa mujer tan maniática, tan celosa (yo no soy nada celosa), después empecé a buscar la psicología de Eugenia, que aunque no es muy compleja sí tiene matices muy ricos. La dificultad mayor en la arrancada era que el personaje dice más o menos lo mismo en el primero y en el último acto. En los ensayos empecé a darme cuenta de las variaciones muy inteligentes que va haciendo el autor según la situación y ahí radica uno de los atractivos de la obra. Roberto fue descubriéndonos los resortes que debíamos enfatizar para comunicarnos con el espectador nuestro actual. No quería que la Eugenia se convirtiera en la linda (porque la comedia de esa época también



tuvo sus bonitos y sus feos) claro, ese es el mérito de Goldoni que su "dama joven", su bonita, es humanísima, está llena de defectos.

Después de mucho trabajo —en un clima propicio, el elenco de *Los enamorados* fue muy cohesionado— el personaje empezó a cuajar en mí, pero fue en las funciones, con el apoyo y las reacciones del público, que el personaje "floreó". Lo más que me gusta de mi papel y de toda esta puesta es la comunicación que logró con el público juvenil; a pesar de que la promoción —por lo menos en la primera temporada de funciones— no fue buena. Goldoni está muy cerca de nosotros por su sentido del equilibrio y de la paz, propone un divertimento muy agradable que interesa. Toda esa madeja de enredos que hay en la obra puede parecer lejana en la primera lectura, pero pienso que en este momento debemos defender el enredo. Es preocupante que los jóvenes perdamos el susto, el candor y el enredo que tiene la poesía del amor.

—Ahora estoy ensayando *Mariana Pineda* con tremendo entusiasmo y a la vez con un

poquito de temor. Mariana es un personaje muy fuerte, con una vocación ética tremenda, todos los días me pregunto: ¿me podré parar delante de esta mujer? Hay algo en Mariana Pineda que la acerca a todas las mujeres, sobre todo en cuanto a los conceptos del amor, la soledad, la fidelidad... y lo que es más importante para el público de un país en Revolución, la consecuencia con un ideal. Voy a cumplir pronto veintiséis años, la edad que le pone Lorca a Mariana.

—No sólo me gusta, soy fanática al teatro de Lorca. Es un dramaturgo decisivo en mi formación. Puedo decir que sentí a Lorca desde antes de nacer; mi madre hizo aquella recordada puesta de *Doña Rosita*... con los primeros meses del embarazo para que yo naciera. Crecí viendo el precioso afiche que hizo Servando Cabrera Moreno para la puesta. Si me hicieras esa pregunta super-convencional sobre qué personaje me gustaría hacer, sobre cuál es mi ideal de personaje te respondería que todos los de García Lorca ●

LA NUEVA PUPILA CRITICA

RINE LEAL

A la memoria de Mario Rodríguez Alemán

Ilustraciones: EVELIO TOLEDO



Hace treintitrés años que ejerzo como crítico teatral. La buena fortuna me ha permitido presenciar teatro en diecisiete países y asistir a siete festivales europeos y americanos. No sé cuántos miles de actores he visto trabajar, no recuerdo cuántas veces he envidiado a ese espectador anónimo que pudo abandonar la representación en su intermedio. He abjurado de mi profesión, abandonado los periódicos, esquivado los escenarios, pero siempre este conflicto desembocaba en una inevitable reconciliación. Y finalmente he terminado como profesor, formando teatrólogos y rodeado de jóvenes que aspiran a esa difícil profesión de crítico teatral, con el mismo entusiasmo y deliciosa entrega que yo poseía hace treintitrés años.

¿El mismo? Me hago la pregunta y descubro una inquietante respuesta. Porque en los últimos tiempos ha surgido una verdadera promoción de nuevos críticos que asegura no sólo la continuidad, sino lo más importante, la superación de la actual crítica. Formados principalmente en el Instituto Superior de Arte, y en menor escala en las Facultades de Humanidades de la Universidad de La Habana, estos nuevos estudiosos del teatro integran un fenómeno cultural que está muy relacionado con la irrupción de los jóvenes en nuestra escena y público. En primer lugar asombra su número que pasa de las dos docenas, y en segundo lugar estimula ese "lenguaje" diferente, esa renovada actitud, que traen a un oficio que es tan antiguo y venerable como el propio teatro.

Como toda experiencia inicial, debe ser contemplada con una óptica amplia que asegure la expresión de cada individualidad, pero al mismo tiempo debemos huir del paternalismo, y demandar a los nuevos un nivel de exigencia crítica superior al actual.

Tal vez su aspecto más interesante sea el cambio del mismo concepto de "crítico". En el pasado este trabajo se circunscribía al enjuiciamiento periodístico de los espectáculos, y por lo tanto descansaba en su carácter inmediato, aunque algo efímero, y en la habilidad del crítico para calificar a los intérpretes con algún que otro adjetivo bien situado. Como era una labor destinada a los periódicos (la revista *Prometeo* comenzó en 1947 pero cerró en 1953) sufría los mismos avatares de premura y poco espacio que suelen limitar el trabajo periodístico, aunque a su favor estaba la circulación masiva de los diarios. Descubrí en la década del 50, cuando comencé a juzgar, que la importancia de un crítico era directamente proporcional a la del órgano en que escribía, no importa si tenía inteligencia o no, pero creo que esa es una característica del oficio que se mantiene en la actualidad.

La nueva crítica amplía el concepto analítico y explora caminos inéditos. En primer lugar puede ser una asesoría teatral, un trabajo vinculado a un colectivo, lo que le permite recorrer etapas cercanas a la del "dramaturgo" en el concepto alemán. Esta es la faceta menos desarrollada, precisa comprensión por parte de los directores, y no creo exagerar si afirmo que prácticamente no es utilizada entre nosotros. El crítico de nueva formación puede también ser un analista, realizar su labor en la dirección metodológica del movimiento teatral, y ser parte fundamental en la concepción y dirección de una política teatral en cuestiones tan vitales como el repertorio, planificación y práctica escénica. O si lo prefiere, puede escoger el campo profesoral, un reducto familiar a los críticos, tanto en Cuba como en el extranjero.

