

01086

24, 3



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**"EL TEATRO CUBANO DEL SIGLO XX:
EVOLUCION Y REVOLUCION"**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A :

CARLOS CERVANTES HERNANDEZ



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES**

México, D. F.

1988

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

INTRODUCCION - - - - -	1
 CAPITULO I. ALGUNAS MOTIVACIONES HISTORICAS DEL TEATRO REALISTA EN CUBA. - - - - -	 12
1.- <u>Tembladera</u> . <i>Un tributo al melodrama.</i> - - - - -	17
2.- <i>Marcelo Salinas. <u>Alma guajira</u>, una visita al pintoresquismo nativo.</i> - - - - -	24
3.- <u>Tragedia indiana</u> . <i>Una reconstrucción dramatizada de los abusos de la Conquista.</i>	31
 CAPITULO II. TEATRO DE TRANSICION.	
1.- <i>El Teatro de Carlos Felipe: Un desequilibrio entre la aspiración y la probalidad.</i> - - - - -	43
 CAPITULO III. EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA.	
1.- <i>Virgilio Piñera. Transformador Inicial.</i> - - - - -	56
2.- <i>Anton Arrufat: La zona cero de la vida.</i> - - - - -	113

3.- <i>Eduardo Manet: Los presagios de la inconformidad.</i> -	154
4.- <u><i>La noche de los asesinos: el juego monstruoso.</i></u> - - -	195
NOTA CAPITULO III - - - - -	210
 CAPITULO IV. TEATRO PRE-REVOLUCIONARIO.	
1.- <u><i>El robo del cochino: Los inicios de la revolución.</i></u> - -	211
NOTAS CAPITULO IV. - - - - -	224
 CAPITULO V. TEATRO DE LA REVOLUCION - SUS FRUTOS ESCENICOS. - - - - -	
	225
NOTAS CAPITULO V. - - - - -	238
 CAPITULO VI. TEATRO COMPROMETIDO.	
<i>José Ramón Brene, Dramaturgo revolucionario.</i>	
<i>Teatralidad fársica y blasfematoria.</i> - - - - -	239
NOTAS CAPITULO VI. - - - - -	267
 CAPITULO VII. TEATRO DE CREACION COLECTIVA. - - -	
	268
NOTAS CAPITULO VII. - - - - -	294
CONCLUSIONES - - - - -	295
BIBLIOGRAFIA - - - - -	307

I N T R O D U C C I O N

Expondremos brevemente en esta introducción el cambio que se ha operado en el teatro y, en general en la vida cultural de Cuba, de acuerdo con las transformaciones tan radicales experimentadas por la vida social de país.

Al inicio del siglo XX, Cuba experimentó un atraso cultural ocasionado por la prolongada dependencia y la dominación política. Primero fue España la que sometió a la isla, después los Estados Unidos durante medio siglo se posesionó de ella. Cuba es un país pródigo en recursos naturales, pero la explotación e intrusión imperialista norteamericana en todos los aspectos de la vida cubana, posibilitaron que la oligarquía se enriqueciera, mientras el pueblo se debatía entre la miseria y la represión.

Los países caribeños han alcanzado muy tarde su independencia. Este es el factor que explica su atraso notable en el aspecto socio-económico. En el orden cultural, Cuba no es la excepción. En las primeras décadas del presente siglo; la literatura, la pintura, la danza y el teatro cubano muestran lentos avances. No hay que negar que había un auge, pero ese auge estaba determinado por la demanda de un público que buscaba la diversión; las manifestaciones artísticas eran para un consumo masivo; las manifestaciones artísticas eran extranjeras, por ello es que el gusto estaba determinado por el vodevil, el sainete, la comedia de equivocaciones y las revistas.

La tradición fue la principal promotora de la cultura cubana; los artistas en su mayoría quedaron anclados a características decimonónicas en su tarea estética. En el género dramático puede afirmarse que el melodrama es el modelo más favorecido por los dramaturgos. Si en Europa ya habían superado este subgénero y se buscaba la renovación a través de las corrientes de vanguardia; el panorama cultural en el Caribe era de franco atraso. El proceso era más lento en los países subdesarrollados, pero aunque lenta, la evolución se puede constatar en todos los órdenes de la vida de los países del Tercer Mundo.

José Antonio Ramos, Marcelo Salinas y Luis A. Baralt siguieron cultivando el melodrama sin experimentar cambios en la forma ni en el contenido. Sus obras cumplieron una función en la época que fueron escritas y escenificadas. Son testimonio de gustos pasados, pero en el presente se nota el paso del tiempo por esas obras. Ellos entran tardíamente al realismo y al costumbrismo, tal vez sea una de las causas principales por las que cultivaron el melodrama como forma estética y como propuesta escénica. Las influencias no estaban muy marcadas o no habían llegado hasta esos confines, porque debido a la situación geográfica de la isla cubana es indudable que el aislamiento fue causa de un atraso y una falta de comunicación con el resto de América y con el Viejo Continente.

También hay que tener en cuenta la época en que cada uno de estos autores vivió; las represiones, el despotismo y todas las formas castrenses que impidieron un desarrollo político, social y

cultural en Cuba. El hambre y la pobreza no sólo se vivieron y - sufrieron en la realidad cotidiana, también la cultura refleja esa pobreza, Cuba llega tarde a su independencia y también llega con retraso al panorama cultural latinoamericano.

Sin embargo, Ramos, Salinas y Baralt con sus melodramas, Tembladera, Alma guajira y Tragedia Indiana, respectivamente - inician un paulatino desarrollo en el terreno dramático. Puede decirse que aunque sus obras vayan envejeciendo, son testimonios históricos importantes para iniciar una valoración del desarrollo y la evolución que ha tenido el género dramático durante el presente siglo en Cuba.

Para el presente trabajo, considero que establecer un orden cronológico servirá para explicar la evolución del teatro cubano. Por eso se han elegido a los tres dramaturgos arriba mencionados para realizar una aproximación al teatro realista. Se toma como modelo las obras más representativas de cada uno de ellos y se intenta un acercamiento para el análisis de las mismas.

Después de la época del teatro realista, surge un autor singular, Carlos Felipe. Con él comienzan a vislumbrarse los aires renovadores para la escena cubana. Hay búsqueda en las formas y experimentación en la originalidad del tratamiento de los temas. Lo culto y lo popular se dan la mano en las obras de este dramaturgo que va de un localismo muy marcado hacia una posibilidad universalista en su quehacer dramático. Se eligieron dos obras de este autor, El Chino y El Travieso Jimmy, para ejemplificar el mo

mento de transición entre el realismo y la vanguardia; en ellas se nota esa búsqueda que presupone un desarrollo paulatino y de madurez hacia la evolución del teatro cubano.

Los aires renovadores llegarán con Virgilio Piñera, prolífico dramaturgo que se adelanta a lo que Ionesco con el estreno de La cantante calva, inaugura con la etiqueta de Teatro del Absurdo; Falsa alarma de Piñera así lo demuestra. Esta obra fue escrita antes que las del dramaturgo rumano francés. Parece que se adelanta a una estética que causó muchas controversias en el continente europeo. En Falsa alarma se esbozan todas las características y toda la atmósfera del absurdo. Piñera afirma que se vive cotidianamente en el absurdo en la isla caribeña; por eso es que sin proponérselo, sigue los pasos que Ionesco daría después, sin que haya mediado influencia directa en su creación dramática. Piñera inicia su carrera a mediados de la década de los cuarenta. Por el carácter innovador, por la ruptura con la tradición anterior, por la búsqueda en formas dramáticas originales, las experimentaciones vanguardistas, analizamos aquí con más detenimiento casi toda su producción dramática. A veces se recurre a la descripción de la anécdota, sobre todo pensando en los lectores que desconozcan la obra de tan singular dramaturgo.

En lo referente al teatro de la actualidad cubana, ya sea por anticipaciones o influencias, recordando que en París se habían suscitado escándalos mayúsculos con los estrenos de Ubú Rey de Alfred Jarry en los finales del siglo XIX y La Cantante calva de Ionesco en 1950, debemos recordar también el influjo que estas obras europeas han ejercido en todo el teatro del mundo.

Fue todo un acontecimiento cultural que trascendió fronteras. En Cuba, el estreno del autor nacional, Virgilio Piñera, Falsa alarma no conmocionó al público de igual manera y no causó revuelo. Tal vez esto tenga su explicación en el hecho que en la isla como en toda América Latina, el absurdo es parte de la vida y la ideosincrasia del ser latinoamericano. La contradicción, la falta de lógica el juego, el humor negro -cercano a la crueldad- y la parodia - constantes, sirven para disfrazar una realidad aterradora en muchas de las obras de este autor; en estos dramas la burla y la - antisolemnidad son elementos indispensables para que el hombre - cubano pierda su seriedad, se arriesgue a la risa que se esconde tras la parodia trágica porque el sentido trágico de su vida se esconde también tras una máscara falsa.

Melodrama y Teatro del Absurdo son polos opuestos. La evolución del teatro cubano realista al teatro de vanguardia fue muy rápida, pero segura y magistral a través de ilustres cultivadores como Piñera, debido a la vertiginosa evolución en la vida social del país. La historia dramática de Cuba en el presente siglo debe conocerse desde los cultivadores del melodrama para comprender - mejor las circunstancias del surgimiento de un teatro moderno y - comprender por qué fue tan acelerado su desarrollo. Tal vez los melodramas no ofrezcan un valioso material para un estudio más - profundo, pero insisto, son un valioso testimonio que posibilitó - el inicio de una evolución, que culmina con el establecimiento de uno de los teatros nacionales más avanzados de América Latina.

Seguidores y cultivadores del Teatro del Absurdo en Cuba -

son en la actualidad autores de la talla de Antón Arrufat, Eduardo Manet y José Triana, dramaturgos que desde una perspectiva muy particular y mediante diferentes influencias vanguardistas - producen una obra dramática que ha trascendido al mundo cubano. El halo poético, el extrañamiento, el humor sutil, la magia y el desencanto son elementos que destacan en las obras de Arrufat. El caso se investiga. El último tren, La repetición y La zona cero, así nos lo demuestran.

La obra más inquietante y perturbadora de Eduardo Manet - es sin duda alguna Las monjas. Obra desafiante y simbólica que permite todas las interpretaciones posibles. En ella encontramos rasgos del Teatro del Absurdo como veremos posteriormente, aspectos del grotesco, realismo exacerbado, gran guiñol, esperpento; todas las experimentaciones vanguardistas de la dramaturgia - del siglo XX. En esta obra existe una extraña mezcla alquímica de burla despiadada, metáfora del provenir, premonición de la decadencia, locura y sueño, destrucción de un mundo descompuesto. Religión y política se enfrentan en una apariencia que se evade - constantemente con el deseo maligno de borrar esa apariencia lastimosa y perversa que todo trasgresor oculta hasta en la misma - mirada.

La noche de los asesinos, de José Triana, es un ritual de la representación criminal que noche a noche llevan a cabo unos hijos que se rebelan contra toda autoridad establecida, en esa rebelión manifiestan sus sentimientos más negativos y expresan toda su impotencia ante la realidad que los rodea. Obra de tintes negros y pesimista, analizaremos que está desprovista de sentido del hu-

mor, juego monstruoso de crueldad y violencia que está a flor de tierra en cada palabra y en cada una de las acciones.

Ya a estas alturas puede afirmarse que el teatro cubano ha alcanzado una madurez. Ha llegado a la edad adulta. Las obras están al nivel de las más prestigiadas obras latinoamericanas y de algunas universales. La evolución es en la actualidad más rápida y el desarrollo se va enriqueciendo, la dramaturgia nacional cubana ha alcanzado universalidad. Atrás ha quedado el localismo, se ha abandonado por fin el melodrama y se producen obras de profundidad temática y de innovaciones formales notables. El proceso histórico, también evoluciona, sabemos que un cambio radical ha traído como consecuencia una revolución social en Cuba y como resultado una transformación en las directrices de la cultura. La revolución encabezada por Fidel Castro inició un hecho que también tendrá resonancia mundial: La Revolución Cubana como liberación de un país colonial y la instauración de la primera República Socialista en territorios de América.

De las atrocidades pre-revolucionarias, el teatro cubano ha dado también testimonio. Así, Abelardo Estorino en su obra El robo del cochino, nos muestra la crónica de los abusos que se cometían a través del poder y de la contrapartida a estos métodos represivos, la toma de conciencia política de la clase pequeño burguesa en los albores de la lucha armada. Hay sinceridad, espontaneidad en los diálogos de esta obra, ingenuidad en la trama y - cierto maniqueísmo, pero lo importante de este autor es que se compromete políticamente con la situación del momento, porque en

tiende que el teatro debe reflejar la realidad más inmediata desde la perspectiva del compromiso político por parte del escritor. Es un teatro de denuncia, es un recurso válido para comprometer el arte con la revolución. Otro caso ejemplar es el de Ignacio Gutiérrez y su obra Llévame a la pelota, en la que dramatiza la sangrienta represión de que son objeto unos estudiantes que se oponen abiertamente a la dictadura de Batista.

Autor singular y prolífico, igual que su antecesor Piñera, es José Ramón Brene. Cada obra suya es todo un universo, una serie de posibilidades para arrancar la carcajada y llevar a la reflexión; dramaturgo comprometido políticamente con la revolución, revoluciona él mismo al teatro de su país. En el conjunto de su obra se puede hacer un seguimiento de una evolución y un desarrollo. A este autor lo podemos tomar como modelo para compararlo con la evolución que ha experimentado el teatro cubano a lo largo del presente siglo. Ha transitado por el teatro realista; (Santa Camila de la Habana vieja), por el teatro de crítica social, (El Ingenioso Matías), por el teatro de tintes poéticos, por el teatro bufo, (Miss Candonga) por la sátira grotesca, (Fray Sabino), hasta alcanzar resonancias universales y llegar a una meta precisa: Establecer las bases de un teatro popular cubano. El humor, muy de raíz nacional es la principal arma que esgrime este autor revolucionario comprometido política y artísticamente en la práctica cotidiana. Su obra constituye el aire más vital y renovador que ha tenido el género dramático cubano, emanado de la época revolucionaria.

*La revolución ha dado posibilidad a una nueva forma para -
la dramaturgia cubana, el autor individual estará al servicio de -
la colectividad, surge un gran movimiento teatral, la creación -
dramática se vuelve colectiva, participan en este movimiento, el -
Estado, que brinda apoyo oficial a los teatrístas que se despojan
de los oropeles del individualismo y las candilejas urbanas para -
volverse trashumantes y así llevar el teatro hasta el rincón más -
apartado de la isla. El espectador se transforma en coautor, pre-
sencia la puesta en escena. Al finalizar la obra continúa el teatro,
pero la representación se convierte en debate participativo, allí,
comienza la verdadera función social, se piden opiniones y la obra
comienza un proceso de transformación aleccionadora, didáctica y
revolucionaria en la que el tema principal es la defensa de la re-
volución. A través del teatro se muestran las lacras y los defec-
tos de las comunidades de la isla, la solución para remediarla, de-
be ser encontrada colectivamente.*

*Los frutos de la revolución en el terreno dramático se pue-
den saborear gracias a la participación popular, se han multiplica-
do los grupos, han aparecido muchos dramas, algunos muy esque-
máticos, otros muy maniqueos, otros más de corte demasiado rea-
lista. Algunos pecan de excesivo localismo en su diálogo, pero lo
importante es lo inusitado del movimiento de creación colectiva. -
Importante porque en la historia cultural de América Latina, Cuba
pone la muestra y mediante un órgano oficial, cuenta con el apoyo
y el entusiasmo para la transformación de la escena hacia un teatro
nacional popular.*

Hemos llamado a este trabajo *Evolución y Revolución en el teatro cubano* porque éstas son las dos coordenadas necesarias para entender el desarrollo paulatino que ha tenido en el siglo XX este teatro en su totalidad; en los dramaturgos y en las escenificaciones. La misma situación social y política que permitió un atasco ha propiciado un avance; las represiones marcaron una censura para los dramaturgos que a través de sus obras escondían o evadían - su compromiso; pero el cambio violento trajo aires renovadores. - Podemos afirmar que si durante el realismo Cuba quedó resagada de América Latina en el campo teatral, sobre todo ante países como México y Argentina -que de una o de otra manera han sido - los que han dictado las modas culturales de nuestro continente-, la revolución ha hecho posible que el teatro y sus dramaturgos - estén ahora a la vanguardia y dicte Cuba la moda de un teatro revolucionario que hoy en día vive un proceso esperanzador, espontáneo y vital en la creación artística y en el arte nuevo de hacer comedias.

CAPITULO I.
ALGUNAS MOTIVACIONES HISTORICAS DEL TEATRO REALISTA
EN CUBA.

Durante los primeros veinte años de república, (1868-1888) después de la Enmienda Platt, Cuba pasó a vivir una serie casi ininterrumpida de humillaciones. Cada paso unitario, cada gesto que pudiese consolidar el proceso de emancipación y de desarrollo nacional independiente se frustraba por la reacción adversa de Estados Unidos. Poco a poco la burguesía cubana se rendía y se volvía cómplice. La conciencia nacional, fortalecida por la victoria sobre España y materializada en un primer momento en las nuevas pequeñas propiedades de tierras, adquiridas por los ex-combatientes del Ejército Liberador, fue despreciada y pisoteada primero por los gobernadores norteamericanos y luego por la propia burguesía cubana. Las propuestas de ley a favor de la pequeña propiedad fueron simplemente rechazadas por el gobernador Wood.

Los capitalistas norteamericanos prosiguieron la conquista de la isla. El presidente de la United Fruit pudo comprar 75 hectáreas de tierra en la zona oriental de Cuba a menos de medio dólar la hectárea. Así surgían los modernos feudos de la era industrial. Las tierras cercanas a los ingenios aumentaban de precio y las pequeñas propiedades eran absorbidas. Desaparecía la base social de una hipotética nación cubana basada en una economía agrícola-industrial (las industrias eran los ingenios) y sostenida por un capitalismo autóctono en fase de desarrollo. Con el triunfo del latifundio, desaparecía antes de nacer la nación cubana misma; -

los ingenios y las ganaderías solamente podían desarrollarse con - inversiones sólidas, que eran norteamericanas. La vanguardia de las compañías extranjeras que venían a sustraer la tierra a los pe queños propietarios eran los abogados; centenares de pobres gua jiros, que habían comprado la tierra con la paga del Ejército Liberador, se encontraron -por las intrigas de los abogados- con títulos de propiedad repentinamente invalidados y tuvieron que desalojarla. Ejércitos de nuevos "esclavos liberados" se aglomeraron en la periferia de la capital y en otras grandes ciudades dedicándose a bajas ocupaciones tales como lustrar zapatos o vender billetes de lotería. La República, ya se tratara de blancos o de ne- - gros, no había nacido en realidad. Había nacido sobre todo para la burguesía.

Cuba constituyó históricamente un prototipo de sociedad dependiente. Reunió todos los rasgos de dominación externa que hu bieron de experimentar las entidades caribeñas y latinoamericanas; llegó a alcanzar el nivel más alto de desarrollo capitalista en el Ca ribe y uno de los más avanzados en América Latina; un desarrollo dependiente. Este impacto fue ejerciendo, durante la última mí tad del siglo XIX, los efectos que iban a conformar la composición económico-social cubana tal como emerge en el siglo XX. Entre los mismos cabe destacar: 1) Las condiciones del tránsito de la sociedad esclavista a la capitalista. 2) La influencia deformadora del - mercado mundial que encausó la economía extrovertida y monoproductora. 3) La penetración del imperialismo norteamericano que re forzó las deformaciones introducidas por los factores antes mencionados.

De todas las repúblicas latinoamericanas, Cuba fue la que experimentó la más larga dominación colonial. Fue la última posesión española en obtener la soberanía formal, a la que llegó un siglo después de empezar la era de la independencia latinoamericana. Sin embargo, se destacó, ya en el contexto de su lucha nacional emancipadora, como el país donde emergieron más temprano los idearios ant imperialistas, cristalizados en el pensamiento del Apóstol José Martí, en el año 1880. Esas ideas llegaron a constituir un cimiento firme para las luchas revolucionarias emprendidas en la década de los treinta por las vanguardias obreras e intelectuales y que culminaron en la revolución socialista.

Después de una cruenta guerra de treinta años, y sin dirigentes, Cuba tuvo que enfrentarse a la fuerza interventora de los Estados Unidos. Esta llevó a cabo la ocupación militar de la isla y se dedicó a la tarea de destruir los principales instrumentos de lucha del pueblo cubano.

El Partido Revolucionario de José Martí había empezado a deteriorarse a partir de la muerte del Apóstol y la claudicante dirección de su sucesor Estrada Palma. Para desarmar política y militarmente al pueblo y lograr la ruptura de la unidad nacional, al imperialismo le quedaba por deshacer el Ejército Libertador y la Asamblea Revolucionaria. Para lograrlo, la fuerza de ocupación instaló un gobierno militar el 1o. de enero de 1899. Este estableció poco después los vínculos legales del nuevo orden con el apoyo de los sectores "entregulistas" de la burguesía, de mentalidad fuertemente colonial.

Los norteamericanos organizan un gobierno provisional. Celebran entonces una Asamblea Constituyente, que promulgó una Constitución del 21 de febrero de 1901, a la que imponen la Enmienda Platt. Una vez destruídas las fuerzas revolucionarias y establecidos los vínculos jurídicos, se proclama la República el 20 de mayo de 1902; fecha en la que termina la ocupación militar y toma entonces posesión el presidente electo, Tomás Estrada Palma. Al año siguiente, en 1903, se firma el tratado de Reciprocidad Comercial, y se concede la Bahía de Guantánamo (22 de febrero de 1903) para el establecimiento de una base naval norteamericana.

El poderío imperialista se asienta sobre la isla que ingresa así a una nueva forma de colonaje. En septiembre de 1906, cuando Estrada Palma pretendió reelegirse, los liberales respondieron con un levantamiento armado. Para sofocarlos, intervinieron los Estados Unidos, ocupando militarmente la isla durante dos años y cuatro meses y establecieron un gobierno provisional militar con Charles A. Magoon ex-gobernador norteamericano de la zona del Canal de Panamá.

Otra crisis electoral estalló en febrero de 1917 cuando intentó reelegirse Mario García Menocal instalado en el poder desde 1912. Se alzan el Partido Liberal y una fracción del ejército. Esta insurrección conocida como "La chambelona", provocó otra incursión de la marina norteamericana, que desde la base de Guantánamo penetra en territorio cubano y liquida la revuelta liberal, confirmando a Menocal como presidente el 10 de mayo de 1920. Todavía a fines de ese mismo año, se produce otra crisis electoral que, aun-

que no dio lugar a una nueva acción militar, suscitó la intervención del general Enoch Crowder, emisario personal de Woodrow Wilson quien confirma como presidente de la República a Alfredo Zayas cuya dudosa victoria era objeto de impugnación por parte del pueblo.

Estos hechos históricos sirven para conocer brevemente los problemas que padecía el pueblo cubano. En esta atmósfera de inseguridad política y de represiones surge el teatro de características realistas y costumbristas. Los cultivadores de esta corriente son: José Antonio Ramos con su obra Tembladera, Marcelo Salinas y Alma Guajira y Luis A. Baralt y Tragedia Indiana. Tres dramaturgos destacados que en su época cultivaron la forma dramática conocida como melodrama. Tembladera recibió el premio de la Academia Nacional de Artes y Letras en 1917 y Alma Guajira fue premiada en 1928 por un concurso promovido por la actriz argentina Camila Quiroga.

Con estos galardones queda de manifiesto el gusto de las academias que con sus preferencias apoyaron a la creación melodramática. Esa forma estética tuvo un auge inusitado en el continente americano, sobre todo a principios de siglo. Como muestra puede señalarse a un autor, el dramaturgo argentino Floencio Sánchez, que con sus comedias de costumbres fue quien mejor cultivó el melodrama. En México destacaron José Joaquín Gamboa y Marcelino Dávalos. En Cuba, esta forma dramática llega con cierto retraso, ya muy avanzada la 2a. década del presente siglo .

A través de las obras de los dramaturgos cubanos mencionados, podemos entender si leemos entre líneas, la ideología dominante que por aquellas épocas imperaba en la isla. Se vivían los primeros años de la República. Los melodramas muestran la idea servidumbre que padecía el hombre cubano, la libertad en un ideal por alcanzar, pero la realidad apenas esbozada en la obra dramática, es más complicada y desoladora.

1.- Tembladera. Un tributo al melodrama.

Tembladera de José Antonio Ramos presenta un conflicto familiar de una clase pequeño-burguesa en decadencia. Los problemas están planteados desde una perspectiva individualista, desde el marco estricto de la moral, determinada por la religión. Los conflictos se complican y se resuelven en el seno de la misma familia. Todo queda dentro de la casa, en el interior de esas vidas que se debaten entre el deber y los buenos sentimientos. El exterior y sus problemas se vislumbran pálidamente. La sociedad, la política y la economía del pueblo cubano, son relacionados de manera tangencial, como mero accidente. No hay reflexión crítica por los hechos sangrientos que ocurren en el país.

Descubrimos el conflicto social mediante la conducta de uno de los personajes. Gustavo, el personaje arquetipo, el malvado y cínico quiere vender la hacienda "Tembladera", único patrimonio familiar. Desea entrar en contubernio con un "yunkee" para realizar un negocio ilícito. Hay que recordar que los imperialistas norteamericanos compraban a precios muy bajos las tierras a los cubanos, fue así como se fueron erigiendo como propietarios de la

isla. Con la conducta de Gustavo, José Antonio Ramos está demostrando que el cubano irresponsable e inconsciente, al vender la finca familiar, no sólo está vendiendo la propiedad privada, sino que está facilitando la venta de la patria misma.

Este problema está planteado incidentalmente en Tembladera. En líneas anteriores explicamos cómo los Estados Unidos fueron apoderándose de las tierras cubanas compradas a bajo precio. También señalamos la intervención norteamericana. Aquí el gringo o yankee representa la corrupción y el oportunismo. Supuestamente quiere ayudar a Gustavo, pero sus intereses son más mezquinos ya que desea hacerse dueño de una propiedad que es el patrimonio de toda una familia. En esta parte de la obra encontramos dos aspectos negativos de la sociedad cubana; el yankee abusivo y el burgués "entreguista".

Todos los personajes son tributos del melodrama, cada uno de ellos pone su grano de arena para construir la estructura de éste. En cada personaje encontramos los elementos de este tributo: La madre -Maela- es exageradamente buena con su hijo, lo defiende aunque su moral esté contra toda transgresión social. Llorra, sufre y se enferma casi hasta el delirio en su obstinación por salvar al descarriado. Es capaz de insultar a la hija, se enfrenta al esposo y repudia la mala suerte pero es incapaz de analizar la indecorosa conducta del irresponsable. Habla de moral cristiana y a la vez se convierte en una inmoral porque la misma religión castiga y condena el asesinato y la fornicación. Ella en su dolor maternal transgrede las leyes divinas y las sociales. A toda costa pro-

*cura la justificación de su hijo bien amado. La buena, la digna, -
la sufrida madre resulta, así, tan pecadora como el hijo porque -
justifica todas sus tropelías; no le importan los abusos que el vástago
ha cometido. Ciega ante la realidad sólo le preocupa "el que
dirán" y ella no quiere que murmuren sobre la conducta de sus -
seres queridos. Obstinada, débil, enfermiza, esta madre resulta -
un ejemplo contundente para el melodrama. Con desmayos, llori-
queos, insultos y desprecios la gran madre defiende al cachorro,
sangre de su sangre, que ha pervertido al más inocente miembro
de la familia, pero ella saca fuerzas de flaqueza para insultar a -
la intrusa y echarle en cara su culpa.*

*¿Qué mejor tributo puede darse al melodrama que esta blandu-
ra sentimental? La madre contra la familia en defensa de su inde-
fendible hijo. Con esto se muestra la falta de conciencia de un -
personaje que representa una clase social: la pequeña burguesía
en decadencia.*

*Joaquín, el justo, el enamorado, el padre mancillado, el hom-
bre que luchó por la libertad de Cuba, el individuo agradecido,
el respetuoso, el trabajador, el honrado, el que desea salvar el
patrimonio de la familia, el comprensivo, el violento pero moderado,
el optimista, el esperanzado, el padre cariñoso, el bien educado,
el que sufre y se solidariza con los demás, el que olvida los ren-
cores del pasado y del presente porque aspira a un futuro limpio;
es la otra contribución al melodrama. Con este personaje el autor
idealiza al hombre nuevo que construirá una Cuba distinta y -
equilibrada. Porque Joaquín luchó para lograr el establecimiento -*

de la República. Su idealismo lo lleva a un heroísmo individualista, porque el bienestar lo logra para la familia y no para el país. Su intención es buena, pero los resultados sólo son individuales.

Isolina es la mujer que cometió una falta en el pasado; es la que rompió el equilibrio familiar, es la que manchó el hogar al concebir un hijo sin la bendición del matrimonio. La mujer que vive el presente para enfrentar las canalladas del hermano; la que niega la ayuda económica y moral a un ser despreciable, la que se enfrenta a la madre, la que apoya al padre, la que comprende a la seducida, la que reprende al hijo, la que desea salvar a la familia. Isolina, la que encuentra en el amor la redención a tanto sufrimiento padecido, Isolina la que busca un nuevo orden individual con el objeto de alcanzar la felicidad junto a un hombre leal y honesto. Su comportamiento encuentra la felicidad que ofrece el melodrama, porque después de la tempestad viene la calma y esa tembladera que es su vida se convierte en tierra firme, tierra pródiga que dará frutos sanos y benéficos para la familia y la sociedad. Ella es la otra contribución que hace Ramos para que el melodrama destaque como propuesta estética. Hay que tener en cuenta que el mundo que está aquí dividido maniqueamente; en un bando están los buenos y en otro lado los malvados.

En la época de Tembladera la situación cubana pasaba por momentos difíciles, Mario García Menocal que ostentaba el poder por la fuerza desde 1921, intenta reelegirse. Hay una insurrección popular que trae como consecuencia la intromisión de la marina norteamericana. Sin embargo, a nada de esto se alude en el melo

drama, Ramos, el autor, se detiene más en la observación de la conducta individual y no analiza el problema colectivo de mayor gravedad por el que atraviesa su país. El maniqueísmo sentimental determina a Tembladera; bondadosos contra malvados; debilidad contra fortaleza, odio contra amor, justicia contra calumnia, idealismo contra injusticia. Un punto neutro en el melodrama es Teófilo, un adolescente, un hijo natural, un personaje simpático que transita entre el cinismo y la generosidad, entre la burla y la verdad, entre los buenos y los malos. No llega a pertenecer totalmente al bando de los malvados, su edad no se lo permite. Su ilusión es emigrar a Nueva York. Para él la puerta de la libertad es el país poderoso del norte de América. Estados Unidos es la única posibilidad para vivir, para olvidarse de los problemas y para salir del seno de esa familia asfixiada que es suya a medias. Inconscientemente cree que la vida norteamericana puede ser mejor que la de su país natal. No tiene idea de lo que históricamente ha vivido Cuba, nada conoce acerca del intervencionismo norteamericano en la isla. Su actitud, podríamos decir, es la del oportunista, la del advenedizo que no se encuentra a gusto ni con su familia ni con la patria. Sus sueños por emigrar lo llevan hasta el repudio de ésta, porque la ve atrasada y sin posibilidades de futuro.

Y como es el hijo natural, es la deshonra para aquella familia, es el estigma, por eso no aprecia ni a los buenos ni a los malos y se burla de los tontos. Teófilo no cuenta con una madre tan abnegada como lo es su abuela. Teófilo es un estorbo, es el adolescente que no comprende todavía la vida, pero sin embargo, busca una opción distinta a la de Gustavo. El no es sumiso, pero tampoco

có es un ser rebelde, es el punto neutro del melodrama que puede inclinarse en determinado momento hacia donde la balanza le indique. Es cínico con aspiraciones de independencia, es egoísta con aspiraciones de ser "diferente" es rebelde con aspiraciones de acomodaticio y es resignado por precaución. En su inconciencia nos demuestra una razón para su comportamiento, que los otros, involucrados en sus problemas familiares, no alcanzan a vislumbrar, la prepotencia de los yankees sobre los cubanos.

Gustavo, la oveja negra, el canalla, el seductor, el egoísta, el irresponsable, sólo tiene a su madre protectora porque los demás lo repudian, lo detestan. El autor logra que hasta el mismo lector manifieste añoranza por este personaje y a gritos pide sea eliminado. Afortunadamente este deseo se cumple y Gustavo se quita la vida; ¡qué mejor tributo para el melodrama que la muerte por arrepentimiento del malvado! Así todo se soluciona. La madre llora por la pérdida, pero eso no tiene ninguna importancia, de todas formas ella lloraba al menor pretexto. La pareja que ha esperado tanto tiempo al fin podrá ser feliz. La joven mancillada tendrá a su hijo -no importa que sea el producto de un engaño- y el apoyo de sus padres. Todos aprenderán a perdonar y a amar, lo demás dependerá de la voluntad de Dios. Hasta la religión se reconcilia con el alma de los que tanto han sufrido en la vida. Así concluye la obra, la última palabra que se pronuncia es, Dios. La religión vuelve a triunfar, los personajes jamás volverán a caminar por la senda prohibida, el camino del paraíso es recto y firme; ninguna "tembladera" se advierte en los semblantes, ninguna "tembladera" en los propósitos, ninguna "tembladera" en el

camino. Firmeza, porque Dios lo guía todo, los atributos del melodrama son impuestos en este caso por el ser divino, que nos muestra, que para los creyentes la felicidad es como un continuo comenzar de la vida.

José Antonio Ramos es el mejor representante dramático de su época, con reconocimiento oficial. Ramos es tributario de la génesis del melodrama que a la vez refleja la ideología de esos tiempos trascendidos cuando la religión era para las mayorías el dogma sagrado para transformar las almas y encaminar las virtudes. La obra nos afirma que la moral cristiana es más importante que la situación política. Tembladera resuelve todo favorablemente gracias a la fe de los personajes y no hay que olvidar la sentencia que dice "La fe mueve montañas".

Fue importante este drama para su época, el realismo y el costumbrismo estaban en boga, era muy grande el deseo de los autores por reflejar la situación que les rodeaba, este tipo de obras son el testimonio fiel de unas conductas, de una ideología y de una moral que en nuestros tiempos (finales del Siglo XX) parecen ingenuas. Pero también la sociedad cubana ha sufrido cambios muy violentos, difícilmente el yankee puede tener la influencia corruptora que se vislumbra en el personaje de la obra, que poco a poco se va apoderando de las propiedades, que compra barato para después explotar la tierra y a los trabajadores. Las épocas eran lejanas, el peligro de Cuba era inminente, el gringo voraz ya rondaba la propiedad cubana. La realidad era esa, pero en la obra de Ramos, interesa más el problema de sentimientos familiares que

la denuncia directa sobre el peligro de la intromisión imperialista en la vida social, política y económica de la isla. Este peligro no lo desarrolla Ramos, el autor se concreta a mencionar débilmente este mal, lo dice de paso; sólo lo predice, sin que en su obra se interese por denunciar los abusos y el poderío de los yankees.

Ramos luchó directamente contra la tiranía de Machado. Resulta muy aleccionador observar cómo un régimen dictatorial propicia una atmósfera de temor y trae consecuencias negativas para una expresión libre y crítica a través de la obra artística. Muchas veces no puede expresarse abiertamente todos los abusos cometidos por los poderosos, por eso José Antonio Ramos tuvo que esconder entre líneas las injusticias sociales, se vio precisado a utilizar el melodrama para mostrar las lacras familiares, encubriendo así la realidad social y política que vivió Cuba durante la dictadura de Machado.

2.- Marcelo Salinas. Alma guajira, una visita al pintoresquismo nativo.

Marcelo Salinas, autor de Alma guajira escribe su obra en la época de la feroz dictadura de Gerardo Machado, aunque la obra fue premiada en 1928, el melodrama no cuenta las represiones sufridas por el pueblo cubano.

La obra de Salinas es muy parecida a la de Ramos en cuanto a estructura se refiere; los tres actos de la obra están divididos a su vez en escenas corridas o numeradas. También en cuanto al

tratamiento de los personajes, divididos en buenos y malos, aunque en Salinas hay cierta diferencia porque no hay seres totalmente malvados. En cuanto a la ideología que muestra la obra es casi gemela a Tembladera, de Ramos. Hay que recordar que este drama fue escrito durante el apogeo de la dictadura machadista y cuando ya se vislumbraba la quiebra económica de los Estados Unidos, mejor conocida como la depresión del 29; la obra de Salinas igual que la de Ramos, también disimula con el melodrama una realidad sangrienta. Apenas asomamos tímidamente a una situación social determinada, la de los guajiros, un grupo étnico emprobrecido por el abuso del yankee.

La moral, la religión cristiana, el honor, los principios éticos de valor y cobardía están planteados en la misma forma en Alma guajira y en Tembladera. La palabra Dios cierra ambas obras. Las mujeres son sumisas y bondadosas; sufren y se resignan por el destino que les ha tocado vivir, son entes pasivos que obedecen la voluntad del varón. El costumbrismo y el realismo que presentan ambas obras sólo se diferencian en la forma de hablar de los personajes. En la obra de Salinas notamos el habla muy peculiar de la gente de provincia: una familia de clase humilde con sus modismos nos muestra el habla local muy determinada, el de los guajiros, así nos lo deja entender el autor desde el título de su obra. Hay un cuidado muy minucioso en cada diálogo, la ortografía se respeta en la medida en que se pronuncian tales o cuales vocablos y no como lo marca la Real Academia y sus exigencias en el buen decir. Con ello no quiere decirse que se le esté faltando al respeto al idioma. El autor recoge formas de expresión popular

con el objeto de ser más fiel a las costumbres y a la clase social que representan sus personajes. Aquí reside la única diferencia - entre Ramos y Salinas, en lo demás, Alma guajira y Tembladera parecen primas hermanas.

Alma guajira tiene el gran acierto de estructura en contra - punto en el primer acto. Conocemos la pasión de Juan Antonio por Charito y la que Lola tiene por Florencio. Desde el principio ya - sabemos que esos amores no serán correspondidos, aquí está la - esencia del drama. El principio parece indicarnos que todo termina - rá trágicamente. El drama empieza con el llanto de Lolita y culmi - nará con el llanto y la desolación de Charito. Cada una por su la - do sufrirá su pasión no correspondida, su amor truncado por la - fatalidad y la incomprensión que encuentra su contrapunto en las - pasiones no correspondidas de los jóvenes protagonistas. Esta sen - cillez es lo que da espontaneidad a la obra de Salinas. No hay la pretensión de lograr grandes trazos psicológicos en los persona - jes, no hay alegatos políticos o planteamientos de tesis, no hay - crítica social. Se nos muestran a los personajes, y sus circunstan - cias son las que los llevarán a una determinada conducta, por eso decimos que no son ni buenos ni malos, actúan conforme a las cir - cunstancias y no como a un determinado esquema psicológico, polí - tico o ético.

Antes de la fiesta, durante la fiesta y después de la fiesta - aparece la fatalidad. Antes de la fiesta Lolita llora porque su pa - dre se opone a sus relaciones con Florencio; antes de la fiesta - Charito ha desdeñado a Juan Antonio porque lo ve como a un her -

mano y es ese el único cariño que le puede ofrecer; antes de la fiesta Juan Antonio ha amenazado a Charito al verse rechazado. Durante la fiesta hace su aparición Alejo, un amigo de la familia, que sin proponérselo se convierte en ave de mal agüero, al comunicar un pleito que tuvieron Zaragoza y Florencio. Lolita sale precipitadamente. Al darse cuenta de la ausencia de su hija, Don Lico va a buscarla. En contraste con esta tensión, el baile está en su apogeo y la alegría caribeña de todos, también. Entra Lolita asustada y casi sin poder hablar. Se escuchan unos disparos. Termina la alegría y con ello la fiesta. Después de la fiesta todo está trágicamente resuelto; Don Lico ha dado muerte a Florencio, la desgracia se precipita sobre aquella familia. Después de la fiesta el contrapunto está bien logrado: Don Lico regresa a la casa y culpa de la muerte de Florencio a Zaragoza. Todos sospechan de él, pero nadie dice nada. Culmina la fiesta y entonces impera la fatalidad. Los amores ya no serán posibles. Lolita jamás podrá tener a Florencio, la muerte los ha separado. Queda la otra pasión, más grande que el mismo drama que acaba de acontecer.

Después de estos acontecimientos, las conductas de los personajes tienen un cambio, pero la estructura del melodrama sigue los cánones establecidos. No hay bandos de buenos y malos, sin embargo, el maniqueísmo sigue presente. Los temas como la religión, la bondad, el honor, la sumisión y el determinismo dan la atmósfera exigida por el melodrama. Los problemas y conflictos se plantean desde una perspectiva individual; de la colectividad no conocemos casi nada apenas se vislumbra ciertas conductas, muy parecidas a las que asumen los personajes principales. El mundo -

bucólico e idílico del campo se ve empañado por una muerte y las consecuencias que ésta traerá a una familia guajira.

A través del sentimiento amoroso, en Alma guajira encontramos en una atmósfera de exaltación sentimental el triángulo amoroso que se plantea entre los personajes. Amor no correspondido - (el de Charito hacia José Antonio), amor truncado (el de Charito y Zaragoza) y amor imposible (el de José Antonio por Charito). En tierras guajiras los hombres se matan por pura hombría. Como en Doña Bárbara, en La Vorágine y en Don Segundo Sombra; en Alma guajira acontece algo similar, o el hombre devora al hombre o la naturaleza cobra cuentas pendientes. Aquí deben enfrentarse los hombres por el amor de una mujer. ¿Qué haremos con tanta carencia? parecen decir los dos machos: Zaragoza y Juan Antonio, los dos desheredados de la fortuna. Los dos se retan por el amor de esa mujer más bien sumisa y noble que devoradora, por esa inmaculada que se sacrifica en aras del amor que no la merece. Los dos rivales se retan a muerte, pero esto no ocurre. Zaragoza desprecia a Charito y la abandona.

La desamparada muchacha invoca a Dios y éste no la escucha. Se aleja, lleva consigo la soledad. Juan Antonio corre tras ella, le grita, comprende que si la alcanza tal vez sus sentimientos pueden tener todavía una recompensa. Pero ya no sabemos más, cae el telón y la obra termina. Todo queda abierto para la imaginación del espectador. ¿Por fin Charito le hará caso al obstinado Juan Antonio? ¿La desolada Charito ingresará a un convento? ¿Seguirá a Zaragoza para desquitar la afrenta? ¿En su camino Juan Antonio en-

contrará a su rival y se matarán? ¿Qué sucederá?... no lo sabemos porque esa ya es otra historia, ese capítulo que se inicia ya no nos interesa porque la obra pretende que nada concluya, que todo quede estático, paralizado como el mundo de la guajira que ya no tiene importancia porque no hay pasión que domine ni hombre que se deje dominar.

Con Alma guajira penetramos en un mundo sentimental en el que los buenos lloran, los sencillos se divierten, los despechados insultan, los mal amados capitulan y los muertos dejan recuerdos imborrables en los asesinos. Por eso Alma guajira es digna representante de una situación determinada, una visión casi folklórica de una realidad cubana que conocemos en la superficie, de una entidad que nos muestra su localismo hoy envejecido por la misma Historia del país. Una obra que trata de rescatar la vida de un mundo que a las vueltas del tiempo resulta pintoresco y simplista.

Una pasión que domina y unos personajes que no los sentimos tan apasionados, más bien los notamos blandos en su sentimentalismo como declamos, con las vueltas del tiempo, parecen anacrónicos.

No hay que olvidar que en Cuba muy tardíamente terminó el tutelaje colonial y que durante los primeros años del siglo XX estuvo bajo la dependencia norteamericana. Alma guajira parece destacar ese coloniaje, en la exaltación tan española del honor mancillado, esa dependencia, está escondida, encubierta en una situación muy localista. Por eso nos presenta a unos guajiros nobles, sumi-

sos, sin penetración psicológica. La obra es otro tributo al melodrama. Después de casi 14 años de Tembladera, Marcelo Salinas parece repetir el mismo esquema y nos presenta la realidad cubana de manera simplista muy semejante a como la presentaba su colega Ramos.

A principios del siglo, en Argentina, Florencio Sánchez había escrito comedias y dramas de costumbre, en los que la situación social mostrada tenía elementos críticos y los personajes - -en su tipificación- estaban vistos con mayor profundidad. Traemos a colación a Florencio Sánchez, porque Alma guajira nos recuerda a Barranca abajo, solamente que en este drama de Sánchez, Zoilo, el protagonista, sufre por el despojo de su tierra por parte del extranjero y por la pérdida de su familia, consecuencias que lo conducen al suicidio. Don Lico nos recuerda muy lejanamente a este personaje. En las dos obras hay una pérdida total, pero en la de Sánchez es causa de intereses extranjeros y en la de Salinas es debido a una pasión amorosa. En Sánchez hay reflexiones críticas, en cambio en Salinas sólo hay reflexiones individuales cargadas de sentimientos.

En Alma guajira nos enteramos del atraso social porque los personajes son pobres, pero sobre todo porque la medicina está en su grado más primitivo. No hay doctor en esa comunidad; Charitocura con algunas yerbas o los enfermos acuden al curandero. Esto lo conocemos incidentalmente porque no hay reflexión o análisis de esta situación. La realidad se esconde y la crítica al sistema se elude. En cambio en Sánchez sí hay un planteamiento al mencionar y

delatar las lacras sociales. Sánchez en todos sus dramas y comedias de costumbres siempre adoptó una actitud crítica. Es extraño que Salinas, veinte años después de la aparición de Barranca abajo, escriba un drama como Alma guajira y no apunte una denuncia social y su obra no sea de tesis y mucho menos de tendencias universalistas. Se concreta a seguir la estética de un teatro costumbrista y se aleja de la realidad; muy superficialmente apunta una crítica a los acontecimientos de la época que le toca vivir, como era la feroz dictadura de Machado.

Lo explicable es que haya sido la misma dictadura machadista la que en su acción represora, impidió a un autor de tal envergadura, manifestar sus desacuerdos contra el régimen castrense. Por eso es que Salinas se asoma tímidamente a la vida de los marginados y nos muestra una realidad idílica en la que lo único importante parecen ser en medio de la belleza del campo, las pasiones amorosas y no el atraso en que viven las comunidades más explotadas por los intereses imperialistas y por la burguesía nacional.

3.- Tragedia indiana. Una reconstrucción dramatizada de los abusos de la conquista.

Luis A. Baralt es el autor de Tragedia indiana, escrita en 1952 y sin ningún galardón de alguna prestigiada asociación teatral de Cuba. La obra de Baralt es muy posterior a la de José Antonio Ramos y Marcelo Salinas, sin embargo, podemos afirmar que se emparentan en cuanto al sentido que los tres autores tienen el mundo. Baralt viaja hacia el pasado para situar su obra en

la época de la cruel conquista que España ejerció sobre Cuba. Dos piedras de toque fundamentales para tal empresa están representadas por el conquistador, colonizador y poblador de Cuba, Don Vasco Porcallo de Figueroa y el religioso, guía de almas, catequizador y padre espiritual de los indígenas; Fray Bartolome de las Casas. Dos españoles que simbolizan, uno el mal, la violencia; otro, la bondad y la derrota del bien. Dos personalidades que pertenecen a la madre patria. Un antagonismo en una sola empresa opuesta: la conquista.

América la salvaje y España la civilizada; América la víctima y España el verdugo; América la pagana y España la cristiana. América la sometida y España la conquistadora. América frente a España o España frente a América, lo mismo da porque en Tragedia Indiana el mundo sigue estando dividido en dos categorías opuestas que buscan ambas salvación para los buenos. ¿Quién es más salvaje, el que viola, mata o somete, o el que desconoce la maldad humana?

Don Vasco es como la historia nos dijo que fueron Hernán Cortés, Francisco Pizarro o Pedro de Alvarado, por mencionar a los conquistadores más notables. Es traidor, violador, ignorante lascivo, cruel, ambicioso, asesino, todo esto puede realizarlo gracias al poder que detenta. El es representante del rey español, pero sus abusos lo han llevado a proclamar sus propias leyes para someter a los indígenas. Puede dominar la comarca porque tiene las armas y al ejército, además su férrea voluntad lo hace un hombre despótico que tiraniza tanto a su esposa como a los salvajes

que habitan aquel lugar.

Fray Bartolomé de las Casas es la otra cara de la moneda. - Es el religioso que pregona el dogma cristiano, el fraile que espera la bondad divina para que se haga justicia a los indígenas. Es un ser pasivo que sólo sabe rezar; alienta con sus oraciones a los desposeídos, pero les niega toda posibilidad para rebelarse contra el tirano que los oprime. Frente al poderoso se muestra tímido e impotente, no tiene la capacidad para convencerlo, ni mucho menos el poder para guiarlo por el camino de la rectitud. El fraile sólo - considera el determinismo como la única vía para transformar la - realidad, porque la vida está trazada por Dios y al ser humano, le corresponde solamente acatar ciegamente los mandatos divinos.

Un personaje diferente a estos dos españoles es Yarabí, quien representa el mundo indígena. Es la encarnación aparente de ese mundo salvaje porque cuando lo conocemos habla un español perfecto, sus palabras son muy semejantes a las de Fray Bartolomé. Con esas cualidades queda tipificado dentro del mundo de los buenos, los nobles de corazón.

Los personajes femeninos son Barina, la esposa india de Yarabí. Es bella y esa belleza despierta la lascivia de Don Vasco, éste la viola y la mata. Yarabí sólo puede llorar desconsoladamente la pérdida de su esposa. Queda prisionero y en calidad de esclavo a las órdenes del conquistador. La otra mujer es doña Martirio, esposa del tirano. Ella es sumisa, doblegada a los caprichos de su esposo; es la buena cristiana que debe sufrir con resignación todas

las atrocidades cometidas por su marido con ella y con los indígenas. Con el nombre, el personaje queda tipificado también en su actitud pasiva, perteneciendo al grupo de los bondadosos, de - aquellos que esgrimen como única arma su fe cristiana y la redención por el sufrimiento.

Pasa el tiempo, pero se presenta una oportunidad para Yarabí y puede huir. Aprovechando la ocasión, doña Martirio decide seguirlo en su huída. No conocemos mayores detalles de la fuga, porque con esta acción culmina el segundo acto. En el tercer acto ya han pasado diez años. Encontramos felices a Yarabí y a Martirio que viven juntos y tienen tres niños, sus hijos. Uno de - ellos se llama Bartolomé, así lo han cristianizado en honor al frale.

La mezcla de la sangre ha favorecido a los salvajes, se han convertido en mestizos, los niños parecen superar en su ingenuidad la sabiduría y bondad de sus progenitores. Martirio y Yarabí han vivido en amasato durante diez largos años de felicidad y fidelidad. La española viste los ropajes indígenas; se ha integrado plenamente al mundo de los salvajes, respeta y ama al indígena como si fuera su legítimo esposo. Pero tanta felicidad no puede durar mucho tiempo. Llega hasta ellos, como por obra del espíritu - santo, el venerable Fray Bartolomé que, inmediatamente con el - credo religioso a flor de boca, recrimina a doña Martirio su proceder. La acusa de adúltera y lanza la primera piedra, censura el abandono en que dejó a su verdadero esposo, Don Vasco. Acto se guido se pone a orar por el alma de la infeliz pecadora.

El encuentro entre Don Vasco y los infieles es inminente; al darse cuenta el conquistador de que su esposa es la amante del indígena, se indigna y decide darles muerte. En su afán de redimir a los pecadores, Fray Bartolomé entrega a los inocentes a la ira del conquistador. El religioso se ha mostrado inflexible ante los amantes; los acusa, pero frente a Don Vasco sólo muestra su sumisión al no poderlo convencer para que los perdone. Reza pero en su rezo está pidiendo un imposible, la divinidad no escuchará su plegaria. En forma indirecta el fraile resulta culpable de la muerte de los amantes. Momentos antes de darles muerte, Don Vasco pide a doña Martirio que acepte sus condiciones, todo aparecerá como si ella hubiera sido víctima de Yarabí. El conquistador lo perdonará todo y matará al salvaje, justificando su acción con la defensa de su honor mancillado. Ella se niega a los planes del esposo y confiesa el gran amor que siente por Yarabí, con ello se entrega al sacrificio en una actitud sublimada.

Entre la selva o España, Martirio prefiere la selva y así se entrega místicamente a la muerte, pide al padre las Casas la absolución de su pecado. El religioso la absuelve y tímidamente dice al conquistador que no ha sabido ser justo. Eleva sus plegarias al señor y con la vista dirigida al cielo pide la gloria para los infortunados amantes. En realidad quien ayuda indirectamente al conquistador es el religioso, por entrometerse en la vida de dos seres que ya habían encontrado la felicidad y la comprensión aunque su sangre, su ideología y su credo religioso fueran diferentes. Con la religión como escudo, el fraile cree que vencerá, pero quien resulta vencedor es el más fuerte, el conquistador, que no acepta man-

datos divinos, porque no escucha ruegos ni oraciones; sólo hace cumplir órdenes por la fuerza y por el poder que le inviste su representación y en nombre del rey comete todas las bajezas posibles, dominando la situación ante los hombres y sobre los designios religiosos.

Baralt es a la vez síntesis y culminación de sus antecesores, José Antonio Ramos y Marcelo Salinas. Lo que resulta un poco extraño es que en la década de los cincuentas y en plena dictadura de Batista, el autor de Tragedia Indiana nos brindara una obra tan ajena a la realidad en la cual la religión es la que dicta el pensamiento y marca el destino del hombre. Es extraño que un hombre dedicado al teatro como lo fue Baralt (traductor de los más importantes dramaturgos contemporáneos, prestigiado director escénico, maestro difusor de la estética dramática europea y espíritu inquieto de su época); estructure una obra a la manera tradicional y en vez de ofrecernos una tragedia moderna, nos entregue un melodrama, sin que éste supere por lo menos a Tembladera o a Alma quajira.

En Salinas, Ramos y Baralt, la colectividad es un mero marco de referencia, sólo la vemos superficialmente; está sometida a sus costumbres o a una voluntad superior. Es pasiva, es mero fondo informe para secundar una pasión o un sufrimiento individual, Baralt no plantea una tesis, su obra no hace crítica social ni mucho menos política; el tema resulta muy localista, muy difícilmente trascenderá fronteras, no logra universalidad, desgraciadamente, con el paso del tiempo también se ha envejecido. Al plantear el

problema en una época pasada y valiéndose de un suceso histórico, no sentimos que lo haga con una perspectiva contemporánea, porque sólo contempla ese pasado desde un aspecto tradicionalista en que los buenos siempre lo serán y los malos buscarán dañarlo todo. No vemos una crítica al problema de la conquista ni a todas las injusticias cometidas en la epopeya. En la obra predomina una ideología religiosa, el cristianismo realiza su cruzada espiritual, - pero este hecho está contemplado a la manera en que lo observaron los frailes del siglo XVII. El autor se vale de la figura de - Fray Bartolomé de las Casas para mostrar la ideología religiosa, - pero no hace ningún cuestionamiento, y por eso toda la obra carece de profundidad.

Tampoco encontramos símbolos, Doña Martirio hace honor a - su nombre y nada más; Yarabí es sólo el indígena bueno; Don Vasco es sin lugar a dudas el conquistador malvado en tanto que Fray Bartolomé es en todo momento, el religioso que sirve para orar. Los personajes son simples y planos, sin ninguna hondura psicológica. Los diálogos son mera retórica, muchas palabras quieren mostrar sentencia aleccionadora, pero en la mayoría de los casos resultan falsas, poco convincentes o fuera de contexto. Todo permanece fiel al esquema melodramático que el autor trazó. La designación de tragedia en el título resulta muy pretencioso, hasta en este exceso, el dramaturgo cometió un error.

¿Qué tipo de realidad, circunstancia histórica, social y política quería mostrar Baralt? ¿Sólo quería enseñar el pasado en forma dramatizada? ¿O quería retomar la historia pasada para darle una

concepción muy personal? ¿Quería mostrar la pugna entre la evangelización y la conquista armada? ¿A qué revivir un tema que a las claras resulta ya trasnochado? Trasnochado porque ya los románticos lo habían planteado, pruebas de ello son obras como Tabaré y La cautiva, entre otras, en que se destaca la idea - roussoniana del buen salvaje y su redención y sublimación a través del amor. Como documento histórico, Tragedia Indiana puede tener cierto interés, pero como creación literaria tiene muchas limitaciones.

En México, contemporáneamente Sergio Magaña en Los Argonautas y Moctezuma II da, o por lo menos pretende darle, modernidad al tratamiento del tema de la conquista; lo mismo hace Elena Garro en el cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas" y Carlos Fuentes hace lo suyo sobre el problema de conquista en la muy discutible novela, Cambio de piel. Alejo Carpentier, magistralmente hace hablar a los documentos históricos en El arpa y la sombra. Con estos ejemplos queremos señalar que cualquier tema histórico puede abordarse, pero su contenido deberá ser moderno o por lo menos diferente al mismo acontecimiento recreado; no tiene sentido hacer transcripciones al pie de la letra porque de todos modos será infiel al original y se traccionará doblemente al acontecimiento narrado o dramatizado. Ese defecto encontramos en Tragedia Indiana; la vemos como una transcripción de lo que se supone fue la acción de los religiosos y de los soldados que vinieron a conquistar América. El padre las Casas merecía un tratamiento más serio, igual que su labor evangelizadora, su figura se presta para una mayor profundidad.

Pero volvemos a insistir, es la dictadura la que impide que la realidad sea mostrada a través de las obras artísticas. Los autores tal vez se vieron en la obligación de callar la misma historia. ¿Pero esta actitud no los hace, en cierta medida cómplices? El tema es muy delicado. No podemos afirmar nada respecto de los autores que desarrollaron su obra en épocas difíciles - como lo fue la dictadura batistiana. Pero tal vez esa sea la razón por la cual sus obras nos muestren una cultura enajenada, - una ideología dependiente, en que las formas ya son caducas porque siguen una tradición y no muestran los avances o las influencias de las vanguardias que causaban revuelo en el viejo continente. En el drama, las obras interesan a ciertas capas de la población, pero el teatro nacional cubano, todavía no tiene brillo en ese momento; las obras dramáticas son tributarias del melodrama, como la de los autores antes mencionados.

Oficialmente fueron reconocidos con galardones; esto habla mucho de la actitud ideológica y política que imperaba en Cuba - en aquellos tristes momentos de tiranía.

La obra de Baralt muestra un mundo de buenos y malos al igual que décadas anteriores lo mostraron Ramos y Salinas, pero Baralt escribe en 1952, en pleno golpe militar efectuado por Batista. Tal vez esa sea la razón por la que Tragedia indiana recrea un tema del pasado y no alude a una realidad presente. Es menos peligroso tratar el tema de la conquista española con todas sus atrocidades que mencionar las calamidades de las tiranías presentes. Tal vez en la imagen de Don Vasco de Porcallo de Figue

roa se quiera ver la figura del tirano. En su insensibilidad y -
crueldad se define a un personaje negativo, que a través de la
historia de América Latina se ha vuelto lugar común para desig-
nar la voracidad de los soldados ambiciosos. Si somos maliciosos
buscaremos estos rasgos en el dictador en turno que soportaba
Cuba por aquel entonces. Pero la realidad contemporánea no era
tan simplista; las torturas y abusos superaban en mucho a la fic-
ción y conformaban un mundo complejo y a veces irracional.

La obra dramática de José Antonio Ramos, Marcelo Salinas y
Luis A. Baralt parece ser quizás a pesar de los autores tributa-
ria del melodrama; como si a través de este modelo dramático, pu-
diera expresarse la ideología de rechazo al sistema imperante. -
Las dictaduras absolutistas propician el engaño de la moral: el
mal se inviste con los atributos del bien. Decir la verdad resul-
ta peligroso; por eso a través del melodrama se pueden reblande-
cer los valores, así el mensaje será más comprensible para el es-
pectador sin ser ofensivo para los poderosos.

El melodrama resulta ser la forma adecuada para señalar las
lacras padecidas, pues siempre enfrenta valores éticos del bien
contra el mal. Al terminar la obra, el final generalmente siempre
es feliz mediante una conclusión que plantea la redención que re-
instaura el orden y la armonía. Hay una consolidación tanto pa-
ra los protagonistas como para el público, pero en este sentido,
el melodrama falsea la realidad. Porque la historia de Cuba ha
sido una serie de agresiones, dependencias, masacres, injusticias
y desigualdades sociales en las que el hambre aqueja al individuo.

En el marco histórico que hemos señalado, notamos que la intervención norteamericana impuso el colonaje y la estratificación de las clases sociales. Todas esas pasiones encubiertas y esos titubeos que muestran los personajes del melodrama resultan falsos ya que encubren una realidad más desoladora.

La burguesía cubana de claras intenciones "entreguistas" a través de este género de obras gustaba de esa falsa cultura que disfrazaba lo supuestamente nacional. Pero la tradición histórica resultaba falseada ya que la vida del país se mostraba en una forma consoladora, a pesar de que hemos visto que las luchas populares contra las tiranías eran claras muestras del derramamiento de sangre al aniquilar violentamente la vida de los ciudadanos. Represiones, supresión de garantías, huelgas y explotación era el cotidiano acontecer. Pero la cultura y en particular el teatro daba espaldas a estas situaciones políticas. Por eso el melodrama vivía como tributarlo de la opresión porque escenificaba - una idea consoladora para ordenar un sistema represivo.

En los melodramas de los autores citados vemos el temor, - por eso la verdad se esconde y muestra tibios enfoques sociales. Esas obras centran los problemas en conflictos familiares y personales; de la cruenta realidad nacional casi nada sabemos. El ocultamiento dentro del melodrama, ejemplifica lo terrible que fue padecer la tiranía. Los autores no se atreverían a criticar la situación interna que vivía el país. Por eso sus melodramas están inscritos dentro de un mundo en el que todo se soluciona a través de la voluntad divina y no mediante la decisión de los hombres.

Tal vez esos autores sólo tenían como opción el melodrama y por eso rinden tributo a esta forma dramática para presentar una ideología que es la dominadora y de la cual no pueden sustraerse y mucho menos sublevarse contra ella. Estas obras resultan a la postre un tributo a la enajenación y al establecimiento de la religión cristiana, como salvadora de toda maldad humana y social. Todo conflicto se resuelve idealistamente, porque en última instancia, el compromiso no puede concientizar a la colectividad para realizar un cambio radical.

Es extraño que el teatro todavía en la década de los cincuenta quisiera esconder la realidad y a través de él se buscara dramatizarla, pero sin pretender establecer las bases para un teatro nacional, crítico y aleccionador para disfrute y reflexión de los espectadores. Habría que esperar el surgimiento de Carlos Felipe, para que la escena y el teatro cubanos iniciaran un rápido desarrollo.

II. TEATRO DE TRANSICION

EL TEATRO DE CARLOS FELIPE; UN DESEQUILIBRIO ENTRE LA ASPIRACION Y LA PROBABILIDAD.

"Es fundamental abrir los caminos nuevos. No se cuáles serán, ni quién los abrirá, pero el porvenir es esencialmente americano, las culturas europeas están periclitadas. Yo soy sincero conmigo mismo y llevo en mis obras lo que encuentro en mis búsquedas por la entraña popular: la mulata, el guajiro, el lenguaje dicharachero, lo que es mío".

Carlos Felipe.

Si el teatro de Marcelo Salinas nos describe el localismo campesino de una Cuba de principios de siglo y también aborda con cierta fortuna los temas de denuncia de la vida política en El Mulato, por ello tendremos que inscribirlo en el teatro realista muy cercano y de gran influencia al del dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez; y es que el teatro realista y el que denuncia las lacras sociales van a la par. No hay obra realista que no lleve una gran carga de crítica y mensaje a la colectividad. La moraleja siempre trata de ser edificante, esto no es un defecto, al contrario, es parte de la ideología que reinaba en aquellas épocas; es parte de una estructura social que de una u otra forma se va a ver reflejada en cualquier manifestación artística.

José Antonio Ramos como ya vimos, parece ser el antecesor directo de Salinas, sus dramas son también denuncia de las lacras

*sociales de la vida nacional. Esta es la manifestación que en -
cierta forma nos enseña una protesta, una rebeldía contra las in-
justicias y contra la corrupción imperante.*

*Cabe señalar que ésto no es privativo de aquellas épocas -
trascendidas; en nuestra era parece ir recrudeciendo el proble-
ma y la situación política cada vez más en crisis trata de soste-
nerse a toda costa.*

*Pero tiene un desarrollo y un cambio, las transformaciones
se van estableciendo en todos los órdenes. Todo desarrollo tie-
ne una evolución aunque se arrastren los modelos del pasado, -
no se puede prescindir de ellos porque en muchos casos son ne-
cesarios. El teatro no se puede desprender de sus orígenes bur-
gueses ni de los postulados aristotélicos. Ya la actividad teatral
no es sólo diversión o crítica social, también es experimentación
y búsqueda. Búsqueda de nuevas estructuras y nuevos trata-
mientos en los temas. La forma de decir las cosas cambia y se
complica, se sigue siendo aristotélico sin que ésto sea un estig-
ma. Se plantea una realidad desde novedosos enfoques.*

*Después de este breve preámbulo podemos hablar de Carlos
Felipe, un dramaturgo empeñado en buscar distintos matices pa-
ra encontrar nuevos caminos en el quehacer dramático. El chino
plantea esa nueva búsqueda, inicia la ruta hacia la experimenta-
ción y hacia la complejidad. Su obra obedece a ciertos patrones
del teatro burgués. El autor no puede desprenderse totalmente
de este elemento que ha alimentado al teatro hasta estas fechas*

(hablamos de la época de Carlos Felipe).

La trama de la obra es muy curiosa. En su juventud, Palma, a quien Sergio "sacó del Fango", al decir de los hermanos - de éste, tuvo una aventura amorosa con un marínero, para ella el único momento de verdadero amor de su vida. Fue una noche fugaz, vivida en el turbio ambiente de la posada de Luis el Chino. Ella promete amor eterno y José el Mexicano promete no olvidarla nunca. Pero el enamorado no regresó, y desde ese entonces la vida para Palma fue una búsqueda incesante por revivir ese instante de felicidad y por sentirse por fin "completa", - como ella misma dice. Ese intento por recuperar el tiempo perdido y reconstruir el pasado, serán el centro de su vida y asimismo, el tema de la comedia.

El Chino no se desprende de la unidad aristotélica de acción, tiempo y lugar. La obra se desarrolla en casa de Palma, la protagonista y concluye allí mismo; el tiempo transcurrido es el de - una representación ensayada mezclada con intervenciones de los - personajes que van modificando la misma representación. La acción es en torno a la reconstrucción de un recuerdo, a la búsqueda de los detalles de un pasado que se inventa, se evoca, se - vuelve metáfora y se transforma en el presente. La intención mágica de la obra se da en la superposición de planos de la realidad presente y el recuerdo. Todo nos conduce a una especie de sueño realizado; para lograr sus propósitos, Carlos Felipe se auxilia con la representación dentro de la representación. Teatro dentro del teatro, en una ansiedad por encontrar el momento primigenio

de un instante; instante que descubrirá el amor y su imposibilidad de cristalización. Todos los personajes contribuyen a la búsqueda de la felicidad y a la pérdida de la misma, todos teatralizan la esencia del drama.

Y así, todos los elementos que confluyen en el teatro: la escenografía, los diálogos, los personajes, el maquillaje, los ensayos; las opiniones se van presentando en el transcurso de la obra para crear una atmósfera de realidad y reinvención. Los planos se funden y cada quien asume su papel conforme se van suscitando los acontecimientos. El acontecer parece estar tomado de una obra burguesa intrascendente, casi vodevilésca, podríamos atrevernos a afirmar. Pero la maestría de Carlos Felipe salva el escollo. La experimentación, la búsqueda de nuevas formas dentro de los mismos postulados aristotélicos es lo que da modernidad al drama. La jaqueca que padece Palma abre la obra y el mismo padecimiento que la cierra puede tener una lectura a diferentes niveles. El dolor del principio lo vemos como la trivialidad más absoluta, porque nos presenta a una mujer caprichosa que busca las atenciones de su amante, éste desea cumplir con el más leve capricho de la dama. Carlos Felipe se vale de la trivialidad para cambiar la forma melodramática y común de cualquier historia. Al final esas palabras pronunciadas por Sergio: "La bolsa de hielo para la cabeza de la señora" cierra perfectamente todos los actos fallidos del drama. El teatro dentro del teatro se trivializa y a la vez se vuelve caricatura de la realidad. Esa jaqueca es el dolor inútil pero necesario para que hagan mutis todos los participantes del drama. Como en un momento pendular no hay miste

rio, no hay ni infelicidad, todo queda en un punto neutro. El drama se realizó al igual que el sueño y la reconstrucción de un pasado glorioso. La gloria no existe en el pasado ni en el presente. Toda la obra parece tener la estructura de un bolero, - forma musical antillana en la que se cantan reiterados, igualmente la ventura y la desventura de los sentimientos del hombre latinoamericano. El fondo musical es precisamente un bolero: "Anda pensamiento mío, /dile que yo la venero, /dile que por ella muero, /anda y dile así/ Pensamiento dile a Fragancia/ que yo la quiero/ que no la puedo olvidar, que ella vive en mi alma, /anda y dile así./ Dile que pienso en ella, /aunque no piense en mí". Estas formas populares se han integrado magistralmente a determinadas obras. Casos concretos el de Carlos Fuentes en Cambio de piel que tiene como "leitmotiv" el corrido de Román Castillo y el más notable según mi consideración es el de la novela La danza inmóvil de Manuel Scorza que utiliza el bolero "El reloj" para orquestar, para darle una calidad de sinfonía que va conduciendo toda la trama de la obra narrativa. En el caso de Carlos Felipe no nos atrevemos a asegurar que sea él quien inicia esta modalidad, pero lo que sí nos parece admirable es que utilice el bolero no sólo como fondo musical sino como sustento temático para subrayar los momentos sentimentales de la recreación amorosa que hacen de sus vidas, los personajes. El pensamiento es requerido por el bolero para manifestar un estado amoroso, el pensamiento en los personajes es también requerido para reconstruir un pasado lejano, una situación idílica que tiene más tintes líricos que reales. La mujer sólo pide vivir el momento y el amado, en este caso José el Mexicano, vive realmente esta experiencia en el pre-

sente pero desgraciadamente no es correspondido.

¿Dónde esta realmente la verdad, en la canción, en el recuerdo evocado o en la vida misma? El drama dentro del drama no resuelve la incógnita, sólo la plantea, y en ese planteamiento está el descubrimiento de una nueva forma para realizar una pieza teatral. La forma y el fondo cobran fuerza escénica que trasciende en lo virtual y en el juego de ideas y sentimientos en contrados. Se busca y se inventa en la historia que se nos cuenta y también hay una búsqueda en la esencia misma de lo teatral. Las luces, el decorado se cambian, igual que los personajes; esta metamorfosis es la experiencia innovadora que plantea El Chino que por otra parte recuerda mucho a las películas mexicanas que están basadas en temas musicales de corte popular, recordar las más célebres: La mujer del puerto y Distinto amanecer, sólo por citar casos magistrales.

Lo importante es el tratamiento del tema y no la historia - misma que se está presenciando en la escena. Y así, la vida es un juego de amor no correspondido, es un juego de destiempos, de lenguajes cifrados, de vida hecha literatura, de evasión a todos los recuerdos y de captura de una verdad no aceptada. En esta obra todos los sentimientos amorosos tienen una semejanza - con el bolero. Si tenemos presente el recuerdo de Palma, vemos que éstos la llevan a lamentarse como la canción Sin tí; el de Sergio podría tener el título de Imposible; el del violinista, Amor - perdido; y el de José el Mexicano, el de Nunca. En estos títulos están cifrados los sentimientos de cada uno de los personajes.

Todos buscan y todos pierden. Pierden porque su búsqueda está en el juego de la teatralidad y no en el ejercicio de la vida - misma. Buscan en un pasado inaprehensible y en un presente estático. No aceptan lo que la vida les ofrece, aman la metáfora del amor, aman la palabra como mero lirismo y en esa búsqueda está su fracaso. La ausencia sigue teniendo música de bolero. El juego de la teatralidad suprime todo vestigio de lo verdadero.

El único ser que está consciente de la realidad es el Chino. Este personaje en su calidad de oriental entiende la vida de otra forma y llama constantemente a la razón, no se deja engañar por la belleza de las palabras ni por el juego de la representación. - El concibe a su burdel como un lugar sórdido y no como el paraíso artificial en que lo quieren convertir los demás personajes. El violinista suicida, interpretado por Santizo, resulta melodramático porque se enmascara tras un maquillaje cuidado y en una actuación que desea ser convincente para el actor y no para el público. Por eso el oriental no se hace eco de sus sufrimientos amorosos. La máscara de la representación encubre todo el juego de la verdad humana. Se teatraliza el dolor individual sin que nadie compadezca a nadie. Cada quien sufre por una quimera y nadie comparte o se hace partícipe de lo que le rodea. Se juega a presentar un melodrama y en ese juego se encuentra la parodia del teatro burgués contemporáneo. Todo lo que se plantea es insulso, y premeditadamente cursi. En este sentido podemos decir que Carlos Felipe se vale de la cursilería para mostrarnos a unas figuras que nunca dejan su índole puramente literaria. La ficción

siempre será ficción, el teatro resulta más interesante por sus - decorados, por sus luces y por su maquillaje. Al desmontarse la escenografía, culmina la teatralidad. La estancia de Palma vuelve al orden, pero los personajes han entrado en la conformidad de sus vidas. El fracaso nos muestra a una clase social instalada en su trivialidad; enajenada por un sentimentalismo fácil y por ello falso.

Esa es la búsqueda, esa es la experimentación que lleva a - cabo Carlos Felipe al jugar con sus personajes y con la estructura de la obra dramática. Se respeta los postulados aristotélicos; se sigue brindando tributo al teatro burgués, pero la concepción dramática es distinta en cuanto al tratamiento, en cuanto a los - personajes que aunque hablan de intenciones psicológicas, están - desprovistos de todo psicologismo. Ya no es teatro realista ni - teatro de crítica social o política, tampoco es teatro "comprometido"; es un caso excepcional de teatralidad pura y gratuita de un experimento que si no cristaliza, si señala un nuevo rumbo en el arte nuevo de escribir comedias.

La aportación más lograda en Carlos Felipe es su obra El - travieso Jimmy. Un drama en el que el recuerdo vuelve a tener importancia fundamental. Aquí se trata de la vida de un anciano que, próximo a la muerte, evoca su infancia. El recuerdo evocado se teatraliza ante nuestros ojos, es la cristalización de su monólogo y de su pensamiento lo que se va representando ante el - espectador. La teatralidad entra nuevamente en juego para mostrarnos el doble juego de la ternura y la maldad. Nueva Gerona

es el escenario y las gentes con su habla muy peculiar nos dan la atmósfera de la vida cubana. El Caribe está presentado en todo su esplendor, con sus bailes contagiosos, con sus borrachos y con los marlineros que llegan de paso. Así quedaría tipificada la obra y sería costumbrista si eso hubiera pretendido su autor, pero él sigue en la búsqueda de nuevas formas. Nos introduce a la vida caribeña para trascender el folklore, para inquietar y para sorprender. La vida apacible de Nueva Gerona se verá convulsionada con la aparición de Jimmy, un extraño ser que no sabemos de dónde ha llegado, un ser que tiene destellos luminosos como los de un ángel o como un demonio. Este personaje despertará toda la potencialidad dormida de varios personajes. Destruirá la inocencia de un niño. Llevará a la muerte a Raimundo y a unos marineros, alentará la infidelidad en Estefanía y se alejará de aquel lugar sin explicaciones, tal como aparece. Tanta maldad tal vez podría censurarse y sin embargo, y aunque parezca Irónico, llevará la felicidad a las almas de todos esos personajes afectados.

La travesura está unida al juego y el juego lo identificamos con los niños; las travesuras de Jimmy como juegos prohibidos, - juegan a decir la verdad en su más cruel manifestación. Jimmy como un ángel diabólico se entromete en las discusiones de los demás. Jimmy tiene la vitalidad del hombre libre, la inteligencia - del ser superior y la seguridad del hombre que conoce el mundo. Es la experiencia encarnada en su más profundo sentido. Es la vida, la felicidad, la alegría, el consuelo, la desgracia y la muerte. Es el enigmático ser que aparece y desaparece. Es la con-

ciencia y el valor de los demás personajes, con su llegada a aquel lugar destruye la inocencia de los habitantes; de la quinceañera impaciente, del galán tímido y del infante soñador. Descubre en ellos la solidaridad y el cariño porque ellos siempre han estado - contagiados por la ternura. Este es el sentimiento más Importante que ennoblece a los personajes y que los sublima. Al final - de sus vidas todos guardarán gratitud para Jimmy que con su - perversidad, los hizo conocer la vida, con todo el mal que ésta trae consigo y permitió que se convirtieran en verdaderos seres humanos. Toda una vida de amargura y sufrimientos bien valen por el instante mágico que les descubre la gratitud, el amor y la muerte.

Jimmy es un ángel de la muerte que viaja como vagabundo - para dar cariño, porque es el sentimiento que nunca ha podido conquistar. Leonelo en su doble papel de niño y anciano es su alter ego; es la imagen desdoblada de su otra vida, de su otra personalidad, porque a fin de cuentas Jimmy es la personificación del amor. No nos contradecemos al afirmar esto acerca de la personalidad del ser milagroso; es un personaje extraño, rebelde, soñador, realista, entrometido, vulgar, convenenciero, insensible, - cruel, hipócrita, intrigante, solitario, nómada; es un personaje - complejo, tan complejo como el mismo hombre, como ciertas zonas de todos nosotros. Todo esto es Jimmy, pero también es el salvador de varias vidas y que pudieron haberse estancado en un sueño inalcanzable.

Pare enfrentarse a la vida hay que sufrir y Leonelo niño an-

ciano sufre al descubrir sus orígenes. Es el niño expósito que - una prostituta abandonó en el muelle, esta es la verdad que deberá afrontar como adolescente, es el primer paso para convertirse en hombre y saber plenamente lo que es la soledad. Este estado - lo acompañará para siempre y lo hermanará a Jimmy, el destructor de las virtudes aparentes.

La historia no puede ser inscrita dentro del texto realista o el de crítica social; aquí no se está criticando a nada, sólo se están exponiendo ciertas situaciones; es un teatro de ideas universales porque el centro de toda la trama está en el sentimiento de odio y amor que puede manifestar el hombre en todas las épocas y en todos los lugares. Tampoco es un teatro de tesis, ni un teatro de evasión, tampoco de ternura y desolación, es el canto del cisne que antes de su última partida canta a la vida misma.

Es un teatro de magia en su sentido alegórico y puede ser - también un teatro de magia negra porque aparece y desaparece en escena un ángel diabólico. Es un teatro de fantasía que nos habla del destino del hombre en su deseo de conquistar la felicidad. Es un teatro de compensación.

Carlos Felipe juega con nosotros, nos divierte, y se divierte a la vez. La fina comedia, la sutileza está manejada al final de ésta, momentos antes de morir Leonelo, cuando recuerda un encuentro entre Estefanía y Sixto -aquéllos que en Nueva Gerona lo quisieron como a un hijo-. Ahora él es adulto y se encuentra melancólico; los esposos están radiantes, llenos de alegría por una nueva

vida que les espera, el porvenir para ellos es alentador, la escena culmina cuando Estafnía menciona la palabra lozo, la cual causó un grave disgusto en su vida pasada que estuvo a punto de destruir su matrimonio. Esta escena antecede al final. La situación logra un efecto de contrapunto en relación con el abatimiento y la nostalgia que se convertirá en agradecimiento por parte de Leonelo anciano. Mayor espontaneidad no puede exigirse a la obra. La espontaneidad es el logro más brillante que encontramos en las obras de Carlos Felipe. El melodrama está bien planteado; el melodrama como tributario de un teatro burgués sigue teniendo un impacto fundamental, una fascinación en las clases populares.

Carlos Felipe al imaginar el melodrama buscaba una nueva forma, distinta para expresarlo, en El taviésio Jimmy, consiguió encontrar ese camino de perfección que es lo suyo: la visión de lo cubano en su esencia más real y poética. Ese desquillbriio entre la aspiración y la probabilidad que no se señaló en El Chino, encuentra su justa medida y su precisión al desentrañar lo popular cubano en las travesuras de un teatro que camina en busca de lo espontáneo y lo lúdico.

En el juego de la teatralidad, de la ilusión, de la reconstrucción del pasado está la nostalgia de la vida, está la imposible realización de los sueños, pero también está la verdad y, en cierta manera, ésta encierra un poco de esperanza y un minuto de felicidad. Porque en el cinismo, en el desencanto, en la ingenuidad y en el temor está puesta toda la sinceridad del autor que a través de sus personajes busca rutas distintas para expresar sus ideas,

su filosofía estética-dramática.

Toda evolución tiene un desarrollo desigual; a veces acelerado a veces lento. Carlos Felipe era consciente de los cambios, tal vez en su quehacer dramático apenas encontremos una transformación a los postulados del teatro, pero ya vislumbramos las luces - que enseñarían el camino a otros dramaturgos. Con él se inicia un seguro paso hacia adelante, en él no hay queja por las injusticias políticas, su teatro no es tampoco panfletario, es la manifestación limpia de un autor que desea dejar testimonio de su sociedad a través de sus obras y de la ternura con que trata a sus personajes. ¿Qué más puede pedirse a un autor que busca nuevas formas? Igual que Leonelo y Lila, quedamos agradecidos por el drama, porque llegamos a la conclusión de que los desequilibrios, las aspiraciones y las probabilidades son exclusivamente nuestros.

CAPITULO III
EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA

1.- Virgilio Piñera. Transformador inicial.

"En un ciclo de conferencias ofrecido por el señor Escarpenter en la Sociedad 'Nuestro Tiempo', he visto que una de las lecciones se titula: 'Teatro del Absurdo; - Virgilio Piñera'. Pero no sólo lo dice este crítico, hace rato que se viene diciendo en La Habana que pertenezco a dicha escuela. Acaso tengan razón, se supone que los críticos son personajes penetrantes, que están informados y que uno no se libra de los encasillamientos. Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí 'Electra' antes que 'Las moscas' de Sartre, apareciera en el libro, y escribí 'Falsa Alarma' antes que Ionesco publicara y representara su 'Soprano Calva'. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente - cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Y además, a reserva de que Cuba cambie con el soplo

vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por allí corre un chiste que dice: 'Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: 'Aquí no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...' Entonces, si - así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana...' /

Virgilio Piñera.

Si autores como José Antonio Ramos, Marcelo Salinas y Luis A. Baralt son escritores que pertenecen al realismo que sigue una tradición sin cambios, un costumbrismo localista y una estructura dramática demasiado fiel a los moldes establecidos, es Virgilio Piñera un dramaturgo que, junto con Carlos Felipe, inicia la verdadera evolución en el drama cubano. Una evolución que va experimentando diversos caminos para dar modernidad a lo dramático. Los personajes, el lenguaje, las situaciones, las palabras mismas y la teatralidad son las novedades innovadoras que se experimentan en cada obra de Virgilio Piñera. Es un espíritu más abierto - a los cambios porque asimila las transformaciones de su época. Sufre los desequilibrios políticos y se compromete con sus circunstancias. Sus obras pueden ser simbólicas y su crítica se dirige - contra los convencionalismos creados por la ideología burguesa - que detenta el poder.

Electa Garrigó nos muestra el tema clásico griego, pero tratado con modernidad. No es copia fiel de la historia contada por Sófocles o Eurípides. Es una obra llena de novedad por el tratamiento de los personajes, las situaciones y el lenguaje mismo. Es una transgresión a la tragedia clásica porque abundan los anacronismos, porque hay un rechazo a los dioses y al determinismo humano y porque se da otro tratamiento a la vida de los personajes. - Cumple con las reglas aristotélicas, pero en la teatralidad del asunto, los personajes alcanzan su verdadera naturaleza porque se vuelven más contemporáneos, más humanos.

En la obra de Virgilio Piñera el destino es la vez interroga-

ción y afirmación; el conflicto de la familia Garrigó está observado con un aliento lúdico y teatral: Agamenón se muestra más posesivo en relación con su hija; aquí el complejo amoroso ha sido cambiado; es el padre quien muestra más afecto por la hija. Lo mismo acontece con Clitemnestra; es la madre posesiva que desea que el hijo se conserve puro para ella. Electra es el punto neutro en el triángulo amoroso. Ella odia a la madre por su infidelidad, pero también porque la considera rival en sus afectos. Todos son personajes con pasiones extremas por la vida misma que han llevado y no por lo que el destino les ha deparado.

Durante el monólogo de Electra, casi al final del primer acto, notamos la búsqueda de la luz, de una luminosidad que alumbre su camino y su mente para poder ser justa, equilibrada. Niega a los dioses para afirmar su individualidad. Su nombre suplanta a los no-dioses. Su microcosmos suplanta al universo divino. "Es a vosotros no-dioses que os digo; ¡Yo soy la individualidad, abridme paso!". Ese paso que pide es el poder manejar su propia vida, pues es ella la que desea construir su propio destino.

La situación que plantea en el monólogo pierde gravedad cuando impugna a Egisto y a Clitemnestra, lo cual rompe toda situación trágica porque hay un recurso teatral artificioso. Ella en realidad no está monologando; está frente a Egisto y Clitemnestra. Estos nos hacen comprender que todo es como el ensayo de una escena teatral. El espectador había pensado que era la explicación trágica del destino. Pero los personajes cambian la situación y la madre felicita a la hija porque presupone en ella a una gran actriz

que vive en el mundo sólo para representar, y que al representar es como un vaciado en yeso, una imagen ficticia de la vida. - Aquí la ironía del autor se vuelve muy aguda. En un momento - que podría ser demasiado solemne, interviene un rompimiento - abrupto y se nos llama la atención, diciéndonos que estamos en - el teatro y por lo tanto estamos en un juego de representaciones. Los hechos se van desdramatizando y los personajes a la vez van logrando su desmistificación.

Agamenón está presentado como un borracho públicamente conocido que nunca llega a ser la figura violenta del modelo griego.

AGAMENON. Eres de reducido humorismo.
Clitemnestra Plá. ¿Es que nunca podrás contemplarme en el papel de Agamenón, rey de Micenas y de Argos, de la familia de los - - Atridas, hermano de Menelao, sacrificador - de Ifigenia, jefe de los Aqueos? (Doble pausa, dirige la vista a lo alto). He querido oscuramente una vida heroica, y sólo soy un burgués bien alimentado. (Suplicante) ¡Pero decidme, os suplico, decidme: ¿cuál es mi verdadera tragedia?: Por qué yo debo tener una tragedia como todos los humanos, una tragedia que cumplir, y se me escapa su conocimiento! ²

¿Cuál es la verdadera tragedia de este Agamenón moderno, reducido en su dimensión original? El mismo lo ha pronunciado; ser

un burgués bien alimentado. He aquí el anacronismo en relación - con la tragedia; el burgués no existía como tal en aquellas épocas clásicas cuando reinaba la casta de los reyes míticos. La tragedia de este moderno rey aqueo es su propia simplicidad, su propia - incomprensión del mundo que le toca vivir.

La muerte no está vista como temor o como destino final del hombre. La muerte se simboliza en varios planos; se teatraliza a través de una mímica paródica del funesto acontecer del ser humano. La muerte como juego que se contempla a través de los personajes y de los espectadores. La muerte como presagio y como posibilidad. Clitemnestra contempla su cadáver suplantado por una doncella. Clitemnestra habla de la muerte de su gallo viejo que a la vez es el símbolo de la decadencia de Agamenón. El gallo que aparece en una silueta agigantada en el escenario. El gallo que es testimonio de la fertilidad ha sido picoteado por las gallinas. El gallo que será aniquilado por Egisto no es otra cosa que la imagen del mismo rey. La sombra del gallo es la imagen de la muerte.

Escénicamente el espacio está dividido por unas columnas; a través de esas columnas se muestran o se esconden los personajes. Las columnas son el artificio de que se vale el autor para separar y dividir la frontera entre la realidad y el sueño, entre la verdad y la mentira, entre la vida y la muerte, entre la teatralidad y la representación de la historia, entre el mundo clásico y la época actual. Esas columnas son el pasado y el presente porque el porvenir es por siempre incierto. Esas columnas que en el teatro griego

eran el escenario adecuado para la tragedia; en Electra Garrigó, sirven para manejar todos los símbolos posibles, son esas columnas que deben derribarse porque la decadencia de la familia está cercana y la muerte es una alegoría de las tradiciones más ancestrales. Pero la columna es también la que impide el paso hacia el exterior, hacia la luz que tanto desea Electra. Las columnas son la fuerza que impide la salida y la luminosidad. Las columnas dividen todo orden y toda relación armoniosa entre los miembros de la conflictiva familia Garrigó.

Por eso es que el Pedagogo exclama; "Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres". O sea, que la misma ciudad parece estar rodeada por inmensas columnas, llámense matriarcado y machismo. No hay que olvidar que el coro, al iniciarse la obra, ha cantado a la ciudad tiranizada. Una ciudad que no vemos y que sólo a través del coro y del pedagogo conocemos incidentalmente. Una ciudad sobre la que se impone la voluntad y los caprichos de la familia Garrigó.

En esta obra, Electra se impone sobre los personajes, pero en su interior, son los objetos los que cobran importancia. Clitemnestra en su temor se siente perseguida por Electra. Así la transforma en un dios cristiano, con poderes de ubicuidad. Está en todas partes y oye todo. Es un dios que persigue la conciencia de la madre infiel. Pero lo mismo Electra resulta ser como un hecho absurdo que va marcando a los seres humanos y a las cosas. Y como a una diosa da nombre a éstas.

Clitemnestra la invoca y nombra todo con una sola palabra: Electra. Hasta los alimentos tienen una misma marca. Aquí estamos en el delirio, en la blasfemia y en la ironía. Parece como una nueva marca comercial para nombrarlo todo: Electra; y quien no tenga un producto con esa marca no es digno hijo de esta época. "Cuando los objetos se oponen a los humanos son más fuertes que los mismos humanos".

Al finalizar la obra estamos en la despedida; ya se ha realizado la venganza. Orestes el ejecutor de la venganza da muerte a su madre valiéndose de una fruta envenenada, como en los cuentos de hadas (La bruja, en este caso Clitemnestra, muere al comer una rebanada de frutabomba. Como ejemplo, bástenos recordar a Blanca Nieves), ella no muere, como tanto ha temido, ahogada por unas fuertes manos. La fatalidad de todas formas se cumple. Su muerte no es como lo señala el modelo griego, su muerte es más bien muy cubana, con lo cual se desmitifica lo griego, pero también se alcanza la universalidad. La cubanidad está presente por esa muerte tan tropical que hace sucumbir a la antagonista del drama. Sólo por comer una rebanada de papaya, y con una frase hecha: "con esa fruta me envenenan", la frase es la réplica de un dicho popular, pero Piñera se la apropia y en labios de la madre se vuelve profética. Así de simple es la muerte de la mujer infiel. No hay dramatismo en el hecho, más bien hay un sentido lúdico y lo cómico no se hace esperar.

El microcosmos de esta familia tan cubana y tan "subdesarrollada" se puede traducir en múltiples imágenes para explicar todos

los símbolos posibles. Diríamos que el autor encubre en cada frase una verdad absoluta y una crítica contundente. Pero tal vez traicionaríamos la intención del dramaturgo ya que él mismo desdeña - las etiquetas literarias ¿Su mundo es existencialista, es absurdo? Tal vez posea los dos atributos o ninguno, porque a la vez que - interrogamos estamos afirmando. Electra Garrigó es una representante de su tiempo, por su ideología, por su transgresión, por ese deseo de experimentar lo teatral, por su burla a un modelo reverenciado, porque a la vez que muestra la luz de la esperanza, también enseña el desánimo de los pueblos tiranizados. Es una realidad de la que, en esos momentos, Cuba parecía no tener salida - posible. Era un mundo en que la angustia y el absurdo ya se habían posesionado a tal grado de la isla cubana que era como una - anticipación al Teatro del Absurdo. Piñera ya no es tributario del melodrama, es un autor que tiene preocupaciones estéticas de mayor alcance, expresadas con sentido innovador, más evolucionadas y con mayor proyección creativa. Debemos recordar que esta obra fue escrita en 1941.

Piñera en Jesús nos ofrece una obra con la historia de un humilde barbero que de pronto se ve señalado como el Mesías. El pueblo le pide milagros, pero él niega toda santidad posible. Dice que si lo adoran debe ser porque él es el no-Jesús. Vuelve a aparecer el tema de la religión; para ser negada nuevamente. Hay que recordar que Electra negaba a los dioses; Jesús niega ser el Salvador. En la obra se plantea la violencia y la agresión contra un personaje inofensivo. A través de la religión se llega al absurdo y se muestra el abuso de la autoridad. El sistema político en el poder -

castiga a Jesús porque es llamado el Salvador, le castiga porque niega ser el nuevo Mesías. Trata de someterlo para que afirme lo que él considera que es falso. Trata de negar su personalidad y se inventa una mentira para que el pueblo y las autoridades creen en él. Un nuevo ser ha surgido para hacer milagros y a través - de esta patraña, el autor nos muestra el mundo absurdo de la ig norancia.

El personaje se transforma en un Cristo existencialista, porque él depende del azar y no del destino. Es un simple barbero - y asume su papel como tal, quiere vivir como barbero pero las - circunstancias se lo impiden. Todos lo acosan para que declare - que es el elegido. Queda en entredicho su conciencia como ser hu_ mano porque se le imponen los ropajes de un nuevo salvador. El_ va pronunciando las divinas palabras, pero en sus labios, estas - palabras tienen un carácter paródico. Es la luz, pero se convier- te en una sombra de sus propios actos. Son los hechos los que - cuentan y no las palabras.

***JESUS.** ¡Que revienten! El pueblo es sincero en su manifestación, pero también yo soy sin cero. He ahí dos sinceridades que chocan. Al_ guién echó a rodar la bola de que yo hago milagros, el pueblo recibió esa bola con los - brazos abiertos, y ahora espera grandes cosas de parte mía. Quisiera complacerlos, pero no puedo. Toda mi fuerza y diría que hasta mi - posible santidad -al revés, se entiendo- se en cierra en la negación rotunda, sistemática de

*que no soy ni seré nunca el nuevo Mesías. -
Si me declaran como tal, seré olvidado en una
semana. Me sé de memoria lo efímero de los -
santos de ocasión. Es cosa de turnos (Pausa).
Por otra parte, no me quejo, tengo mis discí-
pulos".³*

*El personaje habla sinceramente y a la vez se da cuenta de -
que lo quieren manipular, y de cómo el pueblo es fácilmente mani-
pulado. La colectividad busca la salvación mediante un líder, un
individuo que sepa guiar sus inquietudes. El individuo entiende -
toda la falsedad de las creencias de las masas. Para éstas todo es
efímero porque la memoria colectiva olvida muy pronto: Erige a un
individuo como divinidad, sólo busca su conveniencia y cuando és-
ta no queda satisfecha sacrifica al culpable de sus desventuras. -
Política y religión aparecen vinculadas en las palabras de este Je-
sús efímero, de este salvador teatral, de este redentor que tam-
bién tiene adeptos. Los discípulos lo siguen pero no para venerar-
lo, sino movidos por un interés; encontrar un negocio próspero a
través de la explotación de la fe y la ignorancia.*

*Jesús sabe que morirá y se prepara para ello. El Judas moder-
no no aparece representado por una individualidad, es la colectivi-
dad la que lo entrega a su sacrificio sin gloria. Hay en el último -
acto un remedo de la última cena. Jesús invita a los comensales pa-
ra que celebren su despedida de este mundo. Suena el teléfono y -
le comunican al no-Salvador que ha de morir. El acepta los deslg-
nios del azar y se resigna a su suerte.*

"JESUS: Propagad los falsos milagros. Si el pueblo los prefiere a los divinos, yo hubiera aceptado con gusto el mesianismo. (Pausa) Sé que he de morir en estos días, no por revelación, por cálculo lógico. Ahora bien, lo importante no es mi muerte, sino mi vida (Pausa). Yo era un simple barbero, un día corre el rumor de que hago milagros. He aquí el primero de los absurdos en que se me ha enredado. Nunca coloqué mi mano sobre la frente de nadie para calmar un simple dolor de cabeza; mucho menos sané a ningún enfermo, e infinitamente devolví la vida a los muertos. Pero a pesar de esta lógica aplastante, el absurdo siguió tendiendo sus redes. Estas redes me han hecho parar en el antagonismo de Jesús. (Pausa) ¿Cuáles son las consecuencias? El pueblo cree, quiere milagros, quiere que yo los haga. Que yo tenga escrúpulos, que me desespere, que pueda morir, eso lo tiene sin cuidado. Le basta con creer. Si algo se opone a su creencia lo destroza. (Pausa) Y he ahí mi caso: no acepto ser Jesús. En revancha, me aplastan. (Pausa) - ¿Por qué me niego? Cuando me llegó el

rumor de que yo era Jesús, me opuse rotundamente al mesianismo. Si existe la revelación, a mi me revelaron que yo no era Jesús. Pensé ingenuamente que excitaría la fe del pueblo negando mi divinidad. En esa negación estaba mi fuerza y también mi muerte. (Pausa) Soy divino, lo confieso, pero de la tierra para acá. (Pausa) ¿Una enseñanza? Los hombres sabrán por mí que no hay salvadores del género humano, en otras palabras, cada hombre es Jesús o no Jesús de sí mismo. (Pausa) Voy a morir porque toda creencia necesita víctimas propiciatorias. (Pausa) Ha llegado pues, el momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es ésta: "YO soy la mentira y la muerte".⁴

El personaje es antagonista de sí mismo y víctima por convicción. En su parodia cabe toda la crítica al dogma religioso y a la actitud de las masas. Su mesianismo se individualiza. Es un ser que está condenado a su propia soledad. Es una divinidad humana que pasea su incomprnsión en un mundo absurdo y caótico. Es la víctima del desorden colectivo. Es el elegido por la muchedumbre y por la justicia para manipular y someter las voluntades. Su última cena es la de cada hombre y su propio salvador es él, pero también es su propio verdugo que teatraliza su fin para exponer -

una verdad transgresora: es la mentira y la muerte. Nadie aceptará este dogma porque es pesimista; el mundo busca la esperanza y él es la desesperanza.

Su muerte no será en la cruz, será en su propia barbería y a balazos, a manos de un sicario del gobierno; de un torvo sujeto que lo aniquila como si fuera cualquier hombre común y corriente y sin público que presencie el espectáculo. Aquí no se respeta al modelo cristiano. Al igual que en Electra no se respetaba el modelo griego. La negación gana la partida, el pesimismo está presente en todos los actos y en todas las palabras de ese Jesús, hijo del pueblo y víctima de sus circunstancias. El juego de la parodia se realiza por partida doble, se escarnece la Pasión y muerte de Cristo y al mismo tiempo a la realidad social y política. Se teatraliza el acontecimiento y a través del teatro recibimos la lección crítica de un dramaturgo que, fiel a su época, expone los hechos para que el espectador obtenga sus propias conclusiones.

La participación y la toma de conciencia corresponde al espectador. ¿Quién es capaz de comprender un mundo tan absurdo en el que los milagros se fabrican y se obliga a las masas a creer en ellos? El mundo está plagado de ejemplos diversos de esta suplantación. La realidad supera siempre a la ficción. Por eso es que la parodia, al deformar señala agigantados los hechos, logra ironizar y burlar los acontecimientos. Las víctimas siempre existirán, parece decirnos esta obra, hasta que el mismo hombre comprenda que él mismo lleva consigo a su propio Mesías.

En Falsa alarma penetramos nuevamente en el mundo del absurdo. Toda la trama está ceñida o restringida a una premisa: el arte es la transgresión de la realidad. Un asesinato incierto y un asesino improbable son el pretexto para mostrarnos a estos personajes que viven su mundo caótico. El desorden social no es un crimen o un robo, nos dice la obra, es el delito el mero pretexto para señalar un mundo dislocado en lo social y en lo individual. El hombre asesino espera la condena y enfrenta de improviso una tortura sutil. La condena lógica sería la cárcel, pero el delito va a ser castigado por la incongruencia del mundo fragmentado por el juez y la viuda del asesinado; el representante de la justicia y la víctima inmediata son los seres inconcretos que dictarán la sentencia. Sentencia que consistirá en que el reo escuche la melodía de un vals.

Pero ¿Cuál es la falsa alarma? ¿Cuál es el delito? ¿Cuál debe ser la condena? Aquí las interrogantes no tienen respuesta. Cada uno de los personajes tiene su propio mundo y por lo tanto su propia falsedad. Cada alarma es inexplicable porque cada acción está regida por el absurdo. Los personajes parecen escapados de un mundo kafkiano donde cada voz lleva su propia angustia que está atenuada, sin que ellos lo adviertan, por el sentido del humor. Sentido del humor que el asesino no comparte porque él vive y ve aumentar su angustia ante la indiferencia y ante la incomprensión de los otros dos personajes. El triángulo parecería el de un vodevil; dos hombres y una mujer que no disputan nada, dos identidades tangenciales -la del juez y la de la viuda- que levemente se complementan y una soledad que se falsifica en la búsqueda de

su propia identidad; la del reo.

La tortura se vuelve sutil y en esa sutileza hay una gran carga de violencia. El asesino pide ser reconocido y mientras más clama por ello más se le ignora. Ignorancia que para el acusado resulta ser la evidencia de la negación de su personalidad. El se confiesa culpable con el propósito de ser reconocido, pero para los otros dos personajes él no existe. La violencia es verbal no física, violencia en que la crueldad está en las mismas palabras porque éstas son el instrumento de la incomunicación absoluta. No importa lo que se diga, porque no se dice nada en concreto. Cada personaje habla un lenguaje dislocado, desordenado, inconexo. Cada uno de ellos va creando su propio caos verbal. Nadie oye, cada quien habla un lenguaje que no puede descifrarse porque ellos van decodificando todo signo lingüístico. La realidad se está falseando diálogo tras diálogo, palabra por palabra, sílaba tras sílaba.

Piñera vuelve a utilizar el mismo mecanismo, los mismos elementos lúdicos para burlar la realidad. Si en Electra Garrigó y en Jesús utilizó la frase hecha, el juego de palabras; en Falsa alarma se auxilia del mismo recurso para parodiar la realidad. Es la frase común la que permitirá el sin sentido de las relaciones humanas. Un lenguaje gastado que ya no comunica y con el que se juega para derrotar al adversario. En Electra Garrigó, el monólogo de Orestes, las interrogantes que plantea el personaje parecen interrogarse a sí mismas, hay una especie de malabarismo, una multiplicación de frases que preguntan en una forma delirante; no se -

llega con ello a ninguna parte, se vuelve al mismo lugar y estamos siempre en cero, en la nada. El juego de la palabra es primordial y sólo se toma como pretexto al joven Orestes. En Falsa alarma parece ocurrir lo mismo, mientras que en Orestes se trata de encontrar la trascendencia, con el reo, la viuda y el juez vamos camino a la intrascendencia. Estos personajes se vuelven intrusos de la realidad, hay una provocación perturbadora de parte de autor: Hay que ser culpables, hay que dejarse humillar, hay que angustiarse para ser reconocido por los demás, parece clamar el infeliz reo. Sin embargo, esta súplica no es escuchada. Se utiliza aquí un elemento lúdico ¿quién juega con quién? ¿quién somete a quién? ¿quién ignora a quién? ¿quien ha perdido su verdadera identidad? ¿realmente existe una personalidad firme o todas son falsas? Estamos frente a tres personajes y ninguno es verdadero. El triángulo no se perfila nunca bien, son tres líneas paralelas que nunca llegan a rozarse.

El reo, al no lograr llamar la atención, manda a sus dos interlocutores a "freir espárragos". Aquí estamos ante la frase hecha, decirle a alguien significa mandarlo a un lugar indeterminado, al diablo, o más mexicanamente sería mandarlo "a la chingada". Piñera juega con la frase hecha porque da lugar a otra situación más absurda. La viuda con todo conocimiento corrige el error y hace ver al asesino que está empleando mal el lenguaje. Corrige y hace notar al acusado que los espárragos no se fríen, éstos deben hervirse. Da una explicación culinaria sobre el modo correcto de manejar los espárragos y ya entusiasmados comienza a filosofar sobre la mejor forma de cocinar la verdura aludida. El tema sobre -

los espárragos cobra trascendencia. También puede encontrarse - una connotación erótica; los espárragos por su forma recuerdan - al órgano reproductor masculino. La viuda, al hablar de la verdura, en cierto momento muestra su lascivia, se regodea en la figura fálica y coquetea con el juez y el acusado. El asesinato, la vida y otro tipo de problemas no importan. Los personajes se vuelven como un sombrero, cualquier objeto; el ser humano carece ya de importancia. A través de estas significaciones, los objetos y - los temas ganan la partida mientras que el infeliz asesino se deba te en la angustia de su propia existencia y de su propia culpa. Es asesino y se confiesa como tal, pero esto para la viuda y para el juez carece de toda importancia. Se niega el delito y se desconoce la personalidad de un individuo que sin proponérselo es enviado a "freir espárragos".

Viuda y juez gustan de los vales de Strauss, "El danubio - azul" para ser más precisos. A él le gusta más bailarlos que escucharlos, por ello comienzan a valsear. Aquí tenemos un recurso - muy importante: la música como lugar común. El vals debido a su popularidad se volvió clisé en cierto tipo de sociedades y en cieto tipo de celebraciones -recordar las bodas y las fiestas de quince años- por su melodía dulzona, se volvió cursi con el paso del - tiempo. Es una música extranjera muy del gusto refinado en las - sociedades de fines del siglo XIX en América Latina.

Piñera señala cómo se ha marginado a la música tropical, a - la melodía bullanguera del Caribe. La música une al juez y a la - viuda y los separa momentáneamente del reo. Varios son los sig-

nos que unen a los personajes y muchos los absurdos que los separan: las palabras, la música y los problemas. Todo se va marginando y la gravedad del asunto es que en esta misma marginación quedan aisladas la vida y la conciencia. Ser o no ser ya no es un dilema, es un juego de contrarios donde ser es la falsedad del no ser y existir es la negación de, válganos la redundancia, de la nada, porque aunque se alarme el asesino, esa será la comprobación de su falsedad. Podríamos señalar que con esta obra - Piñera se adelanta a Ionesco ya que Falsa alarma fue escrita en 1948 y La cantante calva en 1953. En el juez y en la viuda podemos encontrar los embriones de los esposos Smith y de la pareja Martín de "La Cantante Calva".

Pero la interrogación acerca del fondo de la obra queda en - ple: ¿Nada es cierto o todo es verdadero? ¿Es un puro juego de la teatralidad? ¿Es la realidad enfrentada al absurdo y llevada hasta sus más extravagantes consecuencias? ¿Es el lenguaje dislocado frente a situaciones que presentan una individualidad enajenada? ¿Es el ejercicio lúdico de las falsedades y las burlas? ¿Qué es lo que debe entenderse por esa falsa alarma? ¿Es la falsa alarma - existencial que día a día vive el ser humano? ¿Es la falsa concepción de la justicia y de la vida misma? Todas estas interrogantes vuelven inquietante a la obra porque no hay respuestas aclaratorias. Cuanto más interrogamos más desconcertados estamos, penetramos en un mundo donde el sentido común es un sinsentido, - donde lo ilógico asalta a la razón, donde el asesinato, como delito, es un no asesinato porque lo que se está asesinando es la conciencia del hombre. La obra es la negación de todos los valores y de

todos los razonamientos ¿qué somos para los demás? ¿qué son los demás para nosotros? Simples figuras absurdas, seres grotescos que ni están manipulados por el destino ni por el azar. Seres - que viven su individualidad en un mundo subjetivo, por caótico, en un mundo irracional, por violento, en un mundo castrense por aniquilador. Un mundo donde la individualidad está borrada por la negación.

El juez y la viuda PARECEN SERES DE OTRA OBRA, de - otro mundo, de otro tipo de valores. Ni conformes ni inconformes, ni víctimas ni verdugos, simplemente, absurdos. Por eso se ven obligados a abandonar la sala donde supuestamente se iba a impartir justicia. Para ellos la vida y la existencia están fuera de ese lugar, fuera de este mundo. Por eso al abandonar la sala recomiendan al reo que baile, como si el baile fuera la mejor terapia para encontrar la personalidad perdida. El asesino, al quedarse solo, - deja escapar un hondo suspiro, hace funcionar la victrola y se escuchan las notas melodiosas de "El Danubio Azul". Inicia el vals. Ahora surgen nuevamente las interrogantes ¿Al bailar ese vals el reo consigue su libertad? ¿Ese baile es parte de la tortura refinada a la que lo han sometido? ¿Es una forma de enajenación? ¿La soledad lo conduce a repetir el esquema de conducta adquirida? - ¿Penetra él en un mundo absurdo contra el cual estuvo luchando ante la presencia de sus verdugos? ¿Es la imagen desdoblada del juez y la viuda? Es el vals final y el baile los que nos llevan a - todas las interrogantes posibles y también a todas las explicaciones para tratar de despejar la incógnita; pero en todas estas explicaciones y posibilidades naufraga la verdad porque siempre es-

taremos frente a una falsa alarma, la muerte, que angustia la propia existencia.

No hay que olvidar que el dramaturgo está jugando constantemente y el asalto a la razón transita por un camino poblado de ambigüedades. El lugar común parece ganar la partida porque está manejado en forma magistral. A propósito el autor utiliza las frases hechas para burlar al mismo lenguaje, utiliza las formas gastadas para darle un sentido literario a todo aquello que, de tan repetido, sólo puede servir para manejar un sentido del humor muy negro, muy cubano, muy propio de Piñera, un autor que busca en la banalidad lo trascendente del devenir histórico.

Así como Electra Gariqó y Jesús, en Falsa alarma estamos en el mundo de la negación; Electra nos habla de los no dioses y ella misma se califica como la individualidad, Jesús habla de no Me sías y su credo es el reverso del dogma cristiano cuando asevera: Yo soy la muerte. Aseveración que niega lo establecido y a la misma cristianidad. En Falsa alarma, y la obra, en sí, es la comprobación de un mundo que debe ser negado a través del absurdo y la dislocación. Aquí prevalece el caos para ser vivido en ritmo de vals.

En La boda asistimos al no casamiento. Un notario certifica la deposición que hacen los futuros cónyuges de su intento de unión matrimonial. Otra vez, igual que en las obras anteriores estamos ante la negación, la abolición de la realidad.

Parece que al autor le place examinar el mundo al revés, por lo tanto, se nos revela nuevamente absurdo. El novio ha cometido una indiscreción; ha contado a un amigo que su novia "tiene las tetas caídas". La revelación de ese defecto guardado celosamente en secreto, es lo que lleva al rompimiento de la boda. La novia ha escuchado al indiscreto y éste se ve en la necesidad de reparar la falta. En un acto teatral deberá representarse la Indiscreción, para exponer totalmente las causas del confrontamiento. Esa será la prueba para someter las voluntades. Otra vez partimos de un hecho trivial que mueve a compasión y a escándalo. - Las tetas, una parte íntima muy recatada se ponen a la vista del público. El defecto de la parte femenina que indica discreción, - coquetería, recato, sirve para mostrar los convencionalismos de una clase social determinada: la burguesía. ¿A quién le preocupan las tetas caídas? Al novio y a la novia, pero también a la sociedad porque la turgencia de los senos es el prestigio de una mujer decente, intocada. Aquí el hecho mismo de la virginidad pierde importancia porque para la moralidad burguesa lo más importante es que la mujer muestre las señales de que llega virgen al matrimonio. Sin embargo, eso mismo deja de ser importante; son las tetas las que deben enaltecer el orgullo de clase. Los sentimientos no cuentan, es más grave y censurable la indiscreción. Todo defecto físico es tolerable, pero las tetas caídas son como una afrenta, un estigma que nadie debe aceptar, pues significan que han sido muchas veces tocadas.

Después de la indiscreción comienza la simulación y la hipocresía. Como dijimos, para lavar la afrenta debe llevarse a cabo -

*una representación; el juego de la teatralidad servirá como en -
los delitos más graves, para reconstruir los hechos y volver a -
recrear ese momento indigno en que se conoció el defecto de la -
mujer próxima a ser desposada. En el juego de la teatralidad hay
simulación hipócrita de los acontecimientos; se juega con la situa-
ción y se buscan defectos más atenuados, menos escandalosos, -
pero no por ello más escabrosos.*

*Se intercambian los papeles, pero los personajes siguen vis-
tiendo de la misma manera. La novia con su vestido blanco, el no
vio con su frac y los invitados con sus atuendos de gala. Estamos
otra vez en el teatro y los personajes visten los ropajes del con-
vencionalismo tradicional a la manera burguesa. Se representa lo
que podría llegar a ser una boda, o mejor dicho una no-boda. -
Juego de espejismos, fingimientos y engaños mutuos. Se deisfraza
la realidad, el lenguaje y las situaciones. A las tetas se les da un
nombre menos agresivo y comprometedor, se suaviza el lenguaje
y los senos, busto o pechos tratan de suplir a las tetas, pero el
novio llama la atención para que se nombre a las cosas con su ver
dadera designación. Las tetas serán siempre tetas y la caída no -
sólo es de esta parte femenina, sino de los personajes mismos por
que con ellos se enmascara a la moralidad burguesa.*

*Largo tiempo pasan los personajes discutiendo sobre el color
de los guantes de una de las mujeres que sirve como testigo de -
la representación y de la no-boda. Los guantes, una prenda que
viste y que al mismo tiempo encubre una parte femenina: las ma-
nos. ¿Qué utilidad tienen los guantes? Dan elegancia, visten, ot
or*

gan personalidad, pero lo más importante: encubren socialmente. El juego continúa; los guantes desplazan a los personajes y son el centro de la atención. El sinsentido de los convencionalismos sociales está representado, o mejor dicho simbolizado, por la trivialidad de una prenda femenina. Los guantes y su color encubren la verdadera esencia de la representación. Las manos cubiertas semejan el recubrimiento que el vestido hace de la persona, en este caso la ropa que lleva la novia y el novio, tiene el mismo sentido que los guantes, la máscara del convencionalismo social. El vestido blanco y el frac significan socialmente la pureza y el amor. Aunque en este juego de la representación asistimos al desamor y a la hipocresía.

Otra prenda importante es el "sostén" aquello que se utiliza para guardar celosamente una parte íntima de la femineidad, y que aquí queda expuesta públicamente al servir como prueba de la indiscreción cometida. El "sostén" que fuera de su lugar es una prenda que desluce porque es la simulación de una verdad aterradora. El sostén sirve como pretexto para conseguir el engaño y la atracción. El sostén será la prenda íntima que derrumbe las ilusiones de una pereja burguesa. El sostén que momentáneamente detiene las tetas caídas queda a la vista para hacer patente la fragilidad de la mujer. El sostén y los guantes sirven para los mismos propósitos, encubrir lo que no debe enseñarse ante el público. Sostén y guantes son las prendas que sirven a la teatralidad, son las prendas que cobran importancia durante el juego hipócrita de la representación, De una teatralidad en la que se repiten los mismos mecanismos pero tergiversados porque de antemano sabemos

que "las paredes oyen" y, la cuarta pared del espectador queda abierta para que penetremos nuevamente en esa intimidad que va desintegrándose ante nuestros ojos. Los artificios de la teatralidad son administrados por un director escénico, el mismo novio, que -presupone, o sabe, que irá al fracaso. Fracaso que encuentra su sentido en la verdad contundente: las tetas caídas.

Esas tetas se cayeron de tanto manoseo científico. La novia confiesa que es herencia familiar y el mal pudo tener remedio, pero fueron los mismos médicos los que propiciaron la "caída". Aquí penetramos en el mundo de la parodia extrema y la burla procaz. Parodia porque las tetas caídas pueden simbolizar la debilidad de una clase burguesa que se ha esforzado por vivir con el pecho erguido, de espaldas a la realidad. La caída que en lo físico es la tristeza encubierta de una enfermedad provocada por la misma medicina. El momento de curarla fue la perdición para la novia, la ciencia -la doblegó en vez de curarla.

Verdad dolorosa y a la vez estúpida, porque la falla estuvo en el sentido común. De tanto manosear a la débil la dejaron peor. Esto es más grave que una violación porque los mismos galenos en complicidad con la familia perjudicaron a la novia y la precipitaron en su "caída". La culpa es de la ciencia, que aquí, se asimila a la ignorancia. ¡Qué mejor burla, qué mejor situación absurda, qué -mejor muestra del talento dramático de Piñera! La "caída" nos lleva por todos los laberintos, por todas las sordideces y por todas las burlas. Por una simple "caída" la boda no se efectuará. Los novios no podrán consumir el himeneo, la boda no se legalizará. Pero

como a la sociedad le importa legalizarlo todo, se legaliza la deposición, hay un contrato de no-boda. La institución familiar debe quedar a salvo, sólo que aquí el matrimonio es la negación de los valores de la clase burguesa. Todo vuelve a la normalidad, los no esposos no irán a su luna de miel porque lo más importante será sanear sus conciencias. Se realiza el desagravio de la no-boda como un acto de higiene social, igual que en Electra, se realiza un - acto de sanidad pública. Lo más importante para la clase burguesa es la limpieza moral. Todos los convencionalismos quedan salvados. La teatralidad permitió que se llevará a cabo el acto más puro: legalizar la no-boda. La caída es de la novia, pero no por motivos de sobro coñocidos; la caída es porque no fue capaz de tener la dignidad de salvaguardar una parte femenina que en última instancia es la que nutre la moralidad a la que ha obedecido siempre.

La caída es para todos, todos pierden el paraíso de los convencionalismos, todos son cómplices de la no-boda. Testigos y ex-novios caen en la vacuidad de sus vidas, en la trivialidad de sus mezquinos comportamientos, en la falsedad de unas vidas de antemano destinadas al fracaso, en la absurda participación de un mundo que no perdona errores, y ¡qué mundo no los tiene! Es la complicidad de clase social la que sólo depara vergüenza porque la novia no tiene la firmeza no ya de carácter, (eso es secundario), - sino la firmeza de una parte de su cuerpo y no de la totalidad de él. La fragmentación es un castigo y la "caída", un estigma.

Aire frío, tiene en el mismo título implícita la ironía que encierra toda la obra. El calor de la Habana es terrible y asfixia a

la protagonista: Luz Marina. Otra ironía, un nombre que debería simbolizar la claridad y la frescura, resulta contradictorio para esta mujer marchita, solterona sin aspiraciones, con la única esperanza de poder comprarse un ventilador para aliviar su fatiga. Ella es el sostén de la pobre familia Romaguera, una familia que representaba una población muy peculiar de la clase media baja cubana.

A lo largo de casi veinte años conocemos las vicisitudes que debe vivir la familia Romaguera. Casi por accidente nos enteramos de lo que va ocurriendo: la guerra y sus consecuencias, la dictadura de Batista y las opiniones que tiene esta familia sobre las calamidades que acarrea un gobierno dictatorial y la forma ilegal de cómo asumió el poder. El Mulato -así designan a Batista- está visto en forma despectiva y señalado como el culpable principal de la situación económica tan precaria que vive el país. No hay atisbos de crítica, sólo se señalan ligeramente los latrocinios cometidos por el dictador. Se muestran los hechos escuetamente, toca al lector hacer sus conclusiones.

El ambiente en el seno familiar es asfixiante: el calor agobia a la protagonista, y además la falta de dinero es el otro motivo que angustia su existencia. El dinero y el calor cobran importancia -inusitada. Aquí el aire frío es un deseo incumplido, un aire que nunca llega, un aire que nunca refresca el ambiente, una frescura que podría significar la corriente refrescante de la libertad, pero una libertad que no existe en un país agobiado por la represión y la penuria. Ese calor sofocante es, como el mismo ambiente político que vive el país, un clima que aplasta a las mismas volun

tades.

En Luz Marina vemos el fracaso de una vida, la inconformidad ante lo inmediato, la inconciencia de una clase empobrecida, la angustia de una existencia destinada a vivir por siempre en el seno de una familia encerrada en su conformismo. Ella es la costurera que agota sus fuerzas en una labor que apenas le da lo necesario para no morir de hambre, y también es el sostén de la familia y su mundo se reduce a soportar al padre y pelear constantemente con un hermano que no ayuda en la economía doméstica porque ya se ha casado y ha contraído compromisos propios.

Luz Marina es la mujer que se ahoga en el calor, ni la luz, ni el mar en la inmensidad de su cercanía y extensión alivian la pesada carga. El nombre es una paradoja y una burla. Su vida es como un círculo vicioso que se agota en su misma redondez. Parece que el calor ha detenido el tiempo en aquel lugar; los muebles dan idea del deterioro que, día a día, experimenta aquella familia.

Durante los años en que transcurre la obra -1940 para el primer acto, 1950 para el segundo y 1958 para el tercero- el decorado no cambia. Los muebles envejecen igual que los personajes. El círculo es inamovible, se agota en su propia vejez, lentamente va hacia la decadencia. El círculo encierra a cada uno de los personajes como si cada uno tuviera que soportar un agobio individual. Las penas casi nunca llegan a ser colectivas pues cada uno de ellos se agota en su propio ardor, se desgasta y se deba

te en su propia miseria humana. El padre está en la decadencia - de su vida desde que se inicia la obra; es un desempleado que vive a costa de lo que le da la esposa y de lo que puede sustraer a la hija. Se enamora de una sobrina y en ese amor encuentra su fracaso. El no se entera de que es juguete de la muchacha. - La esposa le suplica que recapacite sobre su situación sentimental. Los hijos se burlan de la pasión senil del padre y traen a colación La malquerida que en aquel momento se representa en un teatro. El drama rural de Jacinto Benavente muestra los amores incestuosos entre un hacendado y su hijastra con el consiguiente desenlace trágico. Aquí la historia está parodiada, porque en vez de malquerida, retrata a un "malquerido", en vez de hacendado rico, hay un pobre diablo y en vez de esposa ofendida, hay una mujer suplicante. Aquí nadie mata a nadie. La comparación tiene rasgos burlescos porque en lugar de tragedia tenemos un melodrama. El nombre del padre es un símbolo. Angel, pero un ángel caído en la desgracia de una vida inútil.

El padre vive en la añoranza de reconquistar unas tierras - que fueron expropiadas por el gobierno, piensa que puede luchar por recuperarlas para brinda mejor vida a la familia. Vive en la - ingenuidad y en la ignorancia; su empresa de antemano es un fracaso. En su ceguera no entiende que la lucha está perdida, ceguera que después se concretará cuando él pierda la vista. Al quedar ciego, el infeliz padre perderá la noción de la realidad, como si esa ceguera fuera la comprobación de que, siempre ciego, ha - deambulado por el mundo familiar.

Su ceguera lo encierra en un círculo aún más aislado, y la única salida es la muerte. El anciano pierde su vinculación con el mundo de los videntes al no quererse despojar de sus fantasías, porque lo expropiado por el gobierno es el acto que nos muestra el abuso cometido contra la clase pobre. Esta es la verdad desgarradora que él nunca podrá constatar; las injusticias de un gobierno castrense que se vale de todos los medios para apoderarse de las propiedades ajenas.

Otro de los integrantes de la familia Romaguera es sordo y ha vivido alejado del resto de sus familias. Su sordera significa en lo físico y en lo moral, su alejamiento, el cual le hace ignorar todos los problemas que lo rodean.

La sordera impide oír y comprender lo que está pasando en su casa. No entiende nada, ni el momento de la muerte de la madre. Su ignorancia y su sordera lo aíslan y a la vez lo encierran en su propio círculo, es el miembro más extraño a la familia y el que está más alejado de la realidad. Ha estado desterrado del país y del hogar; no hay en él distanciamiento crítico, sólo hay incomprensión y soledad. En su lejanía nunca pudo vislumbrar todos los problemas que aquejaban a sus padres y a sus hermanos, pues su sordera es como un signo de parálisis, de insuficiencia y él es como un extraño, un intruso que llega en el momento de la muerte. Su sordera es una muerte simbólica, él es un ser estático, casi muerto, es un estorbo al que hay que tratar a gritos, gritos que aturden y nublan su entendimiento.

El otro hermano es un poeta que vive en la ilusión de la palabra y la fantasía de un mundo extranjero. Este personaje emigra a Argentina, su viaje está limitado por todas las incomodidades y el fracaso se presiente desde su partida. Argentina lo espera para mostrarle la inutilidad de su vida y la muerte de sus ilusiones. Su ilusión y su poesía lo llevan a un mundo donde él será el mismo pobre diablo que ha sido en Cuba y seguirá siendo en cualquier lugar. En Argentina sí hay ese aire frío que tanto desea la hermana, pero es un aire que entraña la frialdad del rechazo, un aire extraño y cruel. Aquí la parodia tiene un sentido desgarrador, en Cuba el calor agobia, en Argentina el frío congela. Las dos formas climáticas aniquilan al pensamiento y el hombre, en su huida, sólo encuentra su propio círculo. Para este personaje la condena está tanto en el frío como en el calor.

Entre el frío y el calor sólo se encuentran medios tonos; mediocridades que evaden su compromiso con la literatura, en una poesía inconcreta, en mero malabarismo de frases y metáforas. El poeta fracasado es la metáfora del fracaso de la cultura nacional. Los pobres parecen no tener derecho a la cultura.

La poesía no tiene sentido en un ambiente donde los seres humanos se mueren de hambre, donde la necesidad más urgente es comer; la poesía resulta un estorbo. Oscar, el poeta es un estorbo en la familia, es un parásito que vive de lo que le puede dar la hermana. Por una parte tiene el apoyo de Luz Marina y por otra es el centro de las burlas de Enrique. Este sería la personificación del aire frío; su frialdad se nota en el despego que

tiene en relación a todos los miembros de su familia. Enrique vive la realidad exterior en una forma más práctica y directa. Es acomodaticio, y conformista por necesidad. Queda desempleado por las circunstancias políticas de su país. Pero en resumidas cuentas es el único que vive de su trabajo y gana el dinero con su esfuerzo. Él está en un círculo tangencial al de sus familiares, pero círculo al fin, también se encuentra prisionero en sus propias necesidades y en sus más triviales obligaciones. Desdeña la necesidad y la penuria porque vive cotidianamente esa angustia de no poseer nada. El dinero lo vuelve necesario y le otorga una leve posibilidad de ser superior a sus hermanos. El dinero, pues, es el eje de la vida de estos seres; los distancia y los une, él puede proporcionar cierta ayuda, con una limosna, como sobras de los pocos residuos que puede sustraer a su precaria economía. Todo es precario en este mundo donde el aire frío es el ideal que nunca conquistarán los seres sometidos en un mundo que parece ser el mismo infierno, sumidos en ese calor que los agobia y los deteriora.

Pero Luz Marina continúa deseando lo inalcanzable: el ventilador que le proporcionará aire frío. Ese ventilador, ese objeto de bajo precio se torna elemento fundamental en la vida de la solterona y la pobre se somete a su destino. A través de este alivio primordial en un mundo caluroso, la situación se vuelve tensa y llena de resentimientos. La falta del ventilador se convierte para Luz Marina en una obsesión, lo cual resulta más agobiante que el mismo calor que tanto padece. El ventilador proporcionará aire fresco, aire artificial, ilusión que a través de la electricidad limpia

rá el ambiente. Pero desgraciadamente la solterona no puede - disfrutar de esa higiene y ese aire frío, pues su pobreza se lo impide.

A medida que transcurre el tiempo, la pobreza de la familia va en aumento, la economía se vuelve más precaria. La corriente eléctrica es suspendida y quedan a oscuras. Ahora hay - menos probabilidades para adquirir el ventilador. El aire frío parece que nunca llegará a esa casa. La oscuridad es otro símbolo importante dentro de la obra. Oscuridad como negación de la luz, de la verdad, pero también como comprobación de la miseria y la ignorancia; como el desconocimiento y la imposibilidad de salvación. Oscuridad como condena, como antesala de un infierno que en aquella casa es un círculo que poco a poco se va estrechando para ahogar a sus moradores. Oscuridad que impide ver esa luz que no es la artificial proporcionada por la electricidad; esa oscuridad que opaca y nubla el entendimiento, porque ellos - no están para asumir un compromiso ni mucho menos para estar concientes de la realidad que les rodea, ellos mismos no se sienten responsables de nadie ni de nada. Oscuridad en la que estarán los ciegos, los sordos, los enfermos que esperan la muerte, o sea la oscuridad total de sus vidas.

Los primeros actos de la obra están presentados a la manera realista, pero en el último asistimos a escenas totalmente absurdas. Por ejemplo, toda aquella parte donde la familia está posando para la fotografía; se celebran las bodas de oro de Angel y Ana. La - escena tiene aspectos paródicos, la mujer está enferma y casi ago

nizante, sin embargo le piden que sonría. Todos hablan a la vez y la situación se vuelve caótica, nadie escucha a los interlocutores. Gritos y murmullos impiden que se establezca el orden familiar. Todo parece obedecer a una lógica del teatro del absurdo, pues los personajes se preocupan más por la fotografía que por la madre moribunda. Lo más importante es brindar por la supuesta felicidad de los viejos desposados. Siete días después de la celebración, la madre muere. A su lecho llevan un ventilador, ¡por fin!, el aire frío (artificial) penetra en el casa. Aquí hay una paradoja extrañamente cruel: cuando es demasiado tarde, y la madre ya no puede gozar de los beneficios del ventilador, la frescura de la muerte es la verdad contundente y el aire frío se eterniza en su cuerpo. El suero también fresco que le inyectan momentos antes a la agonizante, resulta inútil porque ella deja de existir debido a su avanzada enfermedad y a los años de penuria que tuvo que soportar. Todo llega tarde y a destiempo. Sólo la muerte proporciona ese aire frío tantas veces deseado por Luz Marina, pero paradójicamente, ahora ella repudia lo frío porque es la evidencia de la pérdida del ser más querido.

Los hermanos pelean entre sí, disputan ante el cadáver de la madre. El cementerio, la bóveda mortuoria y el velorio son los temas de la discusión. El pleito es acalorado y a la vez guarda estrecha relación con el frío. El aire frío entra ahora en la casa pero de otra manera: la atmósfera es necrológica. Necrología que cierra el círculo de esas vidas que siempre estarán inconformes con lo cotidiano, siempre rebeldes a sus trivialidades, siempre a disgusto con su pobreza.

La obra termina con esta acotación.

"Se hace un gran silencio. Ahora el ruido producido por el ventilador llega distintamente. La luz se va apagando gradualmente. Luz Marina empieza a caminar lentamente hacia el cuarto. María la sigue. Luis se deja caer en el sillón y oculta la cara entre las manos. Enrique llega hasta la puerta del cuarto. Pepe va hacia la cocina. Cortina muy lenta".

Nadie habla, el silencio permite escuchar el ruido producido por el ventilador, ese objeto que en el inicio de la obra es tantas veces mencionado, al final cobra mayor importancia que los seres humanos; el ventilador al girar en su propio círculo produce aire y ruido, algo que en este momento no pueden hacer los personajes porque ellos tienen movimientos como de marionetas, como si el mismo ventilador con su aire los moviera. Hay que tomar en cuenta las palabras: distintamente, gradualmente y lentamente. Ellas nos remiten a la quietud, a la muerte, a lo frío. De manera distinta que los personajes, gira el ventilador; gradualmente se va apagando la luz, o sea, la penumbra los envuelve, los borra, los niega; la oscuridad, simbólicamente los transporta al frío total. Lentamente Luz Marina camina al cuarto donde yace la madre muerta, camina al encuentro del aire frío que tanto ha deseado. Luis, el sordo se deja caer en el sillón y se cubre la cara. Sabemos que no oye, pero en la acción de cubrirse el rostro entendemos la derrota que está sufriendo, trata de ocultar el fracaso y con su actitud manifiesta el triunfo del aire frío sobre aquel lugar. Enrique no traspasa el umbral, no entra

al cuarto, se queda en la sala, en esa especie de frontera que - ahora separa la vida de la muerte. Su movimiento se nulifica, - con su estatismo entendemos que también el aire frío ha triunfado sobre él. Pepe, el guaguero, esposo de Luz Marina, se dirige a la cocina, como si diera espaldas a esa realidad. Impotente se dirige al lugar más miserable de la casa, el lugar supuestamente cálido porque en él se preparan los alimentos. La cocina, el lugar frío porque hay que tener en cuenta que ahí no se gusa, que la familia es demasiado pobre para permitirse ese lujo. - El fogón no se ha encendido, permanece frío como la muerta que - está en el cuarto cercano. La frialdad se apodera del sitio, de los objetos y de los personajes. La muerte está presentada ahora, por esa atmósfera fría que envuelve al ambiente hasta en sus mínimos rincones.

Oscar ha calificado a todos al decir "parecemos salvajes". - Antes de entrar al cuarto de la muerta dice una verdad contundente: salvajes.

No porque la discusión sea sobre la muerte de la madre y - por el destino del padre ciego que tal vez vaya a un asilo o se - quede en aquella casa. No, esto sucede en las mejores y en las peores familias. La connotación de la palabra salvajes es más amplia y a la vez más específica. Los califica así porque los quiere definir en su inconsciencia y en su nulidad como seres humanos. Salvajes porque se han dejado derrotar, hay que tener en cuenta que Oscar es un poeta y conoce el significado correcto del lenguaje. Pero sobre él también triunfa ese aire frío, y él también vie

ne a ser un salvaje que no puede hacer nada. Muestra su impotencia al insultar a sus hermanos, pero él no se excluye del calificativo. Al dirigirse al cuarto, igual que Luz Marina, muestra su salvajismo, se conduce como autómeta, como un animal que se mueve por instinto, sin ninguna actitud reflexiva, él va al cuarto a encontrarse con la frialdad de la muerte. Camino metafórico de su propio aniquilamiento, hacia la conquista de su aire frío; ese aire que espera a toda la familia para encerrarla en un círculo que se vuelve asfixiante. El calor seguirá ahogándoles y el aire frío volverá para atraparlos con la muerte próxima del padre invidente. Mientras tanto, el ruido del ventilador continúa y el aire artificial se dispersa en la penumbra como soplo maligno.

El flaco y el gordo está muy lejana de aquella pareja de cómicos del cine holywoodense; Stan Laurel y Oliver Hardy que personificaron a un flaco y a un gordo llenos de ternura y encanto. Había cierta agresión en sus acciones, pero tanto éstas como el absurdo estaban a servicio de la comicidad, la tontería y la ingenuidad. La mirada, la forma de caminar y su forma de hablar los definieron como dos compañeros que se necesitaban y formaban una unidad. En ellos todo estaba atenuado, lo único que se desbordaba era la gracia. El espectador disfrutaba al divertirse con las agresiones ingenuas que los cómicos infligían a sus personas. Había en esas películas un candor que perdura hasta nuestros días. Al ver sus films queda un sabor a melancolía, hay cierta tristeza atenuada porque los dos nos recuerdan a un par de Infantes desvalidos. Fueron una pareja extraordinaria conocida en el mundo cinematográfico como el Gordo y el Flaco.

En la obra de Piñera, El flaco y el gordo, se ha alterado el orden de los factores y aquí esa alteración modifica también el producto. Estos personajes nada tienen en común con los inolvidables cómicos aludidos. En primer lugar todo es diferente porque ese flaco y ese gordo están desprovistos de ternura. En ellos no hay solidaridad, sólo existen la violencia y crueldad. La obra transcurre en un hospital, escenario adecuado porque allí se encuentran los enfermos y la salud de estos dos personajes es precaria, tanto en lo físico como en lo mental. El flaco es un enfermo pobre y lisiado; el gordo, al contrario, es un enfermo adiposo y rico. Los contrastes se encuentran en las características físicas y en la posición social de ambos. También la ideología -

difiere, sin embargo, pues los dos personajes son los polos opuestos que se necesitan para agudizar la agresión. Esos polos se unen para chocar, para herirse, para humillarse, pero quien lleva siempre la voz cantante es el gordo. Su gordura es símbolo de bienestar, él representa el poder.

La comida es el tema de conversación de estos dos compañeros de cuarto, pero enemigos sociales. El gordo humilla al flaco, lo degrada por medio de la comida; la diferencia es muy notable entre lo que ingiere el gordo y la dieta de hambre que día a día padece el flaco, porque tiene que soportar la mala comida del hospital.

La agresión cada vez es más violenta; el gordo ordena al flaco que lea una receta culinaria, ésta contiene los ingredientes y las indicaciones para la elaboración de un platillo. Mientras se realiza la lectura, el gordo se atraganta un succulento menú. El gordo ha prometido una molleja al flaco como recompensa si lee correctamente. Una molleja es la parte más pequeña del pollo, el lugar donde el animal guarda sus alimentos no asimilados. La pieza más insignificante del ave destinada a un ser también insignificante. La molleja es la recompensa prometida, una limosna, una migaja que no saciará el apetito del infeliz enfermo.

La lectura es penosa y monótona. El gordo comienza a darle indicaciones y señala las cualidades de una correcta lectura. Menciona las reglas de una adecuada pronunciación de las palabras, la vocales y demás letras. Dicción, modulación entonación

deben armonizar para que los sonidos no se escuchen desafinados. La lectura de una receta se convierte en una clase de fonética, porque la forma correcta de leer deberá ser igual a la de cantar una aria operística. Cada ingrediente de la receta deberá ser pronunciado como si saliera del corazón. Para el gordo, el sentimiento puesto al hablar es el alimento primordial para el hombre. Gran paradoja porque el flaco necesita alimentar el cuerpo y no el espíritu. En su incongruencia, burla y humillación, el gordo habla de las exquisiteces de la lectura mientras se deleita y atraganta con una comida pantagruélica. El que es totalmente visceral habla de espiritualidad en el momento menos oportuno. El absurdo juega una mala pasada al flaco, mientras se regordea con la posibilidad de saborear la molleja, el gordo disfruta de la comida y de la lección fonética. El gordo engaña al flaco y engulle la molleja prometida.

Afirma Bajtin: "La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso, son como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco". A través del gordo, Piñera destaca estos signos para satirizar la realidad cubana. Tanto en el gordo como en el flaco, se destacan los signos del estilo grotesco señalada por Bajtin, esto queda de manifiesto durante la lectura de uno y la deglución del otro. Hay un enfrentamiento entre la satisfacción y la insatisfacción. Estar satisfecho, permite al gordo humillar a su interlocutor, y quedar insatisfecho degrada al flaco. Más que con la mente, los personajes parecen razonar con el vientre, uno porque está repleto y el otro, vacío. La boca del gordo siempre está ocupada por las palabras o por la comida,

en el flaco se va llenando de las palabras que contienen comida. Lo grotesco del asunto y lo absurdo de la situación es que el flaco necesita alimento concreto y sólo nutre su espíritu mediante la lectura de la receta. El gordo, por su misma complexión no necesitaría la comida, y sin embargo, la consume en abundancia en detrimento de su salud. Lo saludable no es la comida y menos - en aquel lugar, en el hospital donde no se practica la higiene, - porque no hay cura ni sanidad. Hay placeres mal compartidos y dolores físicos y morales mal entendidos.

Satisfacción e insatisfacción llegan a un grado culminante; - el gordo no cumple con lo pactado y deja hambriento al flaco. La situación culmina en una violencia cruel; pues el gordo ha engañado y por tal acto debe pagar con su vida. El flaco se rebela y lo mata, comete un acto de antropofagia y devora al gordo, sólo lo deja los huesos esparcidos por el cuarto. Poco después vemos al flaco vistiendo el pijama de su compañero; la prenda le sienta mal porque no es de su talla. Comienza la suplantación, el débil se va transformando y asume las mismas actitudes del adiposo. - En este personaje se resumen lo absurdo y lo grotesco; es el antropófago satisfecho que se prepara para la digestión. Esta situación nos recuerda y nos hace presente al insaciable Padre Ubú de Jarry. El flaco, al tragarse a su compañero, resulta "ubuesco" porque extermina a su enemigo saboréandolo como un delicioso manjar. Siguiendo a Jarry, Piñera indirectamente rinde homenaje al grotesco Ubú. La escatología cobra importancia a través de la comida en las dos obras. La unidad es perfecta, así como Ubú lo devoraba todo y su vientre se hinchaba, el flaco tiene -

crecido el vientre porque a ese lugar ha enviado al glotón. La adiposidad emparenta a este personaje con el de Jarry.

Aparece el enfermero que atendía al gordo, nota la diferencia pero no parece alterarse ante el suceso. A él sólo le han interesado las propinas regaladas, el flaco indica que éstas serán obsequiadas de la misma manera. El enfermero se concreta a informar que un nuevo enfermo ocupará el lugar vacante. El flaco no disfrutará por mucho tiempo de su victoria. El nuevo compañero tiene características parecidas a las de él, viene a ser como un reflejo distorsionado de sí mismo. El grotesco y el absurdo alcanzan límites delirantes. Entendemos que con los dos personajes enfrentados comenzará nuevamente el juego de la agresión violenta: sólo se han intercambiado los papeles. El flaco parece estar frente a su yo desdoblado, a su conciencia, a su alter ego - que no le permitirá tener tranquilidad. Parece que su castigo será soportarse en su imagen enferma y pobre. La antropofagia se repetirá. ¿Quién sucumbirá? El acto se repetirá indefinidamente. Tal vez la escena sea más grotesca, más absurda; eso lo tenemos que adivinar porque la obra ha culminado. ¿Ese hospital es tan deshumanizado como cualquier otro? ¿Es un manicomio? Lo peculiar del lugar está en los enfermos y en la institución que no cura las enfermedades, más bien las provoca.

¿Es El gordo y el flaco una metáfora de la opresión? ¿Es la alegoría de la imposición y del desprecio? Es el absurdo y el grotesco llevado a sus máximas consecuencias. Es lo que sobra y lo que falta en una realidad opresora; flaqueza y adiposidad -

de un pensamiento que se deja llevar más por sus instintos que por su raciocinio. Es la antropofagia social que devora a las mentes débiles y a los mismos poderosos. Es la insatisfacción de una necesidad llevada al extremo de buscar comida tragándose al prójimo; la bestia y el ave quedan desplazadas y su lugar es ocupado por el individuo. Habrá que preparar recetas para cocinar - hombres porque la humanidad está hambrienta.

El gordo y el flaco llega a límites extremos: un hombre devora a otro; con El filántropo la exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso llegan a su punto culminante. La parodia está en el mismo título, como en Aire frío. El filántropo es un personaje que está muy alejado de las características filantrópicas; distante de la bondad, del desinterés y del altruismo. El filántropo de esta obra carece de sentimientos. Es un viejo millonario - que supuestamente desea obsequiar dinero. Este millonario puede ser la metáfora de cualquier dictadorzuelo de pacotilla. Si recordamos, las dictaduras más famosas que padeció Cuba fueron - las de Machado y Batista. El filántropo bien puede tener rasgos de estos dos personajes de la vida política en la isla caribeña. - Rasgos exagerados, porque el autor muestra a un ser grotesco en una situación absurda, pues domina las voluntades, tratando aparentemente de hacer el bien humilla a todos aquellos desgraciados que acuden para solicitarle ayuda.

El filántropo ordena la realización de una actividad, no se trata de un trabajo ni una labor que puede ser remunerada; es una forma equívoca del trabajo, es un medio para humillar, some-

ter y esclavizar las voluntades. Los necesitados deberán aceptar sus condiciones, con ello pierden su dignidad y su condición humana. Se van degradando en un juego monstruoso, que tiene como única meta la obtención de dinero ganado con supuesta facilidad, supuesta porque todos soportarán jornadas extenuantes y la privación de su libertad.

Los personajes están determinados por la pobreza, su realidad está determinada por la necesidad y el hambre. La nada la simboliza un hombre con una manguera, artefacto con el que finge regar flores, simula regar para obtener una cantidad de dinero, su acción está nullificada porque finge, pero no trabaja. Esta condicionado para obedecer y actuar cuando escucha la voz - del amo.

También aparece un hombre amordazado con su pareja, ellos representan el amor. Deberán soportar esta prueba durante algún tiempo, estarán juntos, pero su relación será distante; cuando se cumpla el plazo convenido podrán obtener dinero y legalizarán su unión con el matrimonio. Para ellos el amor es la prueba más importante de la existencia; sin embargo, el filántropo - los ha contratado para destruirlos, apoderándose de sus voluntades, para aniquilar ese sentimiento que es todo cuanto poseen en el mundo. Para el filántropo, el amor es un estorbo, una incongruencia o una estupidez; para él lo fundamental es el dinero, - porque permite obtener casi el poder, casi el dominio sobre los - sentimientos. Decimos casi, porque el filántropo se olvida de que es un ser humano y como tal, tiene fallas, flaquezas y puede co-

meter errores. El dinero le proporciona ciertos placeres, le otorga derechos sobre las personas. Puede burlarse, ironizar, reírse, humillar y practicar todas las formas del escarnio contra los desheredados. Puede parodiar sufrimientos. El ejemplo lo tenemos cuando una pobre mujer pide ayuda, suplicándole una módica cantidad para salvar a su esposo enfermo. El filántropo le propone que pele 600 papas en cinco horas, así, la mujer podrá obtener la cantidad solicitada. La mujer acepta el trato, pero no alcanza a cumplir con la medida impuesta; ella pierde la partida. En un rasgo de benevolencia, el filántropo le regala cuarenta centavos para la "guagua" y le comunica que el esposo ha fallecido. Muestra su alegría, la viuda se aleja arrastrando su tristeza.

El filántropo goza con el dolor ajeno, su obra humanitaria no existe, él desea la destrucción de los pobres, disfruta al someterlos y al escarnecerlos. El episodio de la viuda es el ejemplo concreto de su mezquindad. Lo absurdo de su conducta obedece a una actitud cruel y deshumanizada, esgrime esta arma para derrotar a los pobres diablos que por necesidad se postran ante él, los va despersonalizando en un trabajo inútil y sin recompensa monetaria. Tiene bajo sus órdenes a un criado servil y chismoso que vigila a los sometidos; capataz y vigilante en aquella oficina que sirve como cárcel para los reos-trabajadores. Seres que laboran como esclavos en aquella oficina, porque su tarea consiste en plegarse a los caprichos de un millonario excéntrico y tiránico. Todo trabajo tiene su negación en aquella oficina inhóspita, toda labor se ha nullificado porque en el ejercicio de la ociosidad, los personajes encuentran su atroflamiento. Las manos sirven para

pelar papas, con la boca emiten ladridos. Los sentimientos están negados, la rebeldía queda sofocada y la protesta sólo es un eco de la impotencia de los pobres de espíritu.

Sobre ellos se yergue la figura grotesca del anciano filántropo que desea su exterminio. Para mostrar su falsa redención, cita a la prensa, para dar a conocer su labor altruísta públicamente. El domina al reportero, conocedor del precio de este medio informativo, decide comprar la noticia (el dinero sirve para corromper), paga al periodista, la realidad estará falseada, el público será informado equivocadamente, ignorará los entretelones que cubren la desgracia sufrida por los seres que han caído en la dependencia total y la abyección.

Todo parece un juego diabólico, monstruoso; cada vez que el filántropo aparece en escena, experimentamos una gran irritación, lo repudiamos por cínico, altanero, tiránico y decrepito. Es el todopoderoso que todo lo compra, domina y destruye. Es el anciano que actúa con la inconsciencia de una mente absurda y obtusa. Es el millonario que molesta con su pretendida labor filantrópica.

Afortunadamente todo se revierte, la parodia, la burla, la ironía juegan una mala pasada al filántropo. María, el personaje más consistente de la obra y el más rebelde, tiene que luchar para convencer a sus compañeros y lograr que la secunden en sus planes. Mucho tiene que batallar esta mujer, pero al fin junto con sus aliados llevan a cabo una huelga contra el filántropo.

Asistimos a la sublevación de los esclavos-trabajadores, ellos recuperan su conciencia de clase y se enfrentan al verdugo.

Estalla la huelga y todos deciden no obedecer más al amo. - La parodia adquiere un cambio inusitado. Primero, fue el millonario quien burlaba la buena fe de los incautos; ahora, son ellos los que al sublevarse parodian al filántropo. La filantropía cambia de máscara y se transforma en protesta social. El juego ha terminado para el anciano y los muertos de hambre cambian las reglas; ellos dan órdenes ahora, el juego se revierte, el papel suplicante deberá desempeñarlo el insufrible "benefactor". Los desheredados piden reivindicaciones justas como el despido del sirvente-capataz, el cancerbero de aquella oficina. El anciano obedece y despide al criado. Con este acto se inicia la venganza, - el desquite ante tanta humillación sufrida. Los infelices tienen - ganada la batalla.

El viejo continúa con sus súplicas, pero sus millones no pueden comprar ya nada. Los menesterosos siguen firmes en sus demandas, no ceden ni se conmueven ante la figura del filántropo - que lentamente se va desmoronando. El pierde terreno porque ya sus órdenes carecen de sentido; los ciudadanos pobres se transforman y recuperan sus derechos. La solidaridad les otorga el - triunfo, gracias a ella recobran la dignidad y la validez de sus - sentimientos. Arrodillado, el anciano pide que vuelvan a sus puestos, promitiéndoles que su fortuna pasará íntegra a ellos, pero - equívoca el método, ya no engañará a través del dinero, el valor monetario queda nullificado. No se puede comprar la conciencia -

ni la libertad de los hombres honestos.

Ellos derrotan al anciano junto con su obra filantrópica. Todo se revierte contra el millonario, ahora él es centro de la paradia. El viejo se siente impedido, no podrá jamás burlar la reali-dad ni mucho menos la pobreza. Los desposeídos de la fortuna han descubierto la verdadera riqueza: el valor. Con este valor son capaces de recuperar su libre albedrío; deciden condenar a su enemigo a la soledad como castigo por las atrocidades cometidas. También el periodista recapacita y decide unirse a los que tienen la razón, junto a ellos luchará por el conocimiento de la verdad. Realizará un reportaje sobre la lucha popular, destacando el valor y la toma de conciencia de unos individuos que aprendieron que la unidad hace la fuerza y el dinero sólo corrompe. - Los millones y el viejo quedan relegados a segundo término por - que los dos resultan ahora estorbosos. Lo absurdo, se señala - aquí, radica en una filantropía que exige la libertad del hombre.

El anciano permanecerá anclado en su actitud servil, con tal de no perder su decrepitud marcará su estatismo, sus ideas seguirán siendo añejas. No tiene principios porque su falsa moralidad perseguía destruir las voluntades. Para los demás personajes está el camino abierto y limpio, la senda los conducirá hacia - el optimismo porque su lucha sirve como lección, aprendieron que hay una forma más digna para ganarse las monedas. Ellos abandonan la soledad al entender que la verdadera miseria radica en - la acumulación de un capital estático que sirve sólo para someter a los necesitados. La verdadera riqueza está en saber vencer la

miseria humana porque la penuria económica se vence con el trabajo creativo y el sacrificio concreto.

Dos viejos pánicos, recibió el galardón, Premio Casa de las Américas, 1968. El drama resume todas las inquietudes planteadas por Virgilio Piñera en sus anteriores obras. Los protagonistas nos recuerdan al juez y a la viuda de Falsa alarma; a los padres de Luz Marina en Aire frío; a la pareja de enfermos El flaco y el gordo, a los improbables cónyuges de La boda; a la pareja adulta de Electra Garrigó y al anciano millonario, El filántropo.

"Me siento tan feliz que pienso seguir muerta hasta que me muera". En estas palabras están cifradas las esperanzas, las ilusiones, los anhelos, los odios, los enojos, los juegos, los sueños, el desamor, la inutilidad y el absurdo de la vida cotidiana de la pareja del drama. Aunque ya son seres decrepitos su comportamiento es muy infantil. Parecen estar de regreso a su edad primigenia, como si su vida girara en un círculo y desandaran el camino para retornar a un tiempo que ya no les pertenece. Tota y Tabo son los sexagenarios que viven en un universo cerrado, - próximo al agotamiento. Microcosmos que vendrá a significar el destino de la humanidad; la pareja que representa a la institución matrimonial en su más espantosa decrepitud.

Ellos integran una pareja de esposos que se agreden constantemente; semejan a dos fieras encerradas en la misma jaula; son - dos viejos "pánicos" que viven el temor en todas sus manifestaciou

nes; son dos decrepitudes temerosas que experimentan el asesinato de sus propias conciencias. Sienten odio por la vida, pero se necesitan para agredirse y nulificarse. Mutuamente están ligados aunque la unidad que integran está presentando el lado podrido, en vías de descomposición de la misma humanidad.

Es la pareja que se ha unido para escarnecerse y consolar-se. Día tras día realizan un juego diabólico porque el sentimiento amoroso ya hace mucho tiempo desapareció de su relación. - En ellos hay desamor, hostilidad, pesimismo y actos negativos - porque su única aspiración es la muerte. Su pánico a la vida se reduce al desprecio que sienten por sus propias individualidades. El pánico los conduce a vivir encerrados en un universo angustiante, creado por ellos mismos, una cárcel que les impide la libertad porque han franqueado la salida. Es muy sintomático que la obra se desarrolle en un cuarto, en el interior de una habitación en la cual han convivido durante muchos años. Ese espacio reducido niega el movimiento, la acción; todo en ellos ha sido negación, contradicciones e insultos. Su temor los reduce a la condición mínima de esclavos. Son los ancianos que juegan a matar y a morir, dos personalidades monstruosas que se degradan física y moralmente. Ellos juegan como los infantes, pero su juego es sucio por agresivo y cruel. Mueren y matan a la colectividad, ritualizan a la muerte en una cotidianidad tortuosa y plagada de lamentos.

Seguirán muertos hasta que mueran, ellos mismos se han sepultado con su temor en aquel cuarto, nido de la descomposición

y el desorden. Al estar muertos en vida tienen que inventar un juego ritual para instaurar la destrucción mediante la crueldad y el escarnio. Día a día, noche a noche llevan a cabo la ceremonia mortuoria; dejan que el temor penetre en sus almas, para vaciarlos, aniquillarlos, convirtiéndolos en nulidades, en vacíos que nunca podrán saciarse; la nada es su signo vital. Son los antropófagos que se nutren de sus propias excrecencias.

Estos viejos pánicos -metafóricamente hablando- son la síntesis de todas las parejas que conviven en una realidad absurda y constituyen una relación enfermiza. Eva, según cuentan los documentos teológicos fue la culpable de la caída de Adán. Dalí también destruyó a Sansón. Cleopatra, Julieta, Judith, Betsabé, Margarita y una larga lista son las mujeres de la historia o de la ficción que a través del tiempo han trastornado al hombre, pero éste no peca de inocente, también ha contribuido en su propio perjuicio. La convivencia de la pareja ha sido grave, difícil, conflictiva, amorosa, feliz, trágica, dolorosa, indispensable, breve, intensa, cruel, perversa, positiva y optimista. Relación en la que todos los asombros caben y todas las sorpresas ocurren. Relación parecida a la feria, en la que cada quien habla según le fue en ella.

La relación marital de estos dos viejos es parecida a la de cualquier pareja en diferente tiempo y en diversos espacios geográficos. Piñera se permite la exageración para mostrarnos una posibilidad absurda y realizar una crítica a la opresión, a la dependencia y a la angustia que genera la institución matrimonial.

Un elemento importante para llevar a cabo su cometido, es la escatología, entendiéndose en sus dos acepciones: la muerte y la suciedad. Escatología que es, a la vez, la otra orilla, lo opuesto, la frontera entre lo que se acepta y lo que se niega. Escatología como arma para agredir a la moral establecida; arma subversiva que a través de la crueldad arremete contra las relaciones maritales y engloba la convivencia entre los seres pensantes.

Ya en Electra Garrigó mostraba la endeble relación entre un Agamenón borracho y una Ciltemnestra liviana, coqueta y engañadora. Ellos son los pilares de una familia burguesa en decadencia, son el anticipo de lo que más adelante serán los viejos pánicos. También entre la viuda y el juez en Falsa alarma, la agresión está presente, aunque no hay lazos familiares, existe una relación de pareja que continúa los moldes establecidos por la sociedad. En El flaco y el gordo, hay una pareja desigual que convive en la enfermedad y el canibalismo. Los dos viejos pánicos se les asemejan porque como canibales se desgarran desde las vestiduras hasta el propio pellejo.

Los dos pánicos; Tota y Tabo, son la síntesis de la pareja, ya se hable en pasado o en presente, ya sean pobres o ricos, jóvenes o viejos, gordos o flacos; pareja al fin. Matrimonio que nos abre la puerta de su intimidad y pensamientos para poder penetrar en la atmósfera pánica de su vida cotidiana. Un día en la vida de este singular matrimonio muestra la nulificación marital. Su microcosmos se va deshumanizando porque asoma la muerte, el temor, el odio, la agresión, la crueldad, el pesimismo, la escato-

logía, la degradación, el desorden, el asesinato potencial en una dependencia monstruosa en que se manifiesta la esclavitud por medio de la parodia. Ellos son los felices muertos en vida, son felices en esa alternativa porque la espera sólo tiene el signo de la muerte.

La muerte será la salvación, pero antes de que eso ocurra, están ambos condenados. Ritualizan la muerte en cada acto, en cada pensamiento a través de un juego que los lleva a desandar el camino, volver a la edad infantil, pero sin la posibilidad de recuperar ese mundo privilegiado. Experimentan el pánico en ellos mismos, sus presencias son la evidencia de su lento final. Viven en un frágil equilibrio que puede romperse a la menor provocación.

Una pareja de viejos que parodian a la realidad, a la institución familiar, a los sentimientos, la convivencia y a todo lo positivo que como norma establecida ha marcado la ideología burguesa. Viejos sucios que muestran el reverso de esa norma, la cara fea y desagradable de la verdad. Mundo dislocado en el cual todo es contradictorio a un orden tradicional; lugar en el que anida lo decrepito, lo grosero, lo vulgar y lo necrófilo. Universo del pesimismo y la solidez que agrade a los viejos y por añadidura a los lectores.

Viejos pánicos que noche a noche instauran la ceremonia del recuerdo y el olvido, la ceremonia en la que la vida siempre convoca a la muerte. Ritual pánico del terror de sus propias voces,

sus sombras y sus almas. Oficiantes indispensables en una convivencia conflictiva y monótona.

Estudio en blanco y negro es la obra más breve de Piñera y en esa brevedad reside la economía de recursos para plantear una situación límite de comportamiento humano. La obra expone la incongruencia en las acciones porque el lenguaje parece un balbuceo. Un hombre discute con otro, pero el problema no tiene explicación alguna. Uno defiende la palabra negro y otro ataca pronunciando blanco. Cada uno tiene su razón. ¿Pero cuál es esa razón? ¿Qué intereses persigue esa discusión? Ese enigma no se despejará, el desconcierto está al principio y al final de la obra. Se llega a la incongruencia total, a la incomunicación y a la irracionalidad. No están delineados los caracteres, ni es necesario ese delineamiento. El absurdo se adueña de la situación, lo que sobresale es el grito, la palabra que no señala nada, pero deja un vacío en el ánimo.

"(Las palabras "blanco" y "negro" llegan a ser ininteligibles. Después sobreviene el silencio. Pausa larga. Hombre lo ocupa un banco. Hombre 2o. ocupa otro banco. Desde el momento en que ambos hombres empezaron a gritar, los novios han suspendido sus caricias y se han dedicado a mirarlos con manifiesta extrañeza)".⁵

¿Para qué ha servido la discusión? Primero, para que prevalezca el silencio, suspendiéndose la comunicación. Segundo, para romper el idilio de los enamorados que observan con extrañeza a

los dos hombres. Dos situaciones rotas: la comunicación y la relación amorosa. Se rompen dos posibilidades para la relación humana. los novios, sin mayor explicación se involucran en la disputa. El novio dice negro y la novia pronuncia blanco, hacen suya la polémica y adoptan la misma actitud de los otros contrincantes. El que grita blanco ve en la novia a una aliada y se solidariza con ella, pero es despreciado porque ésta ha pronunciado la palabra para mostrar su desacuerdo con el novio. La discusión va subiendo de tono sin que ninguno dé la razón al otro. Después los hombres hablan con cierta tranquilidad y comentan si la locura es hereditaria. El novio reclama, pues ellos han sido los culpables de la riña de los enamorados. Todos vuelven a involucrarse en la discusión y gritan el color de su preferencia. Repentinamente aparece en aquel lugar un tercer hombre y comienza a gritar la palabra amarillo, ocasiona un desconcierto mayúsculo y concluye la obra.

Esto que nos ofrece Piñera en su breve obra ¿Es una locura que se colectiviza? ¿Es la irracionalidad llevada a extremos inusitados? ¿Es la protesta por la protesta misma? ¿Es la inconformidad ante otro ser humano que se atreve a expresarse? ¿Es la rebeldía contra lo establecido? ¿Es querer tener razón por sobre todo principio? ¿Es la individualidad que se impone a cualquier tipo de manifestación pública? ¿Es el deseo de sobrealzar sobre las demás opiniones? ¿Es la oposición a cualquier cosa? La respuesta es blanco y negro. Pero, cuidado, también el amarillo es un color que puede dar respuesta. Se pueden encontrar todos los símbolos en los colores, pero lo extraño es la triangulación que se establece mediante estas palabras.

Blanco y negro podrían ser las oposiciones insalvables, pero la aparición violenta del amarillo indica algo más perturbador. El blanco podría ser la derecha y el negro la izquierda en cuanto a una ideología, podrían ser lo bueno y lo malo de un valor moral, podrían ser lo limpio y lo sucio en relación a una higiene ascética de pureza e impureza. Todas las posibilidades cabrían en esos colores, pero queda un sinsabor porque dudamos de la significación exacta de esos colores. ¿Qué significaría el amarillo? Podría ser la contaminación, la locura llevada a sus extremos porque no hay posibilidad de elección. El mundo queda dividido en varios bandos de preferencia.

El malestar creado por esta breve obra radica en la discusión insensata, en la actitud agresiva de los hombres y en la violencia contenida de los enamorados. Al principio, aparentemente hay tranquilidad, pero en un instante la situación cambia. Blanco y negro, dos palabras que desplazan a los seres humanos porque llenan todo el espacio y se transforma en motivo fundamental de una falta de comunicación, o mejor dicho, de una disputa sin sentido. No hay insultos, todo está contenido, lo que se desborda es la insensatez y se instauro la inseguridad y la angustia. Todo malestar reside en optar, ya sea por el blanco o por el negro; esta opción conduce a la terquedad y esta terquedad lleva a la alucinación y al delirio.

Pero también existe otra posibilidad; amarillo, que sólo permite un cambio en la contradicción, motor necesario para el triángulo. Es el tercero en disputa. Un hombre que ¿en su delirio?, en

¿su libertad?, ¿en su falta de conciencia?, ¿en su rectitud y equilibrio?, ¿en su cinismo? rompe con aquel malentendido estúpido para poner el punto final, pero sucede que su irrupción complica más el asunto. Será cuestión de principio o de terquedad, ¿qué pasaría si llega un cuarto hombre y grita rojo y un sexto y dice verde? Al llegar muchos hombres los colores se multiplicarían. El enfrentamiento jamás terminaría porque no llegarían a un acuerdo y el delirio ganaría la causa.

Eso es lo que propone la obra, toda discrepancia lleva una gran carga de sin sentido. El autor sólo muestra el problema, no lo explica. Toca al lector darle todas las interpretaciones que su capacidad intelectual le permita. ¿Es una obra para reflexionar, irritar, inquietar, subvertir? ¿Qué pretende el autor? Piñera tal vez no pretenda nada y sólo muestre una situación absurda de la vida y del comportamiento humano.

Estudio en blanco y negro supera a Dos viejos pánicos en cuanto a extrañeza absurda y en cuanto a brevedad. Mientras que los viejos han vivido una larga experiencia para notar el odio que encierra su relación; los novios sólo necesitan un instante y una palabra para aniquilar su noviazgo. Su terquedad es más fuerte, tal vez porque la juventud da más ímpetus, en su empeñamiento encuentran la fatalidad de sus relaciones. Nadie cede, primero muertos antes que complacer los caprichos de la pareja -parecen decir-. Se separan definitivamente porque pertenecen a bandos irreconciliables, para ella lo blanco es importante y para él lo negro es fundamental. No asumen una actitud consciente, se contra-

dicen para imponerse, se aferran a un color que es más determinante que su pasión amorosa. Se adhieren a un color, pero no a una idea, no hay convicción, los mueve un mero capricho, un simple automatismo.

El autor presenta un mundo fragmentado, el del exterior. La acción ocurre en un parque, un sitio público, un universo amplio y alreído. El mundo está fragmentado en cada individuo, identificado en un color, un universo que se va dislocando en las relaciones colectivas. Todo es blanco o todo es negro según el color del cristal con que se mire. Pero también la cristalización puede ser amarilla y la descomposición será una mera ilusión o una terrible verdad. El microcosmos se fragmenta porque cada individuo es un color opaco, un grito, una palabra, una mínima partícula de tiempo y espacio.

El mundo es amplio, pero se va cerrando y opacando por la terquedad de los individuos. Cada hombre opta por sus propias conveniencias y se hunde en su inconsciencia. Ni blanco, ni negro ni amarillo. El mundo es el fragmento que cada individuo le designe. El blanco para la vida, el negro para la muerte y el amarillo como término medio, como la frontera de la incomprensión, como emblema de la plenitud del medio día, el elemento para inquietar, empeorar, irritar y transgredir el desorden establecido por la incomprensión. Todo se reduce al desorden porque los individuos son dignos herederos de la descomposición caótica que han generado en su actitud irreflexiva, al optar negativamente por el sin sentido de sus relaciones. Todos reciben como castigo la incomunica-

ción. En este universo de Estudio... quedan atrapados en un círculo, codenados a vivir la repetición y la conducta absurda de los otros y nunca a vivir la propia existencia porque el mundo al fragmentarse, aniquila y desarticula la capacidad de pensar.

2.- Antón Arrufat: La zona cero de la vida.

En 1957 sube al escenario El caso se investiga, su autor, Antón Arrufat contaba con veintidós años de edad. Ya en esas fechas las obras de Virgilio Piñera habían sido representadas en las mejores salas cubanas. Con esta comedia, Arrufat se inscribe dentro del teatro del Absurdo.

Desde el inicio, en la acotación, el dramaturgo hace una llamada; "Observación: la pieza podría representarse como una comedia vertiginosa de Mack Sennett, o como un dibujo animado". Si recordamos las películas de Sennett todo ocurre velozmente y, a veces sin sentirlo, la comicidad se sustenta en las acciones inesperadas y grotescas. Lo ilógico adquiere importancia inusitada, de igual manera sucede con los dibujos animados, todo es posible y al mismo tiempo no hay explicación para las arbitrariedades, se exagera lo inconcebible, porque el desplazamiento permite la ruptura con las convenciones establecidas por la realidad.

INSPECTOR: Es encantador tratar con personas razonables.

Así ayudará usted al esclarecimiento del crimen.

¡A que reine la justicia!

EULALIA: (con asombro) ¿La justicia reina? ¡Nunca le había visto la corona!

INSPECTOR: *Es decir, señora Eulalia. Todos sabemos que la justicia no reina.*

EULALIA: *¿Qué hace entonces la justicia?*

INSPECTOR: *(sin saber qué decir) Bueno... Francamente... la justicia, señora Eulalia...*

EULALIA: *(de repente) ¡La justicia es la justicia!*

INSPECTOR: *¡Usted lo ha dicho! Nunca oí definición tan exacta.*

EULALIA: *(explicando) Toda definición es una definición. Por ejemplo, usted define la guanábana por la guanábana?*

INSPECTOR: *¿Pero quién se atrevería a definir una guanábana?*

EULALIA: *¡Es complicadísimo! Dejemos las definiciones y - comámonos las guanábanas. ¿Le gustan las guanábanas?*

INSPECTOR: *(ríe) ¡Mucho!*⁶

Se realiza una investigación, por lo menos así lo anuncia el inspector porque al parecer se ha cometido un crimen. El mismo - inicia el interrogatorio, y después, Eulalia, la esposa ahora viuda, es quien interoga. El inspector investiga el caso y su preocupación es descubrir al asesino. Pronuncia una frase hecha: "que reine la justicia" y es cuando se cambian los papeles porque Eulalia comienza el interrogatorio. Todo se disloca, ella formula las preguntas - sin reflexionar y pone en jaque al inspector ya que éste se ve - comprometido a responder y aclarar la duda. Resulta que la mu-

jer responde a su misma interrogante y a la vez parece expresar una sentencia filosófica. El sinsentido de la conversación encuentra su cauce en el laconismo del diálogo; ellos hablan lenguajes - distintos y sin embargo, se comunican por medio de preguntas y respuestas. El absurdo se va presentando en esos diálogos disparatados, muy breves, construído en frases cortas, donde la arbitrariedad es normal en esa aparente comunicación.

Es notable en la construcción dramática de la obra la economía de recursos lingüísticos que utiliza el autor para crear situaciones dislocadas. La estructura está determinada por el comportamiento de los personajes; no hay profundidad en las palabras ni caracterización psicológica en las personalidades. La trivialidad cobra importancia. No existe seriedad en las acciones porque tanto en el Inspector como en Eulalia se adivina una falsa solemnidad. - No hay sentido lógico en su discusión. Del problema de la justicia saltan al tema de las guanábanas sin que exista transición o secuencia lógica. No hay entendimiento porque ninguno presta atención a lo que el otro dice. Hay una comunicación oficializada: él - finge desempeñar adecuadamente su labor investigadora y ella simula comportarse como la viuda burguesa que ha perdido al marido. El mundo de ellos es la dislocación absoluta porque la supuesta gravedad tiene una connotación festiva en la cual se escuchan los lugares comunes más necesarios.

La gravedad indica que la vida debe tomarse en serio, pero a veces la realidad juega malas pasadas y muestra las cosas, las situaciones y las acciones parecidas a una función de circo. -

Arrufat al igual que los dramaturgos pertenecientes al Teatro del Absurdo, crea un código en el cual desmenuza los detalles y el -desorden aparece como lo natural. Por eso sus personajes transitan de una situación absurda a un acto de gravedad aparente sin el menor aviso, creando una situación vertiginosa, desprovista de sentido común.

En El caso se Investiga, Arrufat se vale de todos los procedimientos para que la ruptura con lo establecido sea la constante, es un elemento lúdico indispensable para que su comedia sea remedo de la realidad: Hay ruptura con diversos aspectos del orden -social; las estructuras dramáticas tradicionales, la solemnidad, el falso respeto imperante en las relaciones humanas, la trascendencia de la vida, la Ideología burguesa, el tiempo cronológico y toda apariencia del hecho racional. El autor presenta un mundo grotesco, absurdo y dislocado. Un mundo en el que impera la comicidad para hacernos ver que la realidad cotidiana es asfixiante. Hay que tener en cuenta el año de la escenificación de la obra; en esos momentos la Isla cubana se encontraba tiranizada por el régimen de Batista. Era mejor mostrar el mundo a través del absurdo, era la única posibilidad de criticar soslayadamente la situación política establecida por la dictadura. El absurdo permitía deformar la verdad transgrediéndola con el dislocamiento y la violación a la lógica formal. Así el caos y la incongruencia traducirían la irracionalidad -de lo cotidiano.

(Pasa Amalia por el fondo de la escena. Viste traje de solrée 1920. Música de fanfarrias).

EULALIA: *(se inclina hacia el Inspector como para no ser escuchada). Es sorda.*

INSPECTOR: *¿Quién es?*

EULALIA: *Mi hermana Amalia.*

INSPECTOR: *¡Qué pena tengo! Tendré que profanar la intimidad de su casa.*

EULALIA: *¡Es terrible! (pausa) Inspector, ¡usted cree que la vida privada...*

INSPECTOR: *Bueno, cuando hay que interrogar...*

EULALIA: *(En voz alta) ¡Es profanable! (autoritaria) ¡Interrógueme!*⁷

Una contradicción más, la aparición de Amalia vestida fuera - de tono, seguida por una música triunfal. Viste para una fiesta y en ese lugar se ha cometido un asesinato; la música que la acompaña por lo menos debería ser fúnebre, así estaría de acuerdo con las circunstancias. Otra arbitrariedad; la actitud de Eulalia tratando de ser discreta, con ella se hace énfasis en el absurdo de la - escena debido a la inútil precaución, ya que el susurro no podrá ser escuchado por la sorda Amalia. Más adelante se aclara que - Amalia sólo es sorda de siete a once de la mañana. La explicación sobre por qué el comportamiento de Eulalia no corresponde a la si tuación planteada.

Amalia exclama: "Es un razonamiento geométrico", con esta - frase trata de explicar los pensamientos, pero lo hace de una manera espontánea, sin reflexionar profundamente en sus palabras. Este razonamiento geométrico podría servir para comprender a los

personajes. Geométricos porque cada personaje es un cuerpo y cada cuerpo ocupa un lugar en el espacio, entonces, el razonamiento es geométrico porque está realizado por un cuerpo. Así razona Amalia y así debe razonar el lector. Geométricamente cada cuerpo tiene una arista y ésta da una perspectiva diferente a cada lado del cuerpo, mostrando las diferencias y semejanzas con las otras caras.

La geometría referida a los cuerpos cuadrados muestran tres dimensiones; en la obra, lo que muestran los personajes es una - mente cuadrada con varias dimensiones, por eso razonan geométricamente.

Eulalia, después de jugar con la locura y la cordura, declara que está en el minuto de las contradicciones. No es ni cuerda ni - loca, simplemente contradictoria, como todos los humanos. Cada - quien es contradictorio a su manera, y mientras el caso se investiga van apareciendo diversos temas sin sucesión lógica; hay una - geometría en los comportamientos y un constante cambio en las - anécdotas. Ejemplo de tal situación, la escena en la cual hablan de Tácito y sin el menor aviso explican quién fue Nerón.

EULALIA: Un día fue Nerón al Circo. Llevaba su esmeralda para protegerse del sol. Su séquito tomó asiento dispuesto a disfrutar del espectáculo. De pronto el Emperador notó que nada sucedía. El tiempo - pasaba. La arena estaba vacía. Entonces gritó: "Traigan la víctima". Y se presentó el general -

de la guardia imperial. "Búsq^ueme en seguida - una víctima", le ordenó Nerón. "Sin una víctima peligra la seguridad del estado", agregó. Y el general contestó: "No existe una víctima en todo el imperio, César". (pausa).

En nuestra reunión discutimos el tema. Todos nos preguntábamos: ¿por qué no hay víctimas? (pausa) Eugenia dijo: "La solución es muy simple. Tácito se marchó del Circo porque tenía una cita".

INSPECTOR: La verdad es más simple. No está en el fondo de un pozo. No me explico cómo ustedes no dieron - con ella. ¡Se habían agotado las víctimas!

EULALIA: (Sin hacer caso) Amelia dijo: "El victimario es víctima de la víctima y la víctima del victimario. Es un razonamiento geométrico." (pausa) Y entonces yo dije: "El Emperador estaba ciego."⁸

Toda dislocación está en la misma anécdota narrada y en queles la narran. Se explica el razonamiento geométrico. Cada quien expone su hipótesis sobre el comportamiento del Emperador, hasta el mismo Inspector se involucra en el razonamiento geométrico. Cada quien entiende la situación a su manera y busca los silogismos que conduzcan a una verdad absoluta para demostrar su acertada conclusión auxiliado por una geometría razonable.

El enigma no se resuelve, todo queda en misterio; otro acontecimiento se precipita sobre esa anécdota. Entra Eugenia, la criada y enciende la radio, se escucha la guaracha "Los carniceros".

Después del comentario del circo romano, esta música de fondo - es la adecuada. La ironía se atenúa porque el autor se vale de - un modelo histórico -las víctimas de los caprichos del Emperador- para equiparar la situación a través de la música popular que a - ritmo tropical alude a los matarifes de la realidad cubana de todos los días.

Después, Amelia, Eugenia y Eulalia hablan y razonan en voz alta. A coro repitan ideas generales sobre lo definitivo y exacto; a manera de letanía afirman: "la vida es la vida, la realidad es la realidad, la vuergüenza es la vergüenza, la muerte es la muerte, el hombre es el hombre porque siempre se cumple la repetición". La emotiva geometría verbal alcanza su expresión estética en esta letanía coral. Las voces representan un pensamiento simple, pero universal. Las palabras sintetizan el sentimiento práctico de la vida y mediante una filosofía sin complicaciones sentencian la sabiduría humana. Se Reduce el pensamiento a su mínima expresión, los discursos en su desgaste, se reducen a la trivialidad. Las mujeres recuperan esa trivialidad al repetir los vocables afirman lo que - siempre ha sido y será una verdad. La existencia está determinada por el hombre, la vida, la realidad, la muerte. El círculo, figura también geométrica, es el mismo y la palabra vuelve a designar a las cosas por su nombre, como si se pronunciaran por primera vez, como en el inicio de la creación.

Por deducciones que no son muy lógicas el Inspector descubre el asesinato, la culpable es Eulalia. Aunque se esclarece el caso investigado, el final en nada se parece al género policíaco, más bien

es una parodia de éste. El inspector es todo lo contrario a - - Sherlock Holmes, muy diferente de los detectives de la novela negra se opone en todo a ellos porque su mundo es dislocado y absurdo. El Inspector resuelve el caso gracias, también, a su razonamiento geométrico. Desde el principio todas las pistas son falsas porque toda la representación del caso tiene las características de una farsa. Nada está visto en serio, ni el crimen, ni el asesinato ni la investigación, por eso lo policíaco encuentra su parodia en estos personajes. Cuando se descubre al asesino, la historia no culmina con una moraleja o con el triunfo de la justicia, pues esclarecer el crimen carece de importancia. No hay suspenso porque la intriga se va nulificando mediante situaciones disparatadas. La obra concluye en forma frenética, en la confusión más delirante.

"(Eulalia saca un cartucho grande en forma de mitra color violeta y lo coloca en la cabeza del Inspector. Amella se coloca junto a él y remeda grotescamente un paso de ballet. Música de fanfarria. Eugenia se adelanta con una cámara fotográfica antigua de paño negro, un aparato de luz de magnesio y retrata al grupo. Fogonazo y deflagración. Tensión rápida)".⁹

Concluye la obra en la desarticulación total y absoluta. Todo se vuelve representación, pero congelada en una fotografía que atrapa un instante en el cual hay ruptura con cualquier orden lógico. Un momento absurdo de la conducta humana. Al Inspector, por su triunfo en el caso investigado, se le inviste como magistrado religioso; la parodia cobra características de escarnio porque -

la iglesia legaliza el delirio; Amelia remeda grotescamente un ballet y la música de fanfarrias es el fondo adecuado. Todo contribuye para acentuar lo fársico, la representación se torna festiva y queda en entredicho la religión, la justicia y la cordura. ¿Cuáles eran verdaderamente los móviles de la investigación? ¿Qué objeto tiene conocer al culpable? ¿En qué consiste la investigación? Todas las interrogantes quedan abiertas y las respuestas se cierran en un círculo en el que la vida es la vida, el hombre es el hombre y la realidad es la realidad. Así lo ordena la contradicción motivada por el pensamiento geométrico tan indispensable en ese universo que retorna a la sencillez, auxiliado por todos los lugares comunes. Asistimos a un absurdo en el cual no hay explicaciones, sólo existe la evidencia de un caos y un juego de representaciones de una comedia dislocada. El humor es el arma adecuada para burlar y criticar la gravedad a la que están sometidos todos los actos humanos.

El último tren fue escenificada en 1957, la obra se inclina más hacia el melodrama, pero adornada con los afeites del absurdo. Es la historia de un largo noviazgo que nunca llegará al altar. Quince largos años marcan la relación sentimental entre Alicia y Martel, personajes que al descorrerse el telón se ven "un poco ridículos y arcáicos". Esa fisonomía los describe físicamente y también califica sus acciones; el cuadro lo completa Marieta, hermana solterona de Alicia, que se preocupa por los narcisos, la perra Lulú y la cotorra Matilde. Con sus actitudes y su personalidad ellos reúnen las características fundamentales del melodrama.

Desde el exterior se escucha una voz "...me has dejado en el abandono". La frase pertenece a bolero "Lágrimas negras". El fondo musical es el adecuado para el melodrama. Parte de la letra de ese bolero es como sigue: "Aunque tú me has dejado en el - abandono/ aunque tú has muerto todas mis ilusiones/ en vez de - maldecirte con justo encono/ en mis sueños te colmo de bendicio- nes/ Sufro la inmensa pena de mi extravío/ y lloro sin que sepas que el llanto mío/ tiene lágrimas negras, tiene lágrimas negras/co- mo mi vida". La letra de la canción resume la vida de Alicia, - porque ella como el bolero, es quien hace un reclamo debido a su sufrimiento. Ella, igual que la melodía llora lágrimas negras, su- plica y se extravía; 15 años ha soportado ser la víctima de Martel.

Marga López, en Azahares para tu boda, pasa todo el film de rramando lágrimas -negras- por el novio ausente (trasunto de Do- ña Rosita la soltera de García Lorca). Se queda esperando como no- via de pueblo, deja que su vida se marchite porque los azahares - blancos y el vestido de novia jamás serán llevados frente al altar. El film es muestra del mejor melodrama cinematográfico mexicano. Marga López y Libertad Lamarque fueron las heroínas del melodra- ma en las pantallas; simbolizaban a las mujeres sufridas y sacrifi- cadas que derramaban lágrimas negras para redimirse ante los es- pectadores. Después, con el tiempo fueron desplazadas por las te- lenovelas, populares hoy en día. Alicia recuerda a esas mujeres ab- negadas que interpretaron las Ilustres argentinas residentes en Mé- xico. Alicia sería digna rival de la señora Lamarque en Rostros ol- vidados o en Te sigo esperando, aunque con cierta desventaja por- que la pobre Alicia jamás canta a la hora del sufrimiento, ella sólo

*escucha boleros que están muy de acuerdo con su deplorable con
dición sentimental.*

Arrufat se vale de una melodía popular como el bolero para subrayar la escena melodramática. "Lágrimas negras" no es mero accidente, tiene una función primordial y orgánica para motivar - el melodrama. El último tren corresponde a una conseja popular, sirve para señalar la última oportunidad que tiene una mujer soltera para poder contraer matrimonio. Es la posibilidad del viaje, del movimiento, simbólicamente es la posibilidad que puede salvar del anclaje de una vida condenada a la soledad y a la soltería. Por eso, el último tren para Alicia es ese novio que alarga los - plazos para la culminación del compromiso.

*Pero también el último tren es la decisión de Alicia para optar por la boda o el rompimiento del noviazgo. El viaje en el últi
mo tren lo alargará el novio al no fijar la fecha exacta para la bo
da. Todo es inseguro en esa larga relación, lo único concreto es la monotonía de las visitas nocturnas de los lunes y los jueves, que Martel concede a la eterna, ridícula y arcaica prometida. El último tren significa también ese sentimiento engañoso de la relación que se ha convertido en mera costumbre para cenar y jugar a las cartas dos veces por semana.*

*ALICIA: Pareces un horóscopo. Este año es un -
año desfavorable. No salga a la calle, no
haga viajes largos ni cortos, no se siente
en el sofá, no se peine con agua de colonia,*

*no coma frijoles negros en todo el año. En
fín, siéntese y espere."*¹⁰

Al ironizar la trivialidad de la vida mediante la magia doméstica del horóscopo, Alicia recurre al lugar común para señalar hiperbólicamente lo que es su destino. La ironía está reforzada en el tiempo de la espera, 15 largos años de noviazgo no han servido para conocerse uno al otro ni mucho menos para llegar al altar. El novio pide siempre un año de plazo para la realización de la boda; un año de prueba que nulificará la esperanza de la solterona. Al exclamar "siéntese y espere" lo hace irónicamente, porque a eso se ha dedicado durante ese período de tiempo. La espera la estanca en una vida estéril y pasiva.

Alicia decide romper con el noviazgo; esta situación tiene también un cariz melodramático porque literalmente ella derrama "lágrimas negras". La verdad es que Martel es casado y tiene un hijo y cuando ella lo sabe sale a flote la infidelidad del varón. La discusión entre los añejos novios es como un juego en el que desempeñan el papel de engañador y engañada. Esa disputa es mero remedo de la vida conyugal a medias porque la unión no ha sido sacralizada. El esconde su dignidad y hace vanas promesas al verse descubierto. La ruptura no llega a su culminación porque - - Martel utiliza como artimaña una disculpa y la reconciliación es inminente. Los dos ceden, pero no por amor, sino porque la hora de la cena está próxima; la comida mediará para que se olviden - todos los excesos y los disgustos. Se reconcilian, pero volverán - a agredirse y a humillarse veladamente. Los lunes o los jueves al-

guién tendrá que ceder. Alicia romperá el compromiso de nuevo, pero la cena los volverá a unir. Todo seguirá en la rutina; jugarán a las cartas, oirán los mismos elogios que Marieta prodiga a los narcisos, a la perra y a la cotorra. Quince años han instaurado un juego en la relación de noviazgo que día a día, año tras año se va envejeciendo en una vida pre-marital, pre-estancada por pre-meditada.

Los tres personajes van deteriorando su existencia en una convivencia que los encierra, desgasta y marchita. Son como el último tren que realiza un viaje sin retorno. Un tren envejecido que encierra a los tres, que jamás podrá actualizarse porque su movimiento es torpe, lento y monótono. Un tren caduco que se ha marginado del progreso. Los personajes son semejantes a un tren que se desliza lentamente hacia una sola meta, la del fracaso. Último tren porque es el viaje hacia la desesperanza y la infelicidad de tres voluntades aniquiladas y anquilosadas en una convivencia de mezquinos juegos y cenas que se repetirán con escasas variantes. Tres mediocridades que son indispensables para viajar en ese último tren en el que la vida es un rito grotesco de urbanidad. Devoción de una novia que jamás lucirá los azahares y jugará a esperar y romper el noviazgo. Seres ridículos y cursis que se necesitan para protagonizar el melodrama. Sus vidas tediosas suspirarán cada vez que suenen las notas del bolero que sintetiza sus aspiraciones, mientras el último tren sigue su marcha, no hace escala en aquel lugar porque todo está detenido en una espera infructuosa.

La repetición, es de 1959, pero la acción ha sido situada en 1940. Al abrirse el telón destaca la simetría que guardan los objetos. El escenario está dividido en dos habitaciones, una arriba de la otra. En la de arriba vive una muchacha soltera, en la de abajo habita una vecina casada. En la parte superior existe cierta jovialidad, teñida de una atmósfera melancólica. La Parte inferior muestra decrepitud, porque los objetos están muy envejecidos. Los personajes cubren su rostro con una máscara, la máscara representa una condición social; los personajes cubren su rostro para representar su papel. Puede decirse que este elemento sirve para identificar a la muchacha y la vecina, esto recuerda al teatro griego, pero también tiene una gran deuda con la Comedia del Arte. La máscara define a las mujeres y a través de ese arquetipo, simbólicamente se representa a la clase media pobre.

Arrufat divide su drama en escenas para alternar los sucesos de la parte de arriba con los de la parte de abajo. A medida que se desarrolla la historia esas partes se van correlacionando y yuxtaponiendo. Al iniciarse la obra, escuchamos el monólogo de la vecina y al final escucharemos el mismo monólogo, pero pronunciado por la muchacha que ocupa el lugar de la vecina. La máscara y el monólogo suplantán y repiten la misma situación. La repetición es un constante juego de suplantaciones. La vida parece girar en un mismo eje y el destino es igual para el término superior del escenario, como para el inferior. Todo se repite; el monólogo y las acciones. La máscara sirve como artificio para marcar un círculo que estrecha un microcosmos y lo reduce a una misma rutina.

MUCHACHA: (Enumerando cómicamente para crear - una atmósfera de vacío). Limpiaré el cuarto, me lavaré la cabeza, plancharé una blusita para ir al trabajo el lunes, me sentaré en la butaca, sacaré un crucigrama, me asomaré al balcón, cocinaré, me comeré las uñas (pausa, irónica) ¡No tengo un sólo minuto libre!"

La muchacha ironiza igual que Alicia en El último tren, respecto del horóscopo, en esa ironía está cifrada la vida rutinaria de cualquier mujer. La enumeración que la muchacha ha realizado, - es la de actividades que corresponden a la vida doméstica; trabajo rutinario de una vida gris y monótona, condenada a la repetición. La muchacha ironiza, pero en verdad debe resignarse a su suerte porque ella no puede salir de su círculo, ni mucho menos - ser la propiciadora de un cambio. Espera que la felicidad o el infortunio llamen por azar a su puerta.

Los problemas de la muchacha y la vecina están determinados por el factor económico. la falta de dinero es la causa de sus conflictos. La pobreza hace que se solidaricen y ayuden mutuamente. Como trasfondo de estos problemas está el carnaval: desde el exterior llega el bullicio de la fiesta popular. El ritmo de la conga se escucha en el aposento de la muchacha. La vecina acude a pedir ayuda a la joven pues desea alegrar a su hijo, para ello debe confeccionar un disfraz. La muchacha regala unos retazos de tela para improvisar el atuendo. El disfraz transformará momentá-

neamente al niño y él creará que es otra persona. La transformación permitirá un transitorio cambio de personalidad. El pequeño quedará convertido en guajiro, algunos elementos de la vestimenta nativa lo ilusionarán. Será feliz en la fiesta popular. Felicidad pasajera porque lo que está disfrazando es la realidad. La realidad al disfrazarse queda empobrecida porque el atuendo es confeccionado con retazos de una tela sobrante que sirve para dar una idea falsa, una leve apariencia de una comunidad marginada, la de los indígenas pobres.

El arriba simboliza una pobre esperanza y e abajo el abatimiento y la desesperanza. Frente a la puerta de la muchacha aparece un vendedor ambulante, duda si debe tocar, arroja una moneda al aire y al azar decide por él. Conoce a la joven y entre ellos nace una relación de mutua simpatía. Concertarán una cita para el baile; formarán una pareja que repetirá una vida matrimonial parecida a la de los vecinos, incluso, más adelante vivirán en la parte inferior. El autor, en la acotación explica que el vendedor será el marido; el uso de la máscara permitirá el intercambio de los personajes, el rostro queda oculto pero la repetición sigue una misma ruta. También la muchacha cambia de máscara y de escenario, pierde la soltería, adopta la misma actitud y habita el mismo aposento de su vecina. Al casarse, asume las mismas obligaciones de cualquier desposada. El marido-vendedor representa a todos los esposos pobres que acuden al muelle en busca de trabajo o pregonan su mercancía de puerta en puerta. Estas inciertas labores muestran la raquítica economía que sustentaba a los matrimonios cubanos de clase media baja durante la década -

de los cuarenta.

Al finalizar la obra todo se repite, la muchacha ocupa el lugar de la vecina, suplanta la vida hogareña como si el destino de sembocara en una sola posibilidad. La joven es una copia al carbón de su vecina.

MUCHACHA: Te digo que es imposible vivir así. Nunca se sabe si te darán trabajo. ¿ Vas a ir hoy ? (El marido asiente). Bueno, - trabajar todos los días está bien, pero ir a buscar todos los días y no encontrar... Sí, ya sé. Hay que esperar.... ¿ Está bueno el café ? me imagino... ¿ No te parece que ya va siendo hora de que las cosas cambien ? .

Ni de abajo ni de arriba pueden salir los personajes. El círculo de la cotidianeidad encierra a la gente pobre. La vida hogareña se reduce a acciones de aseo, cocinar y planchar como constantes que se repiten incesantemente. El trabajo es la repetición de labores domésticas que no tiene futuro halagador. Una labor inútil por rutinaria; una existencia que sólo se preocupa por la higiene y se devana los sesos para preparar el menú de la raquítica comida. Comida frugal que alimentará con mendrugos a una familia estancada en su necesidad más primordial: angustiarse día a día por sobrevivir.

En la parte de abajo, la discusión monologante de la mujer reclama al marido, se queja de la vida y en unas cuantas palabras sintetiza la situación económica. La pobreza de este matrimonio es semejante a la pobreza de muchas familias que habitan el país. Por eso al final, la mujer exclama: "¿ No te parece que ya va siendo hora de que las cosas cambien? "No hay respuesta, pero entendemos la rebeldía de la mujer contra la situación precaria e incierta. La pregunta queda abierta. En los años cuarenta no había solución posible que remediara estos males. La simbiosis entre principio-final, arriba-abajo, vecina-muchacha traza un círculo perfecto. La repetición se explica en este magistral planteamiento logrado por Arrufat.

En las palabras de la vecina-muchacha hay inquietud, deseo de transformar la realidad, un atisbo de conciencia clasista porque se siente afectada por lo precario de su vida. En esas palabras hay una leve toma de conciencia. Hay una protesta implícita, la falta de trabajo del marido los llevará a la ruina. La simetría en la concepción de la obra encierra en un círculo a la parte de arriba y a la de abajo. Arriba hay ilusiones, pero la caída es inminente. Arriba hay cierta tranquilidad sostenida por la arquitectura del mundo de inseguridad que viven los de abajo. El arriba y el abajo son necesarios para vivir una situación precaria. En círculo envuelve y aprisiona lo superior y lo inferior, el universo se cierra para ahogar esas vidas condenadas a la repetición.

La obra no critica la situación social, la muestra en una si-

tuación teatral límite: la vida dividida en el arriba y el abajo. Los de la parte superior tarde o temprano descenderán, porque en vez de escalar un peldaño social, su misma condición económica los llevará a saltar el abismo para ocupar un lugar más desolado y angustioso. No hay esquematismo en la obra, más bien existe una simbología específica. Arrufat enmascara a sus personajes para mostrar la otra cara de la verdad. Verdad que debe esconderse porque las represiones fueron muy graves en épocas de la dictadura, por eso la máscara es la prolongación del carnaval por lo que oculta y señala. Cubre el rostro, pero paradójicamente, descubre a los individuos. tipificándolos en su pobreza y en su condición desesperanzadora; así, el autor burla lo establecido. La ironía es el arma poderosa para criticar a las instituciones que privan a la colectividad de sus más elementales derechos. Debemos recordar que la obra fué escrita en 1959. Cuando Cuba padecía aún la tiranía de Batista, pero comenzaba a gestarse el advenimiento de la Revolución Cubana. Las palabras finales resultan iluminadoras, es cierto, " Ya es hora de que las cosas cambien ". El pueblo estaba cansado de todas las repeticiones estériles.

"Nadie se ocupa de nadie. Todo ha perdido su nivel...

Los buenos tiempos desaparecieron. Cada cual tira por su lado".

La zona cero aparece en septiembre de 1959. La atmósfera es más extraña que en las anteriores obras. La ambigüedad es

más perturbadora, desempeña un papel fundamental. No entendemos claramente por qué los personajes se encuentran confinados; intuimos que están condenados, sometidos por una fuerza casi sobre natural. Han perdido el contacto con el exterior. Los ruidos grabados en un disco indican lo que fue el mar o el valle; la grabación trae el recuerdo del allá, un exterior remoto, borroso, inexistente.

Los diálogos son imprecisos, no comunican a los personajes con nadie. El juego de la baraja es la actividad más importante - que se desarrolla a lo largo de la primera escena. La zona cero - aludida por el título se interpreta como la zona límite entre la vida y la muerte, entre ser y existir. Zona cero porque todo parece negarse y a la vez, es el espacio habitado por seres condenados a un purgatorio, antesala del infierno. La monotonía del juego sólo permite realizar agresiones veladas, porque los individuos han perdido la capacidad y el valor para insultarse abiertamente; el temor los domina a una voluntad ajena impidiéndoles expresarse.

Todo es insólito, no hay explicación lógica. Ellos juegan a - las cartas y ese juego se vuelve una cadena interrumpida de situaciones ilógicas. Llega un criado portando un teléfono, marca - un número y pregunta por el estado del tiempo; impide que los - otros utilicen el aparato, porque de hacerlo se podrían comunicar con el exterior y esto está prohibido. Todo es aquí delirante. Las rupturas son constantes, nada se concreta ni se define.

*Hay un juego de la teatralidad. El escenario se oscurece pa-
ra dar oportunidad a la aparición de diversos personajes, como si
emergieran del pensamiento, o se liberaran de las barajas. Ellos
representan a un juez, un militar, una dama y un político. Son -
los intérpretes de otro drama más complicado. Estas figuras se li-
beran de sus opresores, salen a la oscuridad para actuar la in-
congruencia. Dejan sumidos en el estatismo a los jugadores, como
si fueran espectadores que sueñan o piensan lo que se está re--
presentando. A través de estas figuras los símbolos son más ex-
traños porque estos seres de la teatralidad semejan marionetas -
que remedan a los jugadores. Son ideas o sueños materializados.
Son los fantasmas que representan el temor de los confinados que
no se atreven a manifestar sus inseguridades. También represen-
tan el Inconsciente reprimido de los sometidos que jamás se atreve-
rán a rebelarse contra la situación que los oprime. Representan la
debilidad y la caída de los jugadores que se aturden en el juego -
de la baraja para olvidar todo recuerdo de su pasado. Son ilusio-
nes personificadas a través de figuras grotescas que al corpori--
zarse asumen una actitud exagerada, caricaturizando a quienes a-
parentemente mueven las cartas.*

*EL POLITICO: Queridos correligionarios. Quisiera tener
la facilidad de palabra de Cortina, de -
Gambatta, de Castalar... y de alguien
más, para poder expresar en este momen-
to solemne, en este solemne momento, to-
do lo que mi corazón siente; para poder
deciros quien soy y lo que anhelo (Se -*

escuchan aplausos, silibidos y trompetillas. El político rueda el cajón) Nada valgo, pero si se pesa mi amor a la patria, en una pesa que pese bien, se verá que valgo mucho...

¡Ah, señoras y señores! Nada valgo. Lo he dicho y lo repito. NO me canso de decirlo y repetirlo.. Quién mejor que yo podría ocupar un puesto en la Cámara. Nosotros, los que nos hemos sacrificado por nuestro ideal... Mi madre fué lavandera... Todavía la veo doblada sobre la batea... ¡Juro que cuando llegue al poder suprimiré las bateas!... (Otra vez aplausos, silbidos, etc. El político rueda el cajón y vuelve a empezar su discurso. Entra el militar con un látigo. Se escucha un galope de circo en el tocadiscos. El político y el militar pueden hablar simultáneamente).

El discurso pronunciado por el político es la incongruencia absoluta. Mediante el mecanismo propuesto por el autor se pueden permitir todas las arbitrariedades posibles, pues todas las convenciones quedan abolidas. Los fantasmas, las figuras de los sueños, las ideas corporizadas permiten la teatralidad para mostrar lo grotesco y, a la vez hacer burla de la demagogia política, la ignorancia, el oportunismo, el culto a la personalidad y el abuso. El dis-

curso pronunciado recurre a los lugares comunes más típicos. - ¿Qué discurso político oficial no se parece al de esta figura grotesca? La realidad siempre supera a la ficción, los ejemplos abundan en la cotidiana demagogia de cualquier política nacional. Todas las palabras son huecas, sólo comunican un interés mezquino. Nada es concreto y sin embargo, son las palabras las que ayudan - al engaño de cualquier demagogo; constantemente cambia de lugar con ello se señala su oportunismo; el subir y bajar indica una actitud acomodaticia.

La entrada del militar imitando a un domador subraya otra - situación grotesca. El militar domina al político. Todo adquiere características circenses, la música de fondo contribuye a la función. Dos payasos con poderes infinitos están actuando para engañar a los demás. Todo es remedo, caricatura de las investiduras oficiales. La escena está presentada en forma distorsionada para sintetizar todo lo que deforma las instituciones que rigen un país. El circo, la música, las figuras de la baraja cobran fuerza para representar guiñolescamente a los payasos de la realidad. Circo y juego son los elementos necesarios para distraer y engañar al pueblo. La demagogia es auxiliar importante para que político y militar bailen al ritmo que la música toque. Circo y juego para el pueblo, encabezado por los payasos imprescindibles. Se desvirtúa la realidad para mofarse de ella presentándola en su circunstancia - más risible y grotesca. El absurdo se instaura en ese circo y en ese juego que es el del poder en su voracidad y farsa para entronizarse y someter a los débiles.

Mientras esta escena se desarrolla, los jugadores permanecen fieles y atentos a sus cartas. Ni pueden percibir lo que acontece en su derredor, porque no son capaces de traducir esta farsa representada; son sus propios sueños, su inconsciente reprimido que jamás saldrá a flote. Para ellos es más cómodo vivir en la ignorancia, en la oscuridad y en la indiferencia. La realidad opresora es más terrible que sus pesadillas. Dan espaldas, a cualquier compromiso, carecen de conciencia individual: juegan pero no racionalizan ese juego. Se vuelven figuras sin voluntad, juguetes de la vida misma.

La escena segunda recuerda la atmósfera y la situación planteadas en A puerta cerrada por Jean Paul Sartre.

"Al fondo, a la izquierda, un gran reloj sin aguja ni números en la esfera; a la derecha, un gran espejo sin marco. Estos objetos estarán muy separados uno del otro. Tal vez deben colgar del vacío. Hay dos sillas, una a cada extremo del escenario, estilizadas, grises. Mucha luz. Impresión de desolación".¹⁵

El tiempo ha sido abolido, el reloj es mera simulación, no marca ninguna cronología, el espejo no refleja ninguna imagen. Todo pende del vacío como aquellas vidas huecas, sin pasado. Ellos sólo cuentan fragmentos de sus existencias, pero sin entrar en detalles. Delia, Teresa y Reynaldo son los tres desconocidos que van a enfrentar sus temores y angustias sin comunicarse abiertamente. Forman un triángulo carente de todo sentimiento. En - -

A puerta cerrada, un criado conduce a tres personajes a una sala, ignoran el lugar en el que han caído y desconocen a sus acompañantes. La angustia, el sufrimiento y la incomunicación los separan y los acercan porque es la única forma de condición humana que prevalece entre ellos. El drama sartreano se inscribe dentro de la estética del existencialismo, hay ciertos rasgos del teatro del absurdo en lo referente a lo insólito y a la ruptura con la lógica. Cada individualidad vive su propia angustia y cada dolor individual se encuentra condenado a una existencia maldita. Los personajes viven una especie de purgatorio, no tienen salvación, su última meta es su propio infierno interior.

Teresa, Della y Reinaldo recuerdan a los personajes que forman el triángulo en la obra sartreana. El lugar también es muy semejante. La desolación es parecida y la extrañeza es el punto en el cual convergen ambas obras. Sin embargo, en los personajes creados por Sartre, el pasado acude para atormentarlos, de ellos conocemos los antecedentes de sus sufrimientos y comprendemos la muerte de su alma. En los personajes de Arrufat sólo conocemos algunos fragmentos del pasado. Teresa perdió a sus padres cuando era adolescente, Della fue abandonada por su amante; el más hermético es Reinaldo, él sólo muestra su presente, su cobardía y la sumisión.

REYNALDO: ¡Toda la vida para hacerse una vida!
y cuando se tiene ahí, en un rincón
amontonada... Cuando está ahí, y un
día se sienta y mira el montón, de
veras que uno se siente perdido, inú

til. Y uno se dice: "Voy a dormir un rato. Tal vez mañana todo marche mejor". Y otra vez y otra vez..."¹⁶

Exactamente, para Reinaldo la vida es algo amontonado, perdido e inútil. El vacío de la escena es simbólicamente el vacío de esas vidas que han caído en un lugar extraño, en una zona cero del pensamiento, en una zona cero de la rebeldía; en la zona cero de la inutilidad, de la incomunicación, del sinsentido, en el límite absurdo de la existencia.

Raymundo es otro personaje que sin estar en escena, tiene una presencia fundamental porque con su ausencia domina la situación. El representa la autoridad, es el ser sobrenatural que somete a los débiles. Este personaje guarda gran similitud con el filántropo, figura dramática de Piñera que da título a la obra; aquel sujeto que deseaba realizar una acción benévola, pero en el fondo escondía su perversidad. Raymundo, igual que el filántropo ha confinado a unos seres para humillarlos sutilmente; para ordenar sus vidas ejerciendo su autoridad sobre ellos. Desde un principio ha dictado las reglas del juego; juego que no tendrá ni ganadores ni perdedores porque los conducirá al aburrimiento y al desgaste de un tiempo sin memoria. Raymundo estará siempre vigilándolos a través del mayordomo, como lo hizo el filántropo mediante la ayuda servil de su criado. Las semejanzas son paralelas, la influencia de Piñera se nota en la obra de Arrufat y también la de Sartre.

En la tercera escena ya no hay fechas exactas, se ha perdi-

do la noción del tiempo; se comienza a inventar los días para ir conformando la existencia en un espacio cerrado y asfixiante. - Todo es desconsuelo aunque al principio se vislumbre una relación amorosa entre Reinaldo y Teresa ésta se va nulificando en los improbables enamorados. Se va negando paulatinamente el amor, la rebeldía y la solidaridad. Nadie confía en el otro, todos se vuelven enemigos porque la situación propicia las desaveniencias. Delia se burla de ellos porque no quieren que participe en sus planes, ella se ha enterado de su alianza y sabe que fracasarán en su intento de enfrentarse a Raymundo.

DELIA: ¡Me dijiste que era miércoles! ¿Por qué -
tratas de engañarme? (en otro tono) Ya
tú tampoco recuerdas que día es. ¡Es horrible! No pasa nada. No viene nadie. -
Nadie se marcha. (pausa) Gómez está en
su cuarto, solo fumando. Lo oigo reírse
sin motivo.

Luego se queda perplejo, tratando en vano de coordinar sus ideas... ¿Para qué las quiere? Para él ahora todo es nuevo, las cosas, las palabras, los pensamientos... De vez en cuando se ríe de sí mismo. Ya para él no existe Raymundo. No tiene obligaciones. Siente esa benevolencia floja, perezosa, muda... Anoche empujé la puerta de su cuarto y lo ví derribado en la cama, como un escombros. (pausa). Lo

mejor es convertirse en escombros.¹⁷

Las palabras de Delia indican que Gómez ya se encuentra en la zona cero. Entonces, esa zona cero ¿es la locura? ¿la muerte? ¿la indiferencia? ¿la abolición del tiempo? ¿la falta de recuerdos? ¿el presente? ¿la existencia? ¿la nada? ¿la soledad? ¿los pensamientos? El autor no da la respuesta precisa para situar la zona cero en un lugar exacto. Delia, Reinaldo y Teresa están a punto de traspasar los umbrales de la zona cero. Gómez, el mayordomo, ya está situado en esa zona, sin proponérselo, espera la compañía de los tres personajes.

Ellos no podrán atentar contra Raymundo, pues él es poderoso, e indestructible. Todo entra en calma, la pasividad se apodera de las voluntades, el tiempo se ha paralizado y ellos continúan en el juego de las cartas. En una escena muda aparecen las figuras que irrumpieron en la primera escena. Se inicia la representación mímica; vuelven a realizar las mismas acciones y tal vez digan las mismas palabras, no se escuchan los diálogos, hacen énfasis en el estatismo al repetir en forma paralizada un tiempo muerto. El juez, la dama, el político y el militar entran en la zona cero de un espacio circular que gira sobre su mismo eje. Al igual que en La repetición, todo se remeda para caricaturizarse, para parodiarse porque estamos de regreso en el principio; una copia al carbón que niega la evolución. Se está nuevamente en el principio para imitar lo acontecido, para repetir la nullificación de unas vidas condenadas a la soledad de la zona cero.

GOMEZ: Los hechos están ahí ignorados no se sabe por qué, y nadie ya se pregunta nada en ffn, qué pena porque las ventanas están cerrando y el cielo está mudo.¹⁸

Estas son las palabras de Gómez, el marginado que tiene un leve asomo de conciencia de la realidad. Conciencia que carece de importancia porque la negación triunfa sobre la afirmación. La vida es derrotada por el estatismo que simboliza a la muerte. Ya nadie interroga, todos aceptan las circunstancias de la inutilidad de la vida. Juegan mientras esperan el momento final, sin que tenga importancia para ellos. Las ventanas se están cerrando, oprimen a los individuos. El cielo enmudece ante un universo asfixiante y el espacio se vuelve una tumba de esos seres pusilánimes que no fueron capaces de rebelarse ante la condena.

"Baja un panel de cristal que cubre el centro de la escena, como si encerrara a todos los personajes. El cristal está un poco manchado en los bordes. No deja el polvo de caer y sigue escuchándose la música, mientras se va cerrando lentamente el telón".¹⁹

Los personajes quedan prisioneros en una urna de cristal que sirve como féretro. El espacio es la tumba y el entierro. El polvo que cae desde arriba es la tierra que ha de sepultarlos.

La caja de cristal está manchada, la opacidad impide ver cla-

ramente la escena. La oscuridad que siempre inundó el escenario, ahora es más tangible; es el símbolo de la zona cero, porque la ley está suprimida por la presencia de la muerte. También las palabras están encarceladas, el paréntesis de la acotación final las aprisiona. Las palabras han quedado prisioneras en ese paréntesis para encerrarlas en un círculo al que sólo puede penetrar la oscuridad de la zona cero. La nada gana la partida; el juego de la muerte se apodera de todo. Lentamente se cierra el telón, la oscuridad envolverá para siempre el escenario. No hay repetición, porque los seres condenados a la soledad pierden su oportunidad sobre la tierra.

3.- EDUARDO MANET: LOS PRESAGIOS DE LA INCONFORMIDAD

Scherzo de Eduardo Manet, aparece publicada en 1949, junto con esta obra están, Presagio, La infanta que no quiso tener los ojos verdes y Diálogos. Todas son muy breves, el lugar puede ser cualquier sitio, lo mismo ocurre con el tiempo. Los personajes pertenecen a este mundo o al de los sueños, al de la imaginación, o al mismo pensamiento del hombre. El autor no apunta datos de la psicología de los personajes, éstos simbolizan a cualquier individuo. La brevedad permite todas las ambigüedades posibles; los diálogos están compuestos por palabras exactas, sin que ninguna sobre ni falte. Las frases son sentencias que pueden pertenecer a un individuo o a una colectividad, esas voces representan al inconsciente colectivo. No hay enseñanzas ni moralejas; las obras son mero divertimento escénico.

Scherzo, es una radiografía de aquellos famosos amores de Tristán e Isolda. Esta pareja legendaria se hizo famosa por su pasión irrealizable, en la cual la pureza y la fidelidad eran la circunstancia que magnificaban su relación. En la obra de Manet nos encontramos con un Tristán demasiado romántico e idealista; un hombre que sólo puede ofrecer poesía a su amada, un mancebo que suspira y busca las palabras que interpretan su pasión; Tristán está prisionero de su lirismo, de las bellas imágenes, es lo único que posee, su pobreza no le permite ir más allá de sus palabras. Es un hombre que no actúa, vive suspirando

para alcanzar el ideal. Ivelina es la personificación de Isolda, - pero una Isolda inconforme, coqueta, calculadora, práctica y voluptuosa. Marbac es una especie de rey Marcos ya envejecido, - pero rico que aspira a conquistar por su dinero a la bella joven, pero tampoco puede satisfacer los caprichos, los deseos y las ensoñaciones de la doncella.

Ivelina aspira a un amor y una belleza como la que ostenta Tristán, y una riqueza y opulencia como la que posee Marbac; - sin embargo, no puede encontrar el equilibrio entre esas dos posibilidades; ellos no satisfacen sus ensueños. La obra puede entenderse como una búsqueda de la dicha, sin reducir al simplismo esta posibilidad. La búsqueda es más compleja, por inalcanzable; porque es hacia el mismo individuo, es a través de los caminos - más laberínticos de la mente y la ilusión. Es una búsqueda del alma, y ésta es difícil de apresar, difícil de contentar, difícil de halagar. Búsqueda que se vuelve insaciable porque se encuentra muy cerca y a la vez muy distante. Está en todas partes y en ninguna, es de este mundo y del mundo del inconsciente.

A Ivelina se le aparece Satán, un pobre diablo con vocación luciferina. Los acontecimientos se complican para la joven al dejarse tentar por el espíritu del mal. Comienza la transgresión, - no es el amor o el dinero lo que satisfacen, es el pecado lo que - despierta la inquietud en el corazón de la doncella. En esta forma se dirige Satán a Ivelina: "Blanca doncella del bosque, negra de sentimientos". Es blanca, pero a la vez negra; blanca por su aparente pureza, pero negra de sentimientos porque la ambición -

es el lado humano que ha calado muy hondo en ella.

SATAN: Soy... lo que los hombres han querido que sea. Un ángel caído, un monstruo lujurioso e infame, un pedazo de bestia no muy canalla; en ocasiones hasta bueno. Curas, filósofos, brujas y poetas me crearon un traje y un hablar según como me vieron en sus imaginaciones.²⁰

Habla el diablo y culpa a los hombres de su existencia; es un producto de la imaginación más que de la realidad, es el inconsciente dormido de todos los hombres. Se aparece a Ivelina para decirle que es un monstruo lujurioso, estas palabras desconfían la clave del pensamiento de la tierna doncella, por eso es - que antes ha dicho: negra de sentimientos. Entonces, esos sentimientos de la muchacha son los de la lujuria, por eso ha hecho acto de presencia Satán, ella misma lo ha convocado con el poder de su pensamiento.

DIABLO: Debo advertirte que tengo dos clases de nombres. Unos han sido inventados para asustar a los hombres y hacerlos -- creer que no deben seguir mi ejemplo: - (Teatral) Mefistófeles, Luzbel, Satanás. (Otra vez natural). Como si yo fuera - el mal absoluto. El mal existe, por

supuesto, pero yo no soy su representante. Yo sólo soy un rebelde, y la rebeldía para mí, es el mayor bien. - Quise enseñar a los hombres el por qué y el para qué de todo lo que le rodea; de lo que acontece, de lo que es y no es... Debo decirte, que prefiero - otros nombres, esos que aunque nadie me adjudica son los que realmente me pertenecen; para los griegos fue Prometeo, Galileo en el Renacimiento, aquí en tierras de América... pero bueno, he tenido tantos nombres más. (Con un dejo de amargura). Los nombres cambiaron pero yo fui siempre el mismo: calumniado, temido, despreciado y lo único que he querido siempre, a través de los tiempos es acercarme al Hombre, ayudarle a vencer el miedo a la vida y a la muerte, la angustia de ser y del no ser. (Torturado). Quise hallar para la vida otra respuesta que no se estrellara siempre con las puertas cerradas de la muerte, de la nada.²¹

Estas palabras pertenecen al Diablo, personaje de la obra de Carlos Solórzano, Las manos de Dios. He copiado este parlamento con el objeto de señalar las similitudes entre este personaje y

el Satán de Manet. Las obras de estos dos autores quizá no guarden mucho paralelismo ya que obedecen a temáticas muy diferentes. La de Manet se estrena en 1948 y la de Solórzano en 1956. Solórzano sitúa su obra en una época contemporánea en cualquier parte de Latinoamérica; el Diabolo, que aparece ante Beatriz (joven pobre de Las manos...) es un forastero que despierta la rebeldía y el descontento en la desolada muchacha. Son las palabras que pronuncia las que importan en este momento porque al igual que el Satán de Scherzo, es una invención del hombre para atemorizar y someter al mismo hombre. Tanto Satán como el Diabolo se aparecen a dos jóvenes como si fuera la materialización de sus deseos y pensamientos. Ivelina piensa en sus propios intereses y da rienda suelta a sus deseos lujuriosos. Beatriz, en cambio, al rechazar al carcelero por la actitud lasciva que éste tiene le dice que se vaya al demonio junto con el Amo. Al pronunciar la palabra, el forastero se materializa y sólo Beatriz puede escucharlo y verlo. Ivelina también, al estar meditando su propia lujuria lo materializa. Las dos jóvenes se sorprenden ante la repentina aparición, sin embargo, ninguna se asusta; la figura extraña despierta en ellas cierta simpatía, cierta atracción; pues en las dos obras los personajes son apuestos, vestidos de negro para cautivar con su aire de misterio.

Los dos extraños personajes se ponen a filosofar sobre la vida y el hombre; el de Solórzano con angustia y el de Manet con cierta ironía. Las ideas expresadas los estrechan, porque simboliza lo que el hombre ha inventado para representar el mal a través del ángel caído. Del rebelde que se opuso a una tira-

nña y se convirtió en el símbolo del mal y del pecado. Los dos se encuentran determinados por la ideología cristiana. Ellos representan el mal, pero no como lo pecaminoso, sino como la inquietud, la rebeldía, la búsqueda a una condición humana menos pasiva, más consciente. Al principio las dos mujeres no comprenden sus palabras, pero se interesan en oírlos, como si estuvieran escuchando la voz de sus conciencias. Ellos despiertan en ellas - la semilla de la duda. Ellas descubrirán que son seres que deben optar por una vida distinta y para lograrlo necesitan despertar de su letargo.

El Diablo de Solórzano pide que la vida no esté cercada por la muerte o por la nada y el Satán de Manet, siente que está - afligido por las neurosis de la era civilizada ya que estamos en - la época "de la propulsión, la penicilina, los átomos, el cinematógrafo". Son las represiones, según sus propias palabras las que impiden al hombre ser completamente libre. Los dos personajes hablan de la libertad para que el hombre se desprenda de las - ataduras, prejuicios y la incomprensión cristiana. Dice el Satán de Manet: "Todos somos iguales, miramos de la misma forma. - Unos ocultan lo que quieren decir y otros dicen lo que quisieran ocultar; pero en el fondo, es el mismo impulso, idéntica emoción. Sin embargo, yo estoy por encima de todas las emociones, Soy - limpiamente perverso..."²²

Es limpiamente perverso porque no representa al mal, representa la libertad, la rebeldía al igual que su gemelo, el Diablo de la obra de Solórzano.

*"Satán.- Existe ese algo que llaman maldad sin -
saber con certeza lo que es y lo que desean sig-
nificar con ello. Maldad fue el primer abrazo de
la mujer al hombre. Maldad es el amor a la vida
y el anhelar el goce a la tierra. Maldad es arran-
car todos los frutos para exprimir su último jugo.
¿Maldad? ¿Por qué no dicha? El hombre es frau-
dulento, gusta esconder la raíz de su carne y -
ahí nace la sucia hipocresía. Mi nombre es símbo-
lo de maldad, un símbolo directo, claro, por eso
es limpio." 23*

*El Satán de Manet habla de manera semejante al Diablo de -
Solórzano. La maldad existe, pero no son ellos los representan-
tes. Es el mismo hombre que encubre su sucia hipocresía en el
Demonio, en el Satán, en el Luzbel, en el Mefistófeles creado por
la imaginería religiosa.*

*Ellos son la palabra verdad, el verbo divino encarnado en -
la nueva vida para el hombre; en sus palabras no hay blasfemia,
hay coraje, rebeldía, descontento. Rabia porque los hombres no
son capaces de encontrar la verdadera libertad. Los dos han -
querido enseñar a vencer el miedo a la vida, uno de manera psi-
cológica, el otro de manera metafísica, comprometer a los hombres
con ellos mismos. Han querido dar la luz, pero la ideología reli-
giosa los ha rechazado y los simboliza con las fuerzas oscuras y
negativas. Explican la maldad. Ellos simbolizan mediante lo reli-
gioso: lo negativo, lo pecaminoso. La negación se traduce en la*

sumisión perversa para mantener temeroso al hombre, sumido en sus dudas, condenado a su propia incapacidad de rebeldía.

*SATAN.- Debo tentar, pero el mundo ya está -
prostituído, Y no ha sido por mí, te lo
juro. El hombre nació con serpientes
en el cuerpo. ¿Qué culpa tengo yo? -
¿Por qué me maltratan? ¿Por qué no me
dejan tranquilo? ²⁴*

*Más adelante, el mismo Satán dice: "No existe Satanás. Sólo hay hombres". Su queja es amarga porque él se considera -
limpio, los sucios son los hombres. El ha querido tentar, pero ya todo está prostituído, ya no hay nada que hacer en este mundo, el hombre se ha condenado por sus propias culpas. No debe culparse a Satanás, debe culparse a la humanidad entera. -
Ivelina pide a Satán que la bese, que no la abandone, pero él -
la rechaza y le dice que se ha pervertido sola al no tener capacidad para amar, sólo tiene capacidad para pedir y no para dar. El egoísmo la condena. Aparecen sus dos enamorados y de hijos le piden su amor; ella no hace caso, porque se dejó tocar por Satán, e implora desesperadamente por algo inalcanzable, imposible; la obra termina cuando ella con los brazos abiertos, primero grita "Quiero a Satanás", y después de espaldas al público y a sus dos amados vuelve a gritar: "¡Quiero al diablo!" Mejor blasfemia no podía pedirse a la obra, porque la blanca doncella en vez de gritar a Dios para que la salve del pecado, grita al diablo porque ha comprendido la lujuria que lleva consigo. El úni-*

co que puede calmarla es Satán. Ha caído como el ángel, ahora vive en el pecado de sus deseos, pero los confiesa públicamente, quiere al representante de sus deseos, al vencedor de sus ilusiones, al que la ha despertado para la libertad. Pero ahora está sola frente a los dos enamorados y de espaldas al público para - ocultar su sucia hipocresía, su perversión porque comienza a - prostituir su pensamiento, ha sido tocada, tentada y sólo la puede consolar aquel que simboliza el mal; la casta doncella desea la lujuria y sólo se le ofrece a sus pies el dinero y el amor, la fórmula para una vida monótona y vacía.

En cambio, en Las manos de Dios, el Diablo le dice a Beatriz: "¡Ya no puedo hacer nada por ti!". Beatriz muere amarrada a un árbol y repudiada por el pueblo. El cura ha ganado la batalla, pero Beatriz obtuvo la victoria al rebelarse, al atreverse a ser libre. Muere en la soledad, pero convencida que ha obrado bien, en este sentido hay una marcada diferencia en relación a Ivelina. Beatriz se ha sacrificado por su propia causa y se ha entregado a su propia voluntad, ella pertenece al bando de los - inconformes, de los rebeldes, por lo tanto, su alma pertenece al Diablo; otra gran blasfemia, pero el Diablo es la verdad, es la - luz y no el castigo. Por eso al final el mismo Diablo rectifica - "(De pronto reacciona otra vez con energía). Está bien... Seguiré luchando; libraré de nuevo la batalla, en otro lugar, en otro tiempo, y algún día, tu muerta y yo vivo, seremos los vencedores". Aquí hay un atisbo de esperanza en el Diablo, en cambio, el Satán de Manet ha sido derrotado por los pecados del hombre, o mejor dicho, por la hipocresía de Ivelina que se torna en cria

tura impura; en cambio Beatriz representa la pureza porque supo morir por sus propias convicciones. Las almas puras volverán a encontrarse con el Diablo de Las manos de Dios y las almas impuras aguardan la llegada de Satanás para culparlo de sus desgracias.

Presagio, Eduardo Manet la ha calificado como boceto en una jornada. Los personajes son tres mujeres enlutadas, un cura y un espíritu loco; el escenario es un camposanto. Las mujeres lloran a sus difuntos. La primera vierte lágrimas por su amante, la segunda por su hijo y la tercera por su padre. El cura reza y habla según lo establece el dogma religioso. La muerte es el tránsito hacia la eternidad, hacia la gloria; pero las inconsolables mujeres no escuchan las palabras del cura, éste entre sorprendido y asustado sigue tratando de consolarlas a través de las oraciones, pero los rezos no tienen ningún efecto consolador, ellas siguen abatidas por el dolor de la pérdida de sus seres queridos. El cura las conmina a buscar la resignación, pero no quieren escucharlo, para ellas, la muerte es la pérdida total, de la cual no hay recuperación, solamente martirio.

"El Cura.- (Envalentonado por el terror de las mujeres). Ciegas vosotras que pensáis en vuestro único dolor. Sordas al consuelo piadoso. Indiferentes a la letra divina. Está escrito: "El reino de Dios es para los humildes, para los que saben callar convirtiendo la pena en sonrisa benigna".²⁵

El religioso busca todos los argumentos para convencer a las mujeres, pero ese convencimiento es fallido porque sus palabras son huecas, les falta sinceridad. La repetición fría y monótona de las sagradas escrituras no otorga consuelo a la tristeza. El dogma religioso fracasa, el mismo Cura no entiende los designios divinos, se concreta a repetirlos de memoria, dominado por la cólera que le produce la actitud de las mujeres.

De pronto, irrumpe el Espíritu loco (Viste traje en diversos tonos de verde, compuesto de pantalón de malla, zapatillas de ballet, una camisa de mangas largas con grandes puños y cuello de arlequín). Este personaje es simbólico, puede ser un loco que irónicamente, es más cuerdo que los otros personajes, ser el diablo una fuerza sobrenatural, puede ser muchas cosas a la vez, pero la más importante es la fuerza opositora a las ideas conservadoras y retrógradas del Cura. Es la luz que ilumina a aquellas mujeres en el camposanto, es la vida transformada en un espíritu loco; es la oposición a la muerte, es la alegría de vivir, es la figura que consuela a esas mujeres enlutadas, es la subversión personificada en un loco. Exclama ante el Cura: "No existe el Demonio, ni el infierno, ni la muerte", porque el sacerdote comienza a conjurarlo en nombre de la cruz, el símbolo religioso falla, el espíritu loco no es Drácula para amedrentarse ante la presencia de un crucifijo.

El gran secreto que revela el espíritu loco es el de vivir: "A los muertos dadles flores y risas...risas... Un canto de alegría que desgare las tinieblas. Convertid en brazas sus esque

letos y levantad la frente. Hay mucho llanto en el mundo pidiendo luz y consuelo". Con estas palabras, el espíritu loco refuta las palabras pronunciadas por el Cura; existe un verdadero consuelo y no como en las frías palabras de las sagradas escrituras. Las flores y las risas alegran los semblantes de los vivos y los muertos son recordados a través de un canto de alegría.

El espíritu loco las invita "Seguidme. Iremos a danzar por los caminos. Olvidad el duelo. Aprendamos a reír de nuestros propios sufrimientos". Qué más subversión se puede pedir, que alguien pronuncie estas palabras en el camposanto y frente a un representante de Dios. Queda entredicho el dogma cristiano y burla a la falsa piedad eclesiástica. Pedir alegría, risas y bailes es una forma de transgredir lo establecido en relación al culto de los muertos. Hay que gozar con los propios sufrimientos dice ese espíritu lleno de vida que quiere ganar esas almas para su causa, todavía están muy lejos los testigos de Jehová que impedirán toda alegría al hombre de la isla caribeña; sin embargo, el Cura es una sombra imprecisa de esta secta que mucho mal causó al pueblo cubano.

Sin escuchar las palabras del Cura, el espíritu sigue tratando de convencer a las mujeres: "Venid. ¡Desgarremos las tinieblas. Cubramos de alelúes los árboles estériles. Besemos los juncos y las madre selvas y las piedras de todos los caminos. La vida es bella! Venid". Vida y muerte se enfrentan, religión frente a ateísmo, la tradición frente a las ideas renovadoras, el camposanto en el cual yacen los muertos frente a la naturaleza -

en la que todo reverdece, y la vida aguarda. Intransigencia -
contra razón. Todo se vuelve desaffo en el lugar del descanso
eterno. Todo es transgresión contra las ideas religiosas y con-
tra el orden establecido, se subvierten el orden, no guardar -
culto a los difuntos, cantar a la vida y sonreír ante la adversi-
dad. Canto, árbol, sol, alegría son las palabras iluminadoras.
Todo debe transformarse y las primeras en sufrir una metamorfo-
sis son las enlutadas que siguen el llamado del espíritu loco. La
invitación es aceptada; hoy comienza la vida para ellas, precisa-
mente en el lugar del llanto y del sufrimiento.

El Cura habla de un presagio, de un mal agüero, ha perdi-
do a las almas dolientes, el espíritu de la vida y del bien ha -
triunfado. Volvamos a Las manos de Dios. En la obra de Solór-
zano la manipulación somete a las almas, no las deja ver la luz,
no les permite que el Diablo las tienta, derrota a su contrincan-
te a través de la oración y de la invención de un milagro; fabri-
ca una aparición para someter a los débiles de espíritu, les ofre-
ce la condenación eterna para sus almas si no escuchan la voz
del creador. El miedo es el arma poderosa que él esgrime para
someterlos. Derrota al Diablo y éste no puede ser escuchado por
los desheredados de la tierra. El pueblo en su totalidad vuel-
ve al mutismo, sus acciones son como las de las marionetas; la
voz del religioso se convierte en los hilos invisibles que manejan
a esos seres derrotados por la palabra divina. No hay rebeldía,
no hay cambio; la impotencia le pertenece al luciferino persona-
je. En Presagio, Manet lleva el triunfo al personaje vital porque

impulsa a las mujeres a ser diferentes, inyecta rebeldía y ellas encuentran en ese presagio la condición de la vida y sus posibles transfiguraciones.

La maldad radica en no saber vivir y en no dejar vivir. En la obra de Manet, el Cura pierde la partida al quedar impotente gritando a las almas que vuelvan a la senda del bien. Sus palabras no sirven para redimir; al contrario, sus palabras alejan a las ovejas del rebaño. El quiere que vuelvan a la pena, al recuerdo, o lo que es lo mismo, al sufrimiento y a la muerte. Ellas, en un arrebató de vida siguen al espíritu que ha reconfortado sus almas. Buscan el camino de perfección, las salvará. Las manos de Dios, Presagio y Scherzo se complementan, tienen vasos comunicantes aunque la de Solórzano es una denuncia a tantas injusticias sufridas por los pueblos hermanos de Latinoamérica; es una obra subversiva contra el orden burgués establecido y la ideología religiosa castrante. Las obras de Manet sin ser obras de denuncia, reflejan un mundo que presagia un cambio, una nueva forma de ver la vida y a los hombres.

Manet nos sitúa su obra en ningún país determinado, así alcanza universalidad en el tratamiento del tema. Puede suceder en América o en Europa; ocurre a principios del siglo XX o fines del XIX. Sus palabras, escenas y personajes son contemporáneos. Sin etiqueta de escuela o tendencia; moderno porque canta al hombre y a todas sus debilidades, con una luz esperanzadora que presagia un juego, un divertimento, un compromiso,

una toma de conciencia, dejar salir a flote todo el inconsciente reprimido para que veamos que más allá de las lágrimas está la risa, el baile, saber disfrutar ampliamente de la vida sin temores y así, el individuo decida optar por sus deseos y por sus inquietudes.

Un teatro de búsqueda que encuentra en la sencillez, toda la complejidad que la misma vida enseña. Un teatro en el cual la búsqueda siempre será en beneficio del espectador.

La Infanta que quiso tener los ojos verdes, Eduardo Manet la denominó entremés romántico. Temporalmente está situada en otros siglos y no en el actual y el lugar se llama Matanas. Por el comportamiento de los personajes y las circunstancias presentadas, presumimos que esos siglos corresponden a la Edad Media, época de leyenda en la que existieron princesas y dragones que querían devorárselas. Epoca de la caballería, fantasía y aventuras inverosímiles; época en que el amor se sublimó al idealizar a la dama inalcanzable, época en que se sitúan muchos cuentos de hadas con final feliz. Epoca de magia y exorcismo; mística Edad Media que la fábula convirtió en encanto y fascinación por el misterio y las empresas fastuosas, donde la aventura y la heroicidad eran tributo a la fidelidad y el riesgo. Epoca de amores castos y frágiles doncellas, época de sacrificios amorosos y entrega absoluta al ideal.

En La Infanta..., un dragón tiene atemorizado a un reino; el monstruo quiere a la virginal doncella de los contrarios des-

truirá todo. Aquí el místico animal aparece expuesto en toda su esencia, es el feroz que pide un sacrificio para dejar en paz a un pueblo. Todos temen por la vida de la Infanta, al decir todos, nos referimos al pueblo porque a su padre y a su madrastra no preocupa esta situación. Un cortesano exclama: "¡El Valor! ¡Terrible perspectiva! Eterno juego con su eterno resultado. Buena parte de nuestra mejor juventud, será devorada para llegar a la misma conclusión: la Infanta es cedida al monstruo". - Sí, la juventud va a ser sacrificada para salvar a la Infanta; el valor es su única arma para enfrentar al espantoso animal, nadie puede vencer al dragón. Los cortesanos expresan la voz popular, uno de ellos siente que la princesa pertenece a todos y que juntos deben sufrir por el sacrificio, en cambio, el otro siente que es una injusticia sufrir por la princesa. Uno se conmueve de la suerte de la infeliz doncella y el otro en forma escéptica muestra desdén ante los hechos. Todos se sienten inseguros, igual que la Infanta, nada pueden hacer frente a lo que les depara el destino.

Los familiares de la Infanta son, el Rey asmático y panzudo, tose constantemente, casi no habla; en cambio, la Reina habla - sin cesar, hasta la histeria. El esquema de los personajes parece fiel a sí mismo, pero el molde se rompe a través de la ironía. Hay una burla en la presentación de los personajes, pues éstos están caricaturizados, son como una especie de fantoches que están movidos por sus impulsos y no por sus sentimientos y mucho menos por su razón. Un Rey bonachón, enfermo e inútil, una

Reina agresiva y casi malvada. Los personajes típicos nos recuerdan a las caricaturas disneyanas (Tener en cuenta a Blanca Nieves, La bella durmiente, La Cenicienta), en esos cuentos todas las brujas-reinas-madrastras, son una pálida imagen en tetracolor de esta Reina-madrastra que no se interesa por el porvenir de la Infanta, más bien le enoja que la muchacha sea la causante de los problemas que enfrenta el reinado.

Constantemente las situaciones pierden gravedad, la ironía está en labios de casi todos los personajes. Ejemplo: cuando los cortesanos saludan a los soberanos: "¡Mil años de ventura! Poco vamos a tener con la bestia que se nos encima. ¡Oh, esta hermosa tierra pacífica y productiva! Sus campos arrasados, sus palacios incendiados. Y todo por una chiquilla estúpida y sus locos designios". Primero hay burla de las palabras de los cortesanos y luego condena la actitud de la Infanta. A ella no le interesa la suerte de la muchacha ¿y cuándo una madrastra se ha preocupado por alguien que no es su hija? Allí está el señor - Disney para comprobarlo, allí están los cuentos de hadas para - aseverarlo, allí está la tipificación de la maldad para señalarlo. Si recordamos a Ifigenia, es Agamemnon, su padre, el que se ve en la obligación de sacrificarla para salvar a la colectividad de - la ira divina. Ifigenia debe ser sacrificada en honor de los dioses para que los hombres puedan continuar con su guerra; para la muchacha indefensa la tragedia es inminente, es la ley divina la que lo exige y así debe cumplirse. En La Infanta..., la situación no llega a extremos tan bárbaros, lo que hace Manet es

una farsa, un remedo de esas épocas trascendidas en las cuales el valor, la fidelidad y el amor eran símbolos determinados para que el hombre defendiera su ideal. La obra de Manet toma como pretexto todos estos símbolos para realizar un entremés romántico, para crear un juego escénico, una teatralidad para niños. Aquí triunfará sobre todas las mezquindades humanas el valor y el amor. Tal prodigio se realiza gracias a la intervención de un joven mancebo que se enfrentará al dragón para salvar a la Infanta. Antes morirán muchos jóvenes, e incluso su muerte está vista en forma desenfadada, con un sentido cómico muy sutil y a veces teñido de negro, pero hasta la forma de ver este último fin de los jóvenes resulta desdramatizador, no hay pena, sólo queda la evidencia de que el dragón mata por docena.

"El Mancebo.- ¡Por adoraros voy a vivir! No uno, cien dragones he de vencer por lograr una mirada vuestra. He esperado. No sabes lo que he esperado! ¡Noches enteras observando las estrellas, tratando de encontrar en el cielo la luz de vuestros ojos! ¡Y ninguna era capaz de superarlos! (...) Podéis, princesa mía, pedir hasta la última gota de sangre. Podéis pedirme mis pequeñas ideas y mis ensueños más hondos. ¡Oh, por vos, yo podría detener los siglos para que toda la humanidad del pasado y del futuro, alcanzara el supremo goce de contemplar vuestra hermosura!" ²⁶

Con estas palabras entendemos que lo que hacía falta, aparte del valor, era el sentimiento amoroso. Con las palabras expresadas por el Mancebo, está cifrado el sentido hiperbólico del amor y de la empresa misma. Todo personaje de la novela de caballería es hiperbólico en sí porque toda aventura es fantasía que va más allá de lo realizable por el ser humano común. En el entre-més de Manet se plantea lo hiperbólico en los sentimientos, en las palabras y en las acciones. El Mancebo es el ideal de la Infanta y a la vez, la Infanta es la mujer idealizada, la dama a quien el muchacho puede ofrecer su hazaña gloriosa. El regresará triunfante porque lo espera el amor casto y la pasión que ya comienza a desbordarse en la virginal doncella.

La Reina representa a la tiranía, siempre se excede y transita de un extremo a otro. Pero su actitud mueve a risa, sus acciones son cómicas sin que ella se lo proponga porque para ella todo es grave y solemne. Primero se lamenta de la suerte que correrán los jóvenes ricos al enfrentarse al dragón, pero cuando se entera de que éstos no han acudido al llamado del Rey, monta en cólera y los llama cobardes. Ella es la personificación del egoísmo, pero en sus excesos no deja de ser la imagen grotesca del poder y la inconsistencia. Trata de ser malvada hasta con ella misma pero no se da cuenta de su fracaso. Tanto ella como el Rey son mezquinos, lo único que les interesa es el poder para seguir dominando en aquel reinado.

"El Rey.- (Gritando) ¡Proclamad que el que venza obtendrá la mano de mi hija y la sucesión del reino!

La Reina. ¡Loco! ¿Y si vence? ¿Qué haremos luego con un plebeyo en el trono?

El Rey. Si vence... si vence, ya no hará más falta y podremos liquidarlo". ²⁷

El bonachón Rey que se ha pasado la mayor parte del tiempo tosiendo saca a relucir todo su egoísmo. Quiere sacrificar su reino pero esto es aparente, en realidad esconde sus mezquinos intereses. Públicamente ofrece su gobierno, pero en la intimidad maquina destruir al vencedor. La suerte del pueblo, de la Infanta y del Mancebo, poco les importa, ellos quieren la paz, que el orden sea restablecido, pero las promesas nunca las cumplirán. Son los poderosos y seguirán en el poder.

El Mancebo vence y su talento le permite hacerles una mala jugada a los reyes. El Mancebo: "Ni me han de matar, ni me han de dar reino alguno".

"¿Acaso necesitamos nosotros palacios y lacayos; cortesanos y riquezas? ¿Pueden quitarnos por ventura, el frescor de los álamos; la sombra de la acacia; el cristal del riachuelo que refleja nuestras casas o la semilla que la tierra cuece en sus entrañas? ¡El mundo es ancho, y es nuestro! ¡Vamos, pues, hacia él!" ²⁸

Con la Infanta, el Mancebo va hacia un mundo nuevo donde la dicha eterna ha de cumplirse y el amor podrá realizarse con toda su plenitud; él renuncia a un reinado porque tiene todo un universo a sus pies, es la naturaleza la que brinda posibilidad de riqueza simbólica. La dicha es para los jóvenes y la mezquindad para los viejos; los ancianos representan la decadencia y los enamorados la esperanza de un futuro limpio, en el que la honestidad tiene el color verde de la mirada de la Infanta que se ha transformado en mujer gracias a su capacidad de amar.

La Infanta nos recuerda mucho a ese diálogo de Luisa Josefina Hernández: "Martha y el dragón" que forma parte del volumen titulado La calle de la gran ocasión; también una doncella debe ser sacrificada a un dragón, pero ésta con su candor seduce al monstruo y lo domestica para llevarlo con ella a la ciudad. Aquí también vence el amor porque la mujer y la bestia descubren su capacidad de amar, la sensualidad de sus cuerpos y todos los deseos afloran para unirlos en una pasión desbordada. - La brevedad en las obras de Manet tiene la misma fuerza dramática que en autores de la talla de la ya mencionada Luisa Josefina, de Elena Garro y de Carlos Solórzano. Autores de obras breves, pero profundas, en las cuales el diálogo y la acción están al servicio de un lenguaje depurado que expresa un pensamiento universal.

Las monjas de Eduardo Manet, es la obra más perturbadora de este autor, es la más subversiva e inquietante de la dramatur

gia cubana de la época prerevolucionaria. Igual que La noche de los asesinos de José Triana, nos presenta una atmósfera asfixiante, enrarecida y ambigua. La desesperanza, la desilusión y la frustración contribuyen a crear esta atmósfera agobiadora. Si recordamos Las criadas de Jean Genet y A puerta cerrada de Jean Paul Sartre, ambas obras nos presentan la extraña opresión que viven los personajes, son como los ángeles que han caído en el infierno interior de sus existencias. Las existencias - que viven la angustia, el dolor, la indiferencia, la incomunicación, la soledad; insensibles en un mundo donde todo está destinado al fracaso. La condena es la única herencia que tienen - estos seres en un mundo del que son expulsados para purgar todas sus culpas. En Genet, el mal hace acto de presencia y la perversidad y la impotencia apresan a esos seres marginados que son las criadas, los negros, los ladrones, los homosexuales y las prostitutas. En Sartre, no aparece el mal como en las obras de Genet, pero sí está la condena y la existencia maldita atormentando a sus personajes. La muerte en el alma es la única herencia, el único aplazamiento que tienen a puerta cerrada aquellos personajes que creen haber llegado a la edad de la razón, pero su razón de ser siempre se convertirá en una náusea, en un asco - hacia el mundo descompuesto, putrefacto que les toca habitar.

"El balcón es una obra de arte coherente, un verdadero drama filosófico que da vida a la más impresionante teatralización realizada por Genet de la impostura y la artificialidad sobre las cuales -

considera se basa la vida. Es también una de -
las obras más ricas y complejas del teatro moderno
y, a pesar de ocasionales momentos tomados -
de otras piezas, una de las más originales. Deslumbrante
por sus contorsiones y giros de pensamiento, El balcón
como una pieza de pornograffa teatral, pasa luego a una
visión teatralizada de la sociedad, y concluye con una
concepción de la historia y de la religión ofrecida por una
mente subversiva y audaz.

Las escenas iniciales de la pieza parecen ser la
realización de uno de los escenarios de Artaud, porque -en su
unificación de poder, crueldad y sexo- son deudoras en buena
medida de los escritos del Marqués de Sade. La obra comienza en -
una sacristía, adornada con un crucifijo español. Allí, un obispo,
con mitra y capa pluvial, está - confesando a una penitente
medio desnuda. Este obispo, vamos sabiendo, es un impostor,
y la penitente, una prostituta. Toda la escena es una impostura.
La sacristía no es más que la sala de un burdel llamado el Gran
Balcón, dirigido por - Madame Irma, que preside las fiestas
eróticas y abastece de vestidos, aderezos y comparsas, mientras
los parroquianos proveen los escenarios.

El "Obispo" no es un clérigo, sino un empleado del gas,
vestido según una exagerada verver

sión de la indumentaria episcopal, con coturnos, para darle más altura, y hombros acolchados para que inspire más autoridad. Y el ritual que realiza con la penitente no es más que un elaborado prelude del acto sexual. El ha elegido una función sagrada con el objeto de cometer sacrilegio, profanando a la Iglesia a través de su indumentaria oficial. "Y para destruir toda función" -dice- "necesito provocar un escándalo y acariararte, ramera, perra, sucia, vagabunda..." - Sin embargo, su sacrilegio es una fantasía; su rebelión contra la función no tiene efecto real. - En esta casa de ilusión hay siempre algún fraude entre detalles auténticos, y la realidad nunca se abre paso del todo. "La realidad te aterroriza, ¿no es cierto?" dice la penitente, a lo cual, responde el Obispo: "si tus pecados son reales, son crímenes, por mi parte yo me veré en un buen llo".

La atmósfera del mal se hace sentir, pero no es del todo genuina. La apariencia del crimen y del sacrilegio nunca se vuelve realidad".*

A través de su obra, Genet intenta mostrar que todos los oficios sagrados son un producto de la impostura. Las monjas

* BRUSTEIN, Robert. De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Troquel, 1970. pp. - 424-425.

de Manet parece heredera de la influencia dramática de los autores europeos señalados, pero sobre todo está estrechamente vinculada con El balcón, en cuanto se refiere a su carácter perturbador y subversivo; porque también, a su manera, el autor cubano quiere mostrar la desacralización de la institución sagrada que es la Iglesia. Desde que se inicia la obra, el lugar es un sótano -semejanza con el infierno terreno, porque la misma Iglesia ha señalado el cielo para Dios y las profundidades oscuras de la tierra para el averno-, un almacén abandonado. Se escuchan cantos gregorianos. La Madre Superiora bebe vino, Sor Inés le sirve y Sor Angela pregunta por la llegada de alguien. Sor Angela enciende un puro. Tres monjas aparecen en escena, los cantos gregorianos son el fondo musical para las acciones, como si evocaran o convocaran a un ritual, la misa debe iniciarse; pero lo que vemos ante nuestros ojos es algo muy diferente a una situación mística. La desacralización se instaura desde el inicio de la obra. Una monja bebe vino y la otra fuma puro. Lo insólito asalta a la razón y la sorpresa para el espectador deberá ser mayúscula. De inmediato estas monjas resultan desconcertantes porque son diferentes a la idealización que tenemos de las religiosas. La irreverencia está en la presentación de las monjas y en su comportamiento, de inmediato estamos frente a la desacralización porque esas monjas tiene características muy diferentes a un comportamiento sagrado. Igual que en la obra de Genet, el vestuario que inviste a las religiosas sirve para mostrar una actitud blasfematoria a la religión y sobre todo a su institución eclesiástica. En las dos obras, a tra-

vés de la indumentaria oficial se comete un sacrilegio.

El vestido de las monjas determina en lo general una actitud y un comportamiento de recato porque ese es el signo de su beatitud, de su cercanía con Dios y con todo lo positivo. El vestido de las monjas les da un aura de limpieza y sacralización. Ese vestido representa lo ascético y lo delicado, ese vestido otorga majestuosidad a su ministerio. Cubre las mezquindades humanas. Esta es la forma hipócrita con que la religión ha enmascarado siempre los símbolos de la pureza; desde la antigüedad, se ha vestido a los obispos, a las monjas, a los frailes con los ropajes que representan la ideología de una clase dominante que luce sus riquezas o sus pobreza a través de esta especie de uniforme que identifica inmediatamente lo sagrado.

Manet y Genet, a través de sus obras hacen una profanación contra la religión y los emblemas que la simbolizan. La irreverencia es el arma poderosa que han elegido, pero es a través del vestido como logran violar la impostura sagrada. En El balcón como ya hemos visto, un religioso viste los elegantes ropajes, pero todo es una representación porque la escena se desarrolla en un burdel, pero por el vestuario parecería como desea Genet, que estamos "con la solemnidad de la Misa en la más hermosa catedral". Todo se vuelve teatralidad y farsa; en Manet todo es farsa con giros de una teatralidad ensayada por esas monjas que tienen que representar un papel a la medida de sus circunstancias.

En la obra de Manet, el vestuario de las monjas es utilizado para una representación sacrílega, de una farsa que deben representar ante una Señora que llegará ante ellas, engañada con el señuelo de la salvación. La salvación podría tener dos posibilidades, como religiosas la salvarán de sus pecados y la redimirán para el cielo; también la salvarán de la realidad asfixiante porque en el exterior, en la ciudad, se gesta un movimiento armado, una revolución. En este aspecto también tiene una estrecha relación con El balcón, porque también, fuera de aquel burdel se gesta un movimiento revolucionario. Los inconformes con el sistema realizan el desorden social.

Pero en realidad esas monjas desacralizan sus investiduras, porque el vestido servirá para representar lo sagrado, pero con intereses determinados por el delito. Con esto se hace escarnio a la vestimenta, ya que el traje de monjas encubre en realidad a tres delincuentes. Estos delincuentes-monjas encubren las malas naturalezas, al igual que en Genet, la atmósfera del mal queda en la ambigüedad, esta situación vuelve más inquietante la obra. La apariencia del delito está encubierta en esos vestidos-disfraces, pero en las actitudes y en las palabras de las monjas se descubre de inmediato el ardid planeado para despojar a la Señora de sus joyas. El lenguaje se vuelve descarnado y da a conocer las verdaderas intenciones de las monjas. El vestido se vuelve doblemente perturbador y sacrílego porque representa la falsedad de las monjas y a la vez es la misma falsedad encarnada en esos delincuentes que, igual que la Iglesia, se invisten con

ropajes de santidad para realizar la rapiña. Con todo esto llegamos a dudar si quienes visten esos hábitos son mujeres o son - hombres. Su comportamiento es como el de los forajidos y sus palabras parecen ser remedo de lo femenino.

Sor Angela es vulgar, violenta, impaciente, autoritaria, calculadora, casi masculina. Sus palabras están llenas de una gran carga de agresividad. La voluntad de Dios también lleva a los hombres a la hoguera. Y a veces las Madres Superiores la ayudan. "Nos salvamos por un pelo". Hay una negación de lo divino porque sus palabras lindan con lo blasfemo. El autor constantemente utiliza el humor negro, sobre todo, en las expresiones de la supeditada Sor Angela; en ella todo es reproche, reto, inconformidad, rebeldía y pecado.

Tanto en el interior de aquel sótano como en el exterior, la atmósfera es asfixiante, ellas desesperan en aquel lugar, la situación se vuelve agobiante, pero no pueden abandonar su escondite, se ocultan como delincuentes. La Madre Superiora ha podido ir a la ciudad y las otras dos religiosas llevan tres meses enterradas como ratas en aquel sitio inhóspito.

"MADRE SUPERIORA.- Hay que saber -fíjate bien, hay que saber distinguir entre todas las pruebas que Dios nos manda a cada momento, cuál de ellas ha sido formulada con el fin de provocar nuestra rebeldía y cuál no. Hay pruebas y pruebas. -

Unas exigen nuestra sumisión y otras nuestra rebeldía. La naturaleza está llena de contradicciones profundas y significativas. Aquello que puede parecernos el mal, así de pronto, resulta que es el bien y por el contrario aquello que se presenta como un bien puede ser un mal solapado. Hay que saber distinguir entre todas las pruebas que Dios nos manda". ²⁹

Al decir que la Naturaleza está llena de contradicciones profundas y significativas parece describir la situación que ellas están viviendo; esas monjas son la contradicción misma, son la parte opuesta de la bondad, ellas representan el mal y la perversidad busca en labios de la Superiora la justificación a sus actos. Su aparente ingenuidad está sustentada por el falso amor a Dios. Falso amor porque se interpretan los designios divinos a conveniencia de la religiosa. El bien es un mal solapado, sus vestidos están solapando todos sus crímenes y sus delitos. Su refugio en el aquel infecto sótano es el bien solapado porque planean un robo engañando la ingenuidad y la ignorancia de una mujer rica. Hay pruebas y ellas se enfrentan a la prueba máxima que coronará sus deseos, pero condenará sus almas.

"MADRE SUPERIORA.- ¿Cuál es la realidad de la vida, por ejemplo, con respecto a los sordomudos, los inválidos, los ciegos, los epilépticos, los retrasados? La gente les rehuye porque recuerdan lo

feo, lo triste lo injusto; son el signo vivo que nos advierte que el horror caerá sobre no importa quién en no importa qué momento... la gente los repele porque son débiles y no están debidamente armados para afrontar la lucha y la competencia cotidiana de este bajo, vil mundo". ³⁰

Los marginados aterran a la Superlora, ella habla de los marginados con desprecio, con asco. Lo sucio y lo enfermo es lo único que vislumbra en estos parias. Para Genet, estos mutilados serían un tema adecuado y muy de su gusto para glorificarlos exaltando todo lo escatológico que hay en ellos para afrontar a la sociedad, esa es siempre su arma transgresora. En Manet puede haber una similitud ya que la religiosa-delincuente habla con una ideología clasista, en la cual a los mendigos se les ve como la lacra que perjudica a la sociedad. La Superiora que se abusa de su investidura y su grado le otorga la posibilidad del desprecio hacia los enfermos, los inútiles porque son la imagen de esa realidad que ella se niega a aceptar. Evade la realidad a través del desprecio, la bondad ha desaparecido totalmente de sus principios éticos, su moralidad está basada en la conveniencia, en el delito; pero eso sí, invocando a Dios cada vez que lo cree necesario. Porque quien ordena en ese microcosmos putrefacto es ella, por eso es la Superlora, la soberana, la que gracias a su jerarquía quiere doblegar a las otras dos monjas.

Sor Inés representa la inconsciencia, el servilismo, la aceptación, está casi siempre supeditada a la voluntad ajena, ella es muda, no habla, se concreta a observar las acciones de las otras monjas religiosas, parece retrasada mental, pero siempre es desconcertante, su comportamiento está lleno de ambigüedades, extrañamientos. Es el mudo testigo que vive los acontecimientos y a veces expresa sorpresa o indiferencia, es el ente pasivo, la mutilada. Pertenece a los marginados que desprecia la Superiora, y sin embargo, es el mal necesario para que las monjas lleven a cabo sus fechorías. Es como la parte de ese pueblo que recibe los castigos; es como esos enfermos que los demás rehuyen, pero que se encuentra prisionera en ese microcosmos asfixiante. Es la contradicción de la Naturaleza que antes ha expresado la Superiora, es el absurdo delirante porque está unida a las monjas-delincuentes. Esto vuelve más ambigua, contradictoria, absurda y burlesca la obra. El humor negro se revierte contra los mismos personajes, les juega bromas crueles. Pero, ¿las monjas no representan en sí la crueldad y el mal como designio divino? Todo se revierte y en la farsa teatral estamos como en un espejo cóncavo donde los esperpentos devuelven la imagen de una realidad grotesca.

Las tres monjas viven encerradas en aquel sótano asfixiante, dentro de un clima enrarecido por ellas mismas. En aquel lugar se respiran los malos olores del vino y del tabaco, los malos olores de un pensamiento insano y delictuoso. Su piel y su vestido encubren un mundo putrefacto. El mundo de la religión

está visto desde una perspectiva abyecta, porque los olores de santidad en la Iglesia son como los que respiran las monjas. La iglesia manipula a todos a través de la fe, teniendo como arma - un dogma que nadie cumple, que todos violan; dogma santificado, pero en el que la violación está presente en cada uno de los ministros de la cristiandad. Porque aunque pregone el bien, la institución religiosa, esconde la maldad.

La farsa llega al delirio cuando a través del incienso quieren borrar los indicios de sus pecados, el humo es asfixiante, entonces Sor Angela y Sor Inés con las faldas de sus hábitos - quieren dispersar ese humo. En la Iglesia, cuando se oficia la misa, un ayudante del sacerdote o éste mismo utiliza un botafu-merio para esparcir el incienso en el recinto, es una parte del - rito religioso; pero aquí, las monjas, no están realizando ningún ritual y las faldas son una caricatura del botafumerio porque - dispersan el humo del incienso ya que resulta una molestia. Parece que realizan una misa negra, pero también caricaturizada porque hay una burla a través de las actitudes de ellas, y el autor y la condición de las monjas queda degradada en ese juego - grotesco. Esta situación grotesca queda subrayada en las pala-bras de la Superiora cuando dice "Que nos envuelvan nubes de purificación que santifiquen el lugar y acaben de paso con los malos olores!" La desacralización es demoledora.

"Hay que ahuyentar de aquí al demonio", eso les pide la Superiora, mayor ironía no puede presumir el autor, cuando ellas

mismas son la encarnación de lo satánico. Tendrían que ahuyentarse ellas mismas, pero no pueden ni podrán escapar de ese agujero, porque aunque no lo acepten están como en el fondo de una mazmorra.

Hasta ese lugar llega la Señora, lleva un cofre con sus joyas. Ha llegado allí debido a los engaños de la Superiora; ésta le ha prometido salvarla de la situación que está viviendo la ciudad. Ella la llevará a un lugar seguro, porque en el exterior reina el caos, el temor y la muerte. Todo es inseguro, por eso es que la Señora ha acudido con sus riquezas sin sospechar que el peligro en ese sótano es más grave que el peligro que reina en el exterior. Con la llegada de la Señora se desatan los sentimientos negativos de las monjas. Ahora sí el mal toma cartas de ciudadanía, la ambición de riqueza es una presencia concreta en la mente de la Superiora y en la de Sor Angela.

Los planes parecen cumplirse, parece que todo ha sido muy fácil, pero de pronto las monjas comienzan a escuchar el batir de unos tambores, el ruido es lejano, pero perceptible; esto les inquieta porque es un elemento extraño y perturbador que penetra en aquel aposento. Esos tambores indican la realidad que ellas quieren evadir. La obra va tomando un carácter de pesadilla, la tiene una vinculación muy estrecha con la verdad porque es como una premonición, es como el descubrimiento inconsciente de que esas monjas son unos malechores. La Señora descubre en sus sueños, el verdadero ropaje y la verdadera personalidad de

la religiosa, la ha visto como un bandolero que ha ido a saquear su casa. El sueño sirve para descubrir una identidad oculta; - los sueños parecen absurdos, pero en ellos, la Superiora se convierte en un rebelde asesino.

Las monjas no cumplirán su promesa y en vez de ayudar y salvar a la Señora, la asesinan; la ejecutora es Sor Angela, la observadora del crimen es Sor Inés y la indiferente es la Superiora; el trío infernal se vuelve cómplice de la fechoría planeada. Hay un conato de lucha entre Sor Inés y Sor Angela, la Superiora las separa e impone el orden. Sor Inés odia a las dos porque han dado muerte a la Señora bondadosa. Sor Angela escapa, pero regresa para darnos cuenta de la situación que prevalece en el exterior.

"SOR ANGELA.- ¡Toda la ciudad arde...la iglesia...el ayuntamiento! La gente corre de un lado para otro enloquecida, sin saber dónde meterse. Se matan unos a otros. Un hombre corría con las tripas fuera, tratando de sostenérselas con las manos. Una mujer buscaba refugio con uno niño en los brazos sin fijarse que el niño ya no tenía cabeza... ¡Llamas y humo por todas partes! Se está quemando toda la ciudad. Nadie se salva!..." 31

Lo que ha visto Sor Angela es el infierno de la realidad ex

terior. Todo es desorden, destrucción y muerte. Nadie se salva, sus palabras son proféticas, nadie se salvará y ellas entran dentro de esa generalización. Ese infierno de la realidad exterior se semeja al saqueo narrado por la Señora en sus sueños; las dos situaciones adquieren proporciones de pesadilla, las dos situaciones son las premonición de una catástrofe. La Superiora se niega a aceptar la evidencia de la revolución; los nativos han tomado el poder. Por eso grita: "Estoy soñando. Es como el sueño de esa mujer... Hay que despertar... Hay que despertar... ¡Hay que despertar!"

Todo se revierte para las religiosas-delincuentes, ahora les toca vivir su propia pesadilla, el sótano es el infierno tan temido para ellas; no tienen salvación, la condena comienza en el mismo lugar del delito porque no se puede despertar de una atroz vigilia. Los designios de Dios son inescrutables, pero ellas no lo comprenden porque siempre han burlado el dogma religioso y las transgresiones se pagan a precio alto. El infierno de afuera y de adentro las va cercando inexorablemente.

El segundo acto comienza en el desorden, parece que un ciclón arrasó ese lugar; las monjas aparecen sucias y con la cabeza rapada que antes habían cubierto con sus tocas. El vestido ahora muestra una descomposición total, la degradación de los hábitos llega a su máxima expresión, la suciedad se ha apoderado de esos ropajes, la escatología anticipa lo necrológico. La muerte acecha. La cabeza rapada nos muestra la realidad de sus cuer

pos. Ahora son como los mutilados que tanto asco inspiraban a la Superiora. Falta el alimento y sobra la suciedad, el odio y el desprecio también se van acrecentando. Las voluntades se van apagando y el centro de las humillaciones es la muda Sor Inés, - la "asquerosa ratita" que sigue al lado de las religiosas para hacer más patética la situación. Ella es la "ratita", el diminutivo expresa desprecio, pero las otras son las ratas mayores que cavan un tunel que las llevará a la tumba; son como los topos que a ciegas buscan salida hacia la libertad.

La Superiora todavía puede someter a Sor Angela utilizando como arma el temor y el engaño, porque ella domina el ruido de los tambores, ella escucha y pone en alerta a Sor Angela. Esos tambores cuando se acerquen podrán descubrir su escondite y - esto no conviene a sus necesidades y mucho menos a sus intereses. Sor Angela está prevenida, de sus ropas extrae un cuchillo dentado. Nuevamente el vestido vuelve a servir para ocultar; ahora oculta el arma homicida que más adelante tendrá una función primordial en los acontecimientos. Las ropas sucias de la - religiosa sirven para ocultar el crimen y una personalidad criminal. Nuevo agravio a los hábiles religiosos, nueva blasfemia, - nueva burla, nueva desacralización, la irreverencia se vuelve grave y la realidad nos muestra el espíritu del mal que simbolizan - esas ropas transgredidas en disfraz que oculta y revela el mundo del mal.

Sor Inés desentierra el cadáver de la Señora, el ambiente se vuelve más asfixiante e irrespirable. Al enfrentar la situación discurren cómo negociar con el cadáver, el cuerpo de la Señora les puede servir como salvoconducto. En caso de toparse con las rebeldes dirán que la mataron porque ella quería que traicionaran su causa y a cambio les ofreció sus joyas. En caso de toparse con la gente del gobierno, dirán que fueron los rebeldes quienes la mataron para robarle sus joyas. Pero el cadáver ya está en descomposición y esos argumentos no tendrían ninguna validez. La situación se torna desesperante, ellas parecen estar afiebradas y no se dan cuenta del verdadero problema; que entre ellas ha nacido la desconfianza y la traición. La Superiora es la más hipócrita de todas.

La Superiora quiere componer el cadáver, hacerlo aparecer como una virgen dormida, la blasfemia no se deja esperar porque la virgen dormida está putrefacta. Quiere ponerle un vestido, pero el cuerpo está amarrado a una silla, la cubren superficialmente, el vestido de la Señora sólo sirve para disimular el aspecto lastimero del cadáver. El vestido no podrá hacerla aparecer una virgen dormida, al contrario, es la imagen terrible de la escatología, de la descomposición de una imagen bella que la muerte ya ha podrido, los valores cristianos alcanzan su máxima degradación.

De pronto, el cuerpo de la Señora cobra vida, lanza algunos sonidos guturales, en cierta medida nos recuerdan a esos tambores que han estado escuchándose constantemente. Algunas

palabras se entienden y dice que abandonen el lugar, que no - hay perdón, sólo hay castigo. Los tambores también pueden significar esas palabras porque para los delincuentes no hay perdón, sólo hay castigo. Una revolución es para matar los males de una sociedad corrupta. El miedo parece concretar la resurrección de ese cuerpo descompuesto, la crueldad se revierte, parece que la muerte quiere vengar el crimen cometido.

Sor Angela se acerca al cuerpo y le pide que se muera, a la vez que le aprieta el cuello. Al darse cuenta Sor Inés de esta acción, enarbola el cuchillo dentado y ataca a Sor Angela, ésta esquiva el golpe agresor. Vuelve a aparecer el cuchillo, ahora es el elemento del sacrificio, porque un nuevo crimen va a cometerse. La Superiora derriba a Sor Inés y cuando están en el suelo, asesta varias cuchilladas a la mutilada. Balbuceante, la Superiora no parece percatarse de la magnitud de su acción. Algo inexplicable e incoherente la ha llevado a otro crimen; lo irracional se apoderó de ella. Ya no hay posibilidad de negar la realidad sino a través del delirio. Ya no hay salvación, las palabras de la Señora muerta se vuelven proféticas. El arma homicida ha sido enarbolada contra la hermana, "la ratita" muere como tal en aquel pestilente sótano que ahora es la imagen cabal del infierno, de la cárcel a la que están condenadas las religiosas.

Impotentes exclaman que afuera está la libertad y el triunfo; sí, tal vez eso sea verdad, pero el triunfo y la libertad no son para ellas, tal vez esté deparado para los nativos rebeldes a los

que tanto han repudiado las monjas. Tal vez el triunfo y la libertad sean para la revolución. No sabemos a ciencia cierta de qué movimiento se trate, pero podemos pensar que presagia la Revolución Cubana, porque el momento del cambio ha sonado a través de los tambores que llaman a la lucha armada.

Las monjas quedan atrapadas, dos cadáveres las acompañan. Las asesinas quedan inmersas en su propio infierno. Los tambores se vuelven ensordecedores, su ruido indica que no hay escapatoria. La Superiora grita, pide auxilio, pero sus verdugos se acercan. La muerte está próxima, el fin es eminente. Auxilio es su última palabra pero su deseo no se cumple.

La muerte llega inexorablemente porque los designios divinos y también los humanos son inescrutables. El ruido de los tambores las acompañan para indicarles que la libertad y el triunfo son para los rebeldes que tienen una causa y no para los traidores, no para los delincuentes; para los blasfemos sólo hay una recompensa: el infierno, la derrota y la condenación eternas.

Su plan no triunfó, su engaño no tuvo sentido, obtuvieron las joyas pero a cambio de sus vidas. El botín está junto a ellas, pero esa riqueza no les servirá para nada en el lugar de la desolación y del crimen. Las monjas escarnecieron los hábitos, y la santidad que ellas convirtieron en maldad, se les revierte en una crueldad inexplicable porque ahora ellas son las víctimas propiciatorias y los tambores dan testimonio de una venganza exterior, abstracta, pero contundente.

4.- LA NOCHE DE LOS ASESINOS O EL JUEGO MONSTRUOSO.

La historia aparentemente es sencilla; tres jóvenes hermanos en ausencia de sus padres, deciden llevar a cabo un juego de imitación, de representación de la vida cotidiana hogareña. El juego consiste en llegar al asesinato. Ellos odian a sus padres, en su mente solo hay un deseo: la muerte de sus progenitores. Un cuchillo -objeto de agresión y sacrificio- será el arma esgrimida para tal fin. Los jóvenes intercambiarán personalidades constantemente durante el desarrollo del drama; serán los sometidos y los verdugos. Unas veces son hijos y otras son padres.

Regaños, agresiones, falsos cariños, educación castrense y simulaciones se van representando ante unos vecinos imaginarios; todo sucede a través de un desdoblamiento real y simbólico, absurdo y verosímil. Lalo, Cuca y Beba intercambian papeles. La anarquía se va organizando para que se instaure la tortura. Ellos son los oficiantes de un ritual purificador en el que cada uno es el asesino virtual durante la representación de un juego monstruoso.

La obra se vale de dos epígrafes para englobar el tema. Llama la atención el de Malraux "...cada uno es para sí un monstruo de sus sueños". ¿Es durante el sueño o la vigilia cuando acontece esta noche de los asesinatos? Todo comienza cuando los tres hijos transgreden el orden familiar establecido y se visten - los ropajes de los adultos para escarnecer la autoridad. Todo -

ocurre en la sala de la casa, en un sitio cerrado, en el interior del ámbito hogareño, -el lugar sagrado-, en el que son posibles todas las apariencias; pero también es el interior de aquellas vidas deterioradas, inmersas en el tedio. El aburrimiento de su papel de hijos-esclavos los conduce a la preparación del crimen, porque solo así podrán abolir los cánones establecidos por la institución familiar. En aquella sala, Lalo, Cuca y Beba se pluralizan en los monstruos de sus sueños. El otro epígrafe pertenece a Artaud en el que explica que un mundo humano entra en nosotros, y va entrando y penetrando a través de sus personajes. - No podemos retroceder, no podemos volver atrás, porque quedaríamos como la imagen bíblica, reducidos a estatuas de sal. Debemos continuar en el juego, en la representación, debemos participar en el ritual, porque al igual que los tres hermanos, somos asesinos potenciales dentro de la ensoñación en este contradictorio mundo que habitamos y nos habita. Para intentar un análisis de la obra de José Triana nos apoyaremos en algunos de los postulados de Antonin Artaud, expresados en El Teatro y su doble.

"Pero así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad. Una vez lanzado al furor de su

tarea, el actor necesita infinitamente más coraje para resistirse a cometer un crimen que el asesino para completar su acto; y es que, en su misma gratuidad, donde la acción de un sentimiento en el teatro aparece como infinitamente más válida". ³²

Los personajes de Triana, al iniciarse la obra, han cometido un asesinato. Lalo grita: ¡Un asesino, un asesino! Beba a su vez exclama con actitud indiferente: "La representación ha empezado". Cuca dice: "Papá y mamá no se han ido todavía". Pero Lalo insiste en que los ha matado. La acción criminal no se ha llevado a cabo ni podrá realizarse, pero en la mente de Lalo esta acción es válida -como sugiere Artaud- por lo tanto -real, aunque la ejecución sólo tenga la gratuidad del furor y del coraje. El puede ver los ataúdes y las flores, para Lalo sí existe el crimen, extasiado contempla los cuerpos amortajados.

La sala de aquella casa indica decrepitud, la estancia es sucia, los objetos son escasos; desde el inicio de la obra, la muerte irrumpe con violencia en el aposento. El ritual del crimen imaginario se inicia y finaliza en un círculo que ha de repetirse incesantemente, los hermanos son los oficiantes, víctimas y verdugos que cierran y abren la representación circular de un crimen gratuito y simbólico contra los padres y la vida doméstica. Ellos se van desdoblado en diferentes personajes para entablar una lucha destructiva; la muerte a través del asesinato los degrada

y los sublima. Así experimentarán la fascinación por la perversidad de sus propios actos.

"... al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso". Cuca, al principio de la obra se muestra temerosa, - pues es víctima de las agresiones de Beba y Lalo, la invade el miedo y se resiste a seguir ese juego monstruoso. Pero más adelante, como posesionada por el delirio, asume el papel de agresora. El delirio los contagiará a los tres y cada uno a su vez y a su tiempo experimentará ese contagio para sacar a flote sus instintos criminales. La tortura primero es individual y después se hace colectiva. No hay que olvidar que estamos ante una representación, ante una simulación, pero que para ellos todo acto - es válido y la crueldad se manifiesta siempre en la agresión oral. Las palabras encierran toda una carga destructiva pues con ellas muestran el deseo de aniquilar a sus progenitores. "El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación". Los tres personajes sienten fascinación por el miedo, - experimentan un delirio ante el peligro y ese peligro está determinado por lo que su espíritu desea y cree; su único objetivo y su pensamiento está centrado en el crimen. Real o simbólico, - el asesino alimenta su perversidad delictiva y esa es su creencia absoluta.

Tanto en la peste como en el teatro existe algo de vengativo y victorioso: Lalo, Cuca y Beba son los hijos vengativos que recriminan la imposición castrense de los padres. Son los victorio

sos asesinos que en su representación aniquilan la arbitrariedad adulta.

"El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen con nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos y que aquí entre nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues solo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados". 33

Beba puede ver los cadáveres, ella sí acepta la evidencia. Ella, al igual que Lalo vive la representación. A través de lo puramente teatral, ellos restituyen sus conflictos al contemplar muertos a sus padres; en cambio Cuca al estar habitada por el miedo no puede traducir esos símbolos, porque nulifica la posibilidad simbólica de transgredir la realidad a través del asesinato.

En ella se da la batalla de símbolos, Beba está esclavizada a las convenciones establecidas en el hogar. Se siente hostilizada por sus hermanos; en forma sutil la torturan, burlándose de los temores que la han sometido a la obediencia familiar. La hostilidad también es simbólica y se plantea en una doble posibilidad:

interna y externa. Los hermanos hostilizan a la desvalida Beba, pero a su vez, el ambiente, las acciones y los pensamientos hostilizan a los tres hermanos. Los conflictos han de restituirse - durante el desarrollo de la representación. Del juego monstruoso emerge la crueldad.

Lenta y en forma segura ellos van liberando su inconsciente reprimido porque la misma representación "perturba el reposo de los sentidos". De la exaltación pasan a una rebelión virtual y se imponen así mismos una heroicidad de criminales. Van dejando liberar su instinto parricida para mostrarnos "todas las posibilidades perversas del espíritu".

En ellos triunfan las fuerzas oscuras, estamos en el tiempo del mal que se identifica "... con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovadora". Sus máscaras van cayendo para descubrirnos la mentira del hogar, la debilidad de sus pasiones, la bajeza de sus instintos y la hipocresía del mundo adulto que los reprime.

Ellos teatralizan la vida cotidiana "con miedos puramente humanos". Son los padres y los hijos en lucha y esa rivalidad está determinada por el temor y el odio de la fascinación ante estos dos sentimientos opuestos que en última instancia purificarán a estos seres impotentes, que sólo pueden rebelarse a las imposturas a través de una representación, de una teatralidad de la que

se sirven para abolir la realidad. Ni benditos ni malditos, los hijos-adolescentes extemporáneos