

# tablas



40 cts.

**MOLINOS DE VIENTO**  
Texto completo de  
Rafael González

**2 ACERCAMIENTOS A  
FEDERICO VILLOCH**

**1/85**



# tablas

**DOS APROXIMACIONES A FEDERICO VILLOCH: LOPE CRIOLLO / Eduardo Robreño / POSTAL DE FEDERICO / Antón Arrufat / CODIGOS PARA UN LENGUAJE / María Antonieta Collazo / TRIBUNA CONTEMPORANEA EN BULGARIA / Armando Correa / TEATRO Y CULTURA POPULAR (ENTREVISTA CON ARGELIERS LEON) / DESDE VIET NAM SU TEATRO / Juan José Vidal Hernández / "VOY A DECIR LA VERDAD" / Abelardo Vidal / LIBRETO No. 5: MOLINOS DE VIENTO / Rafael González / POR EL CAMINO DE LA OPERA SON / Frank Padrón / LIBROS: TEATRO HUNGARO / Francisco Garzón Céspedes.**

## **Molinos de viento**

Con la publicación de **Molinos de viento**, obra inédita de Rafael González, creada por el Teatro Escambray, satisfacemos la conocida demanda que ha suscitado esta obra desde su estreno.

## **Federico Villoch: Lope criollo**

La figura de Federico Villoch, el más prolífico autor del teatro Alhambra, necesita desde hace tiempo una justa valoración. Dos acercamientos que se complementan entre sí realizan para esta edición Eduardo Robreño y Antón Arrufat.

## **Códigos para un lenguaje**

¿Cuáles son los códigos del lenguaje dramático? Una indagación sobre este polémico tema son las notas de una joven teatrológa.

Revista **Tablas** no. 1/85 (enero-marzo). Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño y realización: Lázaro Enríquez. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista **Tablas**, Calle 4 No. 251, e/ 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la imprenta Urselia Díaz Báez. Portada: Diseño de Rolando de Oraá. Reverso de portada: Opera-Son. Contraportada: Cartel de Rafael Zarza. Reverso de contraportada: Carlos Pérez Peña, actor del grupo Teatro Escambray. (Foto: Mario Díaz).

Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

## **Wind-Mills**

By presenting to our readers "wind-mills", an unpublished work Rafael González created by Escambray Theatre, we satisfy the known demand roused by this play since its first performance.

## **Federico Villoch: the Creole Lope**

The personality of Federico Villoch, the most prolific writer for the Alhambra Theatre, has been needing, for a long time, an equitable appraisal. For this edition Eduardo Robreño and Antón Arrufat fulfil two approaches that complement each other.

## **Codes for a language**

Which are the codes of scenic language? Which is the essence of dramatic art? An inquest about this polemic theme is contained in the notes of a young critic learned on the matter.

# DOS APROXIMACIONES A FEDERICO VILLOCH



Tablas publica dos acercamientos a una figura bastante ignorada: Federico Villoch. Robreño, aporta una visión indulgente y amorosa de quien conoció el funcionamiento de este teatro por dentro con sus éxitos y desaciertos. Y Arrufat, al rastrear en su producción narrativa y poética, se explica por qué al abandonar todo cuanto había hecho y dedicarse a la escena, la obra de Villoch adquiere sentido: el Alhambra le permitió reencontrarse con su verdadero talento.

# VILLOCH: LOPE CRIOLLO

Eduardo Robreño

Ilustración: Raúl García

Como punto inicial debo justificar el título de este trabajo. No pretendo plantear un paralelo con el Fénix de los Ingenios nacido en Madrid hace más de cuatro siglos, cuya producción teatral aún no se ha logrado conocer y estudiar en toda su amplitud y valor literario; hago el parangón, ya que sin duda alguna, ocupa Villoch el lugar cimero en lo que a cantidad de obras teatrales escritas y estrenadas se refiere, entre todos los que en esta ínsula se han dedicado al difícil arte de hacer dialogar y mover personajes en el llamado "antiguo tinglado de la farsa".

Y es que con más de trescientos títulos ocupa por derecho propio ese lugar. La dramática cubana no fue muy prolija en el pasado siglo y aún en el presente no han sido tan numerosos los autores teatrales, si se les compara con los poetas, periodistas, cuentistas y novelistas que hemos tenido, y en algunos casos... padecido.

No voy a hacer un recuento detenido de toda ella, comenzando por aquel *Príncipe*

*jardinero*... que el habanero Santiago Pitá nos legara. Pero apunto que muchos hombres de letras del siglo XIX que cultivaron con acierto otros géneros literarios, no se adentraron en los trajines de la escena. Lo mismo puedo señalar en lo que va del XX. No es muy voluminosa la lista de los autores dramáticos, que "escribían en serio", ni sobrepasan las dos docenas aquellos que se dedicaron a ese teatro tan nuestro, llamado costumbrista, heredero legítimo del bufo.

Es cierto que Villoch tuvo el vehículo apropiado para darnos a conocer sus obras teatrales. Empresario durante treinta y cinco años del famoso teatro Alhambra, el criollísimo escenario del coliseo de la calle Consulado fue testigo de la mayor parte de esos estrenos, que durante tanto tiempo hicieron las delicias del público de la capital, pues aunque Alhambra era catalogado como "teatro para hombres sólo", sus obras también fueron gustadas y aplaudidas por un numeroso público de familias

criollas, que acudían al Payret o al Nacional a ver la compañía de Regino, de donde Villoch era co-empresario y su más gusto autor.

Por otra parte, es lógico suponer que si sus obras fueron numerosas, no estaban exentas de calidad, pues de haber ido de fracaso en fracaso no hubiese sido tan extenso su repertorio. Por el contrario, en esa temporada alhambresca de tan larga duración, cuando descendían las recaudaciones y flaqueaba el espectáculo, el estreno de Villoch producía el "levantón" necesario para continuar en el diario batallar escénico. Esto ocurrió un sinnúmero de veces.

Nació Federico Villoch en el más occidental de los barrios rurales de la ciudad de Matanzas. Vio la luz el día 16 de agosto de 1868, en el simpático caserío de Ceiba Mocha. Hijo de Alfredo Villoch y Teresa Alvarez.

Lugar típico campestre es el sitio donde nace. Su padre es el jefe de la estación ferroviaria, distante más de un kilómetro del pequeño barrio matancero. Allí, frente a la oficina del ferrocarril, donde tiene su progenitor una pequeña finca, viene al mundo. Su familia pertenecía a ese tipo de clase media, que sin llegar a tener capital, poseían lo necesario para llevar una vida holgada.

Su padre había estudiado en colegios de Estados Unidos, adonde fue llevado por el abuelo de Federico. Este último había sido uno de los hombres que más contribuyó a la instalación del ferrocarril en Cuba, acontecimiento sin precedente en aquella época. Teresa Alvarez, la madre, falleció cuando Fico, como cariñosamente la llamaban, contaba sólo dos años de edad.

Don Alfredo Villoch, preocupado por la educación de su hijo, hizo que éste viniese a residir a La Habana junto a su hermana Cristina, casada con un comerciante español nombrado Francisco Menéndez y en el seno de la familia Menéndez-Villoch transcurrió toda infancia y adolescencia, únicamente interrumpida cuando en las vacaciones liaba bártulos e iba de temporada junto al padre en el olvidado caserío matancero.

En ocasiones, todos pasaban la temporada veraniega en la villa de Guanabacoa, por su proximidad a Cojimar. Fue en la "villa de las lomas", cuando sólo tenía diez años, que una noche oyó disertar sobre el teatro de Echegaray a un joven de extraordinaria facundia y natural autoridad, que hablaba con gran fluidez, demorando un poco las eses y que después de cada párrafo, donde en ocasiones deslizaba el mensaje rebelde, preguntaba modestamente "¿No?" en la seguridad de que siempre había que aprobarle lo dicho.

Así fue cómo Villoch vio por primera y única vez a Martí, pero tan impresionado quedó, pese a lo corto de su edad, que jamás olvidó su imagen y verbo.

Cursó los cuatro primeros cursos de la carrera de abogado pero la literatura le llamaba a su campo y ya a los veinte años, (1888-1889) logra hacer colaboraciones en *El Figaro* y *La Habana Elegante*, dos publicaciones que daban el espaldarazo a la juventud intelectual. Allí conoce a Casal, con quien se identifica literariamente y como la familia ha tomado el camino de la Península para hacer en ella una larga estadía, hay que ganarse la vida, entrando a formar parte como reportero en el periódico *La Iberia* y más tarde en el integrista *Unión Constitucional*.

Una mañana de junio del año 1890 se dirige a cumplir su trabajo en *El Figaro*. En la esquina de Obispo y Bernaza se detiene y deja paso a un hombre de anchos hombros y presencia majestuosa, que viste irreprochablemente de levita inglesa y pantalón gris de casimir, tocado por vistoso sombrero de copa. Se dirige al Palacio de los Capitanes Generales, donde le será notificada la orden de salida del país, por el que tanto ha luchado y combatido.

Villoch lo observa cuidadosamente. Años más tarde escribirá: "Marchaba a pasos sólidos. Iguales; como si lo hiciese al acompasado ritmo de invisible redoblante que sonara desde lo alto de la Gloria. Iba a Palacio... 'A Peralejo'... 'A Coliseo'... 'A la inmortalidad'..."

Fue también la primera y única vez que vio al Lugarteniente de nuestros ejércitos independentistas, Antonio Maceo.

Muy joven tocó en su corazón el amor. No había llegado a la mayoría de edad, cuando contrajo nupcias con la señorita Juana María Fontane, quien habría de ser su compañera de por vida. De esa unión nacieron sus tres hijos: Federico, Teresa y Cristina. Fueron años de intenso bregar para el sustento de la familia que se hacía numerosa. Colaboraciones en las revistas, reportajes en periódicos. A la muerte de Casal lo sustituyó en la plaza de redactor-fijo, (el único que había) en el semanario *La Caricatura*.

Y llegamos a un punto muy interesante en la vida de Villoch. Su actitud relacionada con las cosas patrias, en aquellos instantes en que se preparaba la Revolución de Martí y los tres años que duró la lucha armada.

En honor a la verdad histórica, hay que decir que no fue separatista. Pero tampoco integrista. Sobre él gravitaba la tesis de la independencia por evolución que desplegaban en la prensa y la tribuna los oradores magníficos del Partido Autonomista.

Sin embargo, calladamente realizó una labor patriótica y esclarecedora en los años culminantes de la Guerra de Independencia. Durante el tiempo que ejerció las funciones de Secretario Particular del Alcalde de La Habana, Antonio de Quesada, íntimo amigo del entonces Jefe de Gobierno Antonio Cánovas del Castillo, era Villoch quien de su puño y letra y a nombre del Alcalde, informaba pormenorizadamente de los acontecimientos, diciendo toda la verdad, que los otros callaban, de la desastrosa campaña que llevaban a cabo en Cuba los ejércitos de la Metrópoli. Fue así cómo Cánovas se enteró de buena fuente y de primera mano, de la derrota de sus tropas en Coliseo, del éxito de la Invasión, de los afectos antihumanos provocado por la odiosa Reconcentración y de todas las barrabasadas que aquí realizaba el colonialismo.

Es en esa etapa de su vida que se nos presenta como siempre fue: veraz, humano y cubano.

Cosas estas que demostró en demasía años después a través de su exitosa carrera de escritor teatral, fustigando y satirizando a todos los desgobiernos que padecemos y señalando los defectos de nuestra sociedad. Haciendo en fin, labor de profilaxis y saneamiento político-social, sin importarle consecuencias.

En 1896, entusiasmado por el éxito que obtenían los llamados "bufos cubanos" en los escenarios de toda la isla, escribe su primera obra teatral: *La mulata María*, estrenada en el teatro Irijoa (hoy Martí), el día 6 de mayo. La parte musical corrió a cargo del gran músico cubano Raimundo Valenzuela, haciendo el papel protagónico Consuelo Novoa, gran figura del género.

La obra alcanzó un gran éxito y puede decirse que envejeció en el llamado "teatro de las cien puertas". Las demás compañías de género bufo se dieron a la tarea de montarla, pues sabían que era éxito seguro de taquilla y fue así cómo en agosto del propio año subía al palco escénico de Albisu para ser estrenada por la compañía de Miguel Salas.

Hasta en los pequeños teatros de las sociedades de recreo se representó la obra, como sucedió en la Sociedad del Pilar, donde una compañía de valores noveles la llevó a escena, dando oportunidad a que en ella se destacara la que andando el tiempo sería primerísima figura del género vernáculo. Me refiero a nuestra Blanquita Berra.

El triunfo obtenido le animó a continuar por la senda del autor teatral y comenzó a escribir sus sainetes y revistas para el teatro Lara, donde actuaba una compañía de cómicos cubanos que tenía como principal figura a Regino López.

Con el advenimiento del actual siglo viene su destino definitivo. En unión de Miguel Arias, notable escenógrafo mallorquín y José López Falco, hermano de Regino y cómico de gran simpatía, alquilan el teatro de la calle Consulado, casi aldeaño al Lara, que desde el año 1891 venía funcionando con suerte varia.

El 10 de noviembre de 1900 abre sus puertas el Alhambra, operado por la empresa López-Arias-Villoch. Dará comienzo una larga temporada de teatro cubano que únicamente será interrumpida cuando techos y paredes del edificio se derrumban el 18 de febrero de 1935.

Allí fue su consagración como escritor teatral, cultivando todas las modalidades de nuestro teatro costumbrista. Al morir prematuramente el hermano de Regino, éste pasó a formar parte de la empresa y al desaparecer Arias el año 1914, quedó la firma López-Villoch, binomio exitoso del teatro en Cuba. En su carrera autoral no estuvo estático ni se durmió en los laureles. Villoch viajó mucho por otras latitudes. De sus viajes trajo en ocasiones, fórmulas de nuevo teatro que las ensayaba, adaptándolas a su querido "Alhambra". Lector infatigable, todas las librerías de la capital tenían el encargo de Don Federico de remitirle un ejemplar de cualquier libro que se recibiese en sus estantes, principalmente de literatura.

Así llegó a poseer una cultura extensa de la cual hacía gala en sus exquisitas conversaciones, escuchadas por esa Habana intelectual y bohemia que noche tras noche se reunía en el saloncillo del Alhambra recoleto rincón, situado aledaño al camerino que usó Gustavo Robreño durante treinta años. Cuando las paredes y techos de ese teatro se desplomaron, también se derrumbó el alma de Villoch. Todo lo había conquistado: fama, éxitos, afectos familiares, fortuna producto de su trabajo. Pero aquello le llegó muy hondo. A la mañana siguiente, cuando las autoridades citaron a los autores que habían colaborado en la temporada exitosa, para sacar de entre los escombros los libretos y entregárselos, se le vio recogerlos y guardar con singular cariño aquellos bultos que contenían sus obras, pedazos y jirones de su vida, que ahora celosamente llevaba a su hogar.

Pero hombre de acción literaria infatigable, comenzó una nueva tarea, volvió de nuevo al periodismo. Esta vez ya no era el reportero ágil de *La Iberia* o *Unión Constitucional*, tratando de captar la noticia sobre la renuncia de Martínez Campos o la reacción del gobierno español ante la explosión del Maine.

Ahora era el costumbrista de fina prosa y hondos conocimientos del alma criolla que iba a verter en artículos a los que tituló "Viejas Postales", agregándole el calificativo de "descoloridas", en mi opinión indebidamente, pues las susodichas "postales" estaban llenas de un color tal, que su mano maestra de escritor pintaba con técnica irreprochable, como el pintor que de la paleta lleva al lienzo los firmes trazos de una gran obra pictórica.

Y tuvo la satisfacción inmensa de ver que sus *postales descoloridas* eran solicitadas por más de tres empresas periodísticas, que en su afán mercantilista pujaban por su publicación, en la seguridad de que era material buscado por miles y miles de lectores.



Gustavo Robreño en el "eterno Don Juan."





Luz Gil.

Así pasó sus últimos años. Jamás abandonó el quehacer literario, en donde brilló con luz propia, en la poesía, en el teatro y en el periodismo. Una tarde lluviosa de junio del año 1954, lo enterramos. Después, el injusto olvido.

Villoch mostró desde niño sus inclinaciones por la lírica. Pero hombre de ambiciones y compromisos contraídos con la recién familia creada, no era cosa de esperar en aquellos tiempos vivir de la poesía en Cuba, lo que tampoco pudo lograr ninguno de los magníficos poetas que para gloria nuestra vieron la luz primera en esta tierra. Es por eso que su producción poética es poco conocida y únicamente algunos pequeños poemas aparecen publicados en las revistas literarias de entonces. No obstante, logró lo que constituía un gran anhelo

en aquellos jóvenes poetas: publicar un libro de versos que tituló *A la diablo*, prologado por Aniceto Valdivia, el exigente crítico cubano que firmaba con el seudónimo de Conde Kostia.

Supo utilizar la poesía como arma poderosa para embellecer su producción teatral. Al igual que años más tarde hiciese García Lorca dentro del teatro español, la empleaba en momentos en que el ritmo poético ayuda considerablemente a crear una brillante situación escénica.

La métrica no tuvo secretos para él. Y fue también un feliz cultivador de la décima.

En *El ferrocarril central*, zarzuela que escribiera en 1902, con motivo de la inauguración del camino de hierro que atravesaría la isla, describe un viaje por ella y después de mencionar a Matanzas, "ciudad sin par, que aparece la primera", se refiere a "Santa Clara la discreta, Sagua la limpia y coqueta, el Camagüey abnegado, como ejemplo del pasado de un pueblo libre y guerrero", para pasar al Oriente, "que alza sus altivos montes y sus claros horizontes", diciéndonos finalmente:

"Esta es la Cuba envidiada,  
esta es la bella Cubita,  
esta es la tierra bendita  
de toda madre adorada,  
mina de oro deseada,  
suelo pródigo y fecundo,  
manantial de amor profundo  
que brinda dicha y placeres;  
cuna de hermosas mujeres  
y el paraíso del mundo".

La poesía de Villoch está expandida a través de su larga producción teatral, donde no desperdició momento, bien para cantar las bellezas de su patria, bien para condenar los desmanes de los gobernantes o para satirizar las costumbres nocivas de aquella sociedad.

La utilizó, en fin, para darle mayor realce a su carrera de autor teatral, comenzada con *La mulata María*, (mayo 6 de 1896) y

continuada ininterrumpidamente hasta su último estreno efectuado en el año 1936 en el teatro Martí, cuando presentó la zarzuela *Guamá*, musicalizada por el maestro Rodrigo Prats. En esos cuarenta años no puede decirse exactamente el número de obras que escribiese, pero un cálculo conservador las hace ascender a *trescientos veinte*, a un promedio de ocho cada doce meses.

Imposible seguir paso a paso esa producción teatral pues más de un centenar de esos libretos se han perdido y sólo conocemos sus títulos por el examen de las hemerotecas o por haber sido espectador en más de un centenar de ellas.

Lo que asevero es que sus estrenos eran esperados con ansiedad por el público de todas las esferas sociales y que dentro del teatro cubano popular cultivó todas sus modalidades. Entre sus sainetes, (forma costumbrista del teatro que desde el siglo XVIII inmortalizara Ramón de la Cruz, en España) son modelos de ellos: *Delirio de automóvil*, en la que una familia logra al fin poseer un vehículo motorizado, cuyos gastos no pueden sostener; *La familia Ponzinluria*, nuevos ricos, a quienes el precio del azúcar los baña en oro y deciden hacer un viaje de placer a la Babel de Hierro. Las escenas que se suceden las hemos visto en los improvisados de aquellos tiempos; *Papaíto*, el viejo que no quiere serlo, protector de "muchachitas inocentes", gran creación de Regino López; *Por cortarse la melena*, escrito cuando la mujer, quizás por la moda o para echarle a perder la frase estereotipada a Shopenhauer, se decide a cortarse el largo cabello.

El género revisteril le daba muchas oportunidades para sus creaciones. A veces esas revistas eran de franco matiz político, como *La República griega* y *La danza de los millones*. Esta última describe el embullo y la imprevisión de nuestros compatriotas, que más tarde traería funestos resultados, lo que le decidió a escribir una segunda parte que tituló *Los millones de la danza*. El año 1921 estrenó *La carretera central*, al anunciarse el proyecto de construcción de esa vía, donde cada provincia de entonces tenía un cuadro relativo a sus

costumbres y personajes; *La isla de las cotorras*, éxito de todos los tiempos, relacionada con el viejo pleito en que se ponía en juego un pedazo de nuestra soberanía; *La casita criolla*, de ambiente campesino, en que se fustigaba crudamente la gobernación miguelista; *Lobo II*, estrenada al comenzar el período presidencial de Machado, donde la "nave del estado" encontraba serios escollos para llevarla a puerto seguro. Fue una premonición de lo que habría de ser el funesto régimen.

Y de este tipo de revista política cabe mencionar también *Los grandes de Cuba*, *Las bodas de Plata*, *El patria de España* y *El gallo y el arado*.

La opereta es género donde alcanzó resonantes triunfos y *El rico hacendado* y *La señorita Maupin*, escrita en colaboración con el maestro Jorge Anckermann, autor de la mayoría de las partituras en las obras de Villoch, son ejemplos de ellas.

En la parodia, modalidad teatral muy gustada en Cuba desde la época de los bufos, se anotó éxitos escénicos, como las escritas sobre *La dama de las Camelias*, *Pepita mosquita* y *El proceso de Mary Duggan*, escribiendo a su vez, *Las damas de las camelias*, *Pepito Mosquito* y *El proceso de Mario Cuban*. Esta última uno de sus grandes triunfos en la última etapa de autor alhambresco.

Al género zarzuelero, heredero de la popular zarzuela, aportó la ya mencionada *Guamá* y dejó sin estrenar otras dos, que como la primera son también de carácter histórico: *Plácido* y *Pepe Antonio*.

Era la "revista de gran espectáculo" la más esperada por el público, pues en ella siempre incorporaba las novedades teatrales de otros países. Ayudado por las magníficas escenografías que para sus obras hicieron en distintas épocas Arias, Pepito Gomiz y Nono Noriega llevó a la escena obras como *La alegría de la vida*, *La revista sin hilos*, *Los siete colores* y *La revista loca*, verdaderas sensaciones en el cartel alhambresco.

Digamos también que en sus obras existen y son dignos de estudios una serie de tipos y costumbres extraídos de la gran cantera del pueblo, con lo que nutrió ampliamente la escena cubana.

El teatro de Villoch, pese a los adeptos que en número de cientos de miles tuvo, fue objeto de crítica, no del público sencillo y humilde que lo tenía como uno de sus autores favoritos, sino por una llamada "clase intelectual" que pululaba en aquellos tiempos, quienes huérfanos de toda producción que mereciese la aprobación del público y no queriendo reconocer su fracaso, se dedicaban a demostrar su teatro, calificándolo de simplista e ingenuo.

Pero fue el propio pueblo quien lo consagró y aupó como el más gustado autor de su tiempo.

Queden estas cuartillas como un estudio somero de quien merece el justificado título del más fecundo de los autores teatrales nacidos en Cuba.

## POSTAL DE FEDERICO

Antón Arrufat

Estas páginas, lector, son obra de encargo: su tema me ha sido sugerido, y el número de líneas en cada una, fijado. Debo admitir que la mayoría de ensayos y artículos que he escrito han sido literatura de circunstancias, como se dice, redactada para complimentar "un pedido". Ciertos temas conocía de antemano, otros fueron interesándome a medida que acarrea información o leía al autor indicado. Los escritos de Federico Villoch no despertaron nunca mi interés. Sólo entre nosotros existía un enlace, nos unía una misma afición: el teatro. El tema entraba por esta parte, en el ámbito de preocupaciones para mí tan queridas. Pero sus obras no las conocía, ni las había leído. No tuve edad, tampoco, para verlas representadas. Su exten-



sa labor de libretista —en "Mi cincuentario", uno de sus artículos, menciona 386 libretos— se desarrolló durante treinta y cinco años en el teatro Alhambra y concluyó en 1935, año en que yo nací. Al pedirme este artículo sobre Villoch, nada conocía de esa labor ingente, y que a veces supongo inabarcable. Villoch era un hombre, un nombre de reputación dudosa, equívoca, y nada más. Y me parece que, para la mayoría de los lectores (o estudiosos de la cultura cubana) no rebasa actualmente tal condición. Su reputación, casi injuriosa, lo ha perjudicado. O es en verdad, ¿la que mantiene todavía la resonancia de su nombre?

Estas piezas de encargo —sus obritas del Alhambra lo fueron a su vez y de una ma-

nera inexorable, que iremos viendo— son un pretexto estimulante para el espíritu, un vencimiento. Dejan la mente en cierta libertad y en cierto encadenamiento, hecho que creo la beneficia. Pensé en Villoch. ¿Cuál —realmente— sería su valor?

T. S. Eliot y Paul Valéry han confesado que gran parte de sus obras son el producto de "un pedido". Tuvo Eliot toda su vida una deuda con varios poetas franceses que influyeron en su creación, y de los cuales llegó a escribir. No lo hizo sobre Jules Laforgue, a quien debía más que a ningún poeta, ni sobre Tristán Corbière, a quien algo también debía. Y da como razón de esta deuda impagada: "nadie me encargó que lo hiciera".

Valéry redactó el elogio de las restricciones exteriores —reglas de versificación, límites de espacio o de géneros—, y afirmó que no debían considerarse obstáculos que obviar, sino condiciones propias del trabajo. "La mayor libertad —escribió en *Eupalinos o el arquitecto*— nace del mayor rigor".

¿Qué conocía yo de Villoch cuando acepté redactar estas páginas? He dicho que un rumor público. Un rumor, y dos recuerdos personales. ¿Debí rechazar el pedido?

Al considerar mi propia experiencia en la apreciación de cualquier obra, suelo encontrar, con cierta regularidad, que cuanto menos conozca acerca del autor y de su creación, antes de comenzar, tanto mejor. Una cita encontrada en un libro admirado, una nota entusiasta, la recomendación de un amigo, pueden inducirnos a conocer a un autor. Los datos históricos y biográficos, escuelas o estilos, la preparación muy elaborada, constituyen una barrera paralizante y, en diversas ocasiones, una tergiversación. No definiendo la incultura ni el odio declarado a la erudición, sólo recomiendo una forma de abordar a un autor, que me ha sido casi siempre efectiva. Tiene, sin duda, sus limitaciones. Sería difícil de aplicar en el estudio de latinos o griegos. Pero con autores de nuestro propio idioma, y con algunos de otras lenguas modernas, el procedimiento es plausible. Es mejor sentirse incitado a adquirir erudición, después de disfrutar de una obra, que suponer vanamente nuestro disfrute como



Inés Hernández: La Chelito Criolla.

producto del conocimiento adquirido. Montaigne se proclama en uno de sus ensayos partidario de este procedimiento.

El primero de mis recuerdos se remonta a mi juventud. Como en tantas casas cubanas, en la mía se compraba la revista *Carteles*. Mi padre, aficionado al teatro y singularmente a la zarzuela, guardaba los números de la revista que le habían interesado y se referían a este tema. En uno de ellos, o en varios, ilustrando sus "Viejas postales descoloridas", aparecía la foto de Villoch, con sombrero de jipi, espejuelos de aro redondo, mirada miope, obeso y muy rasurado, de traje y corbata rayada. Parecía, en la foto, feliz y realizado, el esbozo de una sonrisa en la boca. Ignoro por qué esta fotografía se convirtió en recuerdo, permaneció en mi memoria tanto tiempo.



Inés Hernández: La Chelito Criolla.

po. Quizás aquellos espejuelos de aro redondo, insólitos ya en mi época, fueron el origen.

No recordé, empero, este retrato hasta que vi, en estos días, cuando me iniciaba en la lectura de sus obras, el dibujo que le hizo Torriente para ilustrar una portada de *El Figaro*. El dibujo es de 1889. Federico Villoch tenía entonces veintiún años. Este retrato de su juventud, por una suerte de asociación repentina, evocó en mí el recuerdo de la foto de su vejez, vista en *Carteles*.

En la portada de *El Figaro* veía un hombre gallardo, de magnífica barba negra, bigote retorcido y erizado, patillas a la madrileña, peinado al medio, la cabeza descubierta. Los ojos libres, sin lentes. Oscuro el traje, blanquísimo el cuello duro, la corba-

ta romántica de lazo, clara evidencia de su dandysmo. Por esos años se iniciaba en el periodismo y colaboraba en *La Habana Elegante*. Era amigo de Julián del Casal y de Manuel de la Cruz. El grabado y la foto constituían un gran contraste, como lo fue la vida del propio Federico. En el pueblito de Ceiba Mocha, en la provincia de Matanzas, nació en 1868.

Su padre, español, se hizo rico en el comercio. La familia, a los dos años de nacido Federico, se trasladó a La Habana. El padre quiso que el hijo estudiara Leyes, Federico estudió hasta el cuarto año, y abandonó la carrera para dedicarse al periodismo y, finalmente, al teatro. En 1892 dio un viaje a Europa, visitó España, Francia e Inglaterra, y publicó al regresar su primer libro, *Por esos mundos*, editado por la Biblioteca de *El Figaro*, del cual Villoch ya era redactor. El volumen, por supuesto, lo forman sus crónicas de viaje, apuntes ligeros mezclados con recuerdos de acontecimientos íntimos y narraciones. En él, libro curioso que manifiesta un acendrado amor a España, puede encontrarse el germen de sus *Viejas postales descoloridas*, superiores a estos apuntes, que en 1946, ya en su vejez, imprimirá en un volumen.

La prosa de *Por estos mundos* está muy alejada de la de Manuel de la Cruz, su contemporáneo, por ejemplo, o de la de Julián del Casal o Ramón Meza. Federico no es un colorista, ni escribe nerviosamente, con metáforas inusitadas. Su estilo no es el de un innovador. Es una prosa sin brillo la suya, de cuidado académico y plagada de lugares comunes: "la furia de los elementos", "el golpe de vista", "con la miel en los labios", "lujuriosa vegetación". De pronto nos salta una visión rápida, inesperada, en las que Ramón Meza encontraba "la emoción artística". Villoch baja una mañana a la máquina del barco y tropieza con los fogoneros. El viaje, de un placer idílico hasta entonces, se le torna siniestro al encontrarse con la miseria social. "¿Qué supo Dante de estas cosas? —se pregunta el viajero acercándose a los obreros del buque—. No puede inventarse por los hombres trabajo más rudo ni mayor martirio: cuatro horas consecutivas alimentando ese insaciable hogar. En sólo dos años se con-

sumen y aniquilan, al cabo ingresan en la lista siniestra de los tuberculosos y regresan a sus aldeas a mendigar la caridad de los amigos. Del fondo de estas hornillas se sale socialista por entero”.

Ya este libro exhibe esa especie de disonancia, propia de sus escritos, entre la expresión familiar —de aire bastante español: “porque cada uno hace de su capa lo que le parece”— y la retórica literaria. A “la excelsa majestad” y las “odas inmortales”, el “topo y más que topo sería quien no lo comprendiese”. Esta disonancia irresuelta, crujido de una maquinaria inarmónica, estropeará sus narraciones y poemas de estos años. Sólo será resuelta por la zumba sarcástica de sus libretos teatrales, o por la emoción ante el transcurso del tiempo en las *Viejas postales descoloridas*.

En *La Habana Elegante*, durante 1889, y en *El Figaro*, de 1889 a 1899, fue publicando Federico diversos cuentos y poemas. Los primeros bajo el título de *Cuentos a Juana*, no fueron recogidos en volumen. Con los poemas integró el tomo *A la diablo*, impreso en 1893, de título tan poco agraciado. Estas poesías y narraciones, entre las cuales hay fragmentos de una novela, *Marta Flores*, fueron móvil de dos grandes vaticinios de la crítica cubana. Cada literatura tiene sus vaticinios, y errores insignes. Sería provechoso historiar tales profecías, y tales equivocaciones. Hay el crítico que vaticina —pocos resisten a tal encantamiento—, y pide prestado al porvenir, al juicio de las generaciones venideras. La literatura, siempre tan esquiva, es imprevisible. El futuro de una obra, y sobre todo si encierra cierta dosis de renovación, resulta indescifrable. Sainte-Beuve ignoró la importancia de Baudelaire, Varona la de *Mi tío el empleado*. Suele ocurrir que un crítico que conoce a un autor, frecuenta su trato y lo oye conversar, o lo encuentra tomando café en la esquina, siempre lo vea como *posibilidad*. No se tiene a juzgar la obra realizada, tiene la vista puesta en la porvenir. Un crítico —inconscientemente quizá— aspira a que un autor se convierta en ejemplo fehaciente de sus teorías. Entonces, profetiza. Y como el autor no se guía por la literatura hecha,

sinó por la vida, la profecía resulta fallida. De dos profecías fue objeto Federico Villoch. Su amigo Manuel de la Cruz, inteligencia perspicaz sin duda, y Francisco de Paula Coronado, también amigo de Federico, fueron sus voceros. Voy a ocuparme de Manuel de la Cruz. Coronado, que firmaba sus gacetillas críticas con el seudónimo de César de Madrid, es menos interesante. Renunció a ocuparme de este César.

Acerca de la poesía de Federico, de la Cruz afirma “que ensaya con fortuna el género cómico, y con gusto y tino el género lírico, siempre por su juventud, talento y vocación, legítima esperanza de las letras”. El vaticinio no es pasmoso —la mente vulgar de César de Madrid convertirá a Villoch en ejemplo único de la joven poesía cubana de su época—, pero sí sorprendente en Manuel de la Cruz, quien todavía en esa fecha, 1891, era reticente con la poesía de Casal. Un año después, en el *Cromito* que le dedican, tras opinar que Casal es el bardo y el artista, afirmó: “Ninguno, entre los pocos que ofician en el templo casi desierto de la poesía, lo aventaja en la fuerza de la expresión de su sensibilidad, en la variedad de la fantasía, en la originalidad, en el primor del estilo, en el vuelo e intensidad del estro”, y a continuación, en nota a pie de página, aseveró que Villoch se le acercaba, “si bien lo embaraza y retarda su peligrosa simpatía por el verso antipoético de Campoamor y su apego a modelos que no aumentarán los quilates de sus fáciles y desenvueltas poesías”. Si el vaticinio no era pasmoso —de la Cruz no trazó una exaltación de Federico— la comparación entre Casal y Villoch, con su extraña cercanía, resulta a la luz del presente un desvarío de nigromante.

No se trata de que la poesía de Villoch se halle influida por la de Campoamor —poesía revalorada en nuestros días nada menos que por el gran poeta Luis Cernuda con un solo golpe de ingenio—, sino de que la profecía implica una admiración oculta. Si Villoch se apartara de sus malas influencias —nos asegura el crítico—, si abandonara sus modelos erróneos, perjudiciales a su sensibilidad, llegaría a convertirse de hecho en un poeta a la altura

de Julián del Casal. No se trata, sin embargo, de influencias mal escogidas, que embarquen su estro, sus "fáciles y desenvueltas poesías" —epítetos distantes de lo poético verdadero—, se trata, en esencia, de que Federico Villoch era un escritor de sensibilidad artística, y luego lo veremos en sus libretos y *Postales*, pero no un poeta. Sus versos, bien escritos, tienen el brillo y el humor de un hombre sensitivo e inteligente. Quizás se eleven hasta la distinción y la rima perfecta, pero carecen de la resonancia auténtica de la poesía. Son obra de artífice, precisa y firme de contornos, no de poeta. Tan sólo en el último poema de su libro, "Vida de bohemio", alcanzó resonancia. Mas, sólo una vez. La iluminación no volvió a producirse.

Sobre el prosista, Manuel de la Cruz, —y su grotesco antifonero, César de Madrid— pronunció otra profecía, ésta sí realmente pasmosa: "Federico Villoch, inteligencia singularmente plástica, en sus amenos y lindos *Cuentos a Juana*, en los que toma por patrón y modelo a Daudet, nos ha dado óptimo indicio de lo que puede realizar abordando decisivamente la novela". Este augurio notable se halla estampado nada menos que en el *Cromito* de Ramón Meza, único novelista decisivo de esa generación. (Debo resaltar un hecho que disculpa un tanto a Manuel de la Cruz: su pasión por hacer de la literatura cubana una literatura rica y múltiple. La necesidad del patriota oscurecía la sagacidad del crítico. Su noble afán duplicaba su benevolencia. Además, la pobreza de la poesía cubana de este período era escalofriante. Manuel de la Cruz temía al vacío, a la ausencia, a ese "templo casi desierto de la poesía" cubana de su momento. Tal desierto puede ofuscar a un crítico. La ausencia de otros tornar fulgurante el resplandor opaco de Villoch).

Esta profecía de su futuro novelístico, tampoco se cumplió. Abordó la novela, no cabe duda. (He mencionado los fragmentos conocidos de *Marta Flores*, impresos en *El Figaro*). En alguna gacetilla leí que su autor andaba por esos años, 1890, en busca de editor. La novela no llegó a imprimirse completa. Tan sólo conozco esos fragmentos, y nada en ellos ostenta el "óptimo indicio"

que presentía Manuel de la Cruz en las narraciones breves.

Si Villoch abordó "decisivamente la novela" no estaba dotado para el género. O no tuvo voluntad para insistir hasta conseguirlo. Manuel de la Cruz suponía —erróneamente— que el cuentista (suponiendo que Federico lo fuera) está capacitado para la novela. Su profecía parte de tal suposición, muy habitual. Está demostrado, sin embargo, que quien escribe excelentes cuentos y es diestro en la narración corta (y concedo por ahora que Federico lo era), no se encuentra por ello en posesión del secreto de la novela. El autor que comienza por el cuento en la creencia de que se ejercita para la novela futura, llega a comprender, a medida que escribe mejores cuentos, que cada momento se aleja más de la posibilidad de componer una ficción larga. El tiempo de la novela y el tiempo del cuento son opuestos y distintos. Sólo quien capte esta diferencia esencial, para lo cual no le sirve de mucho su experiencia de cuentista, podrá abordar la novela. Los fragmentos de *Marta Flores* exhiben una incompetencia definitiva para la novelística. Una imaginación, además, "singularmente plástica", como observó Manuel de la Cruz en Villoch, no es la imaginación apropiada para un novelista. La novela es fluencia temporal, no cuadro estático. Es forma en movimiento, que asciende y se complica, no dibujo brillante. Si Villoch poseía imaginación plástica, carecía de imaginación organizativa. Podía percibir el color de unos ojos, la forma de una espada, los muebles de una alcoba —aptitud imprescindible en cualquier artista— pero era incapaz de organizar un relato, de multiplicarlo en variantes y bifurcaciones. La novela es un árbol que crece con muchas ramas diversas, y Villoch sólo veía el color del cielo. Era un plástico, según su crítico, que también lo era. Curiosamente, ninguno de los dos, y ambos se lo propusieron, alcanzó a redactar una novela efectiva.

En los *Cuentos de Juana*, y en otros leídos en *El Figaro* ("La del velo", "Los días del bohemio", "El último capricho", "El suicida", "La visita", "La boda", "Gloria Cora") el lenguaje narrativo es abstracto, opaco.

No lucha con la materia. Los temas —de un sentimentalismo muy fin de siglo: mujeres desamparadas, amores imposibles, suicidios—, se tornan cada momento más borrosos, a medida que se desenvuelve la historia. Suele asomar —breve e ineficaz— un toque de humor irónico. Sólo en las *Postales*, redactadas años después, existe una mirada sobre las cosas y las gentes, cierta organización narrativa plausible, encantadoramente laxa, propia del género postalista. Al parecer la memoria —las “postales” son esencialmente recuerdos personales del autor— lo dotó de una precisión y fluencia narrativa, que estos cuentos, precursores para Manuel de la Cruz de la gran novela, no poseen. Cito el comienzo de “Ida y vuelta”: “Ella le oía con la frente inclinada, plegando los



Vicente Marín y Dulce María Mola en *El rico hacendado*, de Villoch y Anckerman.

adornos de su modesta falda de percal, estremeciéndose al oír alguna frase que iba a clavársele en mitad del corazón como un dardo, humilde, sumisa, obediente, vencida también por la incontrastable verdad de sus razonamientos. Y mientras él hablaba paseando a lo largo de la alcoba, un rayo de sol bañaba aquella rubia cabellera destrenzada, esparcida en bucles sobre los hombros, cayendo en rizos encantadores sobre la frente, semejando la abatida cabecita una flor agostada a la que el sol de la tarde enviaba un adiós postero”.

Esta prosa no sólo es escolar, sino inefectiva para la narración. Plagada de términos abstractos —corazón, razonamiento—, no inicia el relato. Es alusiva, indirecta. Y a lo largo del cuento mantiene idéntico tono. (Soslayo la plétora de fáciles gerundios, los desconciertos entre el sujeto y el predicado, el “sobre” en lugar del “por” los hombros, la cursilería infatigable). En verdad, ¿qué hay aquí de Alphonse Daudet, el patrón y modelo?

Hacia 1895, Manuel de la Cruz se trasladó a New York, para trabajar en *Patria*, el periódico que fundara Martí. Había empezado la segunda guerra contra el colonialismo español. Federico Villoch permaneció en La Habana. Y fue entonces, en tal fecha —tenía veintiséis años de edad— que estrenó su primera pieza teatral, *La gran pesca*. No pudo Manuel de la Cruz ver representada esta parodia de una zarzuela española, y quizá, de verla, no le hubiera interesado. En sus escritos —varios excelentes— no he encontrado valoración alguna del teatro bufo. *La mulata María*, con música de Raimundo Valenzuela, un diálogo calificado en la época de “picante”, bailes congos y deformaciones idiomáticas, siguió al estreno anterior, en 1896. Ya Manuel de la Cruz había muerto en el exilio, jefe de la Delegación revolucionaria en Estados Unidos. (Villoch lo recordaría con afecto y reverencia en una de sus “postales”). Con estos estrenos, el primero resonante fracaso, el segundo éxito resonante, iniciaba Federico Villoch el conocimiento de sí, el cultivo de su talento real: el de escritor de teatro.

Siempre ha despertado mi curiosidad este hecho: ¿en qué momento y por qué un



autor *decide* —si en realidad lo decide— abandonar un género y practicar otro diferente y contrario? En la historia de la literatura abundan tales momentos. Faulkner —ejemplo de mayor rango— dejó de hacer versos y se entregó por completo a la novela. Nunca volvió al género de su juventud. Nada en Villoch hacía presentir al teatrista. Ninguno de sus críticos y amigos lo presintió. Ya hemos visto fallar sus vaticinios. En un momento, en una de esas situaciones límites, en el supremo requerimiento, ya indescifrable para nosotros, Federico Villoch abandonó cuanto había estado haciendo, narraciones y versos, y se volvió hacia el teatro. Quizá él mismo, interrogado, no podría decir el modo en que se produjo la transformación. Un requerimiento de esta forma, que introduce un abandono y un inicio, nace de uno mismo, se sustenta íntimamente. Es un deber ser. Federico obedeció al llamado, quizá oscuro al comienzo, claro al final.

A partir de ese momento, durante el cual supo quién era realmente, su entrega se hizo absoluta: permaneció treinta y cinco años como libretista, sin frecuentar otro género. Su formación y su cultura, que eran considerables, todo cuanto había hecho, ardió en su nueva llama. El verso y la prosa reaparecieron en el diálogo de sus piecitas teatrales, pero ya en otra dimensión y real eficacia. Nada fue desperdiciado: adquirió sentido.

Su entrega llegó a las últimas consecuencias. No sólo fue un libretista, sino un hombre de teatro. En 1900, fecha en que se abre el Alhambra, ya Villoch figura en la empresa. Puso dinero en ella, invirtió parte de la herencia paterna. Vivió, puede decirse, en el Alhambra, y vivió del Alhambra. Contratava a los actores, fijaba los sueldos, daba consejos, dirigía. Fue amante de las cortinas, de Amalia Sorg. Se enriqueció.

Cientos de obritas salieron de sus manos febriles —en un acto y varios cuadros— para alimentar la voracidad de un teatro que no descansaba. Desde su inauguración, hasta que el techo del pórtico y parte del de la platea se derrumbaron el 18 de febrero de 1935, a las doce y veinte de la

noche, el Alhambra no se detuvo. Y la mente de Federico, en perenne tensión, convirtiéndose en una pequeña industria.

Menciono ahora mi segundo recuerdo.

*La isla de las cotorras*, estrenada en febrero de 1923, se repuso en 1962, en la escena del Amadeo Roldán. Yo me encontraba entre los espectadores de aquella resurrección. Debo confesar mi desencanto. Para mí el Villoch de esa noche era un libretista sin gracia, o de una gracia gastada, ejemplo de la decadencia del bufo, que había dado en el XIX dos grandes figuras, Francisco Fernández e Ignacio Sarachaga, cuyas obritas, repuestas en nuestra época, conservaban su vitalidad original. De Sarachaga reconocía tres pequeñas joyas, *En la cocina*, *Mefistófeles* y *Un baile por fuera*,

Luz Gil.



Francisco Fernández había compuesto la trilogía *Los negros catedráticos*, y una pieza descómuni de ingenio escénico, *El comedor de las moscas*. Federico Villoch me parecía inferior a estos bufos, desvaído. El diálogo me sonaba españolizante, un retroceso en comparación con la familiaridad cubana de Fernández o de Sarachaga. El exceso de números musicales y bailables convertía la piececita en simple guión. El afán de gustar a todo trance, me pareció culpable. Los tipos eran ya estereotipos.

Pero, sin duda, la puesta en escena puede desvirtuar (o acentuar) el sentido de una pieza teatral, su valor. Aquella noche los actores —algunos del elenco del desaparecido Alhambra— realizaron una actuación de estereotipos, y de lucimiento personal. La obra importaba muy poco. Y es mi opinión actual que en el Alhambra ocurría lo mismo. He escuchado grabaciones de dúos de sus grandes actores, la acentuación, por ejemplo, resulta insólita por lo española e impostada. Quien además, contemple algunas fotos de puestas en escena alhambrescas, podrá comprobar que gestos, portos, maneras tienen también marcados trazos españolizantes.

Estos días sin embargo me depararon una sorpresa. Leída *La isla de las cotorras*, mi impresión fue diferente a la que conservaba de la representación. Descubrí cierto encanto en la obra, dos o tres escenas excelentes de ritmo y choteo. Una prosa vital, de frases cortas y ríspidas, disparadas como flechas relampagueantes. Si es cierto que las piecitas de Villoch —compuestas en pocos días, a cuatro por día, según confesión propia, para estrenarse de inmediato—, condicionadas por el gusto del público, por el afán de complacerlo y obtener su aplauso —público condicionado por los intereses de los empresarios a su vez, en correcta dialéctica—, escritas teniendo en cuenta las facultades (y deficiencias) histriónicas de sus intérpretes, pueden no obstante esta dependencia de origen, independizarse de ella en la lectura, surgir como textos límpidos, propiciadores de una nueva interpretación escénica. Creo que una representación actual, despojada de los manierismos del género, destacaría un texto casi inédito.

Todas las piezas de Federico que he tenido la posibilidad de conocer encierran para mí algún interés, aunque no todas poseen valor igual. De sus cientos de libretos leí, días pasados, los que se encuentran en los fondos de manuscritos de la Biblioteca Nacional (diez en total), y tres impresos en estos años, *Don Centén* (atribuida), *La casita criolla* y *La isla de las cotorras*, ya mencionada. Su teatro no ha sido estudiado (ni editado) aún como merece. No sólo es importante por el valor del libreto, menor sin duda, pero firme y delicioso, sino para la comprensión de la historia de nuestro teatro y como documento para el estudio de la sensibilidad en las tres primeras décadas de este siglo.

Continuando la costumbre de los bufos de hacer imprimir las obras que presen-

Sergio Acebal: negrito del Alhambra.



taban para venderlas a la puerta del teatro durante la representación, varias piezas de Villoch se publicaron en vida del autor para venderse de esta forma. He tenido en las manos algunos de estos folletos, de impresión, papel duro, portada en varios colores, plagados de anuncios comerciales —al igual que el telón de los intermedios en el Alhambra, cuadrulado en veinte *reclames*. Siempre hijo de la prisa todo lo alhambresco, con frecuencia no aparece en estas ediciones el número de personajes. O en la lectura sorprende de pronto, en lugar de su nombre de ficción, el nombre real del actor que lo representaba. Entre los anuncios comerciales de estas ediciones, se prodigan los grabados de las *vedettes* Blanquita Becerra, Amalia Sorg, Luz Gil, con grandes lazos, las piernas desnudas y aretes *art nouveau*. O en el ejemplar de *Las travesuras de*

*Venus* —una de las mejores piecitas de Villoch— múltiples desnudos femeninos: entre las mantas persas de un diván, una mujer con las medias puestas, y otra que, en actitud de entrar en la bañera, se detiene y vuelve la cara para mirar a quien observa, con una picardía remota. Estos desnudos pudorosos impresionan hoy por su ingenuidad sonriente.

*La casita criolla* y *La isla de las cotorras* —de *Don Centén* no me ocupó dada su dudosa paternidad— se hallan entre las más divulgadas y entre las menos valiosas de su teatro. Si el Alhambra le hizo bien a Villoch, le permitió encontrarse con su genuino talento, aligeró su prosa, lo curó de su romanticismo tardío y lo convirtió en una figura histórica del teatro cubano, también dañó la materia de sus piezas. Muchas están condenadas al asterisco, la nota explicativa y los marcos de acontecimientos históricos. *La casita criolla* y *La isla de las cotorras*, pese a sus aciertos esporádicos, son ejemplos del concepto superficial que la empresa y su libretista mejor, tenían de la actualidad. Aspirar a un éxito económico continuado es peligroso para un artista. Y Villoch fue casi siempre un triunfador. Mucho en estas dos piezas ha perdido la posibilidad de comunicación con el espectador. Y cuando ésta al fin se logra, no es suficiente lo que ofrecen. Villoch tenía una clara percepción del valor de su obra, o de un aspecto de tal valía, el que su inteligencia y los contextos de su tiempo podía permitirle. Hacia los años treinta, cuando ya su extensa labor había concluido, estampó en una de sus "postales" esta confesión: "Yo, verdaderamente no soy tal autor, sino un cronista que adapta y dialoga la actualidad para la escena, y eso es todo".

Pero hay aspectos de la actualidad más permanentes que otros. O mejor, que ofrecen mayor posibilidad de permanencia a una obra artística. A veces un creador da con ellos. Piezas como *Cinemanía*, *Los siete colores* y *Las travesuras de Venus*, ostentan valores más duraderos dentro de la obra de Villoch. Son crónicas de la actualidad —que pocas veces suele coincidir con la realidad—, pero Federico al parecer caló con más libertad y hondura en ellas.



# TEATRO Y CULTURA POPULAR

Fotos: Roberto Riquenes

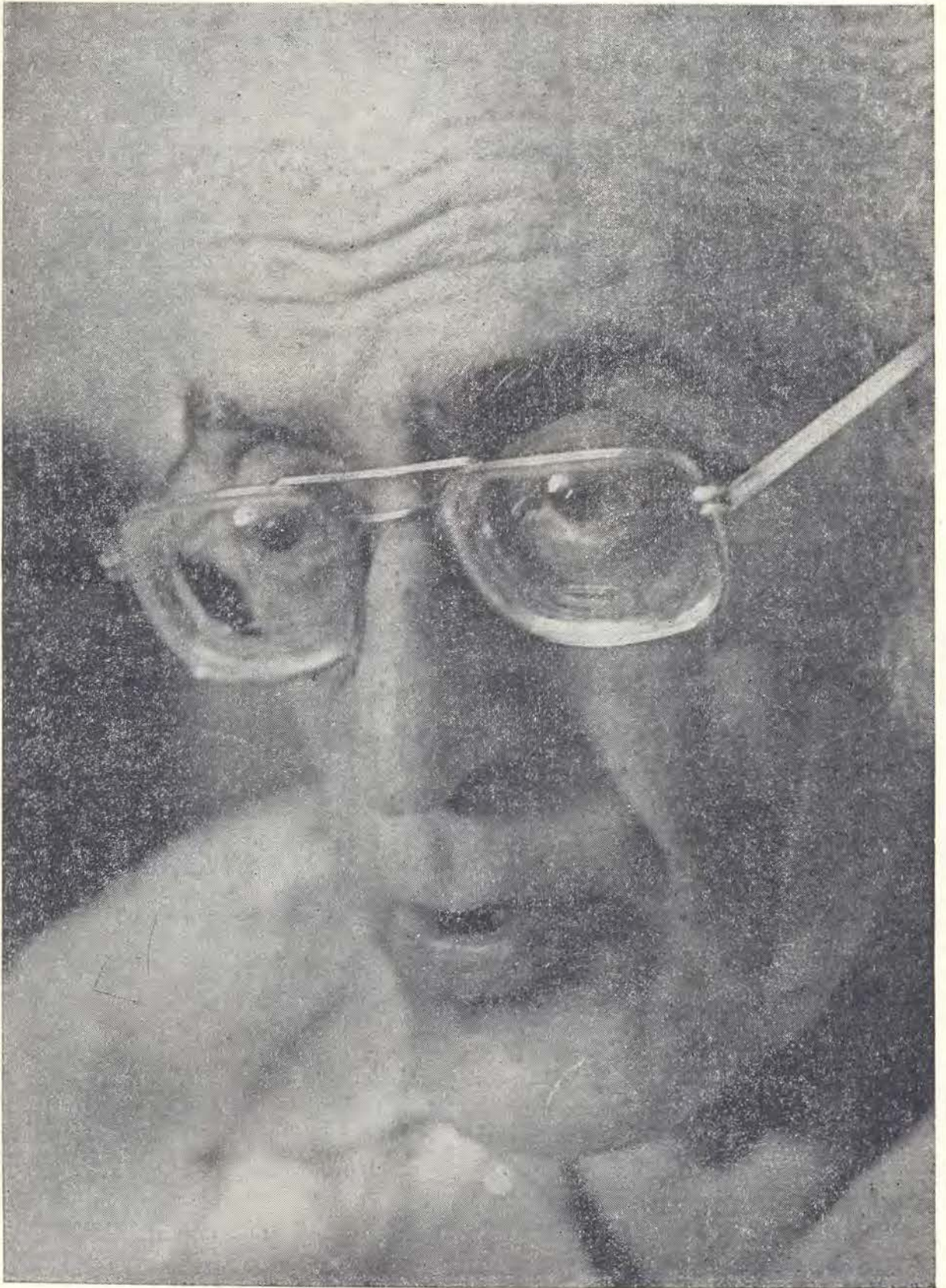
**Argeliers León** (La Habana, 1918), discípulo y colaborador del sabio cubano Don Fernando Ortiz; desde hace años, director del Departamento de Música de Casa de las Américas, se tituló como doctor en Pedagogía en la Universidad de La Habana en 1943 y dos años más tarde completó sus estudios en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana. Ha sido director del Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí y del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba. Durante muchos años ha ejercido el magisterio como profesor de Arte Africano, de Culturas negras en Cuba y de Musicología, entre otras especialidades. Es, además, miembro de la Comisión asesora para la danza folklórica, del Ministerio de Cultura. Ha expuesto sus investigaciones en eventos internacionales y centros docentes superiores de América Latina y Europa y ha sido colaborador de publicaciones especializadas en México, República Democrática Alemana, Argelia e Inglaterra, entre otros. En su obra ensayística figuran los libros: **El paso de elementos del folklore musical cubano** (1952); **Influencias africanas en la música en Cuba** (1959); **Música folklórica cubana** (1964); **Del canto y del tiempo** (1974) y **Símbolos gráficos de la sociedad secreta abakuá** (1975), entre otros.

Aun cuando el concepto cultura popular tradicional no es algo nuevo, cada vez con mayor insistencia se hace uso de él —entre otras circunstancias— al considerarse las fuentes, conexiones y puntos de contacto entre el arte y la literatura contemporáneos y sus antepasados o para medir niveles de eficacia de la comunicación artística.

Lo cierto es que ha pasado a ser preocupación consciente de creadores, de la crítica artística —y también del público— hasta qué punto la producción artística de hoy

es heredera de las tradiciones, cómo se produce su reflejo y cuál es su valor. El teatro no ha estado ajeno a tales cuestionamientos. Y sobre todo, cuando una puesta en escena provoca un favor del público más allá de lo habitual (lo habitual es bastante exiguo) comienzan a aparecer interrogaciones: ¿teatro popular o populismo? ¿repeticiones de fórmulas y esquemas? ¿tradición o banalización?

**Tablas**, en su búsqueda de diálogo y reflexión ha pedido al doctor Argeliers León, probado estudioso e investigador del fol-



klor cubano, se pronuncie en relación con algunos aspectos de la cultura popular tradicional y su expresión en la escena cubana. He aquí sus juicios:

**Tablas: ¿Cuáles considera usted los principales riesgos que entraña la teatralización del folklor?**

"En primer lugar, no creo que la teatralización del folklor entrañe ningún riesgo. Pienso que toda expresión de la cultura popular puede ser llevada al teatro y que es un hecho legítimo su estilización. No hay que temerle al término si lo entendemos como concreción de elementos constitutivos de un sistema de comunicación: tal la danza o el teatro dramático. De lo que se trata es de aislar elementos concretos tomados de una manifestación de la cultura popular tradicional, y llevarlo a una sistematización, a un estilo. Este proceso se ha manifestado como una constante histórica en el desarrollo de la cultura universal: desde el teatro de la antigüedad hasta hoy, por ejemplo".

**Tablas: ¿Cree usted que las artes escénicas contemporáneas en Cuba —en particular: teatro dramático, danza y ballet— reflejan en su desarrollo la percepción de la cultura popular tradicional cubana?**

"Creo que sí y que ha sido una actitud permanente de nuestros creadores a lo largo de la historia. El proceso de formación de nuestra nacionalidad hasta su consolidación, puede apreciarse perfectamente por el reflejo artístico de esa esencialidad como cubanos manifestado en diferentes épocas y en todas las ramas. En la actualidad, el reflejo de esa cultura popular tradicional se ha ido perfilando, convirtiéndose en una síntesis expresiva que, con el triunfo de la Revolución, ha sido objeto de un curso de aceleración.

"Se ha hablado mucho en relación con el nacionalismo que se dio en música en los años cuarenta de este siglo, bajo la influencia de la obra de García Caturla y Amadeo Roldán. Algunos lo consideran como un período que se agotó en sí mismo. Yo no creo tal cosa. Pienso, sí, que

ha sido superado dialécticamente. Cuarenta años después, y en condiciones históricas radicalmente diferentes, repetir un proceso de afirmación nacionalista sería una inutilidad.

"Mas no hay que negar el pasado ni temerle: eso sería negarnos a nosotros mismos. Hoy el teatro puede volver a los bufos del siglo XIX, no veo nada dañino en ello. Quiérase o no, esos bufos serán distintos: el modo de interpretar ha cambiado, las técnicas de representación también, hasta el timbre de la voz de los actores es diferente: hoy día a ningún intérprete se le ocurriría apretarse la cintura para tener voz de tiple... De manera que los bufos de hoy son distintos a los de antaño, aunque representen la misma obra. Así la percepción y reflejo de la cultura popular tradicional se ha ido desarrollando continuamente y pienso que lo seguirá haciendo, siempre de acuerdo a las condicionantes históricas en que se produce".

**Tablas: ¿Qué papel le atribuye usted al hecho teatral (específicamente el teatro dramático —inclúyolo todo: también el género musical) en la labor de conservación —y rescate, cuando es necesario— de nuestra esencialidad etnográficamente múltiple y sincrética a la vez?**

"No creo que al teatro haya que valorarlo por su contribución a la conservación y rescate del folklor. Eso es misión de otras esferas del desarrollo del pensamiento del hombre. No estoy subestimando al teatro sino que pienso que es injusto exigirle dé respuesta a tan complejo problema. Yo creo que el teatro será mejor o no de acuerdo a su capacidad artística para reflejar la realidad. Ese reflejo es un hecho cultural en sí mismo, su aporte a la cultura.

"Sin embargo hay otras esferas del arte, por ejemplo: el cine documental o la industria del disco que tienen mejores condiciones y mayor responsabilidad en cuanto a "conservación y rescate". Repito: yo, personalmente, no esperarí tal misión del teatro; éste es un arte del instante milagroso en que se produce en la escena, de



vida efímera, cuyo valor de conservación es muy relativo."

**Tablas: En el teatro cubano, posterior al triunfo revolucionario, han acontecido tres indiscutibles sucesos de público: Santa Camila de la Habana Vieja, de José R. Brene; María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa; y Andoba, de Abraham Rodríguez. ¿Percibe usted en este fenómeno alguna constante que pudiera emparentar a estas tres piezas dramáticas y que de alguna manera arroje luz sobre el siempre escabroso tópico del "teatro popular"?**

"Quiero, primero, que quede claro que yo no soy especialista de teatro. Lo disfruto mucho, incluso me satisface enormemente leerlo, pero no como lo haría un crítico teatral... Ahora bien, las tres obras que usted menciona, indudablemente, tienen

como factor común que todas han sido producidas en un contexto de afirmación revolucionaria, que la forma del lenguaje, los gestos, las situaciones son reflejos de una realidad muy próxima pero cuya inmediatez se nos va alejando rápidamente, no por desprecio sino porque vivimos un presente muy fuerte, que nos distancia veloz y profundamente del ayer. Por otra parte, el orden tipológico de los personajes de las tres obras es muy similar, lo que ayuda a concretar, a definir con claridad y a inducir ese pasado mediante la tipicidad de los personajes. Por ejemplo, podemos ordenar (por reducción tipológica) el pasado socio-económico de acuerdo a los personajes: el chulo, la prostituta, el bozeador profesional, el automarginado, etc.

Es un aporte, pienso yo, en el orden social.

"Por lo demás, no hay fórmulas ni recetas para conseguir determinada repercusión social en el arte. No creo en las separaciones entre teatro popular y otro que no lo es. Pienso que el camino está en lograr un teatro cubano, que indudablemente no se va a conseguir ni por manifiestos ni por decreto ministerial. No podemos cruzarnos de brazos; hay que hacer un teatro cubano que responda a las necesidades de su público y que refleje sus aspiraciones. Tiene que darse como acción consciente del creador, no buscando determinada temática o tal o cual personaje... Es un mecanismo de circunvalación (lo digo con sentido confesional, como creador) de apropiación activa de la realidad. Una figuración, una imagen, un timbre es nada en comparación con la responsabilidad del creador como ser humano. Pienso que su arte será mejor o no en la medida en que refleje esa responsabilidad. Lo cubano o lo nacional será arte en la medida en que el creador se sienta comprometido políticamente (no me asusta el término) con su realidad.

"Predecir el futuro es aventurarse. Pero yo me pregunto: ¿en el año 2085 se representará *Santa Camila*... como hoy? Quizás dentro de cien años un Roberto Blanco represente a la Camila como él hoy ha visto su polémica *Fuenteovejuna*.

# CODIGOS PARA UN LENGUAJE

María Antonieta Collazo

Ilustraciones: Eme Martínez

Este trabajo es consecuencia de una vieja inquietud. Generalmente me he encontrado con teorizaciones sobre el teatro cuyo eje es la dramaturgia —ya sea desde un enfoque literario o en vínculo con la práctica escénica— pero siempre a partir del texto escrito y no de la representación para la que fue concebido.

El teatro adquiere todo su significado en la práctica, su esencia genérica condiciona el imprescindible contacto entre el espectador y el actor como único medio de dar al drama su alcance y culminación de hecho artístico eminentemente social. Es en este sentido la representación, concepción totalizadora del universo significativo del arte teatral, por lo que debe ser considerado el texto del espectáculo la base de la lectura de lo escenificado y no el texto literario propiamente dicho.

La representación es un fenómeno efímero y en ello radica su grandeza y pérdida: su "volubilidad" la convierte en algo siempre renovado y emocionante, pero a su vez borra toda posibilidad de vuelta atrás, de reencuentro con el propio hecho artístico. Mas, la necesidad de la reflexión, de aprovechar experiencias para concientizar propósitos en el momento de la creación, obliga a la búsqueda de un criterio valorativo para enfrentarnos al lenguaje escénico con una óptica crítica.

Por ello mi primer propósito es la definición de un concepto de *teatro* que, de acuerdo con recientes investigaciones y su esencia genérica, tiene en cuenta los criterios establecidos desde sus orígenes como arte y al mismo tiempo los cambios que ha sufrido a partir del presente siglo.

Parto de una observación del semiótico y esteta Ferruccio Rossi Landi, quien estima que el teatro no es más que la relación entre la escena y el público.<sup>1</sup> Se le considera, pues, como un arte de comunicación masiva, en el que el texto dramático, el trabajo del actor y la posición del director son elementos que se subordinan al acto de representación con el fin de garantizar como factor fundamental la imagen teatral dirigida a su destinatario: el público.

El teatro es un género múltiple que requiere fundamentalmente del actor, pero que puede utilizar otros elementos constitutivos ya sean arquitectónicos, plásticos o musicales para establecer sus códigos de comunicación. La integralidad es,

<sup>1</sup> Según Santiago García en el ciclo de conferencias ofrecido en el Instituto Superior de Arte, La Habana, 1981.



en esencia, un rasgo característico.<sup>2</sup> La magia del teatro, que es capaz de crear otra realidad diferente a la cotidiana, de fundar un mundo de imágenes en movimiento, a partir de acciones determinadas en el tiempo y lugar en que transcurre la representación, tiene como esencia la comunicación público-escena. De esta manera el acto de representar nace y culmina con el público que es quien determina su eficiencia.

Así, la forma escénica debe corresponderse con una semántica escénica legible y útil que, relacionada con un pensamiento científico, sea coherente con la realidad de su público sin perder por ello la capacidad imaginativa, el carácter de sugerencia ni la belleza expresiva. Esta concepción de representación, llevada a la práctica en

<sup>2</sup> Esta observación se apoya en los criterios de Konstantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht, entre otros, quienes propugnan el carácter integral del hecho teatral.

la escenificación, presupone un principio rector que unifique la relación entre el mundo del escenario y el de la platea en un mismo sentido. Ya sea en lo que denominó Stanislavski superobjetivo, la "convención-señales" de Meyerhold o el *Verfremdung*, de Brecht, la representación debe estar subordinada a un sistema que contenga las claves del espectáculo, que acorde con los intereses del público permitan un diálogo fecundo, esencia de una auténtica y provechosa comunicación, fundamento de un lenguaje entre el escenario<sup>3</sup> y el espectador.

Ordenes que se presentan tanto en el interior del escenario como en la relación directa con el público, obligan a detenerme en aquellos que considero fundamentales para todo logro escénico.

<sup>3</sup> Término que ha sido utilizado por extensión, abarca en su significado el concepto de espacio escénico como unidad de significados en la relación espectáculo-espectador.



## RELACIONES INTERNAS DEL ESCENARIO

### Método y técnica de creación

Denomino así al proceso de trabajo que mediante la investigación, las proposiciones y las soluciones teatrales alcanza una organización escénica que responde a una concepción general de representación. Vía que no es simplemente técnica, debe ajustarse a las necesidades de su contexto, pudiendo utilizar cuanto aporte a la escena siempre que su aplicación satisfaga las exigencias del público.

Los métodos de creación son tan diversos como diversos son los procesos de trabajo que existen. El tipo de relación que se establece con el público y las que motiva en el grupo de creadores indican la forma de análisis, discusión y trabajo en general.

Es decir que, ordenado por un criterio rector, este sistema de correspondencias establece la función y dinámica contenido-expresión que se formula en el escenario.

Divergentes en técnicas, formas y pasos a seguir los diferentes métodos creadores concuerdan en un orden fundamental: la necesidad de información para la elaboración de la obra de arte. Proceso investigativo que está condicionado por la forma de percepción de la realidad en cada creador y que puede ser de carácter literario, histórico, sociológico o del orden que sea y cuya perspectiva para ser contemporánea no puede obviar el sentido didáctico en el enfoque científico del mundo.

Tal perspectiva se la debemos a Brecht pero no implica la copia externa de su método ni técnica, sino lo que resumió Roland Barthes al decir: "(...) significó que la materialidad de un espectáculo no procedía solamente de una estética o una psicología de la emoción, sino también de una técnica de significación".<sup>4</sup>

"Técnica de significación" que puede servirse del "distanciamiento", de la "histo-

ricidad" o de cualquier efecto —no necesariamente épico— que ayude a reconocer la realidad a partir de su comprensión crítica. Es decir que, utilizando diversos métodos y técnicas de creación —siempre que respondan al fin de ver el mundo como cognoscible y transformable—, se dará una verdadera dimensión de significado y contemporaneidad al juego formal del escenario.

### Forma de aprehensión de la realidad a través de un texto o la perspectiva de la puesta en escena

La realidad artística debe concordar con la del espectador sin que esto signifique que una sea calco naturalista de la otra. La esencia del realismo corresponde con la lógica social, única e imprescindible condición para que en su reconocimiento de situaciones, figuras o conflictos se establezca la comunicación.

Se puede decir, entonces, que la forma de aprehensión de la realidad es un factor indispensable al valorar las diferentes manifestaciones del lenguaje escénico. Se da en la escenificación a través del punto de vista del autor —texto escrito— llevado a imagen teatral, o de la perspectiva particular de la puesta —texto del espectáculo.

Esta manera de percibir la vida se manifiesta en el escenario desde la concepción del artista pero tiene que estar avalada por una legítima visión del mundo social del espectador para que, llevada a signo artístico en la representación, encuentre una asimilación creadora en el público.

Tal asimilación (que alcanza un alto estadio en el sentido de la productividad de Brecht) permite que, al cambiar el carácter de la relación entre la imagen artística y el espectador, éste deje de ser un mero consumidor pasivo para oponerse mediante la reflexión y la crítica a las imágenes dinámicas de la realidad que se muestra en el escenario. Mecanismo que semejante a un *boomerang* establece un juego teatral que trasciende el escenario para completar el símbolo escénico con lo que añade mentalmente el espectador.

<sup>4</sup> En Introducción a *Teatro Nuevo: una respuesta* de Rosa Ileana Boudet. p: 46.



El público es la clave para la creación del espectáculo, por lo que el enfoque de la realidad en la puesta debe ser orientado a partir de sus perspectivas y urgencias.

### **Utilización de los factores expresivos**

La utilización de los factores expresivos constituye otro de los fundamentos de la representación y tiene como premisa para su valoración la unidad en la concepción artística, subordinada a lo que cada creador considere más importante en la representación teatral.

Un teatro que debe caracterizarse por el ejercicio de la crítica como fundamento esencial de comunicación requiere para esta forma de "entendimiento" artístico entre el espectador y el colectivo teatral de una buena selección y utilización de los medios expresivos, que den a esta más compleja relación imágenes teatrales de mayor riqueza.

Se infiere, por tanto que el tipo de relación entre el espectador y la escena determina la utilización de los factores expresivos para la obtención de una interpretación concreta.

El análisis de la expresión escénica se debe tanto a la validez de la concepción de representación como a su correcta correspondencia con la práctica. Se elude así todo juicio formalista que se apoye en determinados "modelos" para la utilización y selección de los medios de expresión, apreciando —en cambio— su alcance en la medida en que se correspondan con contenidos que lleven un significado provechoso al espectador.

De tal forma que la diversidad de concepciones de representación modulan las diferentes formas de utilización y selección de los elementos expresivos; que determinados y determinantes a su vez de las relaciones entre el escenario y el público se definen por su funcionalidad tanto técnica como teórica al constituir instrumentos de expresión. Santiago García<sup>5</sup> sos-

<sup>5</sup> Artaud y la aparición del teatro experimental (discusión) corrientes estéticas en América Latina. Coloquio No. 2 en IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, pp: 145-146.

tiene al respecto que las búsquedas deben estar orientadas hacia la formación de códigos de un nuevo lenguaje teatral, por lo que se debe exigir tanto la excelencia técnica en su ejecución como la profundidad de su contenido para que se lleve a cabo una interpretación provechosa.

### **Texto y puesta en escena**

La lectura de lo escenificado a partir de sus elementos expresivos tiene entre sus componentes uno muy especial: el texto. Su particularidad se encuentra en lo que llamaré una razón "histórica", que a través del tiempo lo ha restringido al texto o diálogo del espectáculo, enalteciendo el papel de la literatura dramática como paso previo y base de la puesta en escena.

No refuto la importancia del texto escrito ni del diálogo, cuyas funciones y valores alcanzan su verdadera dimensión en el espacio escénico. Lo que pretendo es demostrar que la función de la palabra—cuyas propiedades le permiten ser explícitamente dramática— con el resto de los factores expresivos en la práctica, alcanza una verdadera teatralidad al constituir un solo texto; el texto del espectáculo.

Idea promovida por las nuevas manifestaciones escénicas y el criterio de Yuri Lotman que considera que el texto es la escritura del contenido de la escenificación, lo que conlleva a un nuevo carácter en la relación entre la literatura dramática y la escenificación, que si bien mantienen sus respectivas hegemonías como momentos diferentes de la creación teatral se articulan en un mismo punto: la representación, para formar un todo en el lenguaje de la escena. Nueva relación que hace ganar a estos dos momentos de la creación en teatralidad y dramaticidad respectivamente y por tanto enriquecer la creación total, nos hace recordar las palabras de Jacques Copeau: "si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si

los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario".<sup>6</sup>

El teatro contemporáneo avanza hacia la multiplicidad de formas de expresión; esta condición ahonda por medios artísticos en los niveles de percepción de la realidad, proporcionando múltiples lecturas y exigiendo del público una atención mayor para recibir un contenido más profundo. Por esto el logro de una fusión provechosa entre los factores expresivos propios de la escena y el texto dramático proporciona un enriquecimiento del lenguaje escénico.

### **Texto y drama**

Así el texto "literario" o texto de la palabra se transforma en acción. Acción teatral que regida por las leyes del drama se aleja del literalismo, del detalle superfluo de la descripción, para concentrarse en una selección de sucesos que hacen avanzar la fábula a partir del conflicto.

La palabra alcanza de esta forma efectividad insoslayable para la buena expresividad teatral, contribuye a la función significante del sistema de códigos del escenario.

### **Teatralidad y dramaticidad**

La integralidad que Copeau considerara como el descubrimiento de la ley fundamental de la escena y el teatro,<sup>7</sup> es enunciada aquí como la unidad de teatralidad y dramaticidad. Eje de las inquietudes de la escena contemporánea determina lo esencialmente teatral. Principio que se corresponde con los diversos criterios de representación y se basa en la utilidad de los elementos escénicos en función de una intención significativa.

Funcionalidad que por medio de la síntesis y la unidad de todos los elementos escénicos devuelve la sugerencia y la

<sup>6</sup> Explicación de su idea de la dramaturgia y la renovación del lenguaje escénico. Introducción de Juan A. Hormigón a *Investigaciones sobre el espacio escénico*, p: 26.

<sup>7</sup> Citado por León de Moussinac en *Tratado de la puesta en escena*, p: 41.



imaginación a un lenguaje que se aleja de lo puramente anecdótico para alcanzar mayores posibilidades de significado.

La teatralidad como sinónimo de fantasía se ajusta a la lógica de la imaginación al acomodar todos sus elementos a las leyes de una existencia imaginaria. Recuperada la ilusión teatral —el teatro es teatro para Meyerhold, Brecht y la generalidad de las manifestaciones contemporáneas— el teatro moderno se caracteriza por la revalorización del espectáculo como lo teatral.

El arte del teatro apartado de lo mero ilustrativo, de la trasmisión exclusivamente oral, se define por una realidad más intensa donde cada elemento —verbal o no verbal— debe estar justificado en una intención significativa, para lograr —a través de la exactitud— energía dramática y calidad en la imagen escénica.

## EL CARACTER DE LA REPRESENTACION

El carácter de la representación parte del propósito fundamental del creador. Derivado de su forma de percibir la realidad y de su manera de seleccionar y enfrentarse al público, condiciona un criterio ético-artístico que constituye la función del teatro.

### Lenguaje y carácter

Es evidente la necesidad de una correspondencia entre el lenguaje y el carácter de la representación. De manera que tanto las estructuras internas del escenario como las relaciones con su público varían en su forma de expresión y comunicación acorde con el carácter de la representación. Así, no es igual el carácter ni el lenguaje para la función social de Brecht o Stanislavski, que el de Grotowski o Artaud.

Esta relación lenguaje-carácter que contempla la función social y estética que presupone la representación, abarca tanto las características sociales de sus personajes como la utilización social de la escena en espacios de significados. De tal manera que para alcanzar un verdadero teatro de carácter social no sólo se necesita de un sentido histórico sino también de un lenguaje adecuado para expresar; o lo que es lo mismo: para lograr impulsos transformadores de la realidad hay que establecer un juego teatral que provoque en el espectador una actitud crítica como forma de conocimiento y placer artístico.

Si el carácter representa en la práctica teatral la función de cada manifestación, es él quien precisa de la forma de relación con el público, al necesitar para su efectividad (entendida como permanencia) de una forma de expresión desde la perspectiva de su público. Un teatro no puede ser popular si no es visto desde la posición del pueblo.

## LAS RELACIONES ENTRE LA ESCENIFICACION Y EL PUBLICO

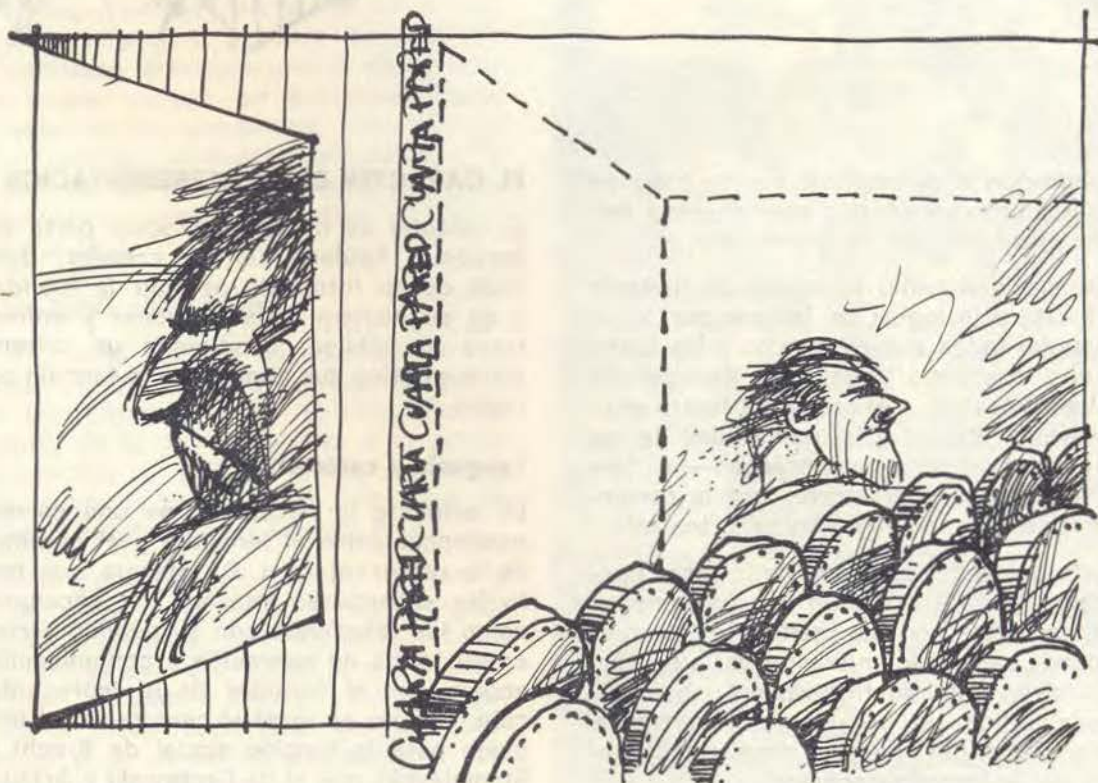
La base de esta correspondencia es la lectura de la forma escénica. Interpretación que se fundamenta en la exposición y recepción del hecho escénico, se define por la posición del artista y el público en el proceso y resultado artístico.

Afirmación que me lleva a considerar que, independientemente del tipo de público seleccionado, existen dos formas de interacción entre los elementos fundamentales de la representación.

Una de las maneras de relacionarlos es a partir de una forma de hacer teatro determinada en su totalidad por el artista: que puede ser graficada de la siguiente manera:

### escenificación → público

considera a este último desde una posición de aceptación pasiva de lo que se le



ofrece. Proceso que tiene un camino unilateral en la concepción de la imagen artística, deja al espectador indefenso ante un espectáculo que anula su participación como ente lúcido y creador, en una confrontación incompleta que establece la comunicación por medio de un consumo ajeno a los cuestionamientos importantes de su público.

La otra opción está en la participación activa del espectador, desde una posición tanto de recepción como de creación del hecho teatral.

Aquí la imagen es vista a través de la perspectiva de la realidad del público, que coincidente con la del artista logra una interacción creadora entre ambos sectores en un mismo proceso de creación y recepción. El artista permeado de la visión del público seleccionado la recrea en la metáfora escénica. Permite y promueve con ello una reacción productiva en el espectador, que completa en su mente el significado parcial de la imagen ofrecida en el escenario —productividad de Brecht.

En otras circunstancias este espectador puede modificar incluso el hecho artístico. Ambas formulaciones se pueden ilustrar de la siguiente manera; como una relación biunívoca:

### escenificación ⇌ público

La búsqueda de un público, de una comunicación creadora va más allá de un mero juego formal en el escenario. La extensión del espacio escénico hasta límites que incluyen al espectador, la ruptura de la ilusión teatral de la cuarta pared y cuanto recurso conduzca a un vínculo entre el escenario y la platea, no bastan para lograr una correspondencia profunda si no hay un conocimiento de las inquietudes del público. "El teatro tiene que introducirse en la realidad para poder producir imágenes dinámicas de la realidad".<sup>8</sup>

Paso previo que se materializa en una correcta traspolación a símbolo escénico,

<sup>8</sup> Bertolt Brecht. El desarrollo de la productividad como diversión en el teatro socialista en *La dramaturgia de Bertolt Brecht*, de Käthe Rüllicke Weiler, p: 63.

admite un nuevo carácter y función del público: la de creador y transformador. Función contemporánea del teatro que se da en el escenario como conocimiento del mundo y su transformabilidad histórica por medio de tropos escénicos, que provocando la actividad crítica en el espectador debe permanecer en él una vez concluido el espectáculo y se reintegre a la vida social.

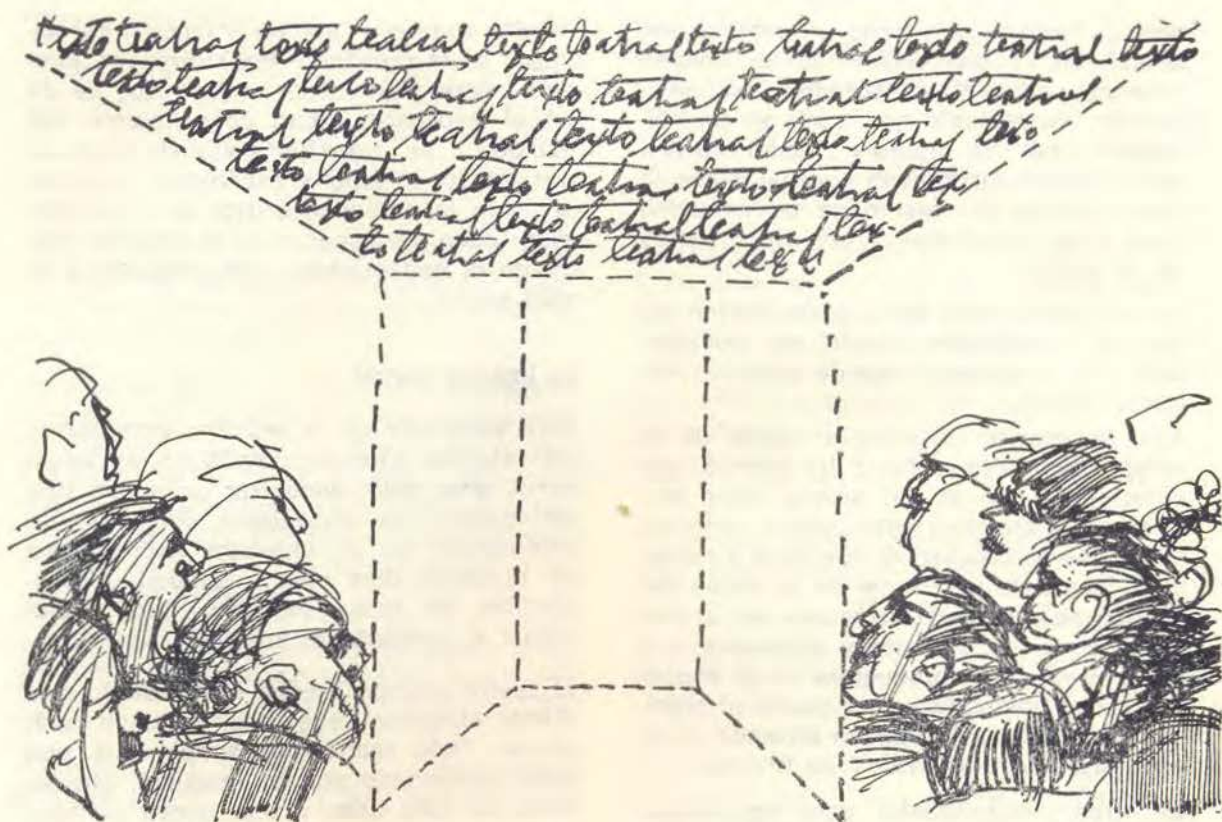
### La imagen teatral

Para concretar en la práctica esta forma de relación espectáculo-público es necesario, ante todo, encontrar un nuevo tipo de imagen. La apremiante condición de profundizar en el universo cognoscitivo de nuestros días como cualidad imprescindible del teatro moderno, hace evolucionar el concepto de imagen.

El teatro siempre se ha manifestado mediante símbolos escénicos, es decir imágenes. Todo teatro por simple que sea está conformado por tal lenguaje. Me refiero en este caso a una nueva concepción de imagen que indisolublemente unida a la idea de la teatralidad y la dramaticidad se considera con propiedad una *imagen teatral*.

Distante de ser la mera ilustración de las palabras de un autor, se aleja del llamado teatro naturalista, del detallismo y la persecución de la copia de lo cotidiano para aliarse a estructuras de significado —a la convención.

Independientemente de las divergencias tangenciales entre los múltiples renovadores de la escena contemporánea —aproximadamente desde la entrada del actual siglo— se ha trazado un camino hacia una forma más compleja, en la necesidad de presentar una mayor cantidad de información en un mismo tiempo y lugar de representación —una obra naturalista tiene aproximadamente la misma duración de una no naturalista lo que hace que se requiera de una indagación en la imaginación y recursos del arte como forma de sintetizar la expresión y ampliar el contenido.



El lenguaje teatral, que se estructura de manera visual, musical y extraverbalmente en un sistema de significados y significación, se alía y define por su posición ante el espectador. Meyerhold, Brecht, luchan por un espectador activo, sus técnicas de la "convención consciente" y del "gestus social", respectivamente, se inspiran en una misma posición ante el público.

La imagen es a su vez universo de realidad y ficción. Se considera legítima a partir de una calidad expresiva que sea eco vital de la verdad de los espectadores. Construida sobre la base del conflicto como cimiento de su significado, recobra su sentido teatral al convertir cada efecto en contenido. Propiedad que rescata la importancia de la selección y sobriedad como valor de expresividad teatral.

El espacio teatral, que engloba no sólo al espacio escénico donde se desarrolla la acción sino también el espacio de ficción que provoca en la imaginación del público,

constituye la inquietud de los teatristas modernos que persiguen la conquista de nuevas y complejas formas de expresión para divulgar contenidos más profundos.

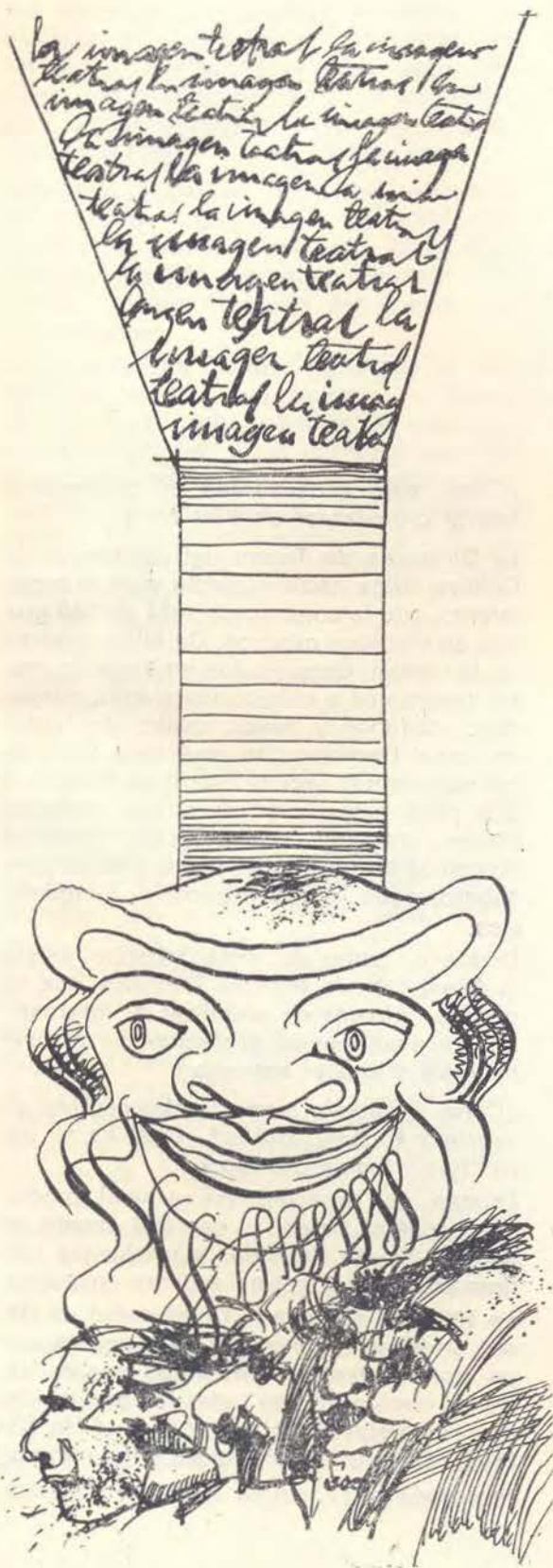
### **PUBLICO**

Receptor principal y cómplice creativo del artista, el público es uno solo como categoría, como esencia; pero múltiple en sus manifestaciones acorde a la infinidad de órdenes existentes —edad, clase social, época histórica—, responde a un clasificador común: la respuesta al efecto que le produce la obra.

Esta condición agrupa consciente o inconscientemente las diversas manifestaciones del lenguaje escénico, comprobándose su eficacia en la confrontación con el público seleccionado.

El público es por tanto el elemento determinante de la variación del lenguaje de la escena. En su mayor rapidez para el cambio —basa su reacción en la realidad his-





tórica en continuo movimiento— cuestiona los órdenes internos del escenario en el encuentro de nuevas estructuras escénicas que responden a nuevos significados y a una participación activa y creadora del espectador.

Para ello es imprescindible estar al tanto de las características y constitución del público y de esta manera crear un diseño del escenario que condicione una reacción eficaz en él.

Tal consideración parte desde el punto de vista de lo concebido para la escena por el artista y la reacción que propicia en el público y no desde la perspectiva de éste, ya que su reacción tiene un amplio campo de variaciones e influencias, tanto del espectador como individuo o como público en general —materia de investigaciones más profundas.

# DESDE VIET NAM SU TEATRO

Texto y fotos:

Vidal Hernández

No es habitual que los salones de exposiciones acojan muestras de la labor de los teatristas. Sin embargo, el Centro Nacional de Exposiciones Van Ho, del Ministerio de Cultura de Viet Nam, en Hanoi, ofreció su recinto para la exhibición de los trabajos de grado de diseñadores, escenógrafos, vestuaristas y cineastas de la primera promoción del curso para trabajadores de la Universidad de Teatro y Cinematografía de ese país.

Para suerte mía —que a la sazón me encontraba en la capital vietnamita en asuntos de trabajo— fui invitado a la inauguración de la muestra, y pude conocer, además, a Dinh Quang, rector de esa Universidad, con quien concerté una entrevista.

Un día después fui recibido por el rector, quien se hizo acompañar en el diálogo por Tran Minh Ngoc y Mai Ngoc Can, vicerrector y vicerrector docente, respectivamente, de esa institución y que funge además como director —el primero— y vicedirector —el segundo— de la facultad de actuación; ambos, directores teatrales.

Como quiera que indistintamente unos y otros fueron respondiendo mis preguntas, o completándolas, he decidido agruparlas todas en un solo bloque de respuestas y sólo cuando sea imprescindible, identificar a mi interlocutor.

He aquí, sucintamente, la transcripción de nuestra entrevista:

*¿Cómo está estructurado el movimiento teatral profesional en Viet Nam?*

La Dirección de Teatro del Ministerio de Cultura dirige nacionalmente todo el movimiento, que lo constituyen más de 180 grupos de distintos géneros. De ellos, catorce en la capital, desglosados en siete de teatro tradicional o clásico vietnamita, tuong, cheo, cailuong y danca, cuatro de teatro universal (también con repertorio tradicional vietnamita), uno de teatro para niños, y dos para niños y jóvenes que incluyen títeres, marionetas y actuación. También contamos con grupos de ópera y ballet pero subordinados a otra dirección metodológica.

Desde el punto de vista artístico existe la Asociación de Artistas Teatrales, que se encarga además de viabilizar el intercambio de experiencias profesionales a nivel nacional y con el extranjero.

*¿Cómo y cuándo surge la Universidad de Teatro y Cinematografía? ¿Cuál es su estructura y funcionamiento?*

Existen dos antecedentes a nivel medio, dos escuelas fundadas en 1960, donde en general fueron formados y graduados una gran parte de nuestros artistas en activo. En 1980 fue fundada la Universidad de Hanoi, y desde entonces el país cuenta con un sistema teatral constituido por escuelas de nivel medio en todas las provincias; dos universidades, Hanoi y Ciudad Ho Chi Minh (Saigón); subordinadas a los ministe-

(CONTINUA EN LA PAGINA 43)



# MOLINOS DE VIENTO: "VOY A DECIR LA VERDAD"

Abelardo Vidal Rivas

Ilustración: José Luis Posada

Fui jurado del Festival de Teatro de La Habana de 1984. Como en oportunidades anteriores atravesé los sufrimientos lógicos de ese desempeño. Recuerdo cómo en una misma trinchera defendí con calor, junto a colegas, la obra *Molinos de viento*. Hubo momentos en que vacilé y llegué incluso a preguntarme: ¿defiendo la obra por mis frecuentes y sostenidas relaciones de trabajo y personales con Sergio Corrieri y el Grupo Escambray? El campo de discusiones era arduo... y mis pensamientos debilitaban la fuerza y el rigor de mis criterios. Entonces resultó que, impulsado por el aire aciclonado de *Molinos de viento*, aprecié cierto toque de cobardía y flojedad en mi posición. Lancé la debilidad a un lado, pero bien lejos, me empecé sobre Rocinante y tomé la adarga de los argumentos, alimenté el entusiasmo de mis camaradas de trinchera, salimos de ella hacia el asalto de otras posiciones y convencimos, armados del espíritu proveniente de esa obra que tanto nos dice sobre el "qué hacer" de estos tiempos que vivimos.

Al leer esta obra quizás pueda decirse que hay mensajes dichos de modo muy directo; quizás que toca aspectos temáticos que demandan una mayor profundización; quizás veamos una integración de géneros que van desde el melodrama moralista y aleccionador hasta la utilización de la sátira. Podemos apreciar farsa y elementos de comedia musical y de con-

tinuar por los "quizás" alguien podría cuestionar la validez de la obra.

Mas, penetrar en *Molinos de viento*, con todos sus "quizás", es adentrarse en una obra cuyo mayor reto es el tema seleccionado: el fraude como factor fenómeno que conduce al factor esencia: la justicia y la verdad como categorías que hay que defender con valentía porque, como sucede "harto frecuente", son violentadas o manipuladas de modo inadecuado.

El nuevo teatro tiene como obligación hacernos pensar, actuar, mover criterios y discusiones; no sólo exponer doctrinas sobre la dialéctica sino mostrarlas en acción. Pienso que *Molinos de viento* lo hace.

## ESTRUCTURA, INTEGRACION DE GENEROS Y PANFLETO

Para mí, el fraude manifestado en una escuela en el campo y que se convierte en eje alrededor del cual se encadenan los diferentes sucesos y peripecias, es sólo un tema aparente. Siento que el fraude trasciende ese marco. Es más, todo indica que el ámbito del Ministerio de Educación ha sido seleccionado porque en la esfera educacional, por encima de cualquier deficiencia lógica y humana, predominan logros incuestionables.

Concurre entonces una interrogante que nosotros los escritores, nos hacemos. So-

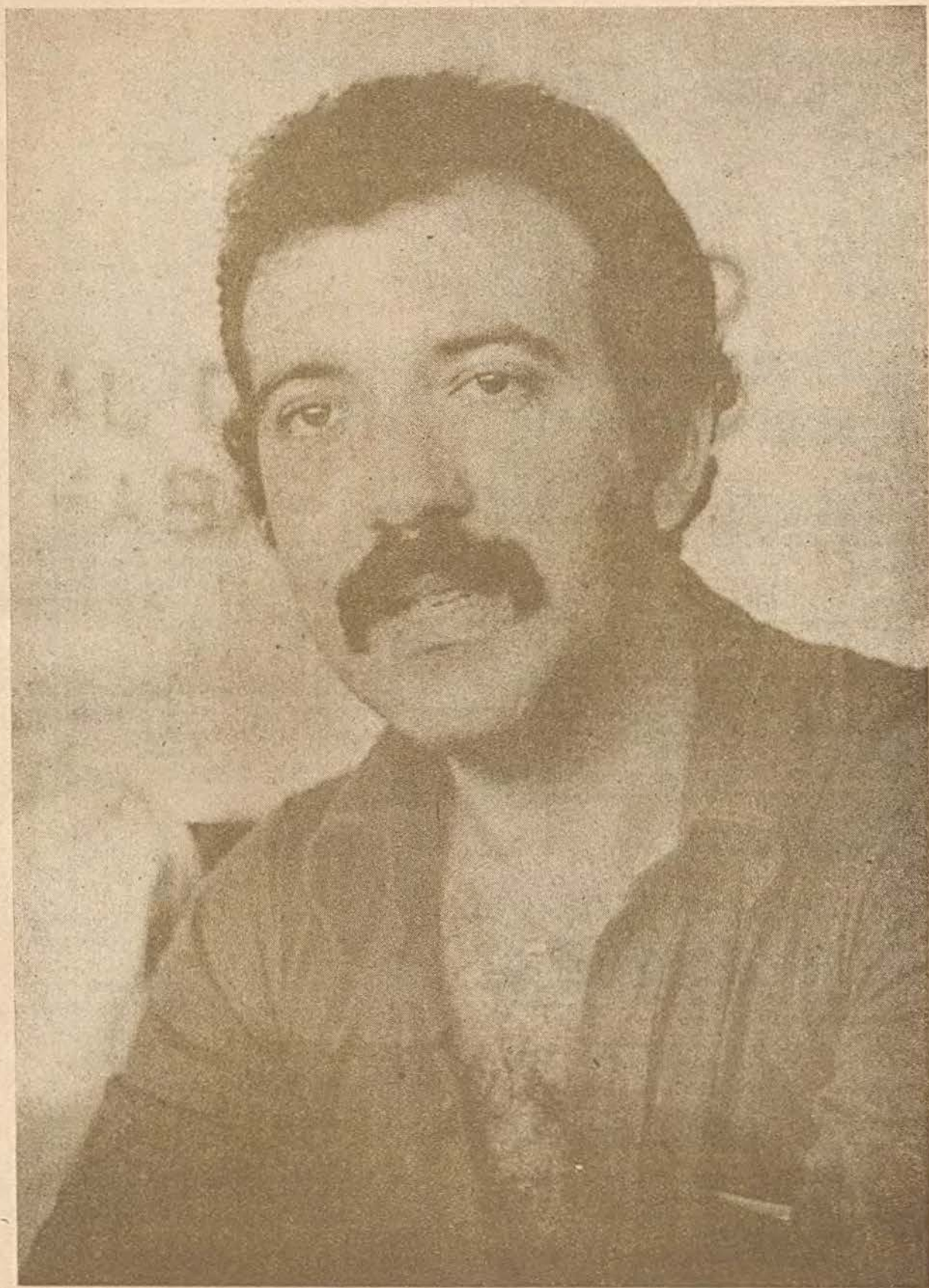
(continúa en la pág. 35)

LIBRETO LIBRETO LIBRETO 5

MOLINOS  
DE VIENTO

RAFAEL GONZÁLEZ

**RAFAEL GONZALEZ RODRIGUEZ.**— Nació el 7 de septiembre de 1950 en Ranchuelo, Villa Clara. Licenciado en Literatura Hispanoamericana en la Escuela de Letras y Arte de la Universidad de La Habana. Desde 1971 integró el equipo de investigación y acción socio-cultural de este centro docente en el Escambray, dirigido por la doctora Graziella Pogolotti. Realizó diferentes investigaciones y dirigió el trabajo cultural con niños y jóvenes en la comunidad de La Yaya. Participó en varios forums de investigaciones científicas organizados por las universidades. Posteriormente fue profesor de literatura en el IPUEC "Comandante Tony Santiago" de Manicaragua desde 1974 a 1977. En ese año ingresó en el grupo Teatro Escambray como jefe de investigaciones y asesor teatral. Escribió junto con Roberto Orihuela dos libros de testimonio: **Nicaragua, la guerra de los niños**, actualmente en imprenta, y **Los trabajos y los días de Adán y Eva**, mención en el Concurso UNEAC 1981. Obtuvo el premio de literatura infantil en el Concurso de la CTC "Frank País", 1976 con el libro **Pequeña novela de un niño campesino**. Ha publicado artículos en la revista Universidad de La Habana e impartido seminarios sobre la labor del Teatro Escambray en Finlandia, Dinamarca e Inglaterra. En 1981 participó en los Días de Brecht, en Berlín, RDA. **Molinos de viento** es su primera obra de teatro.



## PERSONAJES

DIRECTOR  
SUBDIRECTOR

### Alumnos:

TONY  
ANDRES  
IVAN  
CLARITA  
YOLANDA  
AMPARO  
JULIAN  
OTROS

### Profesores:

RITA, PROFESORA DE FISICA  
PROFESORA DE LITERATURA (MILITANTE DEL PARTIDO)  
PROFESOR DE BIOLOGIA (MILITANTE DE LA UJC)  
PROFESOR UNO

### Padres:

PADRES DE ANDRES  
PADRES DE IVAN  
PADRES DE TONY

### ESCENA 1

*(Música de suspenso. Al encenderse la linterna, la escena se ilumina con una luz tenue. Dos alumnos buscan entre papeles encima de una mesa o estante. Uno permanece afuera vigilando, Tony revuelve decidido. A Andrés se le ve aturdido).*

TONY: ¿Qué pasa, compadre? Si te mueves por inercia mañana desapruebas la física.

ANDRES: No sé...

TONY: ¿No sé?... Ninguno de nosotros sabe nada, si no no estuviéramos aquí. Mueve las manos.

ANDRES: ¡Aquí está!

TONY: ¿Estás comiendo mierda? Ese es de grado décimo.

IVAN: *(Desde afuera)*. Apúrense, coño, que el profesor está al salir.

TONY: *(Dando un grito de alegría)*. Este sí es. Aquí lo tenemos. *(Andrés se acerca)*. Pero no está la clave. ¿Dónde estará? *(Buscando desesperadamente)*. Aquí está. *(La besa)*. Arriba, socio, no tenemos tiempo que perder.

IVAN: *(Desde afuera)*. Rápido, coño, que el profesor está saliendo ya del albergue.

*(Salen del privado).*

TONY: *(Con la clave en alto)*. ¡Tremendo golpe que hemos dado! ¡Rápido!

*(Salen corriendo. Suena un timbre que parece ser la alarma de seguridad del privado, pero no es más que un timbre de entrada a clases, que nos introduce en la escena siguiente).*

### ESCENA 2

*(Inmediatamente se desplaza la mesa o estante hacia atrás y ocupa el primer plano un grupo de alumnos como dispuestos para sentarse en los pupitres de un aula. Entre ellos se divisa a los tres alumnos de la escena anterior).*

RESPONSABLE  
DE LA FEEM

DEL AULA: Para el lema: uno, dos y tres.

TODOS: "Nosotros, agua cristalina del comunismo, mataremos la sed de la ignorancia".

*(Suena nuevamente el timbre).*

### ESCENA 3

*(Salen los alumnos. Se desplaza nuevamente la mesa o estante hacia adelante. Rita, profesora de Física, se sienta frente a la mesa, trabajando. Entra el profesor Uno).*

PROFESOR UNO: Rita, Rita... ¡Tremendo problema!

RITA: ¿Qué pasa? ¿Hay dificultad con alguna pregunta?

PROFESOR UNO: ¡Con todas! ¡Con el examen completo! He encontrado a dos alumnas con la clave de la prueba...

RITA: ¿Como?... ¿En qué grupo?

PROFESOR UNO: En el A.

*(Entra el profesor de Biología, militante de la UJC).*

PROFESOR DE

BIOLOGIA: Rita, Rita... Ha pasado algo raro en el grupo B. No habían transcurrido ni veinte minutos de haber iniciado el examen y ya todos lo querían entregar. ¡Y eso que era una prueba con dificultades!



RITA: Bueno... Quizás...

*(Entra la profesora de Literatura, militante del núcleo del PCC).*

PROFESORA DE

LITERATURA: Profesora Rita, quiero informarle que he tenido que suspender la prueba en el grupo C. Vi una serie de movimientos extraños y mire... ¡La clave de la prueba! ¡La clave de la prueba, compañeros! La tenían varios alumnos... ¿Qué otra cosa podía hacer?...

PROFESOR UNO: En el grupo A ha ocurrido lo mismo...

PROFESOR DE

BIOLOGIA: Ahora me explico...

PROFESORA DE

LITERATURA: ¡Hay que hacer algo!

LOS TRES

PROFESORES: Profesora Rita, díganos, ¿qué debemos hacer?

RITA: *(Aún aturdida)* ¡El director! ¡Rápido! ¡Esto es un asunto para el director!

*(Salen. Se traslada la mesa y la silla a otro espacio: La oficina del director).*

ESCENA 4

*(El director conversa con el subdirector. Música placentera de fondo).*

DIRECTOR: Marchamos bien, Esteban, marchamos bien. A este paso cumplimos con nuestro compromiso. Mira. 98% de promoción en química. 97% en matemáticas. ¡97% en matemáticas! ¡La asignatura de los dolores de cabeza! En física nunca hemos tenido problemas. Hoy es un día feliz para nosotros. Falta por examinar literatura y aunque a veces la profesora es demasiado exigente, quiere alumnos licenciados, con esta asignatura no hay que preocuparse. ¡Es tan fácil! ¡Corrientes realistas por aquí, corrientes no realistas por allá! ¡Realismo crítico por aquí, realismo socialista por allá...!

SUBDIRECTOR: Balzac, Tolstoi, Kafka, Sholojov...

DIRECTOR: No, no... A pesar de todo con ella no hay problemas. ¡Veremos qué nos depara la biología! ¡Ahí, por desgracia, la vida nos da sorpresas...

*(Entran los tres profesores).*

LOS TRES

PROFESORES: ¡Compañero director: hay que hacer algo, hay un problema!

DIRECTOR: *(Se levanta de su asiento, alarmado).* ¿Qué ocurre? ¿Acaso llegó una visita de la provincia?

PROFESOR UNO: No, pero es de esperar...

PROFESOR DE

BIOLOGIA: No hay que dudar...

PROFESORA DE

LITERATURA: Después de lo ocurrido...

DIRECTOR: ¿Después de lo ocurrido?

SUBDIRECTOR: ¿Se puede saber qué es lo ocurrido?

PROFESOR UNO: En el grupo A, dos...

PROFESOR DE

BIOLOGIA: En el grupo B terminaron tan rápido que...

PROFESORA DE

LITERATURA: En el grupo C tuve que suspenderlo...

RITA: ¿Qué usted cree que se puede hacer?

DIRECTOR: ¿Hacer? ¿Qué cosa?

RITA: Sobre lo ocurrido...

SUBDIRECTOR: Pero acabarán de decir qué es lo ocurrido...

PROFESOR UNO: ¡La clave!

PROFESOR DE

BIOLOGIA: Por eso terminaron tan rápido. ¡Hasta Ileana! ¡Hasta la mismítica Ileana! ¿Comprende usted?

PROFESORA DE

LITERATURA: ¡La dominaban todos!

DIRECTOR: ¿Qué a Ileana la dominaban todos? ¿En qué clase de clave ustedes me hablan?

SUBDIRECTOR: Explíquense, señores...

RITA: La clave de Ileana... digo de la prueba, la tenían los alumnos. ¡Ha ocurrido un fraude!

DIRECTOR Y

SUBDIRECTOR: ¿Un fraude?

LOS TRES

PROFESORES: Exactamente.

SUBDIRECTOR: De Ileana se puede esperar. No sé qué tiene esa chiquita en la cabeza.

DIRECTOR: ¡Tráiganme inmediatamente a Ileana a la dirección!

PROFESOR DE

BIOLOGIA: No... Es que yo no sé si Ileana... Lo dije por decir...

SUBDIRECTOR: Pero si no está seguro que Ileana... ¿Cómo que lo dijo por decir?

PROFESORA DE

LITERATURA: Es que usted no debió mencionar a Ileana. ¡Ha formado un enredo!

DIRECTOR: Espero que ustedes sepan cómo salir de él.

RITA: Sí... Déjeme explicarle... Los tres profesores han detectado que una parte de los alumnos conocían la clave de la prueba. ¡Algunos tenían en su poder la clave! ¡Mire!... *(Le enseña los papellitos al director).*

SUBDIRECTOR: ¡Han extraído la clave del privado!

PROFESOR DE

BIOLOGÍA: Eso es lo que parece.

LOS TRES

PROFESORES: Díganos, director, ¿qué se debe hacer?

DIRECTOR: (Aún aturdido). ¡El municipio! ¡Esto hay que consultarlo con el municipio!

#### ESCENA 5

(Entrada del tema musical de Rocky II. Los tres alumnos corriendo frente al público. A medida que conversan corriendo, Andrés se va quedando atrás). TONY. Por eso tenemos que ponernos de acuerdo...

IVAN: Cuando empiecen a investigar la gente va a empezar a hablar...

ANDRES: Yo no sé por qué nos metimos en este lío...

TONY: Ahora no se puede echar para atrás

ANDRES: Pero, ¿qué vamos a decir?

TONY: Déjame pensar.

IVAN: Tómese su tiempo, jefe.

ANDRES: A mí me parece que debemos declarar la verdad.

IVAN: Este está medio arratonao.

TONY: (Iluminándose). ¡Ya sé!

IVAN: Desembucha.

TONY: ¡La clave la encontramos en el aula de física, en una de las gavetas de la mesa!

ANDRES: ¡Eso no hay quién se lo crea! Es mejor decir la verdad.

IVAN: Cállate, estúpido. Siga jefe.

TONY: De tal forma que parecería que por descuido a la profesora se le quedó allí.

IVAN: ¿Y si la profesora lo niega? ¿Si dice que nunca estuvo con la prueba en el aula?

TONY: ¡Nos caemos de nalgas repitiendo lo mismo!

ANDRES: Pero eso es levantar sospechas contra la profesora. Eso no es justo.

TONY: ¿Y tú sabes la justicia que van a aplicarte si descubren que robaste la prueba?

IVAN: Tienes que saber defenderte. Tony y tú eran los que estaban de guardia. Tú eres uno de los sospechosos aunque seas muy buen alumno. Eso no cuenta.

ANDRES: ¿Buen alumno?

(Tony e Iván desaparecen por los laterales y dejan sólo en escena a Andrés.

ANDRES: Sí, eso no cuenta.

#### ESCENA 6

(Entran por los laterales los padres de Andrés la iluminación de esta escena adquiere un aire especial: El recuerdo. El padre ara con sus bueyes; la madre reparte maíz a las gallinas).

EL PADRE: Cuenta mucho, hijo, la voluntad y el esfuerzo que pongas en todo en la vida. Yo sé que no vas a regresar acá para esta tierra. Ahora todos los jóvenes como tú buscan ser médico, abogados o ingenieros. Ninguno quiere regresar a la tierra que los vio nacer.

LA MADRE: Malagradecidos que siempre han sido los hijos.

EL PADRE: No... Es que los tiempos han cambiado. Si acaso los muchachos regresaran algún día no sería para trabajar con sus manos esta tierra que tanto sudor nos ha costado para hacerla producir... Vendrían como ingenieros a dirigir cosas grandes como las que nos explican en las reuniones... O como médicos, para atender las enfermedades que se nos han acumulado por tanto trabajo.

LA MADRE: ¿Los podremos entonces reconocer, viejo?

EL PADRE: Seguro... Y vamos a estar muy orgullosos de ellos porque serán lo que nunca pudimos ser nosotros...

LA MADRE: Yo creo que estás soñando, viejo... (Mirando al hijo). Andresito es igual. Desde chiquitico hacia cosas... ¿Te acuerdas cuando tenía que bajarlo del techo de la casa porque se encaramaba a coger la luna?

EL HIJO: Es que me parecía que estaba cerquita... Y sentía como si me llamara...

LA MADRE: Y yo... "Andresito, hijo bájate del techo. Te vas a caer y te vas a dar un golpe"... Y tú...

EL HIJO: Vieja, vieja, mire... Casi la toco.

LA MADRE: Yo pensé que un día sería cosmonauta.

EL HIJO: Yo quiero ser filólogo.

EL PADRE: ¿Qué cosa es eso? ¿Para qué sirve eso?

EL HIJO: No sé muy bien. Lo único que sé es que no puedo evitarlo... Me monto con Don Quijote y salgo echando por la Mancha a pelo tendío navegando por los mares por donde viajó Ulises y le pincho el ojo al ciclope... (Los padres se miran angustiados). Y me encanta el sonido de las palabras y se me enredan y desenredan en los oídos haciéndome cosquillas.

EL PADRE: A mí las palabras siempre me han gustado, pero las que dicen verdad... Las palabras también pueden decir mentiras, como las del abogado García, que sirvieron para quitarnos la tierra... Me imagino que si usted se monta con ese Don Quijote en el mismo caballo será porque él dice también la verdad... No quiero que tenga toda clases de amigos. Usted sólo puede ser ami-

go de los que dicen la verdad. ¿Entendido?  
EL HIJO: Sí, viejo.

#### ESCENA 7

*(Suena el timbre. Se rompe la magia de esta escena. Salen los padres y Andrés. Los alumnos forman frente al público. En un costado, el director).*

DIRECTOR: *(Paseándose frente a los alumnos formados).* Y quiero que se me diga la verdad...! Vamos a entrevistarnos con cada uno de los alumnos que están implicados en este problema. Es mejor para todos ser sinceros. Si colaboran, la medida a tomar no será tan fuerte; pero este asunto tenemos que aclararlo. El prestigio de la escuela se ha puesto en entredicho en toda la provincia. Ahora, precisamente ahora, que estábamos logrando tan buenos resultados docentes ocurre este hecho... Y apriétense los pantalones porque la prueba que se les va a poner viene más difícil ahora... *(Después de la amenaza).* Y recuerden que entre todos debemos garantizar la promoción. He dicho.

*(Canción de los alumnos investigados, cantada por el coro de alumnos, después que ha salido el director).*

La verdad, ¿dónde está?, pide el director.  
¿Qué decir, qué explicar? ¡Tremenda confusión!

Si a mí me la dio Teresa  
si a mí me la dio Julián  
si a mí me la dio Yolanda  
que es novia de mi amigo Iván.

La verdad, ¿dónde está?, pide el director.  
¿Qué decir, qué explicar? ¡Tremenda confusión!

Si a mí me la dio Tomasa  
si a mí me la dio Inés  
si a mí me la dio Clarita  
que es socita de mi amigo Andrés.

La verdad, ¿dónde está?, pide el director.  
¿Qué decir, qué explicar? ¡Tremenda confusión!

Si a mí me la dio Consuelo  
si a mí me la dio Amparo  
que se muere por Antonio  
aunque no entre por el aro.

CORO: ¿Y quién se la dio a Iván?

¿Y quién se la dio a Andrés?  
¿Y quién se la dio a Antonio?  
Averigua tú quién fue.  
La verdad, ¿dónde está?, pide el director.  
¿Qué decir, qué explicar? ¡Tremenda confusión!

*(Salen los alumnos).*

#### ESCENA 8

*(Entran dos sillas muy altas donde se sientan los investigadores: El profesor de Biología y la profesora de Literatura. Iván se sienta en una silla pequeña).*

IVAN: No sé por qué Julián dice eso. ¿Acaso Yolanda ha afirmado que yo le di la prueba?

PROFESOR DE BIOLOGIA: No, Iván, Yolanda no afirma nada. Pero no sé por qué Julián tendría que mentir y decir que ella le dio la prueba que tú le facilitaste.

PROFESORA DE LITERATURA: Es mejor que seas sincero Iván. Si más tarde o más temprano la verdad se va a saber.

IVAN: Mire, profesora... En el fondo la verdad es que yo creo que Julián ha formado todo este enredo porque... El siempre ha estado enamorado de Yolanda y como ella no le hace caso... Ya Yolanda se lo ha dicho muchas veces que a quien ella quiere es a mí... Y yo hasta he tenido problemas con Julián. Se lo advertí, que la dejara quieta porque si no iba a tener que partírsela la cara...

PROFESORA DE LITERATURA: Iván, ¿qué expresiones son esas...?

IVAN: Perdón, profesora, pero es que me vuelo porque me doy cuenta de lo que hay detrás de todo esto.

PROFESOR DE BIOLOGIA: No, no comprendo, Iván. Julián y tú siempre han sido muy amigos. Jamás han tenido ni un sí ni un no. Por otra parte él tiene novia. Nunca lo he visto interesarse en Yolanda... A mí me parece que esto es un gran invento tuyo.

*(Iván va a responder, pero llega el director).*

DIRECTOR: ¿Qué? ¿Ya confesó?

IVAN: Yo no tengo nada que confesar...

DIRECTOR: ¿No? ¿No tienes nada que decir sobre lo que ha dicho Julián?

IVAN: Ya yo expliqué a los profesores lo que tenía que decir...

DIRECTOR: Que debe ser una sarta de mentiras para librarte de la responsabilidad que tienes en todo esto... ¡A mí sí no vas a hacerme cuentos!

PROFESORA DE LITERATURA: Compañero director...

IVAN: Yo no tengo por qué decir mentiras...

DIRECTOR ¡Es verdad! No tienes por qué decir las teniendo los padres que tienes. *(Gesto de contrariedad de Iván).* Yo quisiera verles las caras cuando sepan en lo que anda metido su hijo. ¿Qué van a decir? ¿Te imaginas la vergüenza por la que van a pasar? ¿Tú crees que esto no les afecta a ellos...?

Tu padre, director de una empresa, y tu mamá, también dirigente.

IVAN: Director, ¿por qué siempre tengo que estar oyendo los cargos de mis padres? ¿Por qué no los deja quietecitos en los puestos que tienen?

DIRECTOR: ¿No sabes por qué? ¿Quieres que te lo explique? Porque la educación de los hijos depende mucho de lo que los padres enseñan en la casa. Y con tu actitud, pones en entredicho ante todos lo que tus padres hacen por ti.

#### ESCENA 9

(Música de película de aventuras. El padre de Iván, con avíos de pesca, lo llama a gritos.)

EL PADRE: Así, Iván... Levanta un poco más los brazos... No te apresures... Más sereno... No golpees el agua...

(Iván ha avanzado hacia el padre nadando. El padre lo ayuda a subir al bote. Iván está sofocado.)

EL PADRE: Estás mejorando... De aquí a la orilla son unos 400 metros...

(Iván asiente entre cansado y feliz.)

IVAN: ¡Qué bueno que pudimos venir a pasear este fin de semana! ¡Hacia tiempo que no salíamos juntos!

EL PADRE: Imagínate... (preparando los avíos). Yo tengo responsabilidades.

IVAN: Yo no sé porque siempre tienes que ser dirigente.

EL PADRE: (Lanzando el nailon). Bueno, alguien tiene que serlo, imagínate... Si todos evadieran las responsabilidades...

IVAN: Sí, pero, también...

EL PADRE: ¡Creo que picó algo! (El hilo se pone tenso). ¡Coño, tremendo pez! ¡Ayúdame!

IVAN: (Ayudándolo). Hala, papá, hala...

EL PADRE: ¿Y qué estoy haciendo? ¡Hala tú!

IVAN: (Viendo aparecer a la persona que está enganchada con el anzuelo). ¡Qué tamaño! ¿Será una aguja?

EL PADRE: Parece un sábalo...

IVAN: O un robalo...

EL PADRE: (Se ha acercado la presa). Creo que es una picúa...

IVAN: ¡Es una mujer!

EL PADRE: (Alarmado). ¿Cómo?

(La mujer empieza a gemir.)

LA MUJER: (A Iván). Ayúdame. ¡Quitenme el anzuelo de la trusa! ¡Qué susto me he llevado! Pero, bueno, me ayudaron a llegar... Ya estaba agotada.

EL PADRE: ¿Qué hace usted aquí?

LA MUJER: Compañero, director, hay un problema en la empresa en una de las líneas de pro-

ducción. Ha sufrido una detención y se hace necesaria su presencia.

EL PADRE: ¡Que barbaridad! Tendré que ir cuanto antes!

LA MUJER: Además, se recibió una citación para mañana a una reunión extraordinaria en la provincia. Dice que sin excusa ni pretexto puede dejar de asistir... ¿Me sigue?

EL PADRE: Sí, inmediatamente... (Mirando a Iván que disgustado sostiene los avíos). Creo que el sábalo lo vas a tener que pescar solo. ¿No te pones bravo?

(Iván niega con la cabeza.)

EL PADRE: Bueno... Me voy.

(Se lanza junto con la mujer.)

IVAN: (Desde el bote). Papá, tú crees que el fin de semana que viene podremos...

EL PADRE: (Nadando). Quizás el otro... El que viene tengo una actividad de emulación... Quizás tu madre pueda. Convéncela...

(Se alejan nadando.)

IVAN: (Al público). ¡Mamá! ¿Por qué no hacemos un campismo este fin de semana?

(Entra la mujer con una mochila a los hombros. Ahora hace de madre de Iván. Iván deja los avíos para ayudarla a cargar la mochila.)

LA MADRE: Al fin llegó tu turno. ¡Estaba con la lengua afuera! (Mirando hacia lo alto). Hijo ¿no podías haber escogido una loma más chiquita?

IVAN: No hubiera tenido gracia. ¡A la loma!

(Iván la agarra por la mano y haciendo un sonido con la boca la arrastra hacia la cima rápidamente. Al llegar hay un hombre sentado, de espaldas a ellos jadeante.)

IVAN: Hay uno aquí.

(El hombre se vuelve.)

LA MADRE: (Jadeante). ¿Qué hace usted aquí? ¿Por dónde llegó?

EL HOMBRE: Por el lado izquierdo. ¡No puedo ni con mi alma! ¡Tenga! (Entregándole un papel).

LA MADRE: (Leyéndolo). ¿Son suecos, no?

EL HOMBRE: Sí, y quieren tener un intercambio de experiencias. El aviso llegó de pronto.

LA MADRE: ¿Y el carro?

EL HOMBRE: Lo dejé al pie de la loma.

LA MADRE: Espéreme entonces que bajo enseñada. Bueno, se nos echó a perder el fin de semana. (Al hijo).

¡Qué paisaje tan lindo! ¿Verdad?

(El hijo no responde. Mira disgustado el paisaje.)

LA MADRE: No te vas a quedar aquí solo, ¿verdad?  
IVAN: Sí.

LA MADRE: ¿Sí? Estás disgustado... Pero, imagínate, qué voy a hacer... Tengo que atender a los suecos. Vamos a ver si la semana que viene tenemos un poco más de suerte ¿eh? Bueno, me voy entonces. No te canses mucho. Necesitas estar fresco para esta semana. Tienes exámenes.

IVAN: Eso fue la semana pasada.

LA MADRE: Ah, sí... ¿Cómo no me lo habías dicho? Bueno, me voy... ¡Qué paisaje tan lindo!

IVAN: Mamá, ¿tú crees que papá esté libre el fin de semana que viene?

LA MADRE: (Gritando desde lejos). ¡Ojalá!

(Sale).

#### ESCENA 10

(Entran los alumnos caminando y cantando).

La verdad, ¿dónde está?, pide el director.

¿Qué decir, qué explicar? ¡Tremenda confusión!  
Si a mí me la dio Consuelo  
si a mí me la dio Amparo  
que se muere por Antonio  
aunque no entre por el aro.

(Iván se levanta de la silla de los juzgados y se incorpora al grupo de alumnos que salen cantando. Tony se sienta en la silla de los juzgados).

PROFESORA DE LITERATURA: Bien, Antonio, cuente cómo ocurrieron los hechos...

TONY: Andrés y yo estábamos de guardia. Cuando subimos a tomar agua al bebedero nos dimos cuenta que la luz del aula de física estaba encendida...

#### ESCENA 11

(Se quedan congelados los profesores investigadores. Tony ayuda a Andrés a entrar una mesa y una silla, que sitúan al otro lado del espacio escénico. Tony va al bebedero).

ANDRES: (Llamando a Tony). Tony, vamos a apagar la luz del aula de física, que se quedó encendida...

(Entran al aula).

ANDRES: (Leyendo en una imaginaria pizarra). Oscilaciones mecánicas. (Se vuelve a Tony y ambos ríen). (Andrés corre y se sitúa detrás de la mesa, adoptando una actitud de profesor). Pueden sentarse, alumnos.

(Tony, siguiendo el juego, se sienta en una silla y adopta la actitud de un estudiante).

ANDRES: (Siguiendo el juego). Hoy vamos a dar la unidad... (Señalando a la imaginaria pizarra). Os-

cilaciones mecánicas... El objeto fundamental de esta unidad es que ustedes sepan caracterizar un movimiento armónico simple... Esto tiene que estar bien claro para todos. Recuerden que los objetivos fundamentales son los que se van a examinar y tienen que saber dominarlos...

TONY: (Aburrido). Sí, profesor, eso usted lo dice en todas las clases. Para nosotros eso está más que claro.

ANDRES: Sí, pero así y todo siempre hay alguno que después desaprovecha.

TONY: Eso también nos lo dice siempre...

ANDRES: Bueno, silencio, vamos a empezar... Quiero decir que las oscilaciones están muy difundidas en la naturaleza... ¿Ustedes pudieran poner algunos ejemplos de oscilación?

TONY: Cuando el viento azota a un árbol... (Tony hace un movimiento oscilatorio).

ANDRES: ¡Correcto!

TONY: Profe... Y cuando con una chiquita...

ANDRES: ¿Con una chiquita? ¡Ah, sí! ¡Correcto! Pero eso es una oscilación forzada...

TONY: ¿Forzada, profe? ¡Qué va! Si los dos estuvimos de acuerdo...

ANDRES: Un chistecito más y sale del aula. (Pausa). Copien esta definición: "Una oscilación es libre... (Se detiene. Recurre a un libro para poderla dar). "Una oscilación es libre cuando se realiza bajo la acción de las fuerzas internas de un sistema después de sacar al cuerpo de una posición de equilibrio". (Explicando). Es el caso del péndulo: un cuerpo que cuelga de un hilo a partir de un apoyo o sostén. Para que pueda oscilar hay que sacarlo de la posición de equilibrio...

TONY: Profe, ¿y todo lo que cuelga y tenga posibilidad de hacer oscilaciones es un péndulo?

ANDRES: Bueno... sí, todo lo que cuelga y tenga posibilidad de hacer oscilaciones es un péndulo... ¡Correcto! ¡Un chistecito más y sale del aula! Bueno, sí, creo que han entendido... Como ejercitación, voy a ponerles las siguientes preguntas...

(Extrae un papel de la mesa. Se queda leyéndolo detenidamente).

TONY: Profesor, rápido, que se nos va a pasar los cinco minutos de receso...

(Después de haber hecho con la boca el sonido de un timbre).

ANDRES: ¡Coño, Tony, mira esto...! Parece una prueba de física...

((Tony toma el papel)).

TONY: ¿De cuándo será esta prueba? Oye, ¿esta no será la prueba que nos van a poner mañana?

ANDRES: No seas bobo. ¿Qué haría aquí en la mesa de la profesora? Esas pruebas siempre las traen envueltas y las guardan en los privados.

TONY: ¿Y si la profesora se puso a revisarla aquí en el aula...?

ANDRES: (*Mirándolo, revisando la prueba y sopesando esa posibilidad*). No, qué va...

TONY: ¿Estás seguro?

ANDRES: ¿Cómo tú crees que la profesora va a tener ese descuido? No, este debe ser un examen del curso anterior que seguro que utilizó para alguna ejercitación en el aula...

TONY: Pero en el grupo de nosotros ella no ejercitó nada...

ANDRES: Tú sabes que ella la tiene cogía con nosotros. Pero ella en otros grupos ha dado hasta repasos...

TONY: (*Incorporando a la profesora*). ¡Repasos no! ¡Yo no doy repasos! ¡Aclaración de dudas! ¡Consolidación de conocimientos!

(*Se ríen*).

TONY: ¿Qué hacemos?

ANDRES: Vamos a responderlo. Esto nos puede ayudar a estudiar...

TONY: Podemos hacerlo mañana en el campo. Ahora hay poco trabajo...

ANDRES: Correcto.

TONY: ¡Apaga la luz!

#### ESCENA 12

(*Tony se sienta en la silla de los juzgados. Se enciende la luz sobre este espacio*).

PROFESORA DE LITERATURA: ¡Qué jueguito tan simpático! ¡Y resultó que era el examen que se les aplicó!

TONY: (*Muy apenado*). Sí.

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Y por qué entonces no...

TONY: Profesora... En ese momento ya era imposible. ¿Qué se iba a pensar? Eso era buscarle un problema a la profesora... Además, ¿nos creerían lo que pasó?

PROFESOR DE BIOLOGIA: Claro que no; como no lo creo ahora tampoco. ¿Por qué algunos estudiantes fueron con las respuestas escritas al aula?

TONY: Quizás algunas preguntas... Quizás algunos pensaron que podrían salir parecidas aunque fueran de otro curso...

PROFESOR DE BIOLOGIA: A mí lo que me parece es que están mintiendo...

TONY: (*A la profesora de Literatura*). ¿Se da cuenta ahora? ¿Quién se lo iba a creer? Cuando pu-

sieron la prueba todos nos miramos. Todos comprendimos que había que callar. Eso no me pasó a mí solo. ¿Quién desconfía aquí de Andrés? Todos saben que él es incapaz de mentir. Pregúntenle. El también tuvo que callar. No queda otro remedio.

(*Los profesores se miran*).

#### ESCENA 13

(*Lo alumnos entran en shores y camisetas, jugando, lanzándose pelotas. Cantan.*)

La verdad, ¿dónde está?, pide el director. ¿Qué decir, qué explicar? ¡Tremenda confusión!

Si a mí me la dio Tomasa  
si a mí me la dio Inés  
si a mí me la dio Clarita  
que es socita de mi amigo Andrés.

(*Tony se incorpora a los alumnos que salen cantando; Andrés se sienta en la silla de los juzgados*).

#### ESCENA 14

ANDRES: Sí, profesora, todo lo que ha dicho Tony es cierto.

PROFESOR DE BIOLOGIA: Pero hay algo que no me convence.

ANDRES: ¿Qué cosa?

PROFESORA DE BIOLOGIA: Que el resto de tus compañeros no han contado lo del repaso en el campo. Uno dice que se la dio Teresa; Teresa que se la dio Julián; Julián que se la dio Yolanda... Y así hemos llegado a ustedes tres. Lo que ustedes han dicho no concuerda con lo que dicen los demás...

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Qué tienes que decir a eso?

ANDRES: (*Dudando*). Bueno... Cuando llegamos al campo...

(*Se calla*).

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Te cuesta mucho trabajo mentir, verdad?

ANDRES: No... Es que me da pena todo lo ocurrido... Tony... Mire, profesora, cuando llegamos al campo y nos sentamos a tratar de resolver los ejercicios...

#### ESCENA 15

(*Se apaga la luz sobre este espacio escénico. Los profesores quedan congelados. Se enciende la luz sobre otro espacio. Andrés se une con Tony y se sientan con el papel de la prueba. Entra Iván*).

IVAN: Eh, ¿qué están haciendo?

ANDRES: *(Dirigiéndose a los profesores congelados).*

Preguntó Iván.

TONY: Estamos estudiando... Mira, nos encontramos esta prueba en el aula de Física...

ANDRES: Quizás nos pueda servir como ejercicio...

IVAN: ¿Y esa prueba?

ANDRES: Parece ser de otro curso, pero nos podría servir para estudiar...

IVAN: *(Llamando hacia uno de los lados).* ¡Yolanda... Yolanda!

YOLANDA: *(Entrando).* Mi Romeo, ¿dónde te habías escondido?

IVAN: *(A Tony y Andrés).* Esta ha cogido un trajín desde que vio Romeo y Julieta por la televisión...

YOLANDA: ¡Ay, es que amores así ya no existen!

IVAN: Mi amor, si tú vivieras en una casa con balcón yo sería capaz de treparme en él aunque me cayera y tuvieran que llevarme al policlínico...

YOLANDA: ¿Me lo juras?

IVAN: Por la inconstante luna...

YOLANDA: No... Esto tenía que decirlo yo... Julieta es la que dice que la luna...

IVAN: *(Interrumpiéndola).* Mira, Yolanda, siéntate...

Tony y Andrés tienen una prueba que puede servirnos para estudiar física...

ANDRES: ¡Y entonces llegó Julián! *(Entra Julián).*

JULIAN: ¡Penélope...!

YOLANDA: M querido Odiseo, ¿dónde estás que no te veo?

*(Todos jugando con mucha teatralidad).*

ANDRES: *(Incorporando a Odiseo).* ¿Qué haces rodeada de pretendientes? Extenderé mi arco y les llenaré sus cuerpos con mis saetas...

*(Hace la acción de disparar con un arco. Yolanda se levanta y extendiendo una tela imaginaria evita que la flecha "hiera" a alguno).*

YOLANDA: *(Mirando la fecha encajada en la tela).* Para algo tenía que servir la tela que con tanto trabajo he estado tejiendo mientras esperaba tu regreso...

IVAN: *(Aparentemente muy celoso).* ¡Oyeme, Yolanda, déjate de jueguitos con Julián!

ANDRES: Iván estaba celoso.

YOLANDA: Acércate, mi Odiseo que vamos a estudiar Física con deseo.

JULIAN: ¿Estudiar física en Itaca?

YOLANDA: ¡En Itaca! *(Julián avanza hacia Andrés, que le da la prueba).*

JULIAN: ¡Por Palas de Ateneas! ¿Y esta prueba de física? ¡Teresita!

*(Los alumnos se retiran llamando a otros alumnos).*

#### ESCENA 16

ANDRES: Y así fueron llegando otros... Después yo supe que la prueba fue pasando a los demás... Los ejercicios eran buenos... Siempre pensamos que alguna pregunta de ese estilo podría salir...

*(Andrés se detiene apenado. Es evidente que todo este invento le molesta).*

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Por qué no sigues?

ANDRES: ¿Qué otra cosa usted quiere que diga, profesora?

PROFESORA DE LITERATURA: No sé, Andrés. Tu historia como literatura es recurrente, pero...

ANDRES: ¿No se puede creer?

PROFESORA DE BIOLOGIA: Es difícil, ¿no te parece?

ANDRES: Profesor, yo no la puedo hacer de otra forma...

*(Defendiendo su veta de literato).*

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Qué quieres decir con eso?

ANDRES: *(Casi desesperado).* ¡Que así ocurrieron las cosas!

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Y por qué cuando pusieron la prueba y te diste cuenta que eran los ejercicios que se habían encontrado la noche anterior no lo dijiste...?

ANDRES: No sé, profesora... Imagínese...

PROFESORA DE LITERATURA: Imagínate, Andrés... Ahora uno puede sospechar que ustedes sacaron esa prueba del privado...

ANDRES: *(Primero queda lívido. Luego se repone).* No, profesora... ¿Cómo usted va a pensar tal cosa? El problema es que... Imagínese... Encontrarse uno esa prueba en el aula... ¿Qué se diría de la profesora? Si fue un descuido... La profesora Rita es amiga de los alumnos... Es una profesora chévere... *(Ante la mirada curiosa de la profesora de Literatura).* Vaya, quiero decir, buena gente... Ella no lo anda a uno molestando siempre con eso de: abróchate el botón, tienes el pelo un poco largo, por qué no traes corbata... ¿Usted me entiende?

*(La profesora de Literatura mira suspicaz al profesor de Biología)*

PROFESORA DE LITERATURA: *(A Andrés).* Eso es lo que estamos tratando, Andrés, de entender todo esto...

ESCENA 17

*(Entrada del tema musical de Rocky II. Salen de escena los profesores y utilería de la anterior. Los tres alumnos corren frente al público).*

TONY: No debes preocuparte, Andrés, hasta ahora nos están saliendo bien las cosas.

ANDRES: ¿Qué no me preocupe? Creo que nos enredamos cada vez más con la mano de mentiras que hemos inventado.

IVAN: Déjate de boberías... Si les han quedado de lo más bien.

ANDRES: Pero hemos levantado sospechas contra la profesora...

TONY: Es la única manera que tenemos de defendernos...

IVAN: ¿Tú sabes lo que es enfrentarse con los padres...?

ANDRES: Yo ni quiero imaginarme eso...

TONY: ¡Y cómo son los tuyos...!

IVAN: ¿Te imaginas los discursos que tendríamos que oír?

ANDRES: Ese es el problema... Que ellos no me hacen discursos. Al viejo le va a sobrar mirarme para saber que digo mentira...

TONY: ¡Coño, ni que fuera adivino!

IVAN: Lo que pasa es que tienes miedo...

ANDRES: ¿Y tú no?

*(Iván se siente atrapado)*

TONY: ¡Caballero! ¡Con miedo si no vamos a ningún lado!

ANDRES: Yo lo que temo es que tomen alguna medida con la profesora...

IVAN: ¿Y tú crees que ella no va a defenderse también?

ANDRES: No voy a poderle ni mirar la cara...

TONY: Es la palabra de ella contra la de nosotros; pero ¿cuál es la verdad?

IVAN: No van a poder encontrarla si nos mantenemos firmes...

ANDRES: Coño, pero a mí me cuesta bastante mantenerme firme con una mentira...

TONY: Pues tienes que hacerlo. Tú eres amigo de nosotros; pero si te vas de lengua conmigo las pierdes todas...

IVAN: *(Bromeando)*. Y eso sería buscarte tremendo problema aquí en la escuela...

*(Tony e Iván salen por un lado. Andrés queda solo).*

ESCENA 18

*(Se ilumina el escenario con una luz especial para crear una atmósfera de irrealidad. Se oyen voces que reverberan en torno a Andrés. Puede tratar como las voces de las insatisfacciones del mismo Andrés. Es como un monólogo con ecos).*

VOCES: Andrés, ¿qué haces con tu saber?  
Si no conoces el placer...

Andrés, ¿qué haces con estudiar?  
Si aún no sabes amar...  
Lo que gastas en leer...  
debes saber utilizar en aprender a beber  
en un cigarrillo fumar  
en sorprender al bailar  
en tus músculos mostrar  
para que todas las chiquitas  
te puedan admirar.  
Andrés, ¿qué haces con tu saber?  
Si no conoces el placer...

*(Entra música rock. Andrés ha corrido hacia un lado al mismo tiempo que entran los jóvenes portando afiches de cantantes y grupos favoritos que sitúan al fondo. Inician una coreografía al ritmo de la música. Giran luces de colores como en un dancing. Es una escena de recuerdo, con cierta irrealidad en su atmósfera: Una especie de noche de Walpurgis moderna. Tony introduce a Andrés en el mundo del placer, llevándolo de la mano).*

TONY: Mira, un centenar de luces brillan en el cielo. Se baila, se conversa, se bebe, se ama. Así que dime: ¿dónde hay cosa mejor?

*(Se canta una canción que se funde con la música que sirvió para la coreografía).*

¿Dónde hay cosa mejor?  
que en un dancing bailar?  
¿Dónde hay cosa mejor  
que en gozar y en amar?  
A las chicas vencer  
a un buen chico atrapar  
sin tener que pensar  
aquí es todo olvidar.

TONY: Mira, Andrés, estos son los mejores momentos de la vida. Juventud solo hay una y hay que disfrutarla.

¿Dónde hay cosa mejor  
que en un dancing bailar?  
¿Dónde hay cosa mejor  
que en gozar y en amar?

TONY: *(Paseando a Andrés por el escenario)*. Este mundo sí que no lo conocías. Por eso te traje aquí. ¿Qué opinas? Aquí sí no hay que romperse la cabeza.

A las chicas vencer  
a un buen chico atrapar  
sin tener que pensar  
aquí es todo olvidar.



ANDRES: Mis padres siempre me han dicho que no se puede olvidar... Que ellos pasaron mucho trabajo, que por eso uno debe esforzarse ahora...

TONY: Lo hecho, hecho está: lo pasado, pasado. Busquemos lo nuevo. Únicamente lo moderno nos atrae.

(Con estas palabras de Tony, como si se hubiera producido un acto mágico, cambia la canción y se inicia, con ella, una nueva coreografía).

¿Estás gozando? Sí señor.  
¿Lo pasas bien? De lo mejor.  
¿A quién prefieres? A Elton John.  
¿A quién más quieres? A ver si hay.  
A Barbra Streissand y a Electric Light  
a los Foreigner, Kool and the Gang  
a Michael Jackson y a Air Supply.

TONY: La música, el baile, el vestir, el reír, el gozar. Eso es lo que une a todos. Aquí todos somos iguales.

IVAN: (Desde la coreografía). ¡Tony! Llegó Tony, caballeros... Amparo, llegó Tony... Arriba, hagan una demostración...

(Tony se incorpora a un baile donde él y Amparo son el centro, mientras los demás baten palmas a su alrededor. El baile de Tony es una mezcla de John Travolta con gestos de karateca. Al terminar el baile de Tony y Amparo, los demás continúan haciéndolo desordenadamente. Clarita baila sola.

Andrés avanza hipnotizado hacia ella y se detiene a observarla mientras ella le sonríe. Tony agarra a Andrés por un brazo y lo saca de su éxtasis).

TONY: Esto es lo que te hacía falta. ¡Estás deslumbrado!

ANDRES: Por el cielo, Tony, qué linda es esa chiquita. ¡Jamás ví cosa igual!

TONY: Andrés, si la ves todos los días... ¡Es Clarita!

ANDRES: (Aún embelesado). ¿Clarita? ¿Qué Clarita? Oye, es preciso que me presentes a esa muchacha.

TONY: (Dirigiéndose a Clarita). Clarita, Clarita... Ven acá.

(Clarita sonriente viene donde están ellos).

TONY: Te presento a Andrés.

CLARITA: ¿Ya nosotros no nos habíamos visto?

TONY: (A Andrés). Andale, Andrés. El que sabe aprovechar el momento oportuno es el verdadero hombre.

(Tony se incorpora a la coreografía. Clarita y Andrés se quedan estáticos mirándose).

¿Dónde hay cosa mejor  
que en un dancing bailar?  
¿Dónde hay cosa mejor  
que en gozar y en amar?

A las chicas vencer  
a un buen chico atrapar  
sin tener que pensar  
aquí es todo olvidar.

## ESCENA 19

(Al encenderse la luz aparece la Dirección. En ella se encuentran el director y el subdirector).

DIRECTOR: ¡Lo que nos faltaba! ¡Una visita de la nación en estos momentos!

SUBDIRECTOR: Pero yo no sé qué piensa la gente de provincia. ¿Ellos no podían sugerirle que fueran a otra escuela?

DIRECTOR: Nada, que el que nace para martillo del cielo le caen los clavos...

SUBDIRECTOR: Bueno, pero no vamos a ahogarnos en un vaso de agua. La única dificultad que tenemos es el problema de la prueba de física... En las otras asignaturas tenemos buenos por cientos...

DIRECTOR: Hay que reunirse con los profesores para ver cómo siguen las investigaciones...

SUBDIRECTOR: Creo que no han avanzado mucho... Los alumnos no declaran...

DIRECTOR: Mira, por lo pronto, debemos tomar una serie de medidas para esperar la visita. No pueden encontrarnos otras dificultades. ¡Hay que prepararse!

SUBDIRECTOR: Tenemos cinco días para prepararnos.

DIRECTOR: Sí, esa es la suerte, que las visitas se avisan con tiempo.

SUBDIRECTOR: Entonces, ¿qué hacemos?

DIRECTOR: Lo primero: haz un chequeo con los jefes de cátedra para ver si tienen los controles al día. ¡Las actas de los colectivos de cátedra! ¡Las preparaciones metodológicas! ¡La preparación de clases! ¡El control de las clases visitadas! ¡El control de la base material de estudios!

¡El control de las diferencias individuales de los alumnos! ¡El plan de trabajo con los alumnos deficientes! ¡El control de asistencia y evaluación! Hay que chequear si los profesores han revisado las libretas de los alumnos... Si han puesto las marcas de revisión de tareas...

SUBDIRECTOR: Yo me encargo de todo eso.

DIRECTOR: Y llámame al subdirector de internado... ¿Cómo estará la limpieza en los albergues? El de varones de grado décimo estaba lamentable en la última visita que le hice. ¡Eso baños! Tenían una costra que si en la planta de los pies diera la conjuntivitis...

SUBDIRECTOR: Podríamos movilizar a un grupo de madres de los alrededores para que vinieran a hacer una limpieza general de los albergues...

DIRECTOR: ¡Buena idea! Creo que no debemos perder tiempo. ¡Manos a la obra!

## ESCENA 20

*(Saliendo el director y el subdirector, entran por uno de los laterales grupos de alumnos con palos de trapear, escobas y cubos. Constituyen la brigada contra la suciedad. Cantan).*

Somos la brigada contra la suciedad

quitamos todo el churre con agua y con jabón  
lo que antes era oscuro brillará con claridad  
con la boca abierta y muda quedará la inspección.  
*(Uno de los alumnos lanza el grito de guerra contra el churre).*

ALUMNO: ¡Al churre!

*(El resto de los alumnos se lanza a galope gritando):*

ALUMNOS: ¡Hurra!

*(Salen por el otro lateral).*

## ESCENA 21

*(Se oye una marcha de combate. Entra el director seguido por los dos profesores investigadores. Cuando llegan a un espacio, el director abre una puerta. Entran).*

DIRECTOR: Por favor, tomen asiento.

*(Los profesores se miran. No ven muebles donde sentarse por ninguna parte. El director, sin percatarse de esta situación, preocupado por otras cosas, mira por la ventana. Enciende un cigarro. Se oyen lejanamente la canción de la brigada contra la suciedad).*

DIRECTOR: *(Percatándose de que los profesores siguen parados).* Pero, bueno, ¿no se irán a quedar de pie? *(Se sienta en el suelo. Los profesores se miran asombrados).*

DIRECTOR: Los muebles los mandé a barnizar, así que no queda más remedio que jugar suelo. ¡La inspección! ¿Comprenden...?

*(Los profesores se miran y suspiran. Se sientan en el suelo).*

DIRECTOR: Bueno, ustedes dirán...

PROFESOR DE BIOLOGIA: La investigación ha llegado hasta un punto...

PROFESORA DE LITERATURA: En que se hace necesario conversar con la profesora de Física...

PROFESOR DE BIOLOGIA: Los alumnos repiten constantemente el argumento de haber encontrado la prueba en el aula y cabría la posibilidad de que por un descuido... O, no sé... Pero creo que la investigación debe continuar con la profesora...

DIRECTOR: ¿Es que ustedes sospechan...? No, no, no puede ser... ¿Una profesora que da siempre tan buenos resultados docentes?

PROFESORA DE LITERATURA: Bueno, eso no...

DIRECTOR: ¿Eso no, qué? En esto sí no nos vamos a poner de acuerdo. Usted siempre ha tenido criterios muy particulares acerca de la educación...

PROFESORA DE LITERATURA: Criterios que no han discrepado de los suyos... ¿Por qué he trabajado siempre? Porque mis alumnos conozcan, para que desarrollen sus capacidades a fin de realizar trabajos independientes, crearles la avidez por la literatura, por educarlos en determinados principios y valores acordes con las exigencias de nuestra sociedad... ¿Dónde están mis criterios particulares? ¿Acaso esos no son los suyos?

DIRECTOR: Sí... Es que usted no me ha entendido... Yo lo que quería decir es que la promoción es el índice fundamental de la calidad del trabajo de un profesor.

PROFESOR DE BIOLOGIA: La profesora de literatura nunca ha tenido un ciento por ciento de promoción, aunque sí una promoción aceptable... Y nadie puede dudar de la calidad de su trabajo... Pero, ¿y si esos resultados no son producto de ese buen trabajo?

DIRECTOR: Ah... ¿Entonces ustedes sospechan de la profesora!

PROFESORA DE LITERATURA: Hay elementos que dan los alumnos, así como otros que teníamos de dudas y reservas anteriores... que nos hacen sospechar...

DIRECTOR: ¡Esto le viene a poner la tapa al pomo! ¡Con una inspección en nuestras narices!

PROFESOR DE BIOLOGIA: Eso no cambia nada.

DIRECTOR: ¿Qué dice usted? ¿Qué no cambia nada? ¡Una inspección puede cambiarlo todo!

PROFESORA DE LITERATURA: Ese es un criterio muy particular que a mí por lo menos no me preocupa siempre y cuando determinemos la verdad...

DIRECTOR: ¿La verdad...? La verdad es que nadie puede valorar lo que es ser director de una escuela. *(Pausa).* Entrevístense con la profesora e infórmenme de los resultados.

*(Se levanta del suelo).*

Si al menos pudiéramos resolver todo esto antes de la visita... ¿Ustedes tienen todas sus cosas al día?

PROFESORA DE LITERATURA: Yo siempre he estado preparada para cualquier inspección.

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Es que acaso no nos vienen a ayudar?

DIRECTOR: *(Entretenido, mirando por la ventana).* Sería bueno poner unas cadenas en el puente, ¿verdad? *(Los profesores se miran y suspiran).*

PROFESORA DE LITERATURA: ¿No cree usted que les extrañaría mucho a los alumnos?

DIRECTOR: Cuando uno en su casa va a recibir una visita se esmera en ponerla bonita... ¿No cree?

*(Los profesores se miran y salen. Entra la brigada contra la suciedad que ha terminado la faena. Vienen cantando la canción contra la suciedad. Cuando uno de ellos grita el grito de guerra: "¡Al churre!", y salen desbocados por uno de los laterales, el director, quien ha observado toda la escena, dice:)*

DIRECTOR: No sé por qué, pero esa cancioncita no me acaba de gustar.

*(Sale).*

## ESCENA 22

PROFESORA DE LITERATURA: *(Dirigiéndose a la profesora de Física).* Rita, nos interesa saber qué actividad realizaba en el aula en que usted impartía clases la noche anterior a los acontecimientos.

RITA: *(Mirándolos interrogativamente).* ¿Por qué?

PROFESOR DE BIOLOGIA: Eso no importa ahora... ¿No nos puede decir qué era lo que hacía?

RITA: *(Dudosa).* Sí... Yo estaba en una actividad de atención a los alumnos deficientes...

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Haciendo un repaso?  
RITA: Yo no doy repasos. ¡Aclaración de dudas!  
¡Consolidación de conocimientos!

*(Ambos profesores se miran. La forma en que lo ha dicho la profesora les ha recordado el juego de los alumnos cuando narraron como se encontraron la puerta).*

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Cómo tú realizas esa actividad?

RITA: *(Sin entender).* ¿Cómo? Bueno... Como la realiza todo el mundo...

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Cómo?

RITA: *(Un poco desesperada).* Bueno, ¿se puede saber a qué vienen esas preguntas?

PROFESOR DE BIOLOGIA: *(A la profesora de Literatura).* A mí me parece que sería bueno explicarle...

PROFESORA DE LITERATURA: Sí... Mire, Rita, los tres alumnos que tuvieron la prueba por primera vez en sus manos han declarado haberla encontrado en una de las gavetas de la mesa del aula de Física...

RITA: *(Aturdida).* ¿Cómo...? No, no... Pero eso es imposible... ¿Cómo puede ser? El paquete de las pruebas estaba en el privado...

PROFESORA DE LITERATURA: Las declaraciones de los alumnos son coincidentes...

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Tú por casualidad no estuviste revisando la prueba en el aula? Quizás en algún momento...

RITA: No, y me doy cuenta a donde pueden ir a parar por ese camino...

PROFESOR DE BIOLOGIA: No, nosotros no...

RITA: Sí, por ese camino pueden llegar a insinuar que yo estuve repasando el examen a los alumnos deficientes...

PROFESORA DE LITERATURA: Nosotros no hemos dicho eso...

RITA: No... Si no tienen que decirlo... Con esas preguntas...

PROFESORA DE BIOLOGIA: Lo que es importante es conocer si tú estuviste revisando la prueba esa noche en el aula... Podría ser que por un descuido...

RITA: La prueba nunca salió del privado... ¿Un descuido? ¡Así que un descuido...! Se entrevistan con esos alumnos y les creen todas las mentiras que inventan. Y se desconfía de mí, porque de eso es lo que me doy cuenta. Ustedes han desconfiado de mí...

PROFESOR DE BIOLOGIA: Yo creo que no hay que ponerse así... Para nosotros es un deber...

RITA: ¿Qué no me ponga así...? Pónganse en mi pellejo. ¿Ustedes se dan cuenta de lo que están insinuando? Ustedes no son unos simples profesores, ustedes son militantes de la Juventud y del Partido... ¡Y los dos sospechan...! *(Se detiene).* ¿Exactamente se puede saber qué es lo que sospechan...?

*(Los profesores se miran dudosos).*

PROFESOR DE BIOLOGIA: Entonces tú aseguras que no estuviste con la prueba en el aula...

RITA: *(Mirándolos un poco angustiada).* Se puede saber por qué se sospecha de mí?

## ESCENA 23

*(Se apaga este espacio. Se enciende otro donde aparecen los alumnos, con implementos de trabajo haciendo labores en el campo. Entre ellos se encuentra la profesora de Literatura).*

ALUMNO UNO: Arriba, caballero, que hoy la brigada tiene que cumplir la norma.

ALUMNO DOS: Ayer la guía dio un informe bastante malo de la brigada.

ALUMNO TRES: Oye, pero las condiciones del campo también estaban...

ALUMNO CUATRO: ¡Si fueran las del campo! ¿Qué me dicen ustedes de las guatacas? ¿Qué tiempo hace que no ven una lima?

ALUMNO CINCO: ¿Una lima? ¿Qué es eso?

(Se ríen).

ALUMNO UNO: Bueno, a trabajar... El campo que nos dieron hoy está bastante bueno...

(Los alumnos comienzan a trabajar. Mientras lo hacen, cantan una canción).

¡Ajá! A trabajar muy duro  
para tener seguro  
el viaje que en la plaza  
el director nos prometió.  
¡Ajá! A trabajar con tacto  
para que ni un solo rastro  
de esta mala yerba  
en el campo quede en pie.  
¡Ajá! A trabajar con ganas  
para que esta semana  
en el mural del centro  
aparezca: brigada número 10.  
¡Ajá! Nuestro país lo exige  
pronto vendrá el deshije  
y aunque nos cueste esfuerzo  
la producción se ha de cumplir.

ALUMNO UNO: Un diez, caballero...

ALUMNO CINCO: Voy a buscar el agua...

(Clarita abre una libreta y se pone a leer).

ALUMNO CUATRO: ¡Muchacha! ¡Hasta en el campo!

CLARITA: ¡Qué remedio! ¿Ustedes ayer entendieron algo de la clase de Física?

ALUMNO DOS: ¿Ayer? ¿Y antes de ayer?

TODOS: ¿Y antes de antes de ayer?

(Se ríen).

ALUMNO UNO: De verdad que la profesora se da unas "enredás"...

ALUMNO DOS: Por eso se le forma el relajo... ¡Si no fuera por las notas que dicta!

ALUMNO TRES: Yo me las aprendo de memoria.

ALUMNO CUATRO: ¡Y con lo difícil que es aprenderse de memoria la Física!

CLARITA: Yo trato siempre de estudiar por el libro...

ALUMNO CUATRO: ¿Para qué? Si las preguntas que te hace siempre son de las notas que ella dicta.

ALUMNO TRES: Y los problemas... Con aprenderte el modelo...

ALUMNO UNO: A mí antes me gustaba la Física, pero ahora...

ALUMNO DOS: Pero bueno, con el machaca que te machaca en lo mismo te la llegas a aprender.

CLARITA: Pero no sé nada de Física. Porque lo que yo me tengo que aprender de memoria al otro día ya se me olvidó.

ALUMNO TRES: Y menos mal que ella lo orienta a uno en los exámenes.

ALUMNO CUATRO: Si no lo hace así...

PROFESORA DE LITERATURA: Muchachos... Y esas inquietudes que ustedes tienen ¿por qué no las plantean por la FEEM? Quizás la profesora pudiera...

ALUMNO CUATRO: ¿Qué podría hacer ella?

ALUMNO TRES: ¡Ese es el método que tiene de dar clases!

ALUMNO CUATRO: Mal que bien nos va resolviendo...

PROFESORA DE LITERATURA: Pero yo creo...

ALUMNO CINCO: (Entrando con una lata). ¡Agua con azúcar, caballero!

ALUMNO CUATRO: ¡El uno en la cola!

(Los alumnos se levantan y se ponen en una cola. La profesora de Literatura avanza hacia el espacio donde se encuentran las sillas de los investigadores).

ESCENA 24

(Cuando se apaga la luz en este espacio, ya la profesora de Literatura está sentada en su silla).

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Por qué se sospecha de ti? Rita, yo quiero hacerte una pregunta... ¿Cómo ha sido la evaluación de tus clases?

RITA: Bueno... Yo siempre he tenido muy buenos resultados docentes... Creo que por eso mismo a mí casi no se me visitan clases...

PROFESORA DE LITERATURA: Rita, tú eres una profesora joven... ¿A ti nunca te ha preocupado eso? ¿No has necesitado sentirte evaluada, saber cómo marchas como profesora?

(Rita los mira, pero no responde).

ESCENA 25

(Entran los alumnos cantando:)

¡Ajá! A trabajar muy duro  
para tener seguro  
el viaje que en la plaza  
el director nos prometió.

(Se disponen en formación. Entran el director y el subdirector. El director hace un gesto ordenando que termine la música).

DIRECTOR: Creo que le debemos el viaje a Santa Clara a la brigada ganadora del mes de febrero, ¿no?

ALUMNO: Sí, no había gasolina...

ALUMNO: Director, recuerde que la brigada ocho ganó en el mes de abril y se prometió llevarnos a Yaguanabo.

DIRECTOR: ¿A Yaguanabo? ¿Y no era a Río Negro?

ALUMNO: Director, el viaje a Río Negro era para la brigada seis que ganó en el mes de marzo...

ALUMNO: Y falta el viaje que ganó la brigada cinco en el mes de mayo...

DIRECTOR: Pero, ¡cómo! ¿La brigada cinco no ha salido todavía al viaje a... (Al subdirector). ¿A dónde era el viaje de la brigada cinco?

(El subdirector se encoge de hombros).

ALUMNO: ¡A la Ciénaga de Zapata!

DIRECTOR: ¿A la Ciénaga de Zapata? No recuerdo que haya programado nunca un viaje allá. (Al subdirector). Con la cantidad de cocodrilos que hay sería un peligro para los alumnos un viaje a ese lugar.

ALUMNO: Director, ¿y el viaje de la brigada tres?  
SUDIRECTOR: (Al director). No les vaya a preguntar a dónde es porque cada vez lo van a poner más lejos...

(Los alumnos comentan entre ellos).

ALUMNO: ¿El de la brigada tres no era a Varadero?

ALUMNO: No, era a las Cuevas de Bellamar.

ALUMNO: ¡Qué va! ¿Ese no era el del Valle de Viñales?

DIRECTOR: (Al subdirector). Yo creo que el problema de los viajes no los podemos resolver ahora. Si los damos todos cuando llegue la visita no quedan alumnos en la escuela. ¿No cree?

(A los alumnos). Presten atención... Bueno, miren, por falta de condiciones objetivas por ahora no podemos dar esos viajes. Pero les prometo...

ALUMNO: Aguántense, caballero, que ahora viene la visita al Cabo de San Antonio...

DIRECTOR: ¿Qué decía usted?

ALUMNO: Que cuando estén dadas las condiciones objetivas se irán dando uno por uno.

DIRECTOR: Exactamente... Menos mal que contamos con alumnos comprensivos... (En tono conciliador). Hoy les tenemos una película para por la noche. Al fin logramos que nos incluyan en la programación...

ALUMNO: ¿Cómo se llama la película?

DIRECTOR: (Al subdirector). Hoy nos dijeron el título, ¿te acuerdas?

SUBDIRECTOR: (Haciendo un esfuerzo). Es algo así de un piano mecánico...

DIRECTOR: ¡Ah, ya! (A los alumnos). Pieza mecánica para un piano inconcluso.

(Todos los alumnos se miran aterrorizados).

DIRECTOR: Les deseo que pasen una buena noche.

TODOS: (Temerosos). Gracias.

(Suena el timbre. Salen)

## ESCENA 26

(Mesa y sillas de la dirección. Conversan sentados el director y la profesora Rita).

DIRECTOR: No, no, eso no puede ser, ¿no lo comprende? ¿Un traslado así como así? ¿Y en estos momentos...?

RITA: Yo no puedo continuar en la escuela... Se desconfía de mí...

DIRECTOR: Pero, Rita, usted no se da cuenta que pedir un traslado ahora es como reconocer un poco las sospechas que se tienen de usted... Mire, lo mejor es acabar de aclarar toda esta situación...

Se podría... ¿No le parece bueno tener una conversación con los tres alumnos?

RITA: ¿Con esos tres? Vaya, creo que me va a ser bien difícil...

DIRECTOR: Si usted está segura de sí misma no tiene por qué tener miedo...

RITA: ¡Yo no tengo miedo! Está bien, cíteme a los tres alumnos. ¡Vamos a hablar!

## ESCENA 27

(Entran las dos sillas grandes donde se sientan los profesores investigadores. Delante de ellos se sitúan dos bancos, uno frente al otro. En uno se sienta la profesora de Física; en el otro, los tres alumnos).

RITA: Miren, muchachos: ¡vamos a ser sinceros! ¿Cómo es esa historia de la prueba encontrada en el aula de Física? (Los tres alumnos se miran. Guardan silencio). Es un invento de ustedes, ¿verdad?

TONY: No, profesora, a mí me da mucha pena pero nosotros nos encontramos esa prueba en el aula de física.

(La profesora mira a Andrés).

ANDRES: (Muy apenado). Sí, profesora, es verdad lo que dice Tony.

RITA: No, no es verdad. ¡La prueba estaba envuelta en un paquete dentro del privado! Ustedes estaban de guardia esa noche. Ustedes se metieron dentro del privado y extrajeron la prueba...

TONY: ¿Usted cree que si eso hubiera sido así nosotros la hubiéramos estudiado a campo abierto con todos los alumnos? Cuando nosotros la encontramos nunca pensamos que fuera la prueba que nos iban a poner al día siguiente.

RITA: Ese fue el error de ustedes: habérsela dado a los demás... ¿No es así, Iván?

IVAN: (*Dudando*). No, profesora... Tony está diciendo la verdad.

RITA: (*Angustada*). Muchachos, ¿ustedes saben el alcance que puede tener esto? ¿Ustedes no comprenden los problemas que me puede traer esto a mí como profesora? (*Los alumnos callan*). ¿Ustedes no se dan cuenta que han hecho recaer la culpa en alguien que no...?

TONY: Profesora, nosotros nos habíamos callado porque sabíamos que eso podía traerle problemas... Si no hubiera sido por los papelitos que algunos llevaron esto no hubiera ocurrido. Hubo algunos que pensaron que podían salir preguntas parecidas y...

RITA: Cállate la boca... Lo sabía... Nosotros no nos vamos a entender... Creo que no me merezco esto... Siempre los he tratado de ayudar...

ANDRES: ¡Profesora...!

IVAN: ¡Profesora...!

TONY: (*Interrumpiéndolos*). Profesora, nosotros lo sentimos mucho.

#### ESCENA 28

(*Entra música folklórica. Salen las sillas, los profesores y alumnos. Entran los demás alumnos bailando una danza disparatada. El profesor uno es quien la dirige. Lo acompaña el subdirector*).

SUBDIRECTOR: (*Al profesor*). ¿Tú crees que pueda estar la danza para cuando llegue la visita?

PROFESOR UNO: Imagínese, yo no sé mucho de esto... Yo participé en una cuando estuve en pre... A mí estos maratones me hierven la sangre (*A los alumnos que bailan sin orden ni concierto*). Sigán, sigán.

SUBDIRECTOR: Imagínate, el director quiere mostrar el desarrollo cultural de la escuela...

PROFESOR UNO: Pero en dos días no se puede hacer mucho... ¡Si tuviéramos instructores!

SUBDIRECTOR: ¡No me hables de instructores! Los del municipio lo único que saben es hacer listas y más listas, pero después no les ves el pelo en todo el año

PROFESOR UNO: Pero ahora no podemos hacer milagros...

SUBDIRECTOR: Mira, yo no sé si milagros pero ¡quién le dice al director que no podemos mostrar algo de...!

(*Observando la danza*). ¡Qué danza tan rara! ¿De dónde es?

PROFESOR UNO: (*Angustado*). Ahora no recuerdo muy bien de qué país era... Polaca, checa, yugoslava... No, no, ahora no recuerdo...

SUBDIRECTOR: Parece yugoslava...

PROFESOR UNO: Por ahora es una mano de brincos y gritos... Vamos a ver cómo organizo esto.

SUBDIRECTOR: (*Infundiéndole ánimos*). Adelante, tú lo puedes lograr. (*Va a salir*)

PROFESOR UNO: Arriba, muchachos, síganme... Fíjense bien en este paso español...

(*Empieza a dar brincos y contorsiones, acompañados de gritos. Los alumnos lo siguen. Salen por uno de los laterales. Tres alumnos salen bailando una conga*).

SUBDIRECTOR: (*Confundido*). ¿Será caribeña?

#### ESCENA 29

(*Sobre una mesa el Profesor Uno y el Director pintan una tela*).

PROFESOR DE BIOLOGIA: La situación es muy difícil. Los alumnos siguieron afirmando lo mismo delante de la profesora.

DIRECTOR: ¿Y ella?

PROFESORA DE LITERATURA: Ella mantiene también sus puntos de vista...

PROFESOR DE BIOLOGIA: Es una situación muy confusa...

DIRECTOR: Yo no investigaría más nada. Trasladría a los alumnos de la escuela y resuelto el problema.

PROFESORA DE LITERATURA: Director, ¿por qué a la profesora Rita casi no se le visitan clases?

DIRECTOR: ¿Quién dice eso?

PROFESORA DE LITERATURA: Ella misma.

DIRECTOR: Imagínese... Nosotros tenemos que prestar ayuda o mayor atención a los profesores que confrontan problemas con la promoción.

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Usted no ha oído los criterios de los alumnos acerca de las clases de la profesora Rita?

DIRECTOR: ¿Acaso los alumnos están capacitados para poder evaluar objetivamente las clases de un profesor?

PROFESORA DE LITERATURA: No sé por qué los subestima. Mejor que nadie sabe que los alumnos nos evalúan constantemente y que son capaces de descubrir nuestras deficiencias así como saben valorar nuestras virtudes... Y no se limitan al exponer sus opiniones cuando uno logra comunicarse con ellos...

DIRECTOR: ¡Siempre lo mismo! ¡La comunicación!

PROFESORA DE LITERATURA: Y seguiré diciéndoselo siempre. Con discursos en la plaza, programándoles todo como usted cree que debe ser, pero sin conocerlos, sin saber sus criterios nunca logrará comunicarse con ellos.

DIRECTOR: Gracias a esa comunicación que usted tan bien establece es por lo que los justifica, y enreda un problema cuestionando la labor de un profesor.

PROFESOR DE BIOLOGIA: Director, me parece que no es justo con la profesora ni conmigo cuando nos acusa de haber enredado todo. Creo que usted está obsesionado con la visita...

DIRECTOR: A la cual debemos todos prestar la mayor atención. Los resultados de la misma nos afectan a todos. ¡Hasta a las organizaciones a las que ustedes representan!

PROFESORA DE LITERATURA: Y usted quiere que aquí encuentren la perfección. ¡Que no hallen dificultades!

DIRECTOR: ¡Las tenemos! Pero los problemas familiares se discuten en el seno de la misma familia. ¡Si pudiéramos al menos en esto tener cierta comunicación!

*(El director levanta la tela ante sí, que dice: "Bienvenidos compañeros de la nación").*

#### ESCENA 30

*(Entra la música de clavicordio. Salen el director y los profesores. Entran los alumnos y se dispersan sentados por el escenario. La profesora de Literatura y el profesor de Biología están sentados entre ellos. Andrés-Romeo avanza por entre los alumnos como jugando un juego de escondidos. Clarita-Julieta baila y es sorprendida al recibir la mano de Andrés-Romeo).*

ANDRES (ROMEO): Si con mi mano, por demás indigna, profano este santo relicario, he aquí la gentil expiación: mis labios como dos ruborosos peregrinos, están pronto a suavizar con tierno beso tan rudo contacto.

CLARITA (JULIETA): Buen peregrino, injusto hasta muestra respetuosa devoción; pues los santos tienen manos a las que tocan las manos de los peregrinos, y enlazar palma con palma es el beso de los piadosos palmeros.

el exceso sois con vuestra mano, que en esto solo un matrimonio.

YOLANDA: ¡Ay, igual que en la película que pusieron por la televisión...!

ANDRES (ROMEO): ¿Y no tienen labios los santos, y labios también los piadosos palmeros?

CLARITA (JULIETA): Sí, peregrinos; labios que deben usar en la oración.

JULIAN: Oye, Julieta no era boba. Se dio cuenta del jueguito de Romeo.

*(Todos los alumnos, incluso Andrés y Clarita, lo mandan a callar).*

ANDRES (ROMEO): ¡Oh! Entonces, santa adorada, deja que hagan los labios lo que las manos ha-

cen. ¡Ellos te rezan; accede tú para que la fe no se cambie en desesperación!

*(Entra Rita por un lado y al oír estas palabras se detiene).*

CLARITA (JULIETA): Los santos no se mueven, aunque accedan a la plegaria.

JULIAN: Julieta se puso difícil.

*(Nuevamente lo mandan a callar).*

ANDRES (ROMEO): Pues no os mováis mientras recojo el fruto de mis preces. *(Besándola)*. ¡Así, mediante tus labios, quedan los míos libres de pecado!

*(Los alumnos suspiran. Rita se acerca más interesada todavía).*

YOLANDA: ¡Oye! ¡Romeo era atrevido!

*(Clarita y Andrés se detienen fastidiados).*

PROFESORA DE LITERATURA: ¡Silencio!

CLARITA (JULIETA): De este modo pasó a mis labios el pecado que los vuestros han contraído.

*(Rita se sienta también hipnotizada. Los alumnos se miran pícaramente por la respuesta de Julieta).*

JULIAN: ¡Ya entró en el jueguito!

ANDRES (ROMEO): *(Alzando la voz para callar la intervención de Julián)*. ¿Pecado de mis labios? ¡Culpa deliciosamente reprochada! ¡Devolvedme mi pecado!

*(Clarita-Julieta besa a Andrés-Romeo. Los alumnos, sentados en distintas posiciones, se conmueven y cantan la siguiente canción)*

¿Quién lo diría?

¡Es increíble!

Que en un minuto, así de pronto  
pueda llegar el amor.

Así ocurre.

¡Es un misterio!

Mas de esa forma, sin más palabras  
puede empezar el amor.

YOLANDA: ¡Es el amor a primera vista!

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Existe el amor a primera vista?

AMPARO: ¡A mí me ha ocurrido!

JULIAN: Vaya, Tony.

AMPARO: Me ha ocurrido varias veces. *(Tony se pone serio)*. Uno se impresiona a veces por la apariencia de un muchacho, por sus ojos, o su pelo, o su carácter, por la forma en que viste...

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Pero eso es amor o enamoramiento a primera vista? Yo creo que para hablar de amor hay que compartir muchas cosas más, debemos conocernos más, aprender uno del

otro, realizar actividades conjuntas, discutir profundamente sobre diversos aspectos de la vida, tener coincidencias en nuestras posiciones ideológicas...

YOLANDA: Pero, ¿esto no podría ser el inicio de ese amor? Por ese enamoramiento...

PROFESORA DE LITERATURA: Puede serlo si la pareja recorre juntos distintas etapas de su desarrollo personal; pero a veces ese enamoramiento a primera vista no termina en el amor...

AMPARO: De todas formas es muy lindo.

ANDRES: ¡Claro que lo es!

CLARITA: (*Mirando a Andrés*). Dígamelo a mí.

RITA: ¡Y a mí!

(*Todos los alumnos y profesores la miran. Se ríen. Y cantan:*)

¿Quién lo diría?  
¡Es increíble!

Que en un minuto, así de pronto  
pueda llegar el amor.

¿Y quién lo duda?

Así ocurre.

¡Es un misterio!

Mas de esa forma, sin más palabras  
puede empezar el amor.

(*Los alumnos se mueven y ocupan otras posiciones. Clarita-Julieta se acuesta al lado de Andrés-Romeo*).

CLARITA (JULIETA): ¿Quieres marcharte ya...? Aún no ha despuntado el día. Era el ruiseñor! Mira, amor mío, no la alondra, lo que hirió el fondo temeroso de tu oído... Todas las noches trina en aquel árbol. ¡Créme, amor mío, era el ruiseñor!

ANDRES (ROMEO): ¡Era la alondra, la mensajera de la mañana, no el ruiseñor! Mira, amor mío, qué crueles franjas de luz ribetean las rasgadas nubes allá en el oriente... Bullicioso asoma de puntillas en la brumosa cima de las montañas... ¡Es preciso que parta y viva, o que me quede y muera!

JULIAN: ¿Pero ya se acostaron?

YOLANDA: Bueno, Fray Lorenzo los había casado...

CLARITA: ¡Y aunque no lo hubiera hecho así, me habría acostado con él! ¡Yo lo quería...!

AMPARO: Pero siempre se debe esperar a la boda. Esa es la ilusión...

PROFESORA DE LITERATURA: Yo creo que cuando ambos se han valorado y se aman, que cuando la pareja está tan unida que se comprenden y confían todo, que están seguros de que su relación es sólida y duradera pueden establecer estas relaciones íntimas...

PROFESOR DE BIOLOGIA: El casamiento por el papel no viene sino a ratificar que ambos son ya un matrimonio.

PROFESORA DE LITERATURA: Pero para eso hay que estar preparados, conocer muchas cosas...

PROFESOR DE BIOLOGIA: Que yo en algunas clases voy a dar a conocer...

JULIAN: Profesor, ¿Julieta usaba medios anticonceptivos? (*Todos se ríen*).

PROFESOR DE BIOLOGIA: Yo voy a explicarles algo sobre eso en próximas clases. Les hablaré sobre sus órganos reproductores, sobre el desarrollo y maduración de los mismos...

YOLANDA: ¡Buena falta que nos hace!

AMPARO: ¿Y va a hablar sobre el coito, profesor?

JULIAN: ¿El cojito? ¿Qué es eso?

PROFESOR DE BIOLOGIA: El coito, Julián... Miren, no vamos a adelantarnos, nos vemos mañana al terminar el quinto turno y damos una explicación sobre todas estas cosas ¿De acuerdo? ¿No les robo tiempo de descanso?

TODOS: ¡¡¡No!!!

(*Rita está maravillada*).

PROFESORA DE LITERATURA: Terminó la clase de hoy.

(*Los alumnos se levantan cantando, mientras cargan a los profesores de Literatura y Biología*).

¿Quién lo diría?

¡Es increíble!

Que en un minuto, así de pronto  
pueda llegar el amor.

¿Y quién lo duda?

Así ocurre.

¡Es un misterio!

Mas de esa forma, sin más palabras  
puede empezar el amor.

RITA: ¡Bonita clase! ¡Era como un sueño!

PROFESORA DE LITERATURA: ¡Es importante desarrollar el pensamiento independiente de los alumnos, llenarlos de inquietudes...!

PROFESOR DE BIOLOGIA: (*A Rita*). Nos vemos mañana después del quinto turno...

RITA: Sí, esa clase no me la pierdo yo...

(*Los alumnos salen de escena cantando y llevando en hombros a los profesores. Queda sola Rita*).

RITA: (*Bajito para sí*).

¿Quién lo diría?

Que una clase...

¿Quién lo diría?

¡Es increíble!

Que en un minuto, así de pronto  
pueda llegar el amor.

(*Rita se percata de que está sola en escena frente al público*).

¡Es increíble! ¡Esta clase... Me ha hecho olvidar!



¡Es increíble...! ¿Cómo lograr esto con la Física...? Es difícil pero... ¿Qué yo he hecho...? ¿Cómo lograr esto con la Física? Es difícil pero...

¡Ser o no ser! ¡He ahí el dilema!

*(Sale).*

#### ESCENA 31

*(Música deportiva. Los alumnos entran corriendo y ponen dos hileras de obstáculos para una carrera. Las muchachitas animan a los corredores. Una de ellas hace de anunciadora).*

ALUMNA ANUNCIADORA: ¡Y ahora la competencia del equipo de varones! Los primeros competidores: Iván y Julián... *(Después que se han situado).* ¡En sus marcas, listo, fuera...!

ALUMNOS: *(Gritando).* ¡Arriba, Julián! ¡Rápido, Iván! ¡Dale, Julián! ¡Corre, Iván!

YOLANDA: ¡Qué empatados ni empatados! ¡Iván le sacó la punta del pie!

AMPARO: Apretaste, Yolanda... Cuando yo lo digo: el amor es ciego.

YOLANDA: Ciega estás tú... Si esto se pudiera repetir en cámara lenta...

ALUMNA ANUNCIADORA: ¡Y ahora la carrera de Tony y Andrés!

CLARITA: ¡Tienes que ganar Andrés!

ALUMNA ANIMADORA: ¡En sus marcas, listos, fuera...!

*(Salen corriendo. Andrés choca con un obstáculo y cae al suelo). ¡Ha ocurrido un accidente...! ¡Tony es el vencedor!*

*(Clarita corre hacia Andrés. Lo ayuda a levantarse).*

CLARITA: Andrés, ¿te hiciste daño?

ANDRES: *(Incorporándose con dificultad, se pasa la mano por una pierna).* No, no es nada.

CLARITA: ¿Vamos a la enfermería?

ANDRES: *(Un poco molesto).* No, si no es nada te digo.

CLARITA: ¿Y ese tono? ¿Te molesto?

*(Han avanzado hacia adelante. Detrás continúan las carreras, a las que se han incorporado las muchachitas).*

ANDRES: ¿Por qué me vas a molestar? ¡Es que últimamente no tengo suerte!

CLARITA: ¿Qué no tienes suerte? ¡No hay mal que por bien no venga! Mira, te caíste y aquí estoy yo preocupándome por ti.

ANDRES: *(Un poco sorprendido).* ¡Clarita!

CLARITA: ¡Clarita qué! Imagínate, si no me dices nada te tengo que decir yo. ¿Hasta cuándo tú crees que vamos a estar con las miraditas y los jueguitos?

ANDRES: ¡Clarita!

CLARITA: ¡Y dale con el Clarita! Chico, ¿eso es lo único que tú sabes decir? Dime por lo menos que estás enamorado de mí.

ANDRES: ¡Clarita!

*(Se ríen).*

CLARITA: Entonces, ¿ya somos novios?

ANDRES: Clarita, a ti no te conviene hacerte novia mía ahora...

CLARITA: ¿Por qué?

ANDRES: Yo estoy en baja... Enredado en todo este lío del examen... Tú eres buena alumna...

CLARITA: Y tú también, Andrés. ¿Acaso yo no cogí la prueba que ustedes me dieron sabiendo que era el examen que nos iban a poner?

ANDRES: Sí, pero...

CLARITA: Es lo mismo... Lo único que me parece, y de eso quería hablarte, es que las cosas han llegado a un punto en que creo que van a tener que confesar. No me parece justo lo que están haciendo con la profesora...

ANDRES: ¡Si eso es lo que a mí me tiene mal! Yo no puedo seguir con esa mentira encajada aquí. *(Se toca la garganta).* Yo sé que eso nos va a traer problemas a todos, que quizás empiecen a comentar mal de mí, pero... ¡Coño! ¿Por qué yo me habré metido en todo este enredo?

CLARITA: Andrés, yo me he dado cuenta que tú te sientes muy mal, ya no participas en el aula como antes, casi no ríes... Tú necesitas decir la verdad porque si no vas a explotar...

ALUMNA ANUNCIADORA: *(Desde atrás).* Andrés, ¿no hay revancha con Tony?

TODOS: ¡La revancha! ¡La revancha!

ANDRES: ¡Voy!

CLARITA: Andrés, aunque todos te viran la cara, conmigo puedes contar...

AMPARO: Arriba, Andrés.

*(Andrés ocupa su puesto).*

ALUMNA ANUNCIADORA: ¡En sus marcas, listos, fuera...!

*(Andrés vence a Tony en la carrera. Clarita salta de alegría. Los alumnos corren detrás de Andrés y van recogiendo los obstáculos. Tony se pone serio).*

#### ESCENA 32

*(El director y el subdirector preparan cadenas. Entran los profesores investigadores).*

DIRECTOR: Los he mandado a llamar porque he tomado una decisión. En vista de que la situación no se aclara y el estado de Rita en la escuela es difícil... Se siente mal, cuestionada... Voy a aceptar su petición de traslado a otro centro. Claro, su salida sería después de la visita para no tener grupos flotantes durante ese día... Con respecto a los alumnos voy a citar a los padres... Ya el subdirector salió en el Mostkovich a sus casas para citarlos directamente. Mañana temprano deben estar aquí. Les informaré de lo ocurrido y les haré saber que serán trasladados de centro...

PROFESORA DE LITERATURA: Aunque creo que deberíamos analizar algunas cosas...

DIRECTOR: Analizaremos todo lo que ustedes quieran... Cuando pase todo este maratón de la nación.

PROFESOR DE BIOLOGIA: Precisamente ese maratón...

DIRECTOR: Pongámonos de acuerdo. ¿Lo analizaremos todo después? ¿Creen que la decisión es incorrecta? ¿Puedo hacer otra cosa? ¿Ustedes tienen conclusiones ya de cómo ocurrieron los hechos?

PROFESORES: No...

DIRECTOR: No... ¡Ese es el problema! ¿Quién dice verdad y quién mentira? ¿No les parece que tomar estas determinaciones es lo más justo?

*(Los profesores se miran dudosos)*

DIRECTOR: Compréndanme, señores. Me he puesto a razonar y creo que es aceptable lo que les propongo *(Al profesor de Biología)* Y para hacer estos razonamientos he tratado de quitarme de la cabeza mi obsesión con la visita... *(El profesor de Biología va a responder, pero el director lo interrumpe)*. ¿Estamos de acuerdo?

PROFESORES: *(Dudosos)*. Sí...

*(Se levantan y salen)*.

### ESCENA 33

*(Entran los padres de Tony junto con él. Cantan la canción)*.

LA MADRE: Compañero subdirector me es difícil asistir a la escuela donde estudia mi hijo mayor.  
Tanta ropa por lavar de una chorrera de niños que el buen padre de este joven al mundo me ha hecho dar.  
Aunque en la cama se goza muchos problemas habrá cuando todas estas bocas... uno debe alimentar.

EL PADRE: Con mi rastra ruedo y ruedo toda Cuba sin parar y así y todo el dinero no me alcanza para empezar.  
A la escuela yo lo cedo es un poco juguetero pero si falta el respeto le dan un buen pescozón.

LA MADRE: Hace falta que lo agarre el Servicio Militar para ver si asienta un poco su carácter sin igual.

EL PADRE: Hace falta que trabaje para que pueda ayudar a su padre que se cansa de tanto y tanto rodar.

LA MADRE: Temo que exijan mucho en eso del estudiar la cabeza se le trueque y no nos pueda apoyar.

AMBOS: Compañero subdirector me es difícil asistir a la escuela donde estudia nuestro hijo mayor.

*(Cuando termina la canción salen)*.

TONY: Eso es lo que mis padres van a decirle al subdirector. Lo sé. Ellos no van a venir.  
*(Entran entonces los padres de Iván, junto con él)*.

PADRE: Tu madre y yo conocemos ya todo...

IVAN: Sí, contado por el director...

PADRE: Iván, yo no sé cuál es la verdad de todo esto, pero si por casualidad ustedes robaron esa prueba...

MADRE: ¡Es que yo no puedo creerlo! Iván, ¿tú has hecho eso? Dime que no.

IVAN: Lo siento... Tengo una reunión en el aula y no puedo faltar... *(Sale)*.

PADRE: ¿Pero qué es lo que pasa?

MADRE: ¡No sé! Pero esto no puede quedar así *(Sale)*.

*(Entra Andrés. Su caminar se interrumpe por voces que oye)*.

VOZ DE CLARITA: Andrés, tú tienes que decir la verdad si no vas a explotar...

VOZ DE TONY: Si dices la verdad, en la escuela las pierdes todas...

VOZ DE LA PROFESORA DE LITERATURA: Te cuesta mucho trabajo mentir, ¿verdad?

VOZ DE IVAN: ¿Te imaginas los discursos que tendríamos que oír?

*(Los padres de Andrés han entrado y se encuentran frente a frente con él)*.

PADRE: ¿A dónde ha ido a parar usted con su amigo Don Quijote?

#### ESCENA 34

*(Los padres se dan vuelta y alejándose lentamente caminan hacia el fondo. Luz especial para crear una atmósfera irreal).*

#### CANCION DEL

QUIJOTE: En un lugar de la Mancha  
ha mucho tiempo vivía  
con la adarga en ristre un hidalgo  
para desfacer entuertos.  
Requiebros, amores, tormentas  
pendencias, hechizos, batallas...  
Llenó su cerebro un buen día  
con libros de caballería.  
Luchó con molinos de viento  
creyendo que eran gigantes  
trocó ventas con castillos  
haciendo sus historias ciertas.

*(Entran Andrés [haciendo de Don Quijote], Tony [de Sancho Panza] e Iván [Rocinante]. Los alumnos conforman molinos de viento con sus cuerpos).*

ANDRES (QUIJOTE): La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza (*dirigiéndose a Tony*) donde se descubren treinta o poco más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla...

TONY (SANCHO): ¿Qué gigantes?

ANDRES (QUIJOTE): Aquellos que allí ves, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas...

TONY (SANCHO): Aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento...

IVAN (ROCINANTE): Y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

*(Se mueven como si el viento de los molinos les impidiera avanzar).*

ANDRES (QUIJOTE): Ellos son gigantes y dices que son molinos. Lo que ocurre es que les temes. ¿Por qué no descubrir la verdad y enfrentarse a ella?

TONY (SANCHO): No avancemos, señor, que las aspas nos van a matar. Si como vos dices son gigantes, ¿por qué temerariamente lanzarse contra ellos? Es mejor seguir creyendo que son molinos y dejar las cosas como están.

ANDRES (QUIJOTE): Los gigantes tienen tanto poder que los llevas dentro y es necesario matarlos porque si no jamás podrás ser un caballero de honor y justiciero. ¿Cómo hacer el bien si te acomodas en tus miedos, viras el rostro y dejas caminar tranquila a la injusticia?

IVAN (ROCINANTE): No siempre es bueno ser justo... La verdad puede traer inconvenientes...

ANDRES (QUIJOTE): Rocin flaco y agotado, a ti también te consumen los gigantes. Mis ideas sí son molinos que destruirán a sus gigantes.

*(Se lanza a galope. Entierra la adarga en el molino de viento. Chisporrotean las luces. Un susurro in crescendo sale del molino humano. Se extienden de él brazos que, alzando a Andrés, le dan vueltas).*

TONY: Conmigo las pierdes todas si dices la verdad.

IVAN: ¿Cómo tú crees que los demás van a reaccionar? Te vas a quedar sin amigos.

TONY: ¿Y qué vas a lograr con eso? A ti también te expulsarán.

ANDRES: *(Desde el molino)*. Pero se sabrá que la profesora no tiene culpas.

TONY: Y ella también después te acusará... Y todos lo harán por haber dicho la verdad.

ANDRES: No puedo creer que eso sea así... Además, somos los responsables de todo lo que ha ocurrido.

TONY: No voy a aceptar esa responsabilidad... La negaré... Te vas a quedar solo...

*(Aumentan el susurro y el chisporroteo a medida que avanza la escena. En estos momentos se disuelve el molino y dejan caer a Andrés. Salen los alumnos).*

*(Queda solo Andrés).*

ANDRES: Ocurra lo que ocurra voy a decir la verdad.

#### ESCENA 35

*(Entran en hilera los alumnos seguidos por el profesor Uno. El subdirector entra por un lado y se detiene a ver la muestra de disciplina).*

PROFESOR UNO: *(Mientras los alumnos caminan siempre en hilera siguiendo distintas trayectorias por el escenario)*. Bien pegados a las paredes. Con cierta separación entre uno y otro. Julián, despéguese un poco. *(Julián se detiene y el que viene detrás choca con él echando a perder la hilera)*. No se detenga, Julián. Cojan la distancia. No quiero ver ni un hombro sobresaliendo de otro. *(Tony se trata de encoger un poco)*. Sigán siempre por una misma hilera de losas. *(Todos los alumnos miran hacia el suelo)*. Miren hacia lo alto; deben caminar con porte. *(Iván mira muy alto y se sale de la fila)*. Iván ¿a dónde va usted? Coja la fila. Yolanda, tiene una media que casi lo arrastra el suelo...

YOLANDA: *(Caminando con porte)*. Profesor, es el elástico...

PROFESOR UNO: Antes de formar en la plaza va al albergue y se la amarra con una cinta.

SUBDIRECTOR: ¿Preparó el lema? El director estuvo preguntando...

PROFESOR UNO: ¡Danza! ¡Lemas! ¡Me van a volver loco! ¡Claro que lo prepararé! ¡Qué remedio!

*(Entra el director totalmente robotizado. El profesor uno va a rendir el parte al director.)*

Compañero director, la escuela está lista para recibir la visita.

DIRECTOR: *(Mirando el reloj)*. Son las siete de la mañana. Que formen en la plaza. Vamos a ensayar el lema de saludo.

PROFESOR UNO: ¡Formando en la plaza! *(Los alumnos se disponen de manera casi militar en la plaza)*. Vamos a ensayar el lema de saludo. ¿De acuerdo? ¿Listos?

¡Para el lema: uno, dos y tres...!

ALUMNOS: Compañeros de la Nación con esfuerzo y dedicación elevaremos la producción para de esa manera ganar la emulación.

*(El lema ha quedado mal dicho)*.

PROFESOR UNO: Por favor, todos a una sola voz. ¡Si es muy sencillo! ¿Listos? ¡Para el lema: uno, dos y tres...!

ALUMNOS: Compañeros de la Nación con esfuerzo y dedicación elevamos la producción para de esa manera ganar la emulación.

*(Ahora ha quedado bien dicho. El profesor Uno mira satisfecho al director. Este le hace una seña)*.

DIRECTOR: ¿Ustedes no sienten como que le hace falta algo de contenido político?

SUBDIRECTOR: Sí, de vuelo...

PROFESOR UNO: ¿Contenido político...? Bueno, podría agregársele algo... ¿De vuelo, no? *(Se dirige de nuevo hacia los alumnos. Piensa un momento)*. Presten atención. Vamos a decir el lema de la siguiente forma:  
Compañeros de la Nación con esfuerzo y dedicación elevaremos la producción para de esa manera ganar la emulación  
Concientes de que estudiamos en bien de la revolución.

DIRECTOR: *(Al subdirector)*. Ahora suena de otra manera.

PROFESOR UNO: ¿Entendido? ¿Listo? ¡Para el lema: uno, dos y tres...!

*(Algunos alumnos trastruecan la revolución por emulación, y dicen:)*

ALUMNOS: ...para de esa manera ayudar a la revolución conscientes de que estudiamos para ganar la emulación.

PROFESOR UNO: No, no, no... Ganar la emulación y después viene "concientes de que estudiamos en bien de la revolución". ¿Entendido? Reptamos entonces. ¿Listos? ¡Para el lema: uno, dos y tres...!

*(Los alumnos lo repiten ahora bien. El profesor Uno mira satisfecho al director. Este le hace una seña)*.

DIRECTOR: Me parece que hay muchos "ción"...

PROFESOR UNO: *(Sin entender)*. ¿Cómo?

DIRECTOR: Muchos "ción".

SUBDIRECTOR: Sí, es verdad: nación, dedicación, promoción, emulación, revolución...

PROFESOR UNO: *(Se queda pensativo)*. ¿Y qué podríamos poner en sustitución?

DIRECTOR: Eso sería a su elección...

SUBDIRECTOR: Creo que ya no es ocasión...

DIRECTOR: ¿Y esa decisión...?

SUBDIRECTOR: Son las siete y diez y ya debe llegar la inspección...

DIRECTOR: ¡Pues en acción...! Voy a hablarle a los alumnos. *(Camina, se detiene y habla a los alumnos)*. Buenos días... *(Los alumnos responden al saludo)*. Como todos ustedes saben, hoy recibimos una visita de la Nación que hará un control integral de todas las actividades del centro. Durante todos estos días hemos trabajado arduamente para que la visita se lleve una buena impresión...

*(En estos momentos entran la profesora de Literatura y el profesor de Biología y le entregan un papel al subdirector. Este lo lee rápidamente y lo entrega al director en el instante en que dice la palabra impresión. Se detiene en su discurso. De pronto, se desmaya. Corren hacia él y lo sacan del escenario. Los alumnos están sorprendidos)*.

PROFESOR UNO: Nadie salga de la fila.

*(Entra el subdirector)*

SUBDIRECTOR: No hay que preocuparse. ¡Es un subimiento de presión! *(Al profesor Uno)* Llama a Manolo, que venga rápido con el Moskovitch... Hay que llevar al director al policlínico. *(A los alumnos)*. Ustedes esperen un momento. No pasen a las aulas todavía. Manténganse en sus filas,

*(Sale el subdirector. Los alumnos han quedado solos en la plaza. Guardan silencio. Se miran y empiezan a sonreírse pícaramente. De pronto comienzan a estallar carcajadas. Un alumno va hacia delante).*

ALUMNO: ¿Adivinaron ya?

TODOS: Sí...

ALUMNOS: Entonces, para el lema: uno, dos y tres...

Al director le subió la presión, porque ya no viene la inspección.

*(Entra el subdirector).*

SUBDIRECTOR: ¡A las aulas!

*(En esta escena, mediante una serie de actitudes, hay que mostrar que Andrés no participa plenamente en ella. En algunos momentos tiene hasta intención de salir. Clarita lo observa continuamente).*

### ESCENA 36

*(Entran las dos sillas altas de los investigadores para ser colocadas en el centro. A un lado, las sillas del director y el subdirector; a otro, se sientan los alumnos. En el centro, de pie, frente a los investigadores, Andrés. Junto a los investigadores, Rita y el profesor Uno).*

DIRECTOR: *(Muy cansado).* Por favor, Andrés, repita ante los profesores lo que vino a comunicarme ayer por la tarde a la dirección.

ANDRES: Yo quiero declarar que la prueba de Física fue sustraída por mí, Iván y Tony del privado de esa asignatura.

*(Murmullo entre los alumnos. Tony e Iván se tapan las caras o se ponen la mano en la cabeza. Los profesores investigadores se miran. La profesora de Física se sorprende. El profesor Uno mira al director. Este sonríe satisfecho a los profesores investigadores).*

DIRECTOR: No se detenga... Háganos el relato...

ANDRES: Tony y yo estábamos de guardia... Yo no soy muy bueno en ciencias... Yo quiero estudiar filología... De esa carrera vienen muy pocas a la provincia... Para cogerla, a uno le hace falta un buen escalafón. Tony tuvo la idea...

TONY: ¡Protesto!

PROFESORA DE LITERATURA: Después usted tendrá oportunidad de hablar.

ANDRES: Tony tiene dificultades en muchas asignaturas. Yo se lo he dicho, que él casi no estudia...

DIRECTOR: ¡Los hechos! ¡Los hechos! Andrés... Ustedes estaban de guardia y...

ANDRES: Mientras Iván vigilaba, cuando vino el cambio de guardia del profesor, Tony y yo entramos en el privado...

DIRECTOR: ¡Esos son los hechos! Después de haber "sustraído" la prueba del privado hacen recaer sospechas sobre la profesora declarando haber encontrado la prueba en el aula de Física. ¡Roban y mienten! ¡Son doblemente culpables!

TONY: ¡Protesto! Ni Iván ni yo...

IVAN: *(Levantándose).* No vale la pena, Tony. Si yo no tuviera que llevar buenas notas a la casa para no tener que oír los discursos...

DIRECTOR: ¡Los hechos, Iván! ¡Los hechos! *(Agita la bolsa con la mano).*

IVAN: Es cierto lo que dice Andrés.

*(Tony se derrumba en su asiento).*

DIRECTOR: Bien, me basta. ¡Acaban de declarar que han robado y mentido!

PROFESORA DE LITERATURA: Una pregunta, Andrés. ¿Qué es lo que te hizo venir a confesar esto?

ANDRES: Yo no puedo mentir...

DIRECTOR: ¿Qué estoy oyendo? ¿Qué usted no puede mentir? Eso sí me da gracia. ¿Cuándo ha inventado historias tras historias sin el menor asomo de vergüenza?

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Podemos oír lo que nos tiene que decir Andrés?

DIRECTOR: ¿Pero tiene algo más que declarar? Disculpe. Continúe...

ANDRES: Yo sí tengo vergüenza. Me ha avergonzado mucho poner a la profesora Rita en una situación difícil... Yo no podía quedarme con eso por dentro. *(Virándose a Tony).* Tienes que entenderme, Tony. *(Gesto de fastidio de Tony).* Profesora, mis padres, Don Quijote...

DIRECTOR: ¿Don Quijote? Ahora sí que está bueno esto. ¿Que tiene que ver Don Quijote con el robo de una prueba? Creo que hay elementos suficientes. Pediré al municipio que los tres alumnos sean expulsados del centro.

TONY: *(Levantándose).* Ahí tienes lo que se gana con tu verdad. ¡Olvídate de tu filología!

CLARITA: *(Levantándose).* Cállate, Tony. Tú no puedes comprender a Andrés. Yo lo apoyo en lo que ha hecho...

TONY: ¡Imagínate...!

CLARITA: *(Sin hacer caso a Tony).* Director, usted no puede expulsarlos del centro...

DIRECTOR: ¿Qué usted está diciendo?

CLARITA: Que no puede expulsarlos...

SUBDIRECTOR: ¿Se puede saber por qué?

CLARITA: Porque tendrían que expulsarnos a todos.

*(Los alumnos atienden a Clarita)* Sí, a todos...

*(Al director).* Porque la mayoría de nosotros conocía la prueba: íbamos al examen conociendo lo

que iba a salir. Y aunque nadie preguntara cómo se había obtenido todos sabíamos que ellos tres la habían sacado de algún lugar; todos sospechábamos, y algunos lo sabíamos bien, de dónde había salido. Todos cometimos el fraude, así que a todos nos deben expulsar.

DIRECTOR: ¡Eso es imposible! Yo no puedo... ¡Usted confunde las cosas! Estos tres alumnos, para cometer el fraude, robaron, extrajeron documentos estatales... No es igual violar un privado que... En fin, se equivoca. Los tres alumnos deben ser expulsados y ustedes recibirán lo suyo también... Todos los alumnos que copiaron el examen tendrán una nota en el expediente escolar. Ustedes cometieron un error que deben subsanar y empezarán a hacerlo repudiando el acto cometido por estos tres alumnos. *(Se hace silencio)*. Creo que usted debe ser la primera que lo haga... *(Clarita guarda silencio y se sienta cerrando los brazos)*. ¿Se niega? Bien, otro lo hará... ¿Quién empieza?

PROFESORA DE LITERATURA: Compañero director...

DIRECTOR: *(Sin hacer caso)*. ¿Quién empieza? Estoy esperando por ustedes... Usted, Julián...

JULIAN: *(Levantándose)*. ¿Yo?

DIRECTOR: Sí, usted. ¿Repudia usted este acto?

JULIAN: Yo... Repudio... Yo no puedo...

*(Se sienta)*.

DIRECTOR: ¿No puede? ¿Quién puede?

CLARITA: Director, yo creo que usted no debe...

DIRECTOR: Yo lo que no debo es tener ante mí vista a quien no fue capaz de condenar un acto repudiable...

*(Clarita sale. Detrás de ella Julián y después el resto de los alumnos. Quedan Andrés, Iván y Tony. El director queda con la boca abierta; no puede articular palabras. El profesor Uno se levanta asombrado. La profesora de Física baja la cabeza pensativa. Los profesores investigadores se miran y dirigen su mirada al director. El subdirector se sienta)*.

PROFESORA DE LITERATURA: Alumnos, salgan, por favor, y esperen en los albergues...

*(Salen los alumnos)*.

DIRECTOR: Pero, ¿qué es lo que ha ocurrido? ¿Cómo puede pasar esto?

PROFESOR UNO: Irse así, todos...

DIRECTOR: Es inmoral. ¿Dónde está lo que nosotros les enseñamos? Si éstas son las nuevas generaciones...

PROFESORA DE LITERATURA: ¿Y qué quería que hicieran? ¿El acto de repudio? Eso sí hubiera sido una inmoralidad.

DIRECTOR: Pero, ¿qué usted está diciendo? El acto de repudio los enseñaría a aplicar las normas morales de nuestra sociedad. Se condenaba el robo, el fraude...

PROFESOR DE BIOLOGIA: Y el acto mismo sería un fraude, una mentira...

DIRECTOR: Pero, ¿qué es lo que estoy oyendo?

PROFESORA DE LITERATURA: Compañero director, ¿no se da cuenta que con palabras y acciones impuestas los jóvenes no pueden adquirir esas normas morales? Traté de evitarlo pero me interrumpió... Actuó equivocadamente...

DIRECTOR: ¡Me equivoqué! ¡Yo siempre me equivoco! Pero tenía razón cuando les decía que esos alumnos mentían; tenía razón cuando defendí a la profesora Rita de la que sospecharon porque tenían criterios equivocados de ella...

RITA: Eran correctos.

DIRECTOR: Y la investigación siguió un curso... *(Dirigiéndose a Rita)*. ¿Qué usted ha dicho?

RITA: Que eran correctos.

*(El director queda pasmado)*.

SUBDIRECTOR: ¿Qué cosa era correcto?

RITA: Los criterios que tenían de mí.

PROFESOR UNO: Entonces usted dejó el examen...

RITA: No he querido decir eso. Andrés declaró la verdad. Ellos sustrajeron la prueba. Pero también es verdad que yo no he sabido ser una buena educadora, ni siquiera una buena profesora y me siento en gran parte culpable de todo lo que ha ocurrido.

*(El director mira al subdirector)*.

DIRECTOR: ¿Podría explicarse?

*(Rita se levanta y camina al centro. Ocupa la posición que antes tenía Andrés)*.

RITA: ¿Qué he sido yo para mis alumnos? Una profesora chévere pero, ¿chévere por qué? ¿Por qué les doy conocimientos profundos o porque pueden contar con una amiga que los ayuda a evacuar sus inquietudes y orientarse en la vida? No; he sido una profesora chévere porque desde que entré en esta escuela no les he buscado problemas con la Física a pesar de que no he sabido explicarla debidamente. La Física la he reducido a esquemas. Porque yo también la aprendí esquemáticamente. En estos días yo me he preguntado qué hago de profesora. ¿Fue por vocación? No; yo respondí a un llamado por la necesidad que había de profesores. Eso todos lo conocemos. Para mí era la posibilidad de ayudar a la Revolución. En mi carrera me dijeron lo que debía ser un profesor; pero de verdad que no valoré nunca la responsabilidad que en la práctica uno adquiere con ello... Aprendí las cosas mecánicamente

y quedé con miles de lagunas. ¿Las he llenado? No; me ha sido cómodo trabajar así... Cumplí con las cifras con las que me comprometí a base de hacer constantes concesiones a los alumnos, que no aprendían Física pero aprobaban. Pero, ¿me respetaban como profesora a pesar de ser tan buena gente? No; los alumnos se daban cuenta que no sabían, sabían que los había aprobado sin que conocieran. Sus notas y mis porcientos, ¿acaso no eran una mentira? Cuando bajan un examen provincial temen porque no se sienten seguros. Yo les he enseñado a mentir. Viendo sus clases (a los profesores de Literatura y Biología) me di cuenta de lo pobre que eran las mías. Y me han hecho desear ser eso, una profesora, una amiga de los alumnos...

DIRECTOR: Bueno, Rita, esos son los problemas que cualquier profesor joven como tú confronta... Me parece que acusarse de haber enseñado a mentir...

PROFESORA DE LITERATURA: Es muy difícil tener que acusarse de eso. Nos pasamos la vida hablando de la crítica y la autocrítica y hasta estos dos instrumentos los podemos manejar para no decir la verdad completa... Usted también, compañero director, ha mentido y si se niega a reconocerlo se miente a sí mismo...

DIRECTOR: Me parece demasiado pero... Continúe, continúe... Continúe valorando mi trabajo así tan a la ligera como lo hace... Así que soy un mentiroso. ¿Qué más?

PROFESOR DE BIOLOGIA: La profesora no lo ha dicho despectivamente.

PROFESORA DE LITERATURA: Compañero director, usted ha oído a Rita. ¿Cuánta culpa no tenemos todos, incluso usted, de lo que le ha ocurrido? A Rita no se le revisan clases. ¿Por qué? Porque daba promoción. Porque para usted lo importante es la cifra y no como se obtenga. Hasta en una industria de qué sirve hacer miles de pares de zapatos si después no duran o nadie los compra por su mala calidad... ¡Y los seres humanos no son pares de zapatos! La responsabilidad que tenemos con estos alumnos es de que verdaderamente aprendan, de que conozcan... Nos pasamos la vida también hablando de que la enseñanza tiene que ser con calidad; pero encontramos los resortes para lograr altas cifras sin...

DIRECTOR: Las cifras, las cifras... ¡Todo su discurso es muy bello! Pero usted sabe bien que en los chequeos de emulación se despacha así fácilmente: la escuela tal 100%; la escuela más cuál 85% ¿Cuál es la ganadora? La que tiene el 100%. Y ¿qué usted quiere? Que vaya en contra de la corriente después que uno suelta la vida aquí...

PROFESOR DE BIOLOGIA: ¿Qué corriente? ¿A qué corriente usted se refiere? ¿A la de lograr altas cifras a cualquier precio? Yo no entiendo la corriente así. No creo que eso sea lo que nos pidan.

Lo único que sé es que cuando obtenemos cifras a cualquier precio no instruimos ni educamos a los estudiantes. Cuando nos preparamos para una visita y nos mandamos a correr para poner parches a nuestras deficiencias también los estamos enseñando a mentir. Y me preocupa que aprendan a pensar que en la sociedad las cosas deben ser así cuando tienen que ser de otra manera...

PROFESORA DE LITERATURA: Compañero director, ¿por qué lamentarnos de las nuevas generaciones? ¿Por qué mejor no buscar nuestras deficiencias en las suyas?

#### ESCENA 37

(Música rock o disco. Entran los alumnos cantando).

ALUMNOS: ¿Estás gozando? Sí, señor.

¿Lo pasas bien? De lo mejor.  
¿A quién prefieres? A Elton John.  
¿A quién más quieres? A ver si hay.  
A Barbara Streisand y a Electric Light  
a los Foreigner, Kool and the Gang  
a Michael Jackson y a Air Supply.

(Se inicia una coreografía al ritmo de la música. Luces de colores, la escena se desarrolla en el espacio demarcado por la presencia de los personajes de la escena anterior. A ella se suman los dos actores que han representado a los distintos padres. Todos ellos observan el dancing. Entra Andrés, quien es llevado de la mano por Clarita. Al verlos, Tony sale de la coreografía).

TONY: Vaya, llegó Don Quijote.  
¿Cómo es posible? ¡Hay que tener cara!  
Que el señorito porque le da ganas  
se nos presente y nos insulte  
con su presencia después de haber  
pisoteado nuestra amistad.

(La coreografía se detiene, aunque no la música).

CLARITA: ¿Cómo te atreves?  
Después que no tuviste valor  
para reconocer la verdad.  
Eramos culpables.  
¿Acaso no nos estamos acostumbrando  
a que las cosas nos caigan del cielo?  
Sin mayor esfuerzo, sin gran trabajo.  
¿Dónde está nuestra responsabilidad?

TONY: No quiero oír más.  
Aquí se baila, se conversa, se bebe, se ama.  
Aquí no se hace otra cosa.

(Se dirige a los demás alumnos, azuzándolos para que canten con él).

¿Dónde hay cosa mejor  
que en un dancing bailar?  
¿Dónde hay cosa mejor  
que en gozar y en amar?

(Los alumnos no lo secundan).

ANDRES: Tony, era necesario hacerlo, compéndelo.  
Tú eres mi amigo...

TONY: ¿Amigo? ¿Es que se puede ser amigo tuyo?  
Lo que mereces es que te rompan la cara.

*(Hace un movimiento hacia Andrés. Iván lo detiene).*

IVAN: ¡Tony...!

TONY: ¿Es que vamos a permitir que siga aquí? Se nos planta delante, dice que es amigo de nosotros y ustedes ahí sin hacer nada...

*(La música aumenta de volumen. Se crea un momento de tensión en que se espera una reacción por parte de los estudiantes).*

JULIAN: *(Rompiendo la tensión)*. Andrés, Clarita, arriba, hagan una demostración.

*(Primero con timidez y luego con decisión, Andrés y Clarita se incorporan a la demostración, que debe estar llena de belleza en los movimientos. Los demás baten palmas alrededor de ellos. Yolanda va en busca de Iván y derrota su débil resistencia, atrayéndolo al grupo. Amparo va a hacer lo mismo, pero Tony se vira de espaldas cuando ve su intención. La música de la coreografía se funde con la canción del dancing).*

¿Dónde hay cosa mejor  
que un dancing bailar?

¿Dónde hay cosa mejor  
que en gozar y en amar?

A las chicas vencer  
a un buen chico atrapar  
sin dejar de pensar  
no se puede olvidar.

TONY: Y yo que creía que la música, el baile, el vestir, el reír, el gozar nos unía a todos...

ANDRES: *(Desde la coreografía)*. Pero eso no es todo, Tony. Nos deben unir otras cosas también...

La verdad, ser sinceros con nosotros mismos.

TONY: ¿La verdad? Creía que la única verdad era la mía... ¿La verdad? ¿Qué medida tomarán con nosotros? ¿Nos expulsarán...?

ANDRES: ¿Acaso no lo merecemos?

IVAN: *(Desde la coreografía)*. Trabajaremos, Tony... Y continuaremos estudiando...

ANDRES: Lo importante es que después de lo ocurrido creo que no vamos a ser los mismos. *(Sale de la coreografía y avanza hacia Tony)*. Eso es lo importante. *(Tony se vira y mira fijamente a Andrés)*. Si nos expulsan vamos a trabajar juntos. Yo te voy a ayudar... Vamos a tejer sueños juntos y trabajaremos por hacerlos verdad...

TONY: *(Mirándolo fijamente)*. ¡Poeta!

ANDRES: Entonces, ¿quieres seguir siendo amigo mío?

*(Tony se queda mirando detenidamente la mano que le extiende Andrés. Todos los alumnos esperan la reacción de Tony. Termina la obra).*



## MOLINOS DE . . .

(viene de la pág. 34)

bre todo a la hora de enfrentarnos a otras obras con las que hemos establecido empatía y simpatía: ¿¿Cómo el autor logró adentrarnos en la realidad circundante, tomó posición, criticó o aconsejó a través del drama sin caer en el panfleto, conocido acertadamente entre los cubanos como "teque"? A juicio, quizás muy personal, en *Molinos de viento* se alcanza esa dimensión, por lo tanto, es bueno visualizar y tratar de profundizar en el "cómo", resuelto por el autor.

El dramaturgo, en *Molinos...* emite mensajes (puede que con más texto del necesario) con un manejo muy libre y logrado de la estructura y la integración acertada de elementos de casi todos los géneros dramáticos. En la estructura formal, compuesta por 37 escenas, hay 20 que avanzan cronológicamente y despiertan la atención del espectador que se interesa por el desenlace de los acontecimientos, a partir de la primera escena cuando tres alumnos roban las claves para los exámenes de una asignatura. En este grupo de escenas hay matices definidos de melodrama con mensajes morales muy evidentes. Además, al desarrollo de la trama se integran ocho escenas con elementos de comedia musical. Este entrecruzamiento, producto de la integración de géneros, permite que no decaiga el interés... Por otra parte, las danzas y cantos tienen un alto valor porque establecen una vía de comunicación con la juventud a quien va dirigida la obra, en primera instancia.

El autor ha construido nueve escenas retrospectivas, aunque con diferentes matices y distintas funciones. Unas tienen como objetivo dar los antecedentes del mundo familiar donde se formaron Andrés, Iván y Tony, los autores del robo de las "claves"; otras, nos remiten hacia un pasado que nunca existió, que es el traslado de la imaginación fraudulenta a la atmósfera en que pudo desarrollarse el acontecimiento inventado por los jóvenes.



*[Handwritten signature]*

Como si fuera poco, en una de estas escenas aparece el "teatro dentro del teatro" cuando Clarita y Andrés representan en el aula una escena de *Romeo y Julieta*. El tono retrospectivo se alcanza por el carácter que dan a sus interpretaciones ambos personajes, aunque son interrumpidos por un estudiante que busca la comunicación con la actualidad, el diálogo entre profesores y alumnos sobre el amor, y danzas y cantos también con esta temática.

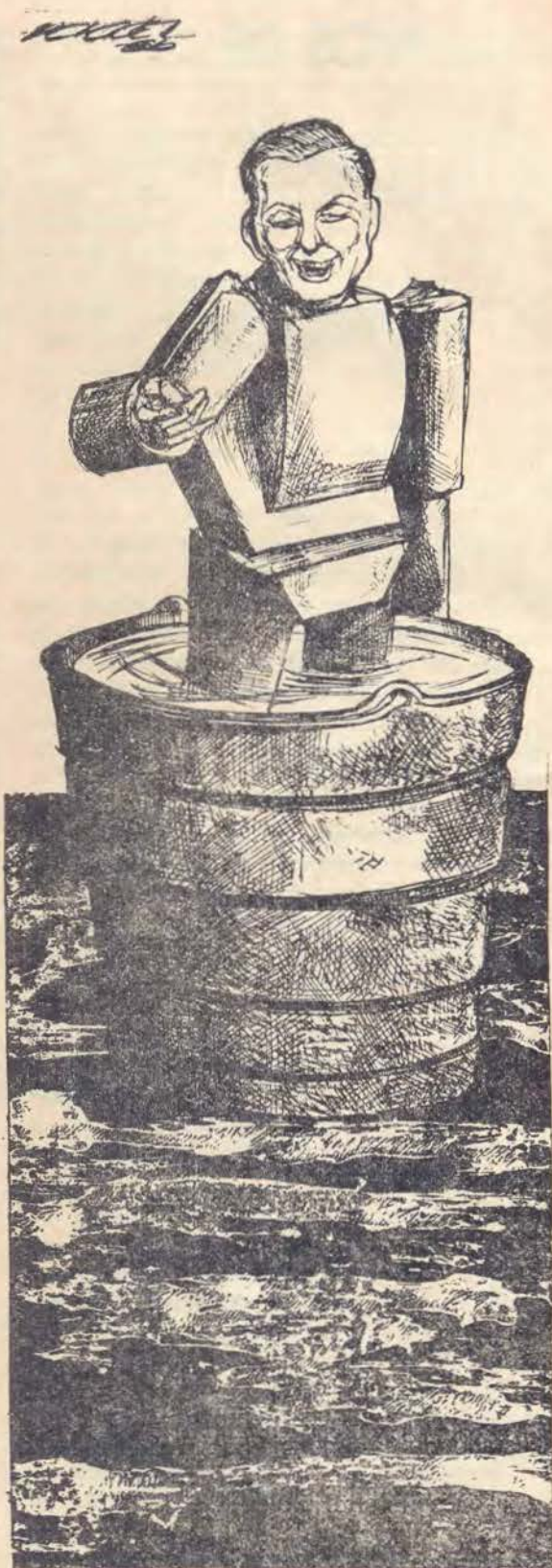
Hay una y muy especial escena retrospectiva de carácter simbólico, intemporal y mágico. Ella es alusión esencial al fondo de los conflictos, a lo que está más allá de lo aparente. Aquí Andrés está convertido en Don Quijote, Tony en Sancho Panza y Rocinante es Iván. Esta unidad tiene como evidente función explicarnos el título, aunque quizás un poco tarde (escena 34) justo en el marco del desenlace de los conflictos.

El tema es el sólido bastión alrededor del cual se entretajan todas las escenas y se integran tantos y tan variados géneros. ¿Ella es negativo? Mi impresión es que se trata de un recurso seguido por el autor para no caer en un didactismo panfletario. A la vez que cuestiona, señala críticas, enjuicia actitudes y aptitudes, delinea un camino claro acerca de cómo enfrentar la construcción de una nueva sociedad.

### TEMA Y POSIBLES TEMAS

Nunca he conversado con Rafael González Rodríguez acerca de *Molinos de viento*, ello es una limitante porque tendría mayores certezas, y es una ventaja porque me permite la libertad de creer que lo que yo recibí y aplaudí desde mi butaca de espectador y jurado fue lo que él pensó como autor.

Para mí, el tema trasciende los marcos de una escuela en el campo y se enriquece en universalidad. *Molinos de viento*, durante el Festival de Teatro de La Habana 1984, tanto en el Teatro Nacional como en la Universidad de La Habana, arrancó murmullos, exclamaciones y aplausos. La composición del público era bastante heterogénea: no eran estudian-



tes miembros de la FEEM ni padres de alumnos ni empleados o funcionarios del MINED y, acerca de la edad, podía trazarse una media sin temor a equivocarnos. Y confieso, me sentí estremecido, comprometido y juzgado por la obra.

Con mucho cuidado, me atrevo a enumerar a modo muy general, los temas tratados y las interrogantes surgidas al apreciar el sentido de generalización que emerge, quizás más allá del propio interés del autor.

En la obra tres alumnos cometen el robo de unas claves; una ingenua profesora, sin vocación: Rita, incurre en actitudes semifraudulentas y un Director que por todos los medios trata de trasladar a Rita, expulsar a los alumnos involucrados, y atender bien, superficialmente, a una inspección que viene "de la nacional". ¿No puede suceder lo mismo en otro ámbito? ¿No es igual, pienso yo, o parecido, si en una fábrica mal normada los obreros tienen que hacer "inventos" para poder alcanzar el salario mínimo que cubra la necesidad de recuperar el valor necesario para hacer el plusproducto?...

¿...Y si pensamos que el director en combinación con otros factores dentro de la empresa "infla" los resultados productivos con el objeto de que todo pareciera marchar bien y él y otros puedan continuar en sus cargos con sus correspondientes estímulos materiales, legales o no?

En *Molinos*... el autor establece un contrapunteo entre el placer del conocimiento y el que prodiga bailar, amar, jugar. También, vinculados a los anteriores, está el tema de la superficialidad y aparece el intento de traspasar a otros medios la parte de la realidad que se desarrolla en una escuela en el campo. También, siento que se nos habla de la incultura que poseen muchos de los que tienen que tomar decisiones artísticas.

En este amplio abanico de temas, también se nos muestra la familia como medio conformador de las actitudes en los jóvenes Andrés, Iván y Tony. En el caso de Andrés, el autor no pudo librarse de cierto didactismo, de panfleto. Igual, aun-

que en menos dimensión, sucede con la familia de Tony. Considero muy bien lograda, por el uso de la farsa y el humor, la situación de los padres de Iván. Aquí se aborda un asunto de mucho interés: los hijos de padres muy ocupados, en este caso dirigentes administrativos de cierto nivel. Iván no tiene comunicación con ellos (Escena 9) y esto lo hace un ser indeciso, inseguro, y, en última instancia, débil, manipulable.

En el marco de las relaciones con los padres de Iván (aunque son referidas y no se desarrollan en la obra) nos aparecen las "consideraciones especiales" que tiene el director hacia ellos, porque son dirigentes, con lo cual se apunta hacia otro aspecto temático que luego será desarrollado y es la adulonería o, como lo conocemos en lenguaje criollo, la chicharronería; manifestación externa del oportunismo.

Otro tema apasionante y que clama por una obra donde sea tratado con mayor profundidad, ahondando en la esencia del problema, es la relación entre profesores y alumnos. El Director niega toda posibilidad para establecer una interrelación dialéctica y enriquecedora, cuando afirma: "¿Acaso los alumnos están capacitados para poder evaluar objetivamente las clases de un profesor?" La Profesora de Literatura responde: "No sé por qué los subestima. Mejor que nadie sabe que los alumnos nos evalúan constantemente y que son capaces de descubrir nuestras deficiencias así como saben valorar nuestras virtudes... y no se limitan al exponer sus opiniones cuando uno logra comunicarse con ellos".

Hay dos aspectos obvios que se derivan de este diálogo: la falta de comunicación adecuada maestro-alumno y el rol pasivo de los estudiantes que apenas participan en las decisiones de su centro de estudio. Es más, tan pasivo es ese papel, que en ocasiones, o casi siempre, son los profesores quienes determinan sobre cuestiones relacionadas con la militancia en la UJC.



También, con valentía, se alude al porqué y las razones por las cuales sus clases les" antes del examen (casi un fraude) la profesora Rita hace "repasos especiales" tienen el encanto de las de la Profesora de Literatura. No es que una imparta Física y la otra Literatura, es algo más, es que Rita no tiene vocación hacia la enseñanza.

"(...) La Física la he reducido a esquemas. Porque yo también la aprendí esquemáticamente. En estos días yo me he preguntado qué hago de profesora. ¿Fue por vocación? No; yo respondí a un llamado por la necesidad que había de profesores. Eso todos lo conocemos. Para mí era la posibilidad de ayudar a la Revolución (...)"

Ella no es un personaje negativo, ¿no será, acaso, lo negativo el método para buscar profesores? He ahí un cuestionamiento importante y de gran eficacia.

Aparece el tema del amor juvenil, y cuando el Profesor de Biología señala que hay que tener conocimientos biológicos y anatómicos para la plenitud amorosa, la Profesora de Literatura, plantea la importancia de las relaciones sexuales antes de "firmar papeles".

Es una visión de madurez, válida porque no cierra puertas ni crea misterios sino que, por el contrario, las abre. El amor ha sido tratado de modo acertado y coherente.

Otro tema importante resulta el de los funcionarios. ¿Cuáles son las cualidades que adornan el dibujo de éstos? La relación de adjetivos peyorativos sería interminable. Aquí el Director y el Subdirector, a quienes la Revolución les ha encargado la dirección de una escuela en el campo, no aman en sí la docencia sino que sólo están preocupados por cumplir metas, aparentar que todo anda bien delante de los visitantes de la nación, en fin, mentir para continuar en sus cargos. Así podemos caer en la negligencia, en la promoción o estadísticas "infladas"



*[Handwritten signature]*

como seppelines, la malversación y la corrupción de determinados dirigentes administrativos.

## LO TÍPICO

Han quedado fuera innumerables otros asuntos y cuestionamientos hechos en la obra, pero del recorrido por los mencionados nos enfrentamos al tema de lo típico.

La impresión captada a través de la puesta en escena y la lectura del texto me hace atreverme a afirmar que la tipificación dramática del conflicto y de sus personajes es algo logrado. Las situaciones y los personajes trascienden el marco teatral específico.

Andrés no es sólo un estudiante, sino que puede ser un obrero, un dirigente de la UJC, un trabajador intelectual, un joven oficial de las FAR o un simple combatiente, enfrentado a un conflicto típico: decir la verdad o no decirla, ser un Don Quijote, a pesar de las consecuencias que ese combate de ideas y criterios le pueda acarrear.

"A esta altura de como van las cosas..." como diría un poeta amigo mío, es necesario recordar dos opiniones sobre lo típico. La primera es de Engels, quien afirmó que el realismo (y *Molinos de viento* es sin dudas una obra realista, independientemente de las formas que adopte en su concepción dramática y de puesta en escena) "presupone, además de la veracidad de los detalles, la reproducción veraz de los caracteres típicos en las circunstancias típicas".

La segunda cita es de Bazhenova que a partir de lo dicho por Engels, afirma que: "Un carácter típico enfoca la singularidad de las ideas, sentimientos y actos de un individuo que, gracias al talento de un artista y a su penetración en el mismo carácter, ha pasado a ser uno de los equivalentes de la sociedad, época, pueblo, nación, clase, profesión, etc".



## TITULO CON SUBTEXTO

"Bien parece, respondió Don Quijote, que no estás cursado en esto de las aventuras; ellos son gigantes, y si tienes miedo, quítate de ahí y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla". (Capítulo VIII de *Don Quijote de la Mancha*). Estas son las palabras dichas por el Quijote a Sancho Panza, antes de lanzarse al combate contra sus "gigantes".

La escena treinta y cuatro tiene carácter mágico y de "literatura dentro del teatro" porque parte de los textos puestos en boca de Andrés (Don Quijote) han sido tomados textualmente de la obra de Cervantes. Pero hay algunos propios del autor de *Molinos...*. Citaremos los que más nos llaman la atención:

ANDRES (DON QUIJOTE): Ellos son gigantes y dicen que son molinos. Lo que ocurre es que les temes. ¿Por qué no descubrir la verdad y enfrentarse a ella?

TONY (SANCHO PANZA): (...) Es mejor seguir creyendo que son molinos y dejar las cosas como están.

ANDRES (DON QUIJOTE): (...) ¿Cómo hacer el bien si te acomodas en tus miedos, viras el rostro y dejas caminar tranquila a la injusticia?

IVAN (ROCINANTE): No siempre es bueno ser justo... La verdad puede traer inconvenientes...

ANDRES (DON QUIJOTE): (...) A ti también te consumen los gigantes. Mis ideas sí son molinos que destruirán a sus gigantes.

TONY (SANCHO PANZA): Te vas a quedar solo.

ANDRES (DON QUIJOTE): Ocurra lo que ocurra voy a decir la verdad.

De esta escena me surgen varias preguntas: ¿Por qué no se tituló "Los gigantes y Don Quijote", o "Gigantes para Don Quijote" o cualquier otro...? ¿Por qué precisamente *Molinos de viento*? ¿Es gratuita esta decisión o ingenua? Tengo la impresión de que no...

Sucede que un caballero andante, armado de su fe de justicia, y su adarga y armadura quizás hubiera podido vencer a esos seres mitológicos, los gigantes... pero nunca hubiera podido derribar mo-

linos de viento porque se hubiera estrellado con adarga, Rocinante, armadura y todo, contra las estructuras de esos molinos o lo hubieran atrapado sus aspas de dos leguas, elevado y dejado caer como sucede en la obra original y en la que hoy contemplamos.

Pienso que el autor, al seleccionar el título, tuvo un gran acierto. Contra esos muros y estructuras hipersensibles a cualquier alusión a la verdad y esencia de los fenómenos, no basta la acción aislada sino la coherente del conjunto de organizaciones y organismos creados, pero siempre actuando sobre la base de la justicia y la verdad.

De no ser así, hay que actuar para que ello se imponga, lo justo.

En mi obra he sido un viejo convencido y seguidor de los conceptos que sobre el arte por la clase obrera emitiera el intelectual argentino Aníbal Ponce. En su obra *Humanismo burgués y humanismo proletario* señala cómo el escritor revolucionario hace "... la descripción verídica e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario; descripción capaz de entusiasmar al lector y de educarlo en el espíritu de lucha y la edificación del socialismo".

Ello se aprecia en *Molinos...* a través de la tipificación de personajes y situaciones de la actualidad. Hay un ámbito concreto físico, pero la acción de los acontecimientos se abre hacia un amplio panorama social donde apreciamos la lucha por la justicia y la verdad. Lucha que no es otra que el reflejo de las reminiscencias del pasado traído por sus portadores, o un pasado que nuevos mensajeros han trasladado al presente. Hay un enfrentamiento no antagónico entre diferentes clases sociales. Es el espíritu del obrero o del humilde campesino en combate contra los remedos de la pequeña burguesía. Lo sentimos "... en su desarrollo revolucionario" porque hay combate, a veces fiero, para que el camino justo sea el que se imponga. No hay estatismo, hay avance y por ello la obra renueva. Aprécienlo en una puesta en es-



cena y podrán ver cómo las palmadas de los espectadores enaltecen al valiente y los murmullos y hasta silbidos, condenan al débil y cobarde.

Entusiasma el choque de acciones y actitudes. Por una parte el joven revolucionario, con todos sus valores aunque haya vacilado porque el ser humano es así, y por la otra, la figura del Director que sólo piensa en expulsar a los alumnos y trasladar a la Profesora Rita, habla además siempre en una retórica cargada de cifras, porcentajes y promoción, en retórica funcionaril que levanta como una muralla bien alta, que impide captar la esencia de la verdad y de la vida. En la obra, el director mediante el empleo de recursos de la farsa, va automatizándose hasta que se convierte en un robot, un objeto despersonalizado.

Dentro de la obra nos identificamos con los representantes de cómo deben ser los alumnos (no la minoría sino la inmensa mayoría) en un futuro.

Como dijera Mayakovsky: "A la calle, tambores y poetas" en busca de la realidad. Mostrarla y después entusiasmar sin panfletos ni teques acerca de lo malo y lo bueno, porque, en definitiva siendo lo bueno lo que predomina, ¿por qué temer a ciertas verdades ineludibles? Ha de ser así el arte revolucionario en el teatro, en la literatura, el radio, la televisión y el cine.

### FINAL PERO NO CIERRE

El final de la obra ha quedado abierto. A fin de cuentas no sabemos qué sucederá con las propuestas de expulsiones, el traslado de la profesora Rita o si queda reconstruida la amistad entre Andrés y Tony, sobre la base de los principios de un Don Quijote, no de Sancho Panza.

Si bien queda abierto, no es totalmente así porque a lo largo de la obra hay un sentido brechtiano que se confirma en este tipo de cierre... pero para la acción. Escena tras escena, hemos oído los criterios e ideas expuestos por los personajes y la atmósfera alrededor de las diferentes situaciones.





Ya, en el momento del cierre, "a esta altura de como van las cosas", hemos tomado partido desde el punto de vista intelectual. Nos sentimos personajes negativos y por tanto nos han aludido, o asumimos el pensar de los positivos o tomamos como nuestros los criterios de los indecisos, ¡y nos justificamos!, diciendo aquello de: "No te metas en eso que te vas a embarcar y, en definitiva, que lo resuelva a quien le toque. No cojas ese barretín. Deja las cosas como están que esto no hay quien lo cambie".

Sentí cuando vi la puesta en escena que esta obra intenta remover la conciencia social, estremecernos a todos y darnos, a los que deseamos modificar la vida en cualquiera de las esferas en que actuamos, una adarga, un Rocinante, una armadura, un Sancho Panza, un espíritu qui-jotesco y un constante deseo de bregar por la verdad y por la justicia aunque alguna que otra vez, las aspas de dos leguas de un molino de viento puedan magullarnos. ¡No importa!

## DESDE VIET NAM...

(viene de la pág 32)

rios de Cultura y (metodológicamente) de Educación; la revista nacional especializada "Teatro" y el Instituto de Investigación Teatral.

Nuestra universidad está estructurada en seis facultades: actuación, cuyos objetivos son el teatro tradicional, el drama y el cine; directores y regisserato; críticos, teóricos, investigadores y dramaturgos; escenografía y vestuario; coreografía; operador de cámara.

Durante cinco años se imparten más de treinta asignaturas, distribuidas en 35 turnos semanales, intercalados con la práctica docente de actuación y otras desde el segundo año. Los operadores de cámara hacen sus prácticas en el Instituto de Cine, y en el período 1980-83 realizaron más de 20 películas documentales y de ficción; en cuanto a críticos y teóricos, ya han publicado sus trabajos en diarios y revistas nacionales. De los mejores expedientes se seleccionan los nuevos profesores y otros aspiran a cargos de dirección en los grupos. El claustro de profesores permanentes asciende a 70, en general graduados en el extranjero —URSS, Bulgaria, RDA, Checoslovaquia— y contamos con otra cantidad similar de colaboradores procedentes del Instituto de Investigación Teatral, de otras universidades y de grupos de teatro. La matrícula actual es de 130 alumnos, distribuidos en grupos de más de quince estudiantes.

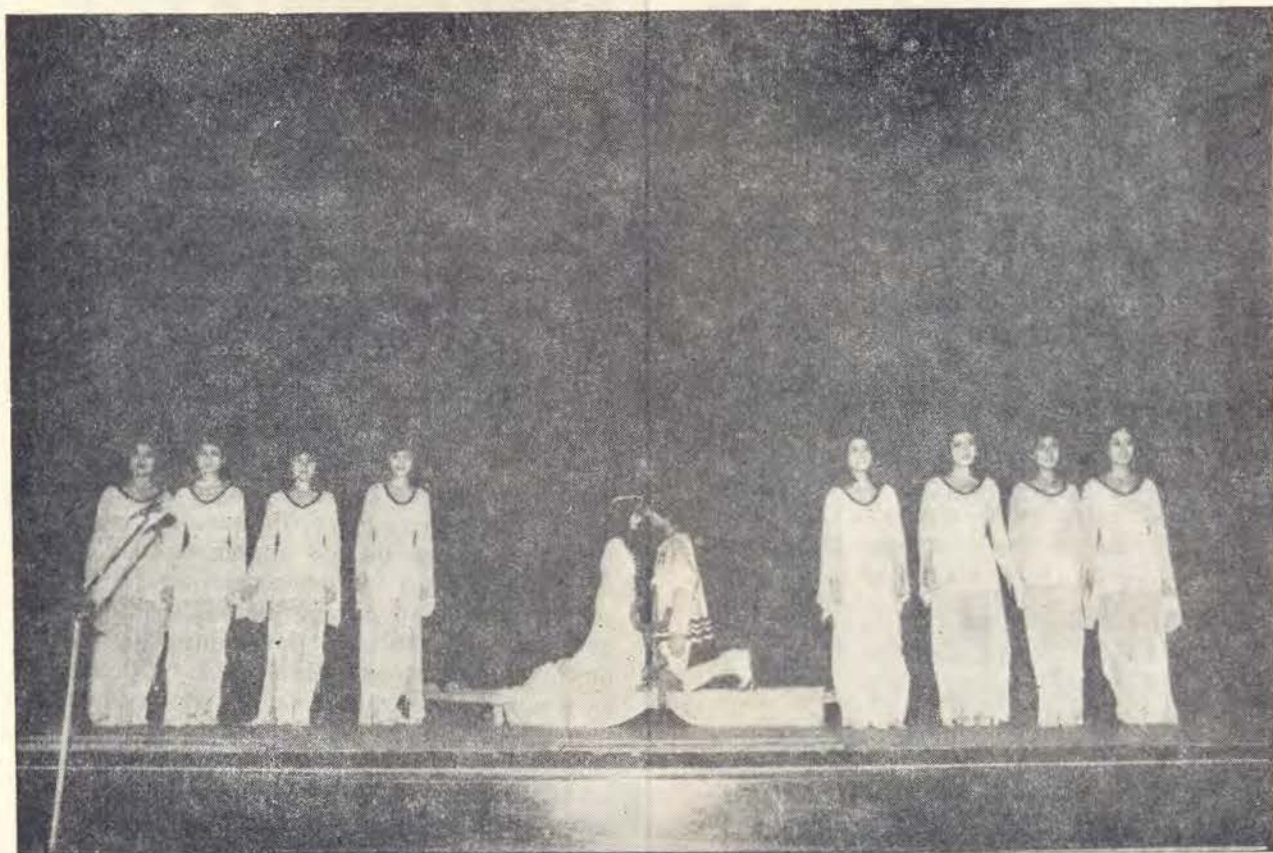
La primera graduación, que data de 1983, estaba compuesta por profesionales en activo que ingresaron con conocimientos de nivel medio pero con una práctica artística reconocida, de ahí que el tiempo de estudio se ajustara a sólo tres años. Dentro de esa promoción, como es natural, también figuró un grupo de realizadores cinematográficos y operadores de cámara, de quienes ya se han exhibido muchos documentales, y que coincidentemente se graduaron del nivel superior justo en el año del 35 aniversario del nacimiento de la cinematografía vietnamita.

La actividad cinematográfica es dirigida por una dirección del Ministerio de Cultura que controla tres estudios nacionales de filmes de ficción, aparte de los estudios documentales y de otros adscritos a diferentes organismos como el del Ministerio del Interior y el del Ejército Popular. Independientemente existen una Cinemateca Nacional, una compañía distribuidora de películas y una revista de cine.

*Desde el punto de vista formal, ¿combinan ustedes en el actual teatro nacional los elementos del teatro tradicional vietnamita y del teatro moderno contemporáneo mundial? ¿Qué métodos de actuación siguen? Por otra parte, algunos teatristas en Occidente tratan de revitalizar el lenguaje teatral con la llamada integración de las artes. ¿¿Cómo ven ustedes ese "descubrimiento" o incorporación de elementos que, en el teatro del Oriente, siempre han estado presentes como obra total?*

D. Quang: Nosotros tratamos de combinar armónicamente lo mejor del teatro tradicional vietnamita con las técnicas del teatro contemporáneo mundial. Nuestra escena tradicional tiene carácter de integración, que incluye el uso frecuente tanto de monólogos como de recursos dramáticos épicos; en fin es "total" como señaló José Martí en su artículo "Un paseo por la tierra de los anamitas", de *La Edad de Oro*. Incorporamos a veces el método de actuación de Stanislavski, en conjunción adecuada con el nuestro tradicional y el de Bertolt Brecht, que también es épico, punto de contacto con el nuestro pero del cual se diferencia porque el vietnamita tradicional no es dialéctico. Fundamentalmente incorporamos la épica-dialéctica de Brecht y elementos del teatro soviético actual.

En cuanto a la llamada integración de las artes que realiza parte del teatro occidental, para nosotros no es un "descubrimien-





to" sino una vuelta al pasado desde otro punto de vista, pues el teatro occidental antiguo era total, como el griego, que poco a poco se fue dividiendo en géneros, ópera, danza, y actualmente tiende nuevamente a la integración, o sea una espiral como la planteada por Marx. Es una vuelta al pasado a un nivel de desarrollo superior, más actual.

Pero en Oriente siempre ha sido así. Por eso, cuando vemos el "descubrimiento" europeo no nos sorprende. De ahí que el término de teatro contemporáneo tenga un carácter relativo. Si viene un europeo aquí y ve una puesta en escena dice que este teatro es muy moderno y si va un vietnamita al extranjero tiene la misma opinión. Por eso, la tarea suprema es buscar lo verdaderamente contemporáneo y moderno.

Yo personalmente pienso que lo moderno y lo contemporáneo radican en la intelectualidad humana.

Creo que el lenguaje del teatro contemporáneo depende de cada país en cuanto a su cultura; en Occidente existió el naturalismo y el realismo psicológico y ese teatro occidental generalmente refleja la vida en forma realista, o sea, no añade muchos elementos imaginativos o simbólicos, mientras que en el oriental ese elemento es más fuerte, por lo que se produce el fenómeno del lenguaje señalado.

El teatro vietnamita tradicional aprecia el valor de lo visual porque para los orientales eso vale más que lo oído, por ser más directo. El teatro oriental trata de materializar lo espiritual... Por eso la expresión corporal del teatro oriental es muy importante y apreciada y siempre fue y es considerada como un elemento inseparable del teatro tradicional nuestro.

*Para nuestros teatristas cobra especial importancia en la actualidad la experiencia del teatro vietnamita durante la guerra*

*anti-yanqui, dados los planes de agresión contra Cuba que prepara el imperialismo norteamericano. ¿Nos pueden señalar algunas de estas experiencias? ¿Cómo se reorganizaron en la paz y dónde realizan sus funciones? ¿Cuál es el estado actual del movimiento teatral y cómo se reflejan los problemas actuales de la sociedad vietnamita?*

En Cuba ustedes tienen grupos cuya relación con el público se asemeja a la nuestra, como es el caso del grupo Teatro Escambray, del cual conocemos su trabajo. Nuestros colectivos a nivel nacional, salvo en la capital, no tienen una programación a la manera de Occidente, a pesar de poseer cada uno sus sedes provinciales. Están organizados de manera que hacen giras de seis meses por las poblaciones, de forma itinerante medieval, pero con una nueva función social. Cuando salen de la capital nacional o provincial actúan en teatros si los hay, y si no, al aire libre, pues llevan su escenario portátil y su equipamiento. Cada actuación de este tipo reúne a más de mil espectadores.

En las condiciones de la guerra los grupos funcionaron así, por lo que no han habido cambios.

Durante la guerra, por sus características, cada grupo se dividió en dos o tres actores que presentaban pequeñas piezas. Las funciones se ofrecían de día y de noche, en este último caso, se preparaban unos quinqués sobre pedestales, con pequeños refugios al pie para depositarlos y cubrirlos con una tapa en caso de ataque aéreo, y con un pequeño telón de fondo. Representaban en unidades militares, cooperativas, escuelas; por ejemplo, en la provincia central de Vinh Linh (Paralelo 17) y hasta en las casamatas del frente de combate, por razones de seguridad se actuaba ante pequeños grupos de combatientes en varias tandas, mientras los otros soldados vigilaban. En una noche se hacían hasta tres tandas en cada lugar.

También los artistas se trasladaban, maquillados y vestidos, en bicicletas o camiones a distintos lugares en una noche. Muchos de ellos murieron víctimas de los

bombardeos. Durante la guerra antifrancesa fue cercado un grupo entero y heridos casi todos. El artista vivía como un combatiente más, con su equipo personal de guerra.

También en la guerra anti-yanqui los grupos de la capital fueron a llevar su arte al frente junto con los de provincia, e incluso aficionados fueron al Sur a realizar funciones para los combatientes, mientras en la capital del país se presentaban las grandes obras. Para ello se construyeron refugios alrededor de los teatros, a los que se trasladaban artistas y espectadores en caso de ataque aéreo, o permanecían dentro del edificio con la luz apagada hasta que terminaba la alarma. A veces, la representación era interrumpida varias veces por los bombardeos de los aviones B-52 en una noche. Por ese tiempo el teatro Hong Ha presentó la obra de Arthur Miller *La muerte de un viajante*, a uno de cuyos ensayos asistió la actriz norteamericana Jane Fonda.

Después de la liberación, ya en condiciones de paz, el movimiento teatral es mucho más amplio, más abundantes las ofertas de puestas en escena. También contamos con la incorporación de los artistas del Sur al movimiento, aunque desde el punto de vista artístico hemos tenido dificultades debido al carácter comercial del teatro que se producía allí y que, de alguna manera, ha trasladado sus influencias al Norte.

En las condiciones actuales, el teatro se enfrenta a nuevas problemáticas, porque si antes lo principal era el tema de la guerra, ahora hay que tratar los asuntos de la paz: las contradicciones sociales, temas psicológicos, problemas del individuo en la nueva sociedad, en lo que no tenemos mucha experiencia y para los espectadores resulta más complejo, unido a la gran demanda de este tipo de espectáculo y a las dificultades económicas. En la actualidad los espectadores prefieren los temas divertidos a los educativos. Ante esta situación tenemos que luchar por crear un teatro adecuado a las nuevas condiciones,

lo cual constituye una tarea importante, incluso apremiante, para los artistas.

En cuanto al alto costo de las producciones artísticas, que usted señalaba, nosotros tenemos dificultades económicas similares a las de Cuba.

Quang: En una Conferencia Internacional en la RDA, en la que yo participé, se discutió el tema del teatro y la paz. Pero, para nosotros la paz tiene un carácter especial, es decir, relativo, sin confrontación militar pero con dificultades económicas mayores por la reconstrucción del país. Por ejemplo, en 1975, año de la liberación del Sur, una taza de sopa valía un dong (moneda nacional) y ahora vale quince, por lo que podemos deducir que la paz nos cuesta más cara. O sea, las dificultades económicas no sólo están presentes en el teatro sino en toda la vida vietnamita.

A pesar de que utilizamos métodos como los del Teatro Escambray en la búsqueda de temas para obras durante la lucha antiyanqui —pues los artistas vivían junto a la población y hacían investigaciones— en la actualidad, con el mismo método, resulta más difícil pues los problemas son más sutiles. Podemos estar orgullosos de tener un público entusiasta que mantiene una alta demanda, mientras tenemos pocas localidades en los teatros. Se da el caso de que en las obras de mayor aceptación aparece el revendedor de entradas. Por lo que a veces éstas cuestan tres, cuatro y hasta veinte veces más. Es estimulante y penoso a la vez.

Como le decíamos, los espectadores vienen con objetivos de diversión y hay que contemplarlo. Por una parte, no podemos aspirar a convertir el teatro en mera diver-



sión o entretenimiento, pero por otra, hay que tener en cuenta que la diversión es una necesidad justa y humana de un público que ha sufrido mucho durante la guerra. Eso hay que balancearlo porque el público quiere entretenerse después de una jornada dura; y la tarea de nosotros es convertir ese entretenimiento en una costumbre literaria. Si podemos solucionar esa contradicción lograremos uno de los objetivos más importantes.

*Por último, quisiéramos saber de sus relaciones con los teatristas extranjeros y especialmente con el Instituto Internacional del Teatro.*

Quang: Le contestaré como miembro del Departamento de Relaciones Internacionales del Comité Ejecutivo de la Asociación de Artistas Teatrales.

Actualmente colaboramos estrechamente con los artistas de la URSS y la RDA. Tenemos intercambios de delegaciones con ellos. Además, desde hace pocos años, hemos afianzado nuestros vínculos con Checoslovaquia y Bulgaria, y también al nivel de intercambio de delegaciones.

Mas, queremos establecer relaciones bilaterales con todos los países de la comunidad socialista, pero tenemos grandes dificultades materiales por ser un país pobre, subdesarrollado. Ello se resuelve porque los colegas que nos visitan pagan su pasaje, y cuando nosotros viajamos a sus países costean nuestros gastos. En cuanto a Cuba, invitamos a dos teatristas a visitarnos pero estamos esperando respuesta. A través de usted queremos recordarles que estamos listos a recibirlos. Somos miembros de la UNESCO, pero no del ITI.

En una ocasión fuimos invitados a la URSS por su secretario general y en esa ocasión el compañero Minh Ngoc tuvo un encuentro con él. Nos reiteró la invitación a integrar la organización pero no contamos con la divisa para pagar la cuota anual de 1 200 dólares.

Si contamos con la ayuda de todos los países del ITI podremos ingresar. Nosotros recibimos ayuda material de países como la

URSS, que nos donó una instalación eléctrica, tramoya para teatro y miles de cajas de maquillaje. Cuando vinieron el director Alexander Stillmark y el escenógrafo Jürgen Müller, de la RDA, a montar el *Círculo de Tiza Caucásico*, trajeron sus medios de trabajo técnico que luego nos donaron.

Finalmente queremos transmitir a ustedes, expresar nuestra hermandad con el pueblo cubano porque los dos países están en los dos extremos del globo terráqueo y, como dijera el Presidente Ho Chi Minh, son soldados en hemisferios opuestos y uno vela el sueño del otro.

Queremos estrechar aún más la amistad entre ambos movimientos teatrales y especialmente entre las asociaciones de artistas y quisiéramos establecer relaciones con el mismo espíritu con que lo hemos hecho con otros países. De acuerdo con ese espíritu podemos intercambiar experiencias y opiniones útiles porque somos dos países con muchas semejanzas.

A través de *Tablas* envío un saludo fraternal a los artistas cubanos, y especialmente a los teatristas les deseo buena salud, vida feliz y éxitos en el trabajo. ●

# TRIBUNA CONTEM- PORANEA EN BULGARIA

Armando Correa

Afrontar la problemática del héroe contemporáneo como centro de una dramaturgia es, tal vez, lo que unifica y entronca al teatro búlgaro con el resto de la creación escénica de los países socialistas.

La VII Muestra Nacional del Drama y el Teatro Búlgaro, celebrada en Sofía en junio de 1984 permitió, como balance de cinco años de trabajo, reconocer el desarrollo cultural de un país que, en la medida en que construye una nueva sociedad, es capaz de adentrarse en los nuevos conflictos propios del sistema y elevarlos a la escena tras el ojo crítico del artista. El teatro se afirma, entonces, como una manifestación eminentemente popular en la que el diálogo abierto entre el creador y el público aborda objetivamente la realidad en su visión más compleja.

Cada noche el Teatro Iván Vasov —monumento arquitectónico y símbolo de la ciudad— se abarrotó de entusiastas espectadores que aplaudían las obras seleccionadas de la capital y otras provincias. Paralelamente, y con igual respuesta de público, se celebraron dos eventos inter-

nacionales: el Concurso de Jóvenes Cantantes de Opera y las Semanas Musicales de Sofía, mientras la programación continuaba como es habitual en las numerosas salas teatrales y de concierto. Esto se explica por la rica tradición artística de este pueblo donde la cultura es un producto que emana de sus propias raíces.

Después de unos días de tránsito en Praga, arribar a Sofía en la tarde y asistir a las pocas horas a una función teatral, podría resultar algo agotador. Mas, mi primer encuentro con la escena búlgara despertó un gran interés. El Teatro Plovdiv presentaba *Prométeme un pasado claro*, de Peter Anastasov. Las contradicciones entre la nueva generación a través de un conflicto familiar, la visión de un dirigente comunista ante la complejidad de un proceso evidenciado en su hijo, permitía al joven director Nicolai Lambrev un marco de acción abarcador. Obra de actitudes dirigida al sector estudiantil era capaz de establecer una plena comunicación con el público en general. En un encuentro con Lambrev me insistía sobre la óptica con que habitual-

mente la dramaturgia asume la problemática juvenil, la cual al establecer fronteras no hace más que limitar su alcance. "Me interesa el teatro que hable de los jóvenes pero no de forma aislada, como un mundo excluyente, sino en su verdadero contexto, en correspondencia con el medio en que viven".

Lambrev contrapone un ambiente naturalista en su lectura externa a un enfoque realista en la actuación apoyado en conductas internas para establecer, a manera de síntesis, el antagonismo que prevalece en la obra. Las búsquedas de nuevas vías expresivas y de comunicación con un público creciente para el teatro se ponen de manifiesto en esta nueva promoción de directores búlgaros. No obstante, en un encuentro-debate realizado en el centro de prensa del evento, resaltó el desarrollo alcanzado

por la dramaturgia en tanto que la *mise en scene* adolece de estancamiento, evidenciado en el facilismo académico de sus creadores. Me pregunto entonces: ¿Puede acaso sostenerse el desbalance del texto en la escena? ¿No conducirá, acaso, al detrimento del texto?

Fuera del programa de la Muestra el Teatro de la Juventud presentó *Y mañana serás hermosa*, pieza de Valentín Plamenov, el autor más joven de la temporada.

A partir de una idea desarrollada paulatinamente entre director (Grisha Ovstroski), autor y los actores se propusieron concebir un texto que obligara una puesta experimental, a través de una concepción no tradicional de la acción dramática. Valentín Plamenov, de formación literaria, desarrolló el conflicto desde las perspectivas de la juventud mediante la utilización de va-







rias parejas de diferentes generaciones; el hilo conductor, las relaciones amorosas. Ostrovski, profesor del Instituto de Arte Teatral de Sofía y con varios montajes en la temporada, se imponía al academicismo de sus colegas para mostrar la puesta en escena de mayores búsquedas formales. A la manera de un musical, con coreografías y canciones que inserta orgánicamente, el director convierte la obra como un gran juego de los actores a interpretar los personajes en un ambiente poético.

La corriente esteticista en la puesta en escena estuvo representada por *Tango*, de Georgui Karaslavov, por el Teatro Dramático de Sofía. Conocida por el público búlgaro y calificada por la crítica como un clásico contemporáneo, la obra de Karaslavov adquiriría un nuevo sentido teatral en

la mano de Vili Yankov. Sin embargo, su montaje en uno de los espacios escénicos más modernos de la capital, suscitó valoraciones polémicas entre los participantes. Una fiesta de la alta burguesía, una celda con comunistas presos y el interior de una casa de campo en el marco del auge del fascismo en Europa, se muestran al espectador simultáneamente. Los diálogos se entrecruzan de un lugar a otro, los personajes intentan comunicarse, pero las rejas de la cárcel lo impiden, la música adquiere tonos agresivos, la iluminación es roja. *Tango* es un alegato contra la violencia. Más que la violencia corporal, es la violencia de la incomunicación del hombre, de los sentimientos equívocos, de la inseguridad. Un intelectual en debate consigo mismo, su pasividad traidora en contraste con los re-

volucionarios presos condenados a muerte que desde la cárcel continúan la lucha, reafirma la preocupación de la dramaturgia búlgara por abordar la problemática del hombre, que en este caso a pesar de estar circunscrito al pasado adquiere matices nuevos y se ubica en el panorama actual de conflictos.

No obstante, la muestra en sentido general dejó entrever una dramaturgia apegada a los patrones más tradicionales. Su nivel de comunicación no trasciende de una construcción elemental, mientras la visión crítica de la realidad que expone en la mayoría de los casos es audaz.

Tal vez por esto último es que *Enero*, del Teatro Dramático de Mijailovgrad fue uno de los más esperados del evento. De Yordan Radichkov, autor búlgaro con innumerables representaciones en los países socialistas europeos y el más conocido en el occidente capitalista, atrajo la atención de los observadores por su despliegue publicitario y por la expectativa de un encuentro con el dramaturgo al día siguiente de la función. Radichkov, autor también de *Intento de volar*, pieza de gran teatralidad y riqueza imaginativa que provocó criterios diversos en los países en que se representó a partir de la concepción ideológica con que se asumía el texto, se mostró en el diálogo con espíritu creador y desenfado ante las preguntas de los especialistas. Pero *Enero* no mostró al Radichkov esperado, donde el conflicto no lograba interesar a los presentes debido, entre otras cosas, al excesivo localismo y el interés de plasmar el "alma búlgara", en el marco de una taberna de provincias, durante el fuerte invierno. *Enero*, se desplaza entre la exhibición de la pobreza existencial del hombre que se frustra por la bebida y el tedio provinciano a que está condenado, sin posibilidad de "salvación" alguna. Mediante diálogos extensos y recursos facilistas para provocar risa, *Enero* desconcertó esta vez a la crítica la cual, sin dudas, espera un próximo proyecto del prolífico autor.

Y esa "alma búlgara" a que se refería Radichkov, estuvo presente en el superobjetivo de otros creadores. En Niedo Antonova adquiriría una dimensión más abarcadora. A

pesar de recurrir constantemente a los hechos específicos de la conformación del estado búlgaro y a sus símbolos nacionales, no estaba en sus propósitos el afán historicista. *Y dios bajó a la tierra*, presentada por el Teatro de las Fuerzas Armadas, asombró por el sentido iconográfico de su concepción escénica y los abundantes tonos ocres que primaban, como herencia de la tradición plástica hallada en los monasterios medievales. El espíritu de lucha, el sentimiento unificador y la defensa del sentido patrio conjuntamente con las contradicciones lógicas de todo proceso transformador, hicieron de *Y dios bajó a la tierra* un espectáculo interesante.

La presencia del absurdo en la escena a la manera de la vanguardia europea de la postguerra, en el marco actual y aprovechando la cotidianidad como condena humana permitió al Teatro Dramático de Pernik participar en la Muestra. La selección era *Autobús*, de Stanislav Stratieev. El recorrido obligado de un grupo de personas en ómnibus, el cual no pueden abandonar a consecuencias de la búsqueda infructuosa del chofer de una libra de pan, facilitan al autor la confrontación antagónica de diversos tipos y clases, a través de situaciones verdaderamente trágicas. Concebida a manera de farsa, *Autobús* pretende criticar males de la sociedad actual y describir el grado de incomunicación a que se está sometiendo de forma paulatina, el hombre.

Un balance de las temáticas abordadas por la dramaturgia búlgara en la muestra podría resultar un tanto amargo. La visión de los autores de la nueva sociedad encauzada en un desarrollo vertiginoso, no es otra que la que engendra un teatro cada vez más cercano a la realidad. El interés de la escena búlgara, estoy convencido, no es la plasmación de un espíritu frustrado en el decursar del tiempo; todo lo contrario. En la medida en que el pueblo construye y transforma lo viejo en lo nuevo y es capaz de asimilar su reflejo en el teatro, éste como arte vital tiene mejores posibilidades para encarnarlo. Y esa capacidad del artista, única en un sistema socialista, es la que permite insertar orgánicamente toda crítica constructiva al hecho escénico.



Cuando los espectadores asisten a una representación y aplauden estremecidos sus errores, cuando se les facilita el diálogo con el arte para cuestionar sus reveses, el teatro está en camino de cumplir una de sus premisas fundamentales: contribuir a la transformación de la sociedad. Dedicada al cuarenta aniversario del triunfo de la Revolución, la Muestra se convirtió así en un examen de la escena búlgara de los últimos cinco años, como un nuevo punto de partida para la creación.

El espíritu festivo que primó durante los días del evento no fue exclusivo de Sofía. Los teatristas de la capital mantuvieron su actividad de extensión y junto al Teatro de la Juventud me dirigí a Plovdiv, segunda ciudad en importancia del país.

En el anfiteatro romano "Philipopolis", descubierto recientemente en excavaciones constructivas se presentó un clásico del teatro universal: *Los mellizos*, de Plauto, bajo la dirección de Grisha Ostrovski. Después de un recorrido con los actores por la vieja ciudad, el encuentro en la milenaria edificación de mármol resultó, de cierta forma, un homenaje a la Muestra Nacional del Drama y el Teatro Búlgaro. A manera de las representaciones clásicas, con máscaras, coturnos, peplos y como una gran bacanal, los espectadores increpaban a los actores y estos improvisaban en un diálogo real que transformaba el "Philipopolis" en una tribuna contemporánea. Así, la representación de *Los mellizos* se convertía en el símbolo más elocuente de la fiesta mayor del teatro búlgaro. ●

# vía telex

SANTIAGO DE CUBA. Un concepto abarcador del fenómeno de las artes escénicas presidió la muestra de la Jornada Santiago 84, celebrada en la ciudad de Santiago de Cuba, y que contó con la presencia de los colectivos teatrales y danzarios de la provincia y como invitados al Cabildo de Guantánamo y el Guiñol de Camagüey.

El Cabildo de Santiago ofreció casi todo su repertorio, desde una "fiesta" de las relaciones a altas horas de la noche en el Parque Serrano, hasta Oru y El otoño del rey mago, las últimas puestas de Rogelio Meneses y Ramiro Herrero, quien también presentó Escorial, de Ghelderode; el Teatro Juvenil Experimental, bajo la dirección de Luis Eberto Abreu, puso en escena Ropa de teatro, de Manuel Galich; el Guiñol de Santiago, La caperucita roja; los grupos danzarios parte de su repertorio conjuntamente con aficionados y focos folklóricos, como el de Barrancas. El Cabildo de Guantánamo ofreció el montaje

de Mi hermano Nicolás, dirección de Humberto León, y una relación muy breve, Agua bendita, en las que sorprendió la síntesis entre danza, música y textos, así como la fuerza expresiva de un joven elenco en una propuesta que conserva cierta rudeza de las formas tradicionales y un encanto comunicativo. Muy aplaudido resultó El pollito pito, de Mario Guerrero.

Como siempre, el Cabildo de Santiago suscitó una intensa polémica, ahora que retoma un teatro de "salas" con la puesta de la obra Escorial, del autor de Magia roja. El otoño.... resultó un atractivo mayor, por la exhuberancia de las imágenes que evocan el universo latinoamericano, en la prosa de García Márquez. La Jornada sirvió de marco para la presentación del trabajo del Taller de Música Electroacústica y multimedia, dirigido por Juan Blanco y Vicente Revuelta, quienes mostraron, entre otros, un multimedia basado en El reino de este



En la foto Juan Blanco, Miguel Villafruela, Jesús Ortega, Gustavo Pérez Monzón, artista plástico, la coreógrafa Marianela Boán, la actriz Anabel Leal y el sonidista Manuel Montero, durante el espectáculo Trópico, de Juan Marcos Blanco, en el Parque Serrano de Santiago de Cuba.

mundo, de Carpentier. La Jornada (que incluyó además debates, tertulias, exposiciones, —entre ellas la lectura de una obra de Alejo Carpentier La aprendiz de bruja, recientemente editada por Siglo XXI en México o la conferencia de

Rafael Murillo sobre su montaje de El Bolívar descalzo), resultó una experiencia estimulante en la que intervinieron artistas de larga experiencia y jóvenes creadores. Como primera aproximación a su trabajo, Tablas da a conocer los principios de los creadores agrupados en este Taller:

¿Qué es, en nuestro concepto, una obra con multimedios?  
Primero: Es un acto en el cual participan, a un mismo nivel de compromiso comunicativo,

diferentes manifestaciones artísticas con total libertad de experimentación.

Segundo: Al ser un "acto", entraña el "momento" como condición y sustancia básica, lo cual implica la "presentación" en oposición a la "representación" de un hecho tradicionalmente entendido como teatro, concierto, danza, filme, exposición...

Tercero: La copresencia de las distintas manifestaciones artísticas, vistas como medios comunicativos, no implica la subordinación o primacía de un medio en relación con los otros.

Cuarto: La multiplicidad de medios en una propuesta debe partir de un concepto definido que será el punto del cual surgirán las líneas a desarrollar por cada medio.

Quinto: Dado el carácter de "acto único", debe acontecer en función del lugar, la hora, el público; y también lo efímero y lo aleatorio deben ser considerados material artístico situando riberas que garanticen un fluir coherente.



CAMAGUEY. ¿Cómo han reunido los ricos su fortuna? Cualquiera podría responder diciendo que explotando al prójimo. Pero no siempre están claros los factores que desembocan en la acumulación de capital, y mucho menos si

la acción se retrotrae a la Cuba de 1920.

Tres mujeres enajenadas a causa de la miseria sueñan con un porvenir no sólomente próspero sino cargado de capital. Sueñan con anuncios de grandes dimensiones que proclaman productos a la venta, con rostros satisfechos de consumo, colocados irónicamente en lo alto del estercolero donde habitan.

Para llevar adelante la obra Nicolás Dorr, su autor, se vale de la farsa y entrega tres personajes: Tita, Tonga y Rasputina que responden fielmente a estas características (sobre todo las dos últimas), mientras que Martino, el personaje positivo, está enmarcado en el realismo así como el Harapiento, aunque éste en ocasiones bordea el mundo de la farsa.

Dorr proyecta la realidad pero no se conforma con el mundo en que viven sus criaturas farsescas y utilizando recursos del teatro realista nos presenta el mensaje diáfano, como para tener la seguridad de que sus objetivos quedarán claros para el espectador. La pieza, además, revela la toma de conciencia de Tita y su rompimiento con la irrealdad, lo que

contribuye a acentuar el distanciamiento del autor con respecto al teatro del absurdo.

Esa repetición del principio al final, ese volver los pasos sin solucionar problemas —característica de las piezas del teatro realista y constante en el absurdo— es camino que abandona Dorr y utilizando otros elementos pertinentes a su obra penetra en el universo de la realidad a través del simbolismo.

Sí, realmente el teatro de Dorr es simbólico cuando apela a otras vías de comunicación y deja a un lado el realismo. Esta constante se viene reflejando en sus creaciones desde el sorpresivo estreno de Las básica, lo cual implica la "presentación" de un hecho tradicionalmente entendido pericas en la sala Arlequín en los primeros años de la década del sesenta.

La puesta en escena de Nelson Dorr, quien prácticamente se ha convertido en un especialista de la obra de su hermano, subrayó los momentos más importantes del texto con excelentes agrupaciones y desplazamientos escénicos y trabajó con esmero las interpretaciones.

La farsa trágica de La puerta de tabitas progresa sin dificultad con una Tita

interpretada por María Nexys Yanez y que por momentos no alcanza la altura de la entrega artística de la Tonga de Lourdes Gómez o la Rasputina de María Magdalena González. El Harapiento de Miraldo Medinilla sobrecoge al público por su acabada interpretación, aunque le reste autenticidad su voz cuando se disfraza de maga o hechicera, por lo demás es una de las mejores caracterizaciones que ha conseguido el actor en los últimos años.

Del mismo modo los atributos de la música creada por Edesio Alejandro y los diseños de escenografía, vestuario e iluminación del propio Nelson Dorr contribuyen a la calidad general del montaje. El Conjunto Dramático de Camagüey, con la puesta en escena de La puerta de tabitas, parece proseguir una línea de trabajo con piezas de pocos personajes que se inició con Causa número... un tanto alejada de los montajes fastuosos para cortas jornadas de funciones y que de alguna manera había limitado la proyección territorial de la compañía. (Manuel Villabella)

## LIBROS

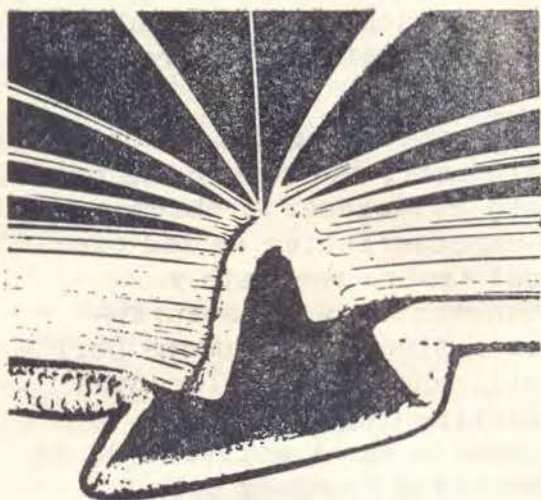
# EL TEATRO HUNGARO

Francisco Garzón Céspedes

*Teatro húngaro*, selección, prólogo y notas de la reconocida investigadora Eva Tóth, recientemente editado por la Editorial Arte y Literatura en colaboración con la Editorial Corvina, de Budapest, es un libro que, como bien expresa en sus páginas introductorias y reconociendo que algunos autores de Hungría ya han sido publicados en Cuba de modo individual, "por primera vez (...) ofrece al público lector cubano la posibilidad de conocer (...), el teatro húngaro contemporáneo".

Y es que *Teatro húngaro*, aunque como es lógico no abarca la totalidad de lo asumido por la literatura teatral húngara de nuestros días, sí es un excelente ejemplo no sólo de la dramaturgia de la Hungría socialista, sino de la dramaturgia contemporánea del socialismo, de sus muy diversos intereses temáticos; de su revalorización, a la luz del marxismo leninismo y desde nuestras verdades de clase, de la historia; de su reflexiva mirada sobre el pasado o de objetivo y clarificador análisis del presente; de su internacionalismo.

Así el volumen va de dos dramas históricos: *Galileo*, de Laszlo Németh (1953, casi simultáneo con el de Brecht), y *Hermanos*, de Gyula Illyés (estrenada en 1972, y que se refiere a la sublevación campesina de 1514); a un drama del presente, más per-



sonal, pero no menos complejo: *Paraíso perdido*, de Imre Sarkadi (1962); para luego darnos una pieza amorosa humorística, no exenta de las tensas contradicciones individuales del crecimiento ético del ser humano en la sociedad socialista: *En un recodo del Danubio*, de Ferenc Karinthy (ubicada en nuestros días); hasta llegar a una muestra de internacionalismo (en lo que asumir la temática de esta obra refiere): *Las parcas*, de Miklós Hubay (1973), tragedia ubicada en un país latinoamericano que nos habla de cómo la sociedad capitalista, de cómo el fascismo pone el progreso científico técnico al servicio de la represión y la tortura —esta obra "se estrenó un mes después del golpe contrarrevolucionario en Chile"—.

La dramaturgia contemporánea de los países del campo socialista es, debiera ser, sin dudas, el punto de referencia temático más cercano de nuestra propia dramaturgia actual, porque no sólo son comunes la ideología, la posición política ante la complicada problemática del mundo de nuestros tiempos, los principios éticos, el optimismo de quienes construimos un presente que es germen de futuro; sino que son comunes en muchos aspectos las dificultades a enfrentar, los problemas a superar, los conflictos a definir en el com-



plejo proceso de transformarnos, dentro de la acción de edificar el socialismo, en seres humanos mejores.

Pero este *deberá ser* no es un logro a conseguir por decreto. Tradiciones, idiomas, continentes distintos son, entre otros, factores a tomar en cuenta en los pasos que ya se dan para acelerar nuestro conocimiento de la dramaturgia contemporánea del campo socialista y nuestra integración a la misma. Porque es cierto que hemos tenido fuertes influencias teatrales aún presentes: la española, la norteamericana, la europea del campo capitalista, de las que nos distancian hoy la ideología, en unos casos, y en otros la diferencia de sistema que tantas veces trae aparejada la diferencia de objetivos, la diferencia de resultados, la diferencia de conflictos. Si a esto le sumamos nuestra muy poderosa influencia africana, que introducida por los esclavos es una de las esencias, para nosotros, de la cultura nacional. Y le añadimos nuestra inserción, por medio geográfico y sobre todo por características de desarrollo, en las formas y contenidos culturales de la América Latina y el Caribe, y en general del llamado Tercer Mundo, tendremos otros factores y compromisos históricos que no es posible olvidar en esta imprescindible integración de nuestro teatro al teatro del campo socialista.

La integración, por tanto, para que sea orgánica, tiene que ser paulatina, convincente. Y en este sentido, *Teatro húngaro* es una lección de profundidad y sabiduría: teatral e ideológico político. Cada una de las líneas temáticas —y de su tratamiento—, asumida en el libro a través de la diversidad planteada por las cinco obras, es una línea que encuentra su correspondencia con las necesidades e intereses de la dramaturgia cubana de esta etapa.

Pero hablábamos de "punto de referencia temático" y ejemplificaremos con una sola de las obras incluidas en *Teatro Húngaro* —porque dada su evidencia, ello será suficiente—. En un recodo del *Danubio* es un magnífico ejemplo de nuestra identificación más inmediata con los temas de la dramaturgia del campo socialista.

En este caso con uno de los temas que nos toca más a fondo: las limitaciones y deformaciones que aún subsisten en los seres humanos que construyen el socialismo, y cómo estas negativas características personales afectan la comunicación entre ellos, su incorporación más fecunda a la sociedad y su más plena realización personal. No por personales estos problemas son individuales. No por personales estos problemas pueden ser ignorados por la colectividad. Por muchos motivos, por lo que la afecta en términos de lo que deja de recibir, y porque el socialismo como sistema hondamente colectivo persigue el crecimiento en todos los órdenes, la felicidad de cada uno de sus miembros.

Y es que la opción por el socialismo, que de hecho nos sitúa como seres humanos en un paso de crecimiento y maduración, y que es una opción —ella, no nosotros— superior, no significa que, de modo mágico, de un día para otro, cada uno es perfecto. El socialismo deberá enfrentar no únicamente hacia afuera, sino adentro, y por un largo período, los defectos que se han acumulado en los seres humanos desde tiempos inmemoriales, por ignorancia primero, y por lo que de negativo ha generado la división de la sociedad en clases, después; defectos que subsisten en todos nosotros, y en muchas de las generaciones que nos sucederán. Porque si bien confiamos que cada generación será mejor, sería idealista plantearse que este proceso de mejoramiento humano no es y será gradual; a veces lento en comparación con nuestras ansias, nuestros requerimientos y nuestros sueños. Y hacia allí apunta *En un recodo del Danubio*.

Porque el socialismo además, no es posible olvidarlo, se construye en un mundo dividido, en medio de un continuo enfrentarse el capitalismo, el imperialismo, el fascismo y hasta rezagos del feudalismo y del esclavismo de una parte, y el socialismo y la certeza futura del comunismo de otra. Ese enfrentamiento significa que cada uno de nosotros en lo personal debe no sólo haber elegido el socialismo, sino además ser lúcido y disciplinado en la propia vigilancia de sus

conductas, y ello, como todos sabemos, no es difícil en cuanto a las grandes definiciones y a las grandes decisiones, pues, por ejemplo, cualquiera de nosotros está dispuesto a morir por la defensa socialista si somos agredidos; pero sí es difícil en el cumplimiento cotidiano del deber, y en las relaciones cotidianas (de trabajo, de amistad, de amor y otras) con quienes nos rodean.

De todo esto nos habla *En un recodo del Danubio*; sobre todo eso nos lleva a reflexionar. Un cliente —joven ingeniero— y una camarera —joven graduada de fisioterapeuta, que ha abandonado el ejercicio de su profesión—, se encuentran en lo que se convertirá en una presentación de soledades. La obra saca a flote, magistralmente, por medio de estos dos únicos personajes y su momento de la verdad, una buena cantidad de nuestros defectos al relacionarnos con nuestros semejantes: desconfianza, prepotencia, egoísmo, individualismo, temor a develar nuestras carencias y sentimientos; por miedo a la incompreensión, la burla, el menosprecio; por miedo a ser considerados débiles; por miedo a mostrarnos vulnerables, a quedar indefensos en lo íntimo, en lo personal.

Porque de eso se trata, los dos jóvenes protagonistas de la obra, son personajes actuales, viven en una sociedad socialista, se debaten entre sus contradicciones humanas, y en medio de sus soledades ansían encontrar una pareja definitiva, pero no han sabido, no saben comportarse en pareja. La obra muestra críticamente sus errores, y los enfrenta a la verdad; verdad que cada uno no es capaz de descubrir respecto a sí mismo, pero sí respecto al otro. Y luego de este encuentro que pone al descubierto sus problemas, temores humanos y criterios sobre la vida, ellos ya no serán los mismos, sino mejores.

Con humor y amor, la obra es una lección de vida, de solidaridad humana, que salva a estos jóvenes, mientras condena a otros a los que se hace referencia a través de ellos, como en el caso del exmarido de la camarera, médico recién graduado que traiciona patria y familia. Salva a este ingeniero y a esta muchacha, porque estos

jóvenes son salvables, en cada uno de ellos está el amor, y ese amor, que este encuentro trae a flote, puede transformarse y engrandecerse en la mutua solidaridad.

Desde su prólogo, que Eva Tóth escribió con el mismo acierto, con la misma mirada panorámica y simultánea, ejemplificadora, que descubriremos luego en el conjunto de las obras seleccionadas, *Teatro húngaro* nos da el enfoque socialista sobre el ser humano y sus contradicciones y conflictos, y lo hace con tanta precisión, que sentimos este enfoque, tal y como es, nuestro: inderrotable defensor de la grandeza humana. ●

# POR EL CAMINO DE LA OPERA SON

Frank Padrón Nodarse

La ópera no ha muerto. Y no sólo hablamos de la modalidad original que aún representan —con notable éxito— numerosos países, sobre todo de Europa: el género ha ido adaptándose a las exigencias de los tiempos, y a las peculiaridades nacionales, mejor aún, étnicas, culturales.

Por los años 70 surge en Estados Unidos la ópera-rock con la archifamosa *Jesus-Christ Superstar* (adoptada por España y algunos pueblos latinoamericanos), de Rice y Webber, y de inmediato proliferan los títulos (*Oh, Calcutta; ¡Help!, Gospel, ...*). Mientras que en la URSS, durante 1976, se origina la contrapartida con *Fulgor y Muerte de Joaquín Murrieta* (Pavel Grushko-Alexei Siknikov), obra de notables valores artísticos, amén de conllevar un enfoque positivo de los problemas del artista (el músico) en la sociedad contemporánea, lo que —en muchos aspectos— no ocurría con la ya clásica precursora norteamericana, portadora de criterios ideopolíticos y presupuestos estéticos no siempre claros ni correctos.

América Latina necesitaba, sin embargo, un lenguaje más propio, y nada mejor que

su música para re-conformar el viejo género de la solfa y las tablas. Se propone entonces la llamada ópera-salsa, donde las puertorriqueñas *Verdadera historia de Pedro Navaja* (Pedro Cabrera) y *Maestra vida* (Rubén Blades), son ejemplos elocuentes: el son, la guaracha, incluso el chachachá, con las modalidades y variantes que la han agrupado en el polémico término de *salsa*, se han prestado a la denuncia de los más álgidos problemas de nuestras repúblicas subdesarrolladas.

En Cuba han surgido algunos intentos (no cabe otro término) tanto en el terreno de la música contemporánea (*Soyán*, de José Massip, Jorge Berroa) como de la música rock (*El amor no es sueño de verano*, de José Milián-Edesio Alejandro), expresiones genéricas que pertenecen al patrimonio universal.

Pero los pasos más firmes se están dando precisa —y afortunadamente— en ese género que no sólo nos pertenece por derecho propio, sino que nos identifica: el son. La ópera-son realizada por Alejandro García (Virulo) y el Conjunto Nacional de Espectáculos, puede llegar a una expresión

auténtica y definida de nuestra cultura, y no es hiperbólico el término cuando se piensa que confluyen en estas presentaciones elementos tan importantes de aquella como el humor, el teatro, la música y la danza.

Sin embargo, los experimentos siguen lastrados por concepciones humorísticas, dramáticas y musicales aún no resueltas, como pudimos comprobar en el más reciente de ellos: *Cuéntame tu vida... sin avergonzarte*. Tras *El Génesis según Virulo (Echale salsita)* y *La divina Comedia (El Infierno)*, el joven director del CNE propone una suerte de "instrospección" dentro del colectivo, un "alto" en la senda, como para tomar fuerza, explorar en las individualidades que integran aquél y tantear nuevos recursos destinados a ensanchar el horizonte de la entrega artística. En las obras anteriores apreciamos, como defectos fundamentales, que con frecuencia los chistes —a veces agudamente satíricos y encaminados a tocar llagas supurantes en nuestras realidades— se desviaban por el peligro bajo del mal gusto e, incluso, la chabacanería. No primaba, sobre todo en la *ópera prima*, un sentido dinámico de integración música-drama; las situaciones se atascaban en "zonas muertas" que retardaban la agilidad en el desarrollo de la trama, en lo que también influía la larga duración de ésta. Aunque en la segunda experiencia el remedo "dantesco" erradicó algunas de estas limitaciones, seguía apreciándose cierto regusto a teatro vernáculo, y no precisamente lo que mejor nos dejó como herencia en su testamento el género.

La tercera, menos pretenciosa en su alcance crítico —recordemos que elementos autobiográficos de los protagonistas tejen su estructura dramática—, los guionistas Virulo y Albio Paz no pudieron sustraerse, sin embargo, de abordar determinadas zonas neurálgicas de nuestra cotidianidad, como si esto fuera un "pie forzado" para cuanta obra realice el Conjunto, y así, la primera parte de *Cuéntame tu vida...* es consumida por un *sketch* que ataca el ya bizantino problema de los taxis y el transporte en general, ciertas experiencias y tipos laborales, actitudes criticables en la

convivencia social, etc. . . Si en las experiencias anteriores, éstas y otras muchas situaciones surgían del propio cuerpo dramático de las obras, aún cuando —como hemos señalado— no siempre estaban bien resueltas e integradas (el racismo, el voto por la colectividad contra el individualismo, el poeta-torre de marfil, la moral pequeñoburguesa. . .) aquí aparece este episodio inicial ajeno al ulterior desenvolvimiento argumental, simple pretexto para que los actores, cantantes y bailarines contorsionen ante el espectador. Por demás la avalancha de chistes de sainete pobre, lugares comunes y pobreza humorística, redundaban en la total injustificación de esta —llamémosle— "introducción", que en materia dramática y de comicidad constituye una evidente involución en el trabajo de Virulo y su *troupe*. Ya dentro del propio desarrollo de la obra, sí se aplaude la lograda incorporación del testimonio a la ficción, con la presencia incluso de diapositivas (ensanchables a cine, música o teatro grabado —según el caso— que enriquezcan la ambientación y hagan más sólido el *background* de cada individualidad) y también del teatro-arena, lo que confiere realismo y espontaneidad a la atmósfera.

Los retratos y viñetas se alternan y se suman al todo coherentemente, mientras que la crítica —ahora sí válida— se desliza por la acción, surge de ella, conforma y estructura su propio cuerpo. Así, el espadazo al burocratismo o a esos seres mediocres que parecen especializarse en el "veneno" y la insidia dentro de los colectivos laborales, llega en su mejor manera, y rechaza con más fuerza el aludido apéndice introductorio, que confirma entonces su carácter superfluo.

Vayamos a un punto de suma importancia: la música; no digamos —como se acostumbra— "ingrediente" fundamental, sino razón de ser de este teatro. Ocurre que, aún realizada con cuidado y buen gusto, bien orquestada e interpretada, el son casi brilla por su ausencia. ¿Hacemos o no "ópera son"? No se trata de ortodoxas restricciones. Nuestra música es un gran complejo, donde a veces las fronteras genéricas son casi indivisibles, sobre todo en las ex-

presiones más recientes, con frecuencia polirrítmicas, eclécticas en inmensa medida. Pero a nuestro juicio, debe darse una mayor prioridad al género nacional: guaracha, bolero, bolero-son y hasta alguna rumba, conformaban el pentagrama de las dos primeras muestras; en la última, la canción, en ocasiones la balada sobre ecos foráneos, lo cual no se concibe por algo más que hacer justicia al nombre de la expresión dramático-musical en que se anda: ópera-son. Abogamos, sí, por una integración (ya se sabe: "injértese el mundo..."), pero debe sobresalir el son en sus muchas y nuevas variantes. Debe ser ese el "tronco" de la sentencia martiana.

Otro tanto hay que decir con respecto a la grabación y el doblaje. Es cierto que el recurso trae no pocas ventajas: en esa simbiosis de cantantes-actores-bailarines de casi todo el colectivo, la interpretación en vivo acarrearía muchas dificultades, pero no lo es menos que el sabor a inautenticidad que se siente ante esos bailarines con las voces de otro o esos doblajes intermitentes, sobre todo de actores o danzantes. Esto debe dosificarse: como adecuado "fondo" a la gente de danza, —que no tienen por qué cantar o fingir que lo hacen— y sí bailar, en silencio, sobre cualquier pieza que narre determinada experiencia relacionada con su campo; así como materia de coros, etc., pero los cantantes deben cantar —aún con *background* si es que no siempre hay una orquesta acompañante—, para comunicar ese elemental realismo que todo teatro demanda.

No queremos finalizar estas breves reflexiones en torno a la ópera-son cubana, sin elogiar el esmerado trabajo de actuación que se aprecia en la mayoría del colectivo. Y cuando decimos "actuación", nos referimos a los amplios radios que va abarcando el término en cuanto a extraer el máximo de posibilidades histriónicas a cada figura: no ese fósil del "vedettismo", en franco proceso de extinción según su peor concepción, sino la integralidad que se persigue de los artistas, y que les permite hacer tanto un papel protagónico como uno secundario —el más aparentemente insignificante—, o realizar este tipo

de labor colectiva, donde el verdadero protagonista es el mismo espectáculo. Aquí, Mirta Medina, Sara González, Jesús del Valle, Ana Lidia Méndez, Zulema Cruz, Carlos Ruiz de la Tejera, Ignacio Sotolongo... y —claro— Virulo, están dando lo mejor de sí, en las disímiles facetas que requieren las obras, y cada vez se les aprecia más, en función de una entrega sincera y plena. Sabemos que este es un colectivo donde prima el talento; laborioso y armado de deseos renovadores, por demás. El tiempo, el estudio y la dedicación arrojarán los frutos que esperamos, que ya se anuncian, por el camino de la ópera-son. ●

# FICHERO TEATRAL

## CONJUNTO DRAMATICO NACIONAL

El Conjunto Dramático Nacional surgió en enero de 1962, año en que fueron creados por el antiguo Consejo Nacional de Cultura diversos grupos teatrales, con la excepción de Teatro Estudio, fundado antes del triunfo de la Revolución.

Durante su existencia (1962-1966) tuvo tres directores generales: Eduardo Manet; el doctor Mario Rodríguez Alemán y el uruguayo Amanecer Dotta. A lo largo de este período presentó veinticinco obras, de las cuales dos fueron coproducciones con Teatro Estudio.

En su repertorio se nota la variedad de géneros y tendencias; sus autores pertenecen a trece nacionalidades, distribuidas así: Cuba, seis; Checoslovaquia, tres; URSS, Brasil, Inglaterra y Argentina, dos; y uno de la RDA, Francia, México, Noruega, Japón, Italia y Estados Unidos de América.

El Conjunto Dramático Nacional presentó sus obras en siete teatros o salas: El Sótano, Mella, Casa de la Cultura Checa, Las Máscaras, Hubert de Blanck, Amadeo Roldán y Teatro Nacional de Guiñol. El total de obras por año fluctúa: en 1962, cuatro; en 1963, tres; en 1964, cinco; en 1965, doce y en 1966, una.

## OBRAS PRESENTADAS

1.— **EL CENTROFORWARD MURIO AL AMANECER.** Agustín Cuzzani (1924), argentino. Sala El Sótano, 4 ene. 1962. (EN). DIR. Bernardo Anaya. DIS. ES. Miguel Sánchez (II Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas)

2.— **LA MADRE.** Bertolt Brecht (1898-1956), basado en Gorki, RDA. Teatro Mella, 15 feb. 1962 (EN). DIR. Néstor Raimondi, argentino. DIR. MUS. Leo Brouwer. DIR. COR. Georgia Guerra. COM. Hans Eisler, RDA. DIS. ES y DIS. VE. Salvador Fernández AS. LIT. Eduardo Manet.

3.— **MISA DE GALLO.** Peter Karvas, checo. Casa de la Cultura Checa, 15 sep. 1962. (EN). DIR. Gilda Hernández. AS. LIT. Rolando Ferrer. AS. SONIDO. Jorge Garcíaporrúa. AS. ESPACIO ESCÉNICO: Rubén Vigón.

4.— **VASSA YELIEZNOVA.** Máximo Gorki (1898-1936), soviético. Sala Las Máscaras, oct. 1962. (EN). Coproducción con Teatro Estudio. DIR. Néstor Raimondi, argentino. AS. MUS. Jorge Berroa. DIS. ES. Salvador Fernández. DIS. VE. María Elena Molinet. Colaboradores: Virginia Grutter y Seminario de Dramaturgia.

5.— **CLEOPATRA Y LOS OTROS.** Jiri Voskovec (1905- ) y Jan Werich (1905- ), checos. Sala Hubert de Blanck, 23 may. 1963. (EN). DIR. Eduardo Manet. COM. Jaroslav Jezek, checo. DIS. ES. Salvador Fernández. DIS. VE. María Elena Molinet.

6.— **Y NOS DIJERON QUE ERAMOS INMORTALES.** Osvaldo Dragún (1929), argentino. Sala Hubert de Blanck, 17 oct. 1963. DIR. Ugo Ulive, argentino. AS. MUS. Marta Valdés. DIS. ES. Salvador Fernández y Raúl Oliva. DIS. VE. María Elena Molinet. (Festival de la Casa de las Américas.)

7.— **DE PELICULA.** Carlos Felipe (1914-1975). Sala Las Máscaras, 17 oct. 1963. (EM). DIR. Pierre Chaussat, francés. DIR. MUS. y AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. Eduardo Arrocha (el del cuadro del "Oeste" y su vestuario es de Salvador Fernández). Reposición en la Sala El Sótano, en dic. 1964.

8.— **LA SANTA.** Eduardo Manet. Sala El Sótano, 18 ene. 1964. (EM). DIR. Gilda Hernández. DIR. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. Efrén del Castillo.

9.— **LA ESQUINA DE LOS CONCEJALES.** Nicolás Dorr (1946- ). Sala El Sótano, 18 ene. 1964. (EM). DIR. Nelson Dorr. COM. Nicolás Dorr. DIR. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. y DIS. VE. Efrén del

Castillo. Se estrenó conjuntamente con la obra anterior.

10.— **ROMEO Y JULIETA.** William Shakespeare (1564-1616), inglés. Teatro Mella, 15 may. 1964. (EC). DIR. Otomar Krejcha, checo. DIR. MUS. y AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. Josev Svoboda, checo. ESC. VE. Zaenka Kadrnozkova, checa. Traducción de Rolando Ferrer (1925-1976). Conmemoración del IV Centenario de William Shakespeare.

11.— **LUCIANA Y EL CARNICERO.** Marcel Aymé, (1902-1967) francés. Teatro Mella, 27 ago. 1964. (EN). DIR. Nelson Dorr. AS. DRA. Nicolás Dorr. AS. LIT. Rolando Ferrer. DIS. ES. Rafael Mirabal y Nelson Dorr. DIS. VE. "Jacobo" (Roberto Blanco).

12.— **EI GESTICULADOR.** Rodolfo Usigli, (1905), mexicano. Teatro Mella, 25 oct. 1964. (EM). DIR. Modesto Centeno. (IV Festival de Teatro Latinoamericano de La Casa de las Américas.)

13.— **EL LINDO RUISEÑOR.** Rebeca Morales, adaptado del cuento de Hans Christian Andersen (1805-1875), danés. Teatro Amadeo Roldán, 6 ene. 1965. (EM). DIR. Rebeca Morales.

14.— **LA TRAGEDIA OPTIMISTA.** Vsevolod Vi-chnevsky (1900-1951), soviético (EN). DIR. Néstor Raimondi y Nelson Dorr. AS. DRA. Virginia Grutter. AS. LIT. Rolando Ferrer. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. y DIS. VE. Manfred Grund, RDA, miembro de Berliner Ensemble.

15.— **UN TRANVIA LLAMADO DESEO.** Tennessee Williams (1914-1983), norteamericano. Sala El Sótano, feb. 1965. DIR. Modesto Centeno. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. y DIS. LU. Rubén Vigón. DIS. VE. María Elena Molinet.

16.— **REQUIEM POR YARINI.** Carlos Felipe (1914-1975). Sala Las Máscaras, may. 1965. (EM). DIR. Gilda Hernández. AS. DRA. y AS. LIT. Gloria Parrado. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. AS. FOL. Alberto Pedro. DIS. ES. Raúl Martínez. DIS. VE. María Elena Molinet. Reposición en la Sala Hubert de Blanck, sep. 1965.

17.— **CANDIDA.** George Bernard Shaw (1856-1950), inglés. Sala El Sótano, may. 1965. DIR. Heberto Dumé. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell. DIS. ES. y DIS. VE. Efrén del Castillo. DIS. LU. Héctor Lechuga.

18.— **LA MUJER DEL ABANICO.** Jukio Mishima (1925-1971), japonés. Teatro Nacional de Guiñol, 12 jun. 1965. (EN). DIR. Rolando Ferrer. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. Raúl Oliva. DIS. VE. María Elena Molinet. DIS. LU. Raúl Oliva. Se presentó conjuntamente con las dos obras siguientes:

19.— **EL TAMBOR DE DAMASCO.** Jukio Mishima, japonés. Teatro Nacional de Guiñol, 12 jun. 1965. DIR. Rolando Ferrer. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. y DIS. LU. Raúl Oliva. DIS. VE. María Elena Molinet.

20.— **LA BELLA Y EL POETA.** Jukio Mishima, japonés. Teatro Nacional de Guiñol, 12 jun. 1965. DIR. Rolando Ferrer. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. y DIS. LU. Raúl Oliva. DIS. VE. María Elena Molinet.

21.— **ARLEQUIN SERVIDOR DE DOS PATRONES.** Carlo Goldoni (1707-1793), italiano. Teatro Mella, 1ro. jul. 1965. (EC). DIR. Ugo Ulive, argentino. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell. DIS. ES. y DIS. VE. Rafael Mirabal. Máscaras: Susana Terinski. Reposición: 5 ago. 1965, Sala Hubert de Blanck.

22.— **COSAS DE PLATERO.** Rolando Ferrer (1925-1976), basado en "Platero y yo" de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), español. Teatro Mella, sep. 1965 (EM). DIR. Modesto Centeno. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. AS. ACROBATICO Lázaro Caldevilla. DIS. ES. y DIS. VE. Tomás Oliva.

23.— **SAN ANTONIO Y LA ALCANCIA.** Ariano Suassuna, (1920- ), brasileño. Sala Hubert de Blanck, 20 oct. 1965. (EM). DIR. Modesto Centeno. (V Festival Latinoamericano de la Casa de las Américas).

24.— **CASA DE MUÑECAS.** Henrik Ibsen (1828-1906), noruego. Sala Hubert de Blanck, dic. 1965. DIR. Adela Escartín. AS. DRA. Gloria Parrado. AS. LIT. Manuel Reguera Saumell y Carlos Felipe. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. DIS. ES. Rafael Mirabal. DIS. VE. Rafael Moreno. DIS. LU. Héctor Lechuga.

25.— **EL PAGADOR DE PROMESAS.** Alfredo Dias Gomes, brasileño. Teatro Mella, 7 enero. 1966. (EC) DIR. Adolfo de Luis. DIS. ES. y DIS. VE. Eduardo Arrocha. En saludo a la Conferencia Tricontinental

Leyenda:

DIR. Director artístico  
DIR. MUS. Director musical  
DIR. COR. Director coral  
COM. Compositor  
AS. DRA. Asesor dramático  
AS. MUS. Asesor musical  
AS. LIT. Asesor literario

AS. FOL. Asesor folklórico  
DIS. ES. Diseño de escenografía  
DIS. VE. Diseño de vestuario  
DIS. LU. Diseño de luces  
(EM) Estreno mundial  
(EN) Estreno nacional  
(EC) Estreno en el colectivo

Fuente:

Repertorio histórico del Grupo de Desarrollo de las Artes Escénicas. Departamento de Organización y Desarrollo de la Dirección de Teatro y Danza.  
(Recopilación de Jorge Antonio González)

# Libros y publicaciones recibidas

## DRAMATURGIA DEL ESCAMBRAY

De mucha utilidad para los especialistas, críticos y lectores en general es la publicación de *La dramaturgia del Escambray*, de Rine Leal, editada por la colección Mínima de la Editorial Letras Cubanas. El investigador incluye tres ensayos: "Diario del Escambray", "La dramaturgia del Escambray" y "Monólogo del Escambray", artículos dispersos publicados en revistas, pero que reunidos adquieren una nueva dimensión al insertarse en el diálogo o la polémica que las creaciones del Grupo Escambray han despertado en nuestros medios teatrales.

Leal aporta además un intento de definiciones teóricas sobre categorías tales como "estructura abierta", "paréntesis", "evento de participación", "suceso"; presenta una periodización de los primeros diez años del grupo y una propuesta de resumen entre la dramaturgia del Escambray y la "tradicional". Lo que el autor califica de un diálogo permanente y crítico a lo largo de cinco años, otorga al libro su mayor valor. El crítico no es un *outsider*, pero tampoco un cómplice, sino alguien que provoca y completa la reflexión surgida del proceso teatral mismo. Esta breve pero esclarecida publicación se inserta en la cada vez más amplia bibliografía cubana sobre el tema.

## REVISTA

*Tablas* ha continuado recibiendo los magníficos ejemplares de *El público*, de España, que dirige Moisés Pérez Coterillo, los boletines del CELCIT, de Argentina y la revista soviética de teatro que edita VAAP. El número 2 de 1984 presenta la nueva pieza de Kazys Saja *La casa del consuelo*.

En una entrevista con Alexei Arbuzov —que aparece en la entrega— éste confiesa dio los derechos de su última obra *Vencedora* al Teatro del Joven Espectador de Riga, que dirige Adolfo Shapiro.

## PERFORMANCE

*El arte del performance*, de Jorge Glusberg, ha sido editado por la editorial ICASA, de la Universidad de Nueva York. El estudioso argentino aporta una prehistoria del género desde la puesta de *Ubu rey*, de Jarry, en 1896, hasta la labor de Kaprow, Beays y Fluxus con sus "actividades" y concepto de la "escultura social" así como consigna las búsquedas de "esta cierta forma de Dada del siglo XX que marcó un momento decisivo de la vanguardia que ha dejado su impronta en el acercamiento a la creación artística" El libro está dividido en varios capítulos, entre ellos: una prehistoria del género, el advenimiento del *happening*, el arte del cuerpo y el *performance*, el discurso del cuerpo, signos y códigos abiertos, liberación de lenguajes y la realidad del deseo.

## POEMA PARA EL CABILDO

Una hermosa edición de *Collage para el Cabildo teatral Santiago*, de Efraín Nadereau, está dedicada a los hacedores del Cabildo, a quienes el poeta sitúa en el escenario del mundo, mezclados, en tanto que hombres y mujeres sencillos, con el devenir cotidiano del pueblo de Santiago de Cuba. Con amor y respeto, el poeta santiaguero descubre a los "relacioneros" asaltando las plazas y las calles y les dedica esta breve pero inspirada creación.

## NUEVOS TEMAS

Con diversos artículos, algunos muy relacionados con las artes escénicas apareció el boletín *Temas 3*, del Ministerio de Cultura de Cuba, en cuyo sumario aparece, entre otros, "Siete aproximaciones al espectador musical en América Latina" de Eduardo Vázquez Pérez y "El folclor: su papel en la formación de las culturas nacionales en los países del Caribe", de Jesús Gómez Cairo. *Tablas* saluda la aparición de esta nueva edición de *Temas*.

## ACTUEMOS DE BOGOTÁ

Con el objetivo de "ser un instrumento de capacitación y socialización del teatro popular", el catálogo de *Actuemos de Bogotá*, incluye en sus sumarios los aportes del Libre Teatro Libre; la pieza *El monte calvo*, de Jairo Aníbal Niño; *El nuevo traje del emperador*, adaptación de un cuento de Andersen de Jairo Santa P. y otros muchos temas de indiscutible interés.



# LEA EN EL PROXIMO NUMERO

---

libreto No. 6:

**EL PORRON MARAVILLOSO**, de Rogelio Castillo

---

**MI EXPERIENCIA EN EL MUSICAL**

entrevista a Nelson Dorr

---

**CRITICA Y PUBLICO JOVEN**, de Esther Suárez

---

**ARMANDO Y ULISES: LA MAGIA Y EL CANDOR**

---

**CINCO DIFICULTADES PARA ESCRIBIR BUEN  
TEATRO.** Reflexiones de Rine Leal

---

# el cartel cubano de teatro

## RAFAEL ZARZA

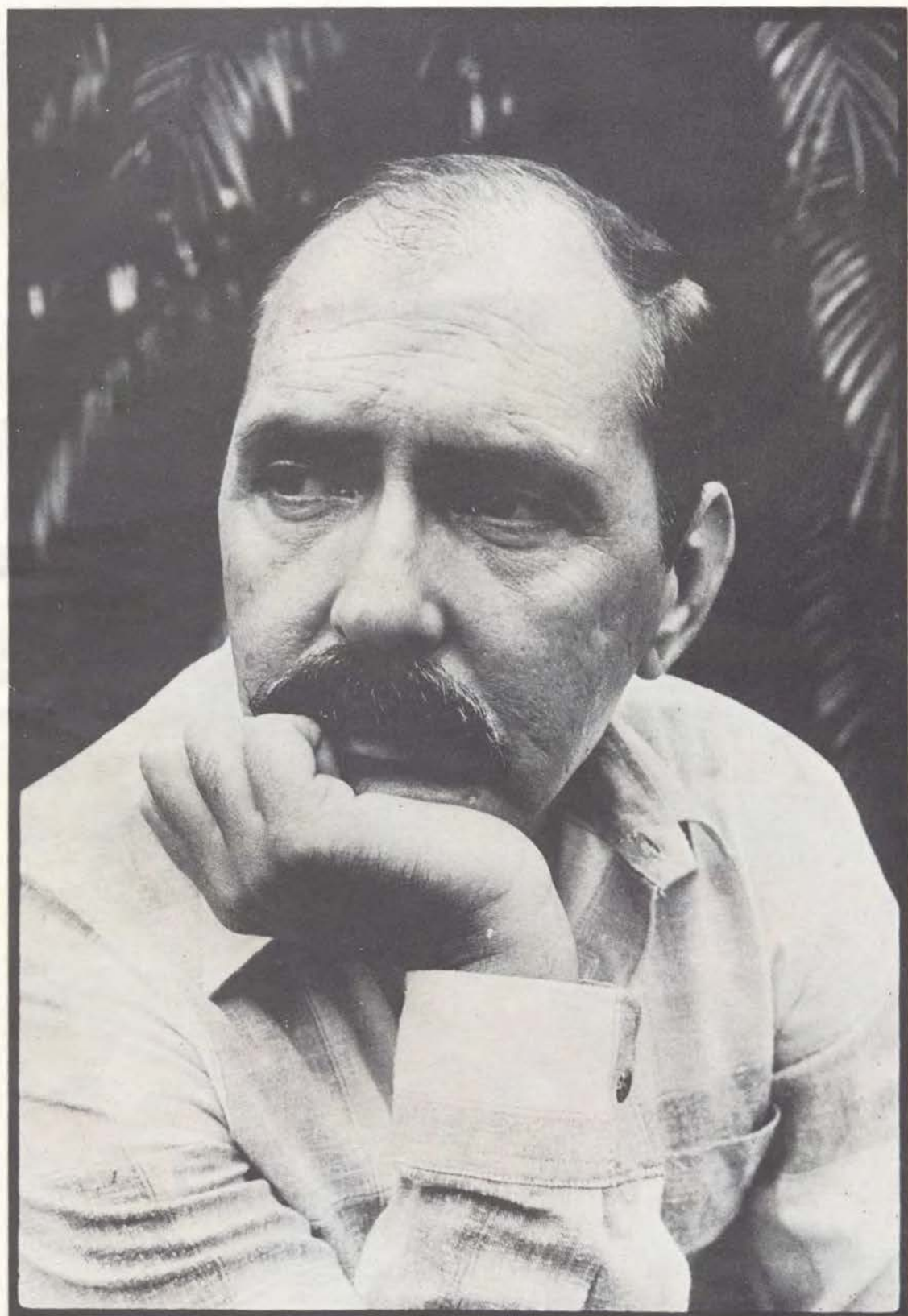
# CARLOS PEREZ PEÑA

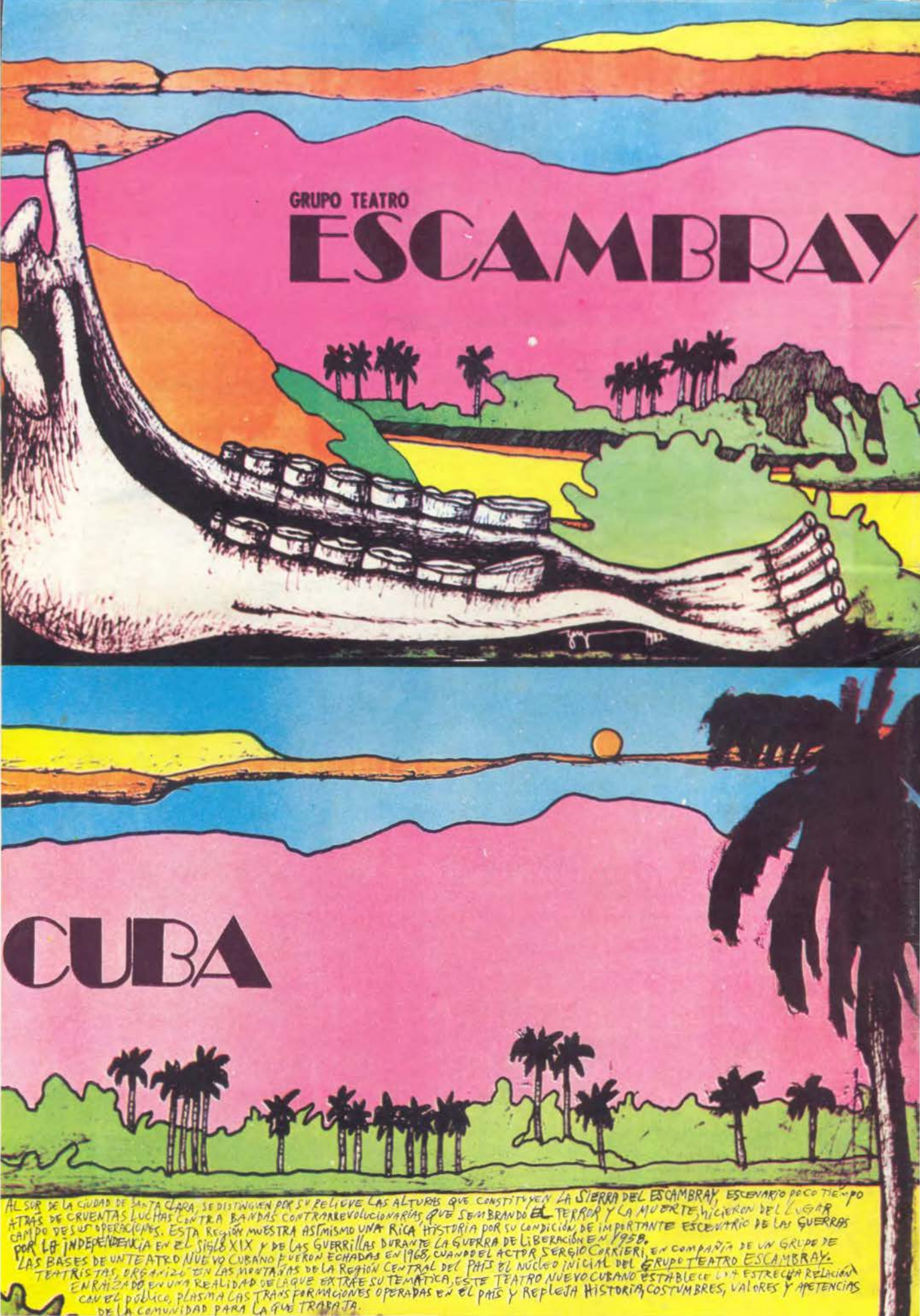
(Ciudad de La Habana, 1944). Graduado de profesor de dibujo y pintura en la Escuela Nacional Superior de Artes Plásticas San Alejandro, en 1963. Dos años después ingresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana. En 1968 obtiene su primer premio, el **Portanari** de litografía, otorgado por Casa de las Américas, a los que ha sumado los conseguidos en Las artes plásticas y el diseño en la escena, Festival de Teatro de La Habana, 1980 (mención en gráfica); I Salón Nacional de Arte Comprometido (mención); Segundo Concurso Internacional del Cartel Político, Moscú, (premio de honor de la redacción de **Plakat**); y XV Salón Nacional de la Propaganda Gráfica "26 de Julio" (tercer premio, género plegables), entre otros. Obras suyas figuran en museos y colecciones privadas en Cuba y el extranjero, y han formado parte de más de un centenar de exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Ha sido jurado en diversos concursos de artes plásticas. Es miembro de la Asociación Internacional de Artes Plásticas y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Actualmente es jefe del departamento de Diseño del Ministe-

Nació en Sagua la Grande, en 1938. Comenzó a estudiar en la Universidad de La Habana pero abandonó estos estudios por el teatro. Se inició en el teatro como actor y diseñador de escenografía y vestuario en el Teatro Nacional de Guiñol. Ha trabajado además en el Conjunto Dramático Nacional, La Rueda, Los Doce y desde 1970 en el Grupo Teatro Escambray. Ha trabajado en obras de Giraudoux, Shaw, Milián, Triana, Cocteau, Mishima, Shakespeare, Johnson, Ibsen y en todo el repertorio del Teatro Escambray, donde es director del Frente Infantil. Con este colectivo ha viajado a Angola, Panamá, Venezuela, México, Estados Unidos y diversos países de Europa Occidental. Participó en un taller teatral en Colombia. Actualmente trabaja en la filmación de una película de Víctor Casaus con el Grupo Escambray. Recibió premio de actuación en el Festival de Teatro de La Habana 1984 por su interpretación en **Molinos de viento**.

---

rio de Cultura. El cartel que reproducimos en nuestra contraportada, inspirado en el Teatro Escambray, forma parte de su extensa obra dedicada a las artes escénicas.





GRUPO TEATRO

# ESCAMBRAY

# CUBA

AL SUR DE LA CIUDAD DE SANTA CLARA, SE DISTINGUEN POR SU RELIEVE LAS ALTURAS QUE CONSTITUYEN LA SIERRA DEL ESCAMBRAY, ESCENARIO POCO TIEMPO ATRÁS DE CRUENTAS LUCHAS CONTRA BANDAS CONTRARREVOLUCIONARIAS QUE SEMBRANDO EL TERROR Y LA MUERTE, HICIERON DEL LUGAR CAMPO DE SUS OPERACIONES. ESTA REGION MUESTRA ASIMISMO UNA RICA HISTORIA POR SU CONDICION DE IMPORTANTE ESCENARIO DE LAS GUERRAS POR LA INDEPENDENCIA EN EL SIGLO XIX Y DE LAS GUERRILLAS DURANTE LA GUERRA DE LIBERACION EN 1958. LAS BASES DE UN TEATRO NUEVO CUBANO FUERON ECHADAS EN 1968, CUANDO EL ACTOR SERGIO CORRIERI, EN COMPANIA DE UN GRUPO DE TEATRISTAS ORGANIZO EN LAS MONTAÑAS DE LA REGION CENTRAL DEL PAIS EL NUCLEO INICIAL DEL GRUPO TEATRO ESCAMBRAY. ENRAIZADO EN UNA REALIDAD DE LA QUE EXTRAE SU TEMATICA, ESTE TEATRO NUEVO CUBANO ESTABLECE UNA ESTRECHA RELACION CON EL PUBLICO, PLASMA LAS TRANSFORMACIONES OPERADAS EN EL PAIS Y REFLEJA HISTORIA, COSTUMBRES, VALORES Y APETENCIAS DE LA COMUNIDAD PARA LA QUE TRABAJA.