Pero como temo que muchos lectores objetarán lo anterior calificándolo de actividades ancilares a la verdadera crítica, precisaré más este concepto ampliado del crítico. Desde luego, incluyo ahora al investigador, bien en la faceta de historia-

dor como en la de "científico" de la escena (no hay que tenerle miedo al término, está bien alejado de lo frío, pedante o incomprensible), y su radio de acción cubre análisis de público, trayectoria de los colectivos o sus intérpretes, dramaturgia, puesta en escena, y hasta fenómenos administrativos. También acoge a compiladores, antologistas, editores de publicaciones, y por supuesto, a cuantos participen en eventos teóricos como jornadas, foros, encuentros, talleres, mesas redondas, y todo análisis del teatro como fenómeno cultural. Y por supuesto —*last, but not least*— el concepto tradicional de juez de los espectáculos.

Lo fundamental es que la multiplicidad de tareas que el nuevo crítico puede y debe asumir lo capacita para la última, es decir, para juzgar la práctica teatral con un abanico de perspectivas y un conocimiento más profundo del oficio, de los que carecíamos en el pasado. ¡Cuántos colegas sufrí que no tenían del teatro más concepto que el de un entretenimiento que se criticaba en función del gusto particular del periodista! Tal vez poseían alguna que otra lectura, pero en el fondo contemplaban la escena como un hecho aislado, sin profundizar en su importancia, y sin conocimientos técnicos sobre el arte del espectáculo. Impresionismo y oficio de escribir eran sus virtudes. Superficialidad e ignorancia sus defectos.

Al ampliarse el concepto crítico, que se aleja del periodismo en la medida en que se especializa, se facilita también sus posibilidades de existir. Suele decirse que no tenemos crítica porque la prensa diaria cubre, de manera muy limitada, la actividad escénica, en contraposición al pasado en que una representación podía obtener en pocos días media docena de críticas. Es una verdad a medias. Antes de 1959 La Habana publicaba alrededor de dieciséis diarios, y todos tenían sus páginas de espectáculos promovidas por la publicidad cinematográfica y de TV. Plagadas de gacetilleros, en la mejor tradición de nuestra "crítica" del XIX, y con una media docena de críticos profesionales y capaces, estos periódicos en su buena mayoría no representaban una opinión crítica, y apenas si se ocupaban de la escena porque ésta no ofrecía publicidad pagada. Si descontamos el espacio publicitario, lo

que restaba para el teatro era casi insignificante. Los críticos nos reuníamos en la Asociación de redactores teatrales y cinematográficos (ARTYC) cuya función principal era escoger en diciembre los diez mejores espectáculos y sus intérpretes, noticia que no siempre reproducía toda la prensa. Y fuera de los diarios no había más crítica.

Hoy es al revés. El volumen principal del nuevo pensamiento crítico se forja en revistas especializadas, teatrales o no, en publicaciones de organismos culturales, jornadas científicas, encuentros, talleres y foros, y hasta en órganos estudiantiles como *La Maza* de los alumnos de Artes Escénicas del ISA, sin contar los concursos de críticas. Si se sumasen las páginas que esta amplia actividad produce anualmente, veríamos que hoy se escribe mucha más crítica que en el pasado. Y todo ello sin considerar los Trabajos de curso y de Diploma que cada período académico deja como saldo positivo de nuestra naciente teatrología. La vida escénica de 1936 a nuestros días, de La Cueva a los Festivales de teatro de La Habana, así como los principales dramaturgos, está cubierta, analizada, periodizada, situada en su contexto, con cronologías y documentos que son la primera fase de un abordaje más integral. Por primera vez los críticos podemos manejar información objetiva, comparar datos, movernos sobre una base más segura que las conjeturas del recuerdo. Y ya se comienza el estudio de los directores, sin contar análisis críticos del circo, la TV, el radio, el ballet, la comedia musical, la danza, el teatro para niños y jóvenes, el cine y la producción artística. Otro aspecto es el libro. Creo que en la desolada década del 50 apenas si se publicaron dos libros de crítica teatral. En los últimos diez años se han escrito no menos de dieciséis, algunos de los cuales esperan su inmediata edición. Junto a prólogos y presentaciones de dramaturgos, la nueva crítica cobra un carácter teórico y técnico del que carecíamos hace muy poco tiempo, y varios de estos prólogos son verdaderos ensayos que merecerían una edición particular.

Como es lógico, la influencia de la nueva crítica se limita aún a círculos estrechos, a los habituales del teatro, a los practicantes de la escena. Al carecer de órga-

nos de difusión masiva, su radio de acción es menor, aunque gana en intensidad y amplitud. No desespero de esta situación, que preveo transitoria y necesaria. Tiempos vendrán en que los nuevos críticos asumirán los periódicos de todo el país, canales de TV, programas radiales, que tan necesitados están de valores nuevos. Para ese día, la etapa actual será de aprendizaje y depuración. La crítica es un fenómeno de madurez, y cuando el momento —y los nuevos críticos— estén maduros, esa lucha será ganada sin dificultad.

Afortunadamente la nueva crítica posee *Conjunto* y *Tablas*, especialmente esta última que se ha convertido en su vehículo ideal, y que francamente, es lo que más me gusta de esta revista. Tres ejemplos definitivos: el concurso de crítica de *Tablas*, ganado mayoritariamente por los nuevos; el número 2 del 84, dedicado al Festival de La Habana 1984, donde de 23 trabajos, 13 eran de los nuevos; y el número 1 del 86, sobre el IX Festival de teatro para niños y jóvenes, donde de 20 críticas, 17 pertenecían a los nuevos. Debo decir que excluyo de esta relación a los críticos ya establecidos que poseen otro órgano de difusión, aunque por edad, formación e intereses comunes son también parte de los nuevos

La distinción entre nuevos y viejos no existe, en primer lugar porque es estéril, inhábil, absurda, y segundo, porque la situación actual de la escasa crítica establecida (y que posee poderosos medios de difusión) es tan lamentable en líneas generales, o inexistente en el mejor o el peor de los casos, que lo nuevo no se define como oposición a lo viejo, sino como presencia de una actitud crítica que va tomando conciencia de sí misma. Y el que esto escribe es un "viejo" crítico que disfruta con la "nueva" crítica, con olvido de su principio de no leer opiniones ajenas por aquello de que pueden echar a perder el estilo.

La nueva crítica posee una perspectiva diferente, una frescura y espontaneidad que soy el primero en saludar. Al adoptar un lenguaje técnico, al irrumpir en el campo de la teoría, al insertar cada representación dentro del teatro como expresión cultural, al analizar la escena no sólo como entretenimiento, sino fundamen-

talmente como expresión artística, la nueva crítica se vincula muy estrechamente con los más avanzados intérpretes, y *puede hacerse parte inseparable del mismo proceso creador*. El día que logre eso, será el nacimiento de la verdadera crítica teatral. Porque su defecto más visible (aparte de imprecisión, o redacción torpe, o deslumbramientos apresurados) surge al analizar el teatro como forma escénica, por la desvinculación entre el crítico como tal, a la usanza antigua, el texto del autor y el trabajo de los intérpretes. Creo que aún falta bastante por aprender de los actores y directores, por descubrir las leyes de la escena, por indagar en la justeza o no de una puesta, por acercarse al estudio del teatro como fenómeno vivo y autónomo. Recomendaría esta futura batalla a la nueva crítica.

Hay un detalle donde coinciden errores y virtudes. Es cierta unanimidad en los juicios, en las valoraciones, en las apreciaciones, en los análisis, que puede significar el establecimiento de valores críticos y de un gusto teatral de los que estamos tan necesitados. La nueva crítica asume la perspectiva del desarrollo gradual de nuestra escena, y ello le permite situar figuras, movimientos y expresiones que clarifiquen el estado actual del teatro cubano. Pero al mismo tiempo —y este es el peligro— la coincidencia puede mostrar cierta fatiga mental, algo de repeticiones y reiteraciones críticas, mucho de apatía y pereza analítica, es decir, marchar sobre senderos trillados pero seguros y de ese modo no arriesgar nada. Me gustaría más personalidad, más audacia, más agresividad en los nuevos, más creatividad en una palabra. Una promoción distinta, un grupo diferente, se define por la individualidad dentro de lo común, por lo particular dentro de lo general, no por el acento monocorde.

No pretendo que estas notas sean el "manifiesto" de la nueva crítica, porque en definitiva ellos serían los encargados de hacerlo, y no yo. Es simplemente la reflexión apresurada de alguien que a través de treintitrés años ha presenciado los espectáculos con la pupila de un "espectador especializado", como aclaré en el prólogo a *En primera persona*.

Y es con esa misma pupila con la que he redactado esta crítica a los "nuevos" ●



Escena DE LA EXPERIENCIA NEGRA

CLEMENTINA C. RABASSA

Ilustraciones: NELSON GARCIA

Con la publicación de extractos de este ensayo, Tablas reconoce en el vínculo entre el cubano Paco Alfonso y el ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta una común inspiración en la rica fuente de la cultura africana como contribución al estudio de una escena de la experiencia negra que en América Latina cambia radicalmente en nuestros días. (Tomado de En torno a Aguilera-Malta, Guayaquil, Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Guayas, 1981.

Nunca he podido escribir, sino para denunciar una injusticia social, para hacerme eco de algún dolor, para apuntar un remedio a las miserias humanas...¹

Esta aseveración de compromiso expresada por Paco Alfonso, fundador del Teatro Popular en Cuba (1943) suena como si fuera iterada por el novelista y dramaturgo del Ecuador, Demetrio Aguilera-Malta. Cada uno de estos autores latinoamericanos ha sido un escritor firmemente *engagé* desde el principio de su carrera literaria dedicada a exponer las desgracias políticas y sociales que han acosado a las masas preteridas.² Ambos autores a la vez han sido inspirados por la matriz rica de la cultura africana, descubriendo y celebrando en ella el arte del hombre negro en todas sus facetas al condenar su subyugación y persecución desde la diáspora. Asimismo los dos han encontrado la dramática maleabilidad inherente de la experiencia negra que los atrae para ser incorporada en sus obras.

La figura negra en contexto teatral no es un fenómeno nuevo, sobre todo en el teatro cubano.³ El triunvirato cómico que reinaba en el teatro bufo consistía en un blanco (el gallego) y dos personajes de ascendencia africana, la mulata y el negrito. Estereotipada por la sociedad, esta pareja creada para divertir al espectador, señalaba desde el siglo XIX al culpable peninsular que la pasó al Nuevo Mundo.

¹ Citado por Luis A. Baralt en su prólogo a *¡Yari-Yari, Mamá Olúa!* y *Cañaveral* (La Habana: Torres y Rodríguez, 1956), p. 6

² Raimundo Lazo considera a Paco Alfonso como "uno de los más tenaces y combativamente expresivos cultivadores del teatro social". Véase *Historia de la Literatura cubana* (México: Dirección General de Publicaciones, 1974), p. 248. Y la tesis doctoral de Antonio Fama, "Magia y compromiso en la prosa de Demetrio Aguilera-Malta" (State Univ. of New York at Buffalo, 1976) comprueba la dedicación del escritor ecuatoriano a la reivindicación de las masas. Asimismo esta orientación comprometida de Aguilera-Malta en su teatro es comentada por Gerardo Luzuriaga en *Del realismo al expresionismo: el teatro de Demetrio Aguilera-Malta* (Madrid: Plaza Mayor, 1971).

³ En su tesis doctoral, Flora Edwards estudia "The theater of the black diaspora: a comparative study of black drama in Brazil, Cuba and the United States" (New York University, 1975), pero omite las piezas de Paco Alfonso en su análisis y en la bibliografía de teatro cubano (pp. 291-4).

Hoy el público blanco con su estigmatismo racial corregido parcialmente por los acontecimientos de las últimas décadas reacciona ante los papeles desempeñados por la mulata y el negrito, y puede comprender el ultraje de una raza que no sólo sufrió la degradación en la vida y en el teatro por centurias, sino que también presencié su humillación inmortalizada en celuloide.⁴

En la América Latina la representación de la experiencia negra se transforma radicalmente en nuestros días.

Cambiada la yuxtaposición por ciertos dramaturgos latinoamericanos del Orfeo bongosero⁵ al lado de la mulata "con tanto tren" (según las palabras de Nicolás Guillén) —símbolos de un ambiente tropical y exótico— surge la condición humana con una perspectiva más verídica de la experiencia negra a menudo ofrecida temáticamente en términos de un *agon* amorio o familiar basado en la mezcla de razas. De importancia principal son Francisco Arriví y su trilogía *Máscara puertorriqueña* (1956-1959), y además se destacan los autores brasileños encabezados por Abdias do Nascimento (el Teatro Experimental do Negro) —excepción notable en contraste con la respuesta letárgica en general del continente ante la conciencia negra. Paco Alfonso escribe otro drama acerca de la mujer de abolengo negro y su amante blanco en *Yerba hedionda*, mientras Aguilera-Malta plantea con sutileza en *Dientes blancos* la crisis inminente de una pareja mixta. Estos son los dos escritores quienes en *¡Yari-Yari, Mamá Olúa!* e *Infierno negro* se ocupan de la experiencia negra en grandes proporciones para crear piezas espectaculares de

⁴ Por varias décadas aparecía el negro en el cine norteamericano personificando la pereza o presentado como miedoso como Stepin Fetchit en las películas de misterio y exotismo. La actriz Butterfly McQueen desempeñaba el papel de criada locuaz y de risita nerviosa en alguna hacienda del Sur. Resultó muy natural que en los Estados Unidos durante los años del Movimiento por los Derechos Civiles estos dos actores negros se volvieran militantes.

⁵ Es imprescindible leer la exégesis de esta tradición humillante del negro en la literatura hispánica en el libro de Lemuel Johnson, *The devil, the gargyle and the buffoon: the negro a metaphor in western literature* (New York: Kennikat Press, 1969).



magnitud épica y visión universal. Dentro de la realidad temática de la esclavitud y opresión elevan al personaje meláneo de su estado original de payasadas vodevilesas a un nivel heroico de dignidad, inteligencia y valentía —fenómeno visto con poca frecuencia en el escenario. Compromiso y arte, por consiguiente, se unen para realzar a los desheredados desde el plano de la ridiculez hasta la cumbre de la exaltación.

La obra de Alfonso comienza en Africa en los albores de la esclavitud según el autor.⁶ En el primer acto arrasan los blancos invasores la comunidad de los Congo-Macúa quienes están celebrando el nacimiento del hijo del rey, Pampa-Sambá y de su esposa Mamá Olúa. Mueren muchos africanos en defensa de su pueblo, incluso Pampa-Sambá y el recién nacido. En el segundo acto se transporta a los sobrevivientes miembros de la tribu en el barco negro donde lamentan su suerte funesta. Después del esfuerzo de rebelarse, y muertos varios esclavos por las condiciones inhumanas de la tragedia colectiva que define el navío, pasan a Cuba donde trabajan en el ingenio de don José Mendoza. El tercer acto trata la celebración de la fiesta negra del "Día de Reyes", y Mamá Olúa, sola sin su esposo y reina ahora de los Macúa, determina seguir los consejos del Mumboma y de los ancestros preparándose ella y los africanos a suicidarse —acto que los devolverá encarnados de nuevo a su tierra natal. La carestía de tantos esclavos por fuga o suicidio, ha dejado al propietario del ingenio con un problema serio, mientras escucha a la vez los lamentos de sus hijos porque no pueden asistir a una fiesta en La Habana. Termina la pieza con el suicidio de más africanos y la muerte de Mamá Olúa quien cae asesinada por el mayordomo.

⁶ Parece haber cierta contradicción en cuanto a la época en que se desarrolla el drama. Aunque al principio Alfonso dice que la acción tiene lugar "en los comienzos de la esclavitud" (p. 19), más tarde en la hacienda de don José, se fija en el retrato de un Mendoza antepasado, "fiel servidor de la política colonialista de la metrópoli" (p. 71). La crisis que se siente y la ambientación indican, sin embargo, una época más afín al siglo diez y nueve, sobre todo entre los años 1840-1860, apogeo de la producción azucarera. Consúltese Franklin W. Knight, *Society in Cuba during the nineteenth century* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1970), p. 150.

Infierno negro tiene lugar también en una contraposición espacial pero ubicada en dos locales míticos: por un lado, la ciudad de Nylónpolis, y la de los difuntos, Negrópolis. Motivado por la ambición, Horridus Nabus, el genio inicuo, vende su invención a los oligarcas que gobiernan la metrópoli por sus propios intereses. El invento es un sistema tecnológico y diabólico que soluciona "el problema negro", matando en una fábrica a la población de color y luego convirtiéndola en embutidos.⁷ Engañado por los notables que no le recompensan su segunda invención nefanda (un aerómetro que controlará el consumo de aire por los habitantes de Nylónpolis), Horridus muere de un síncope cardíaco. En la ultratumba de Negrópolis, el tribunal de negros, víctimas de su fábrica monstruosa, condenan al científico a sufrir la misma suerte que ellos, devolviéndolo a la vida como negro para enfrentar la opresión e injusticia.

Lo que llevan en común *Infierno negro* y *¡Yari! ¡Yari!* . . . se basa sobre todo en las múltiples oposiciones temáticas y estructurales: negro/blanco, Africa/Cuba, Nylónpolis/Negrópolis, vida/muerte, libertad/esclavitud, etcétera. Estos tópicos contrastantes dictan una exégesis a través de personajes simbólicos o estereotipados. El explotador o sea el blanco, es cruel, inhumano e inexorable; los subyugados son inocentes, nobles y sensibles.

⁷ Según Feto Eunuco en *Infierno negro* la idea antropófaga no es "ninguna novedad" refiriéndose al leñador Grossmann que asesinaba en Berlín a las muchachas de provincia para convertirlas después en salchichas (p. 335). Además, recientemente se estrenó con gran éxito en Broadway una obra musical, *Sweeney Todd*, basada en un cuento folklórico que pasó de Francia a Inglaterra. Por unos 150 años ha sido muy popular en varias versiones teatrales. En la representación última el barbero homicida mata a varios clientes para luego hacer de ellos empanadas con la ayuda de su amiga. Véase Stephen Sondhelm takes a stab at grand guignol", por Robert Berkvist en *The New York Times*, 25 de febrero, 1979. Debemos añadir que lo grotesco en forma comestible aparece como tema de una de las piezas que componen las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún: *De cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Africa del Sur* (1957). Aquí también, semejante a *Infierno negro*, el móvil es económico y el modo tecnológico, pero la materia prima es de ratón para ser consumida por los negros en Africa.

La creación de las figuras simbólicas que denuncian o aclaman un valor o una cualidad distintiva a menudo puede resultar en farsa o caricatura como ocurre en *Infierno negro*,⁸ y donde, en efecto, la exageración o caricatura alcanza un plano grotesco con la técnica expresionista aplicada por Aguilera-Malta. Este modo requiere que los individuos maléficos parezcan irreales, ejecutando mociones bizarras, deshumanizadas, hasta de autómatas. En cuanto a *¡Yari-Yari!*..., el impacto afectivo de la historia trágica produce un tono idealizado, y se evita la sátira para lograr un ambiente de sesgo romántico, el cual, aunque predomina en la obra de Alfonso, no impide, sin embargo, que se ridiculicen las preocupaciones insulsas de la gente blanca. El enaltecimiento de los participantes se realiza únicamente con los actores negros que son caracterizados por su nobleza y dignidad tanto en *Infierno negro* como en *¡Yari-Yari!* y en la lírica sobre todo recitada por los individuos o grupos de la raza africana quienes resumen y recalcan la historia y los valores atávicos.

Las dos obras dramáticas de que trata este estudio tienen como fondo común un móvil económico que utiliza a los negros para el beneficio financiero de los blancos. La vida en el cañaveral y la revolución azucarera con su demanda por el trabajo de esclavos son el punto focal en *¡Yari-Yari!* donde son sometidos y llevados los africanos a Cuba porque el blanco necesita "brazos para desarrollar su economía" (p 22). La economía agraria exige estos "brazos" o sea vidas, hecho líricamente repetido entre los esclavos y la voz de los ancestros en el barco negrero. Asimismo el motivo del dinero indica el curso del protagonista en *Infierno negro* donde el científico vende su talento para la destrucción humana. Con uno de los magnates farsescos, Arácnido Mefítico, enfatiza

el inventor la supremacía de los blancos y de la ganancia monetaria que adquirirán mediante la raza negra.

En *¡Yari-!Yari!* la solución del problema en que se encuentra la tribu desterrada al Nuevo Mundo y avasallada por los blancos históricamente tiene su semejanza con otro recurso radical de muerte en masa. En el drama de Alfonso los Congo-Macúa siguen el camino revelado por las voces de los antepasados, y dirigidos los esclavos por Mamá Olúa, deciden suicidarse para ser reencarnados en Africa otra vez de acuerdo con la creencia de su religión. Así se escapan los negros de la opresión conforme a los consejos del Mumboma.

Dentro de la confluencia de los móviles económico y social, sobresale el religioso simultáneamente en *¡Yari-Yari!*, y con el desenvolvimiento de esta temática en cada drama surge una esencia de ironía cáustica que aumenta la condición trágica hasta la conclusión. En la obra alfoncina la ironía rezuma desde el principio festivo en que se celebra el nacimiento del hijo de Pampa-Sambá y Mamá Olúa minutos antes de la llegada de los negros. Al fin del drama donde vemos otra fiesta negra del "Día de Reyes" conmemorada en Cuba y circundada de la alegría supuesta, emerge la tragedia con la muerte de los africanos. Por un lado estas celebraciones reflejan a los Congo-Macúa en comunión con las fuerzas simbolizadas por sus dioses paganos y se confirma la dependencia en la naturaleza de su propia comunidad agrícola que es, por otro lado, transplantada a América para asegurar el desarrollo de la economía enemiga cultivando el azúcar, producto natural de la tierra. En su estado oprimido, vemos a la tribu participando en la "Danza de la culebra" que asimismo se relaciona con una tradición antigua, otra vez de origen económico-religioso. El mismo día en que piensan suicidarse, se rodean los Macúa de costumbres y ceremonias religiosas, entretejiéndose creencias opuestas que representan dos sociedades antagónicas rebasando efectivamente en las consecuencias trágicas. Se presenta la vivienda de los negros en *¡Yari-Yari!* en que hay "alguna vela encendida debajo de algún santo católico mixtificado por el fetichis-

⁸ En su *Historia del teatro hispanoamericano* Frank Dauster comenta que *Infierno negro* es "un descarnado asalto al imperialismo, pero exagera la nota hasta caer en la caricatura" (p. 155). Además de ser un drama de "asalto" contra la persecución racial en general, muy de propósito aguileriano y expresionista la caricatura predomina en el desarrollo de los personajes y su tipología —lo cual liga la obra con el modo brechtiano tan importante en el teatro sociopolítico de hispanoamérica.

mo negro". Es una rara, más bien conocida alianza de lo pagano y lo cristiano que producirá contrariedad y resultará en el suicidio (pecado cardinal al mismo tiempo en el cristianismo), pero por otra parte aconsejado por los manes de los Congo-Macúa. La "justicia mínima" en este mundo nunca se le otorga a los negros ni en la obra de Alfonso, ni en el drama de Aguilera-Malta donde siempre se entrelazan la ambición económica y la conducta moral; coinciden las dos piezas en el empleo de una mercancía comestible para hacer medrar a los blancos e imponer la falta de justicia. Como la familia Mendoza en *¡Yari-Yari, Mamá Olúa!* los jerarcas en *Infierno negro* prosperan mediante un producto que es consumido por la población. Para solucionar "el problema molesto" de los negros, el inventor Hórridus Nabus vende a los tiranos su primer proyecto económico-social que tiene un fundamento irónico parecido a la costumbre asociada con ciertas tribus primitivas. Comunica a su esposa, Alondra Escualida, la fuente inspiradora que proviene del diario para aniquilar a la raza negra.

Paco Alfonso y Aguilera-Malta son indudablemente maestros de la teatralidad, y se valen de medidas extraordinarias para crear piezas impresionantes, extravagancias que son intencionalmente líricas. La historia de la experiencia negra no merece menos.

Con anticipación literaria Alfonso nos recuerda *Slave ship (Negrero)* por LeRoí Jones y más recientemente el libro *Roots (Raíces)* de Alex Haley. *¡Yari-Yari, Mamá Olúa!* fue concebida para ser estrenada como obra musical, llamándola el autor algo entre ballet y ópera. Nos tienta la idea anacrónica de mandar llamar al compositor andariego de la Nueva Orleans, Louis Moreau Gottschalk, quien vagó por la América Latina llegando a Cuba a mediados del siglo XIX para que orqueste *¡Yari-Yari!* El amor de Gottschalk por los ritmos africanos seguramente cumpliría con los requisitos de Alfonso para crear una sinfonía en su obertura, como explica, resumiendo esquemáticamente la vida tranquila del pueblo en Africa bajo un sistema agrícola interrumpido por guerra, sangre y la pérdida de la libertad:

"(Fuerte EN LA ORQUESTA).

(Se inicia una sinfonía descriptiva de la vida plácida del negro en Africa. Su vida primitiva. Su sistema casi patriarcal de existencia. La amenaza que sobre ellos levanta una civilización que necesita brazos para desarrollar su economía en Colonias americanas conquistadas por la metrópoli española. Lucha, sangre, esclavitud... La libertad deshecha).

El acompañamiento musical que propone Aguilera-Malta, aunque con menos instrumentos, demuestra la misma amplitud histórica y geográfica que *¡Yari-Yari!* y es igualmente fundamental para la estructura de su drama:

Cada vez que los negros reciten, la representación debe asumir un nivel mágico. Los actores usarán máscaras que evoquen su arte ancestral. Al propio tiempo se escucharán músicas que variarán desde los compases elementales —principalmente con instrumentos de percusión— de sus orígenes africanos, hasta el jazz contemporáneo, o cualquier otro ritmo donde predominen las influencias africanas. (p. 296).

La música es imprescindible, y es complementada por el baile en la obra de Alfonso (incluyendo la comparsa para la "Danza de la culebra") y en el drama aguilero con los movimientos sincronizados de un coro de Negros I, II, III y IV y de los Silenciosos. En los elementos coreográficos se reconstituye la imagen de una tradición que es efectivamente africana y realizada por el cariz ceremonial de las composiciones. Por prominentes que sean estos recursos melódicos y rítmicos, los dramaturgos utilizan también el lirismo intrínseco de la palabra tal como la articulan los actores negros.

En *Infierno negro* y *¡Yari-Yari, Mamá Olúa!* los autores combinan la expresión poética y el diálogo dramático para producir un *tertium quid* que representa la América Latina en su cultura y la confluencia racial y étnica. En tanto que abundan las oposiciones temáticas, hay un tipo de "hibridismo" que se ha notado como característica de la estructura de *Infierno negro* y que ciertamente es consonante con la

obra alfonsina. La primera forma de "mez-tizaje" lírico se estriba en la expresión metafórica que procede del contacto íntimo entre los africanos y su ambiente elemental y que a la vez recuerda una cualidad muy típica de la literatura latino-americana. La celebración al principio de *¡Yari-Yari!* proviene en Africa del nacimiento del hijo de Pampa-Sambá y de Mamá Olúa. La fortuna regalada por los dioses se compara con la munificencia de la naturaleza presentada en términos poéticos por el rey.

Asimismo hay un mestizaje cultural creado por Alfonso mediante la mixtura lírica de elementos léxicos de origen africano y español cuando hablan los esclavos como en el pasaje siguiente en que el bozal, Bámpara, se dirige a Ogalá, su novia:

Ogalá, no llores, cierra tus ojos, que no los empañe la "embará" que me castigan que tus "enyán" se bañen con la luz de la "embrillo" su luz se-rán los ojos con que te mire... (p. 64)

Item más, los vocablos onomásticos en ambas obras funcionan estructuralmente para efectuar la esencia lírica. En *¡Yari-Yari!* los nombres africanos realzan lo exótico y lo poético: Mamá Olúa, Bámpara, Mumboma, Shugudú, etcétera; y las vocales no solo tienen su valor estético, sino que comunican una afinidad espiritual con la lejana libertad en Africa. En *Infierno negro* el resorte epítetico se vuelve tipológico y caricaturesco (si no dantesco) así exagerando y enfatizando la distorsión síquica de los personajes a través de la palabra: Feto Eunuco, Hórridus Nabus, Creso Topo, Arácnido Mefítico, y aun onomatopéyicamente, General Pimpampum. Entre las mujeres que forman parte del conjunto dramático en *Infierno negro* las dos blancas son grotescas, pero el Africa encarnada en la mujer negra de todos los siglos lleva un nombre que suena triste y ancestralmente: Caoba Mórbida. Las señoras caucásicas, doña Rosa y su hija Luisa, reflejan la onomástica tradicional, y en *Infierno negro* las únicas mujeres blancas, Alondra Escualida y Mater Salamandra, demuestran una personalidad y enfermedad psicológicas en su caricatura pintada por Aguilera-Malta. (Es interesante también que en las dos obras quedan viudas Mamá Olúa y Alondra Escualida que se oponen en cuanto a la dig-



nidad y fortaleza). En *¡Yari-Yari!* los nombres exóticos son de procedencia africana, pero los que aparecen en *Infierno negro* tienen su origen en las lenguas clásicas, idiomas como el latín y el griego que se asocian con la decadencia del Occidente —mundo hostil para los poetas de la *Négritude* francófona.

Para los poetas de la *négritude* en los años del segundo cuarto de este siglo (varios de ellos citados en *Infierno negro*) el Oeste y sus valores representaban la corrupción, degeneración cultural, o sea la muerte; y sin duda para los africanos dominados por los conquistadores lo que era europeo significaba la muerte. Para los agonistas en *¡Yari-Yari!*, la muerte no es la pérdida de la vida sino la pérdida de la libertad que se simboliza en las referencias a la tierra natal. Arrancados de su patria los esclavos expresan en forma coral y lírica el enajenamiento, la destrucción y las consecuencias de la diáspora:

ESCLAVO I: ¿Cuánto el salto verde de las hojas en el viento volverá? ¿Cuándo seremos como fuimos?

ESCLAVO II: ¡Nunca...! ¡Nunca más! (pp. 42-44).

En *Infierno negro* por medio de los versos intercalados de Regnor Bernard con igual alternancia se enfatiza el tema del blanco invasor, de la alienación de Africa, y el estado consecuente de esclavitud:

NEGRO III: profanados están los altares de la lámpara eterna;

NEGRO IV: la esfinge llora al borde del desierto vacío.

CORO: Y en el corazón de las pirámides los faraones están inquietos; y Africa ya no existe:

NEGRO I: ni sus templos,

NEGRO II: ni sus misterios.

NEGRO III: porque los sacerdotes están muertos,

NEGRO IV: porque han venido los traficantes de negros,

CORO: y las tribus del Congo, de Dahomey, y los Aradas han conocido los mordiscos de las cadenas y del látigo, y el calor asfixiante de las bodegas de los barcos negreros.

Y ahora, solamente,
en la noche y el silencio de las montañas
de Santo Domingo,

el látigo apagado del tambor trata a veces de levantar a las estrellas la profunda nostalgia de los deterrados de Africa. (p. 337).

Asimismo la textura temática de *¡Yari-Yari!* se forja con el concepto de que la peor muerte no es la física, o sea, la de pasar al más Allá, sino de estar trasladado a la servidumbre. En el Acto Segundo que tiene lugar en el navío negrero, Mamá Olúa empieza su planto por el asesinato de Pampa-Sambá y a la vez su propia muerte viva que representa la esclavitud en tierra extranjera:

¡Pampa-Sambá, el condenado
Shugudú
te arrancó la vida a mi lado...!
Como tú
con el pecho atravesado
hubiera querido morir
de verdad,
¡de verdad!
¡de verdad, antes que vivir
agarrada
a una vida que es sufrir,
condenada a
una muerte
aún más fuerte
que la que sufriste tú...
hermoso Congo-Macúa
a manos de Shugudú,
valiente Pampa-Sambá...! (p. 42)

La pérdida de la libertad, sinónima con la muerte para los africanos en *¡Yari-Yari!*, es el tema primordial tanto en *Infierno negro* como en la obra de Alfonso, donde se expresa con frecuencia en tono plañidero y lírica angustiada. La liberación, no obstante, es la esperanza universal en uno de los trozos que recoge Aguilera-Malta del Renacimiento de Harlem y recitado por el coro negro.

Son los versos de Langston Hughes de "El tren de la libertad":

NEGRO I: ¡Porque el tren será de todos!

NEGRO II: Y entonces en sus tumbas los caídos se dirán,

NEGRO III: Es para eso que luchamos

CORO: Allá en la patria ya tienen un tren de la libertad.

NEGRO I: Entonces, yo gritaré:

CORO: ¡Viva el Tren de la Libertad!

NEGRO II: ¡Que aülle el pito!

CORO: del Tren de la Libertad!
NEGRO III: Gracias, Señor, ya tenemos
CORO: un Tren de la Libertad! (p. 318).
NEGRO IV: ¡Vengan todos a subir!
CORO: un Tren de la Libertad.

La lucha de que hablan "los caídos" en el poema de Hughes escrito en el siglo XX tiene su origen en el pasado con los Congo-Macúa en *¡Yari-Yari!* donde se dramatiza la muerte de los negros defendiéndose contra la esclavitud inminente que impondrán los conquistadores blancos. La rebelión, sin embargo, continúa durante el acto siguiente en el barco negro donde a pesar de los lamentos se oye el estribillo de la revolución, "tenemos que luchar por nuestra libertad":

¡Ogalá, Ogalá, Ogalá
Ya la luz de la "Embrilló"
en la noche se apagó...
"Muna" de noche encendida
es tu amor de negra vendida!
¡Pero no hay que llorar;
de llorar, basta ya,
tenemos que luchar
por nuestra libertad! (p. 67)

Si para Langston Hughes la vía hacia la libertad queda simbolizada por el tren, el método propuesto por la voz de los ancestros en la conclusión de *¡Yari-Yari!* es el suicidio. Sea el recurso suicidio o guerra, el anhelo por la libertad sobrevive en Cuba donde el esclavo fugitivo, Bámpara, se escapa varias veces como Kunta Kinte en la obra de Alex Haley y como tantos otros cimarrones en la América Latina. Temerario ante los azotes interminables, el joven africano se rebela otra vez y desafía no sólo a sus perseguidores sino también a sus propios antepasados, negando que el camino tradicional a la salvación y la vida sea la manera de conseguir la liberación. El suicidio no es el resorte, como Bámpara le explica a Mamá Olúa mientras ella se prepara con la tribu a unirse con los ancestros.

La solución equívoca radica en la oposición de muerte/vida y libertad/esclavi-

tud, se complica aún más al igualarse vida con libertad y esclavitud con muerte. Esta anomalía se extiende a la definición dramática de estas obras teatrales que hemos llamado ejemplos del teatro de la experiencia negra porque dramatizan las peripecias de los africanos desde la diáspora. No obstante, es un teatro que muestra las mismas características que definen a la vez el teatro negro revolucionario evidentemente porque en *¡Yari-Yari!* la rebelión compenetra todo el drama —incluso en el acto final de suicidio que en efecto es una manifestación comunal de protesta y de insurrección que históricamente debilitó el sistema económico del explotador. En *Infierno negro*, además de los lazos exhortatorios de censura poética, el juicio póstumo del científico maníaco resulta ser denuncia también exigiendo acción contra el opresor. Las víctimas arquetípicas de la persecución sempiterna de los negros condenan a Hórridos Nabus, lo cual es una negación del *statu quo* y de la supremacía blanca. De nuevo se pone de relieve la ironía que resulta de la tirantez entre contrastes y oposiciones —en este caso entre justicia e injusticia o entre blanco y negro— y se sublimiza en la sentencia final cuando decide el tribunal pronunciar su enjuiciamiento condenando al inventor a la resurrección. La trama escatológica y el resorte de volver a la existencia humana perpetúan el ciclo perenne de vida-muerte-vida. El tema de la reencarnación o resurrección en *Infierno negro* y *¡Yari-Yari, Mamá Olúa!* sugiere que la lucha seguirá transformando la condición ignominiosa de la persecución y de la servidumbre actual. Estos sucesos al mismo tiempo, como hemos observado en los dos dramas hispanoamericanos, tienen un fondo claramente épico —palabra que no debemos maltratar porque es una voz derivada de y dependiente del pueblo y de la conciencia nacional con su base étnico-racial. Demetrio Aguilera-Malta y Paco Alfonso siempre han encontrado inspiración germinal en las masas. Como creyentes en la dignidad fundamental de los seres humanos de todas las razas ante las iniquidades políticas y económicas, seguramente comprueban en su arte la premisa de un antiguo proverbio uolof que acierta sucinta y correctamente que el remedio del hombre es el hombre ●

Inventario de inéditos

A cargo de AMADO del PINO

Primera y pa'lante

Autor: Francisco Fonseca

Obra en siete cuadros o "siete kilómetros"

Duración aproximada: Una hora y quince minutos

Personajes: Seis masculinos y cuatro femeninos (la mayor parte episódicos, pueden ser interpretados por un pequeño grupo de actores).

Un camión cargado de valiosa mercancía es estacionado temporalmente, lo que provoca la angustia de sus tripulantes y la tardía reacción de los funcionarios responsables. Es el clímax de una cadena de mecanismos torpes y burocráticos. La peripecia del viaje a la capital del joven Paquito y su acompañante (Roque, el chofer, un veterano luchador) coquetea entre el tono farsesco y una fuerte vocación realista.

En la medida en que se suceden las negligencias y las incomprensiones de los encargados de facilitar la gestión (almaceneros, expedidores, secretarías) los dos personajes centrales se identifican y van complementándose para superar la situación, cada vez más absurda. Al final, en medio de una atmósfera alucinante, Roque pone la responsabilidad en manos de Paquito y lo impulsa a guiar valientemente "el camión" hacia su destino, hacia adelante.

Cucuso quiere ser pionero

Autora: Ana Lucía Portela

Obra en once escenas

Personajes: Dos femeninos y cinco masculinos

Duración aproximada: Cuarenta y cinco minutos

Premio en el concurso pioneril "Crece el relevo".

A la pionera Elenita se le ha extraviado su pañoleta y es preciso encontrarla cuanto antes. En las pesquisas en busca del atributo son interrogados: el muñeco Masapán, el chivo Beethoven, la gatica Maribel y Cucuso, el hermano de Elenita. Se establece un concierto de simpáticas razones y al seguir la "pista del culpable" se descubre que fue el pequeño Cucuso quien tomó la pañoleta de su hermana porque no podía resistir la ansiedad de esperar un año para ser pionero.

Las aspiraciones de los niños son vistas desde la propia infancia de la autora y como asegura el trovador al final de la pieza "no son cuentos de camino, son historias de pioneros".

Para subir al cielo se necesita

Autora: Esther Suárez Durán

Obra en cinco escenas

Duración aproximada: Cincuenta minutos

Personajes: Cinco masculinos y cuatro femeninos (otros personajes episódicos)

Premio UNEAC en la categoría de Literatura para niños y jóvenes '1986.

Un muelle trata de escapar a su cotidianidad de objeto casi inadvertido y de utilizar sus cualidades para llegar al cielo. En la búsqueda de su objetivo tropieza con las nubes que lo deslumbran, con un gato que lo confunde en el primer momento con un ratón para después rogarle

que canten juntos. Llega a un basurero donde comparte con varios objetos que le ofrecen imágenes diversas sobre su meta. La guitarra lo cree posible si se busca el cielo a través del arte; la silla —que se ha pasado buena parte de su vida bajo techo— no se interesa por el cielo pero le da útiles consejos sobre *la dignidad*. Un viejo butacón persigue al muelle para usarlo para su servicio. En el *stadium* de atletismo el muelle ayuda a que un deportista salga vencedor, pero al darse cuenta de que ha sido utilizado para fines mezquinos, se niega a seguir ayudando y el deportista se suma a la persecución.

Por último, el pequeño soñador se encuentra con dos inventores que tratan inútilmente de poner en marcha una maquinaria. El muelle se brinda para aportar su poder de elasticidad a la empresa colectiva. Después de varios intentos, al compás de una canción que semeja un himno a *la inteligencia y la voluntad*, la máquina —que resulta ser un avión— echa a andar y el muelle logra, convertido en una pieza útil, *subir al cielo*.

Leyendas de Puerto Príncipe

Autor: Rómulo Loredó

Obra en un prólogo y cuatro cuadros (o leyendas)

Duración aproximada: Una hora y cuarenta minutos.

Personajes: Quince masculinos y seis femeninos.

Partiendo de tres leyendas populares del legendario Camagüey y recreándolas con imaginación y una tendencia marcada a la actualización el autor se propone un espectáculo que, más que un fresco historicista del antiguo Puerto Príncipe colonial, sea una sonrisa del presente sobre la ciudad en que vivieron, lucharon y amaron sus antepasados.

El prólogo se ubica en un carnaval actual donde irrumpe la sombra de Dominga, una negra anciana y sabia que, "como las abuelitas de los cuentos", tiene tanta edad que nadie podría calcularla y una memoria implacable.

Cada una de las leyendas se acompaña de una suerte de canción tema que nos permite saber enseguida del terror que provocó en los españoles *El indio bravo* y de los amores que despertó en una hermosa y acaudalada principieña o de la belleza incomparable de la mulata Dolores Rondón que hechizó con su amor a un barbero apasionado y soñador. La última leyenda, original del autor y situada en la época actual, vuelve al lenguaje desenfadado que sigue de cerca los giros del habla callejera. Dominga acompaña a los "ensabanados" que se disfrazan en el carnaval y que Loredó parece situar como amables fantasmas de una tradición que no debe perderse.

De piedras y laureles

Autora: Julia Mestre

Obra en seis cuadros

Duración aproximada: Una hora y treinta minutos

Personajes: Diez masculinos y doce femeninos (incluyendo las pruebas metabólicas I y II)

Mención en el concurso 13 de Marzo 1986

Una computadora que funciona como espacio escénico, constantemente mutable, y la estatua del Alma Mater que mueve los hilos de una anécdota fragmentada, son los personajes fundamentales de esta "propuesta". Por la pantalla de la computadora pasa a ritmo frenético la trayectoria de un grupo de estudiantes que llegan desorientados a la Universidad, pasan por múltiples peripecias y vicisitudes para adaptarse a una especialidad que no escogieron conscientemente y padecen métodos de aprendizaje ineficaces.

Ileana, Beatriz, Gabino... disímiles, pero unidos por circunstancias comunes van del laboratorio a una de las casas; de ahí al aula y a los más insospechados lugares. Estudian, discuten, bromean, aman... a ritmo de música moderna y estridente. Un rotundo desaprobado, que pone en peligro la continuidad de los jóvenes en la carrera, les hace reflexionar y se cuestionan sus motivaciones e intereses.

SUSCRIBASE A TABLAS.

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 12.00) Europa Occidental (\$ 13.00). El resto del mundo (\$ 14.00).

SUBSCRIPTION TO TABLAS.

From every part of the world you can receive the magazine of cuban teatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 12.00) Europe (\$ 13.00), other partes of the world (\$ 14.00).

SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA

tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name)

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province):

PAIS: _____
(Country): Letra de Molde por favor (Block Letter, please)



Ediciones Cubanas

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES

Publicidad y Promoción
Obispo No. 461 — Apartado 605
Ciudad de La Habana. CUBA





JOVENES ACTORES
¿conquista o expresión insuficiente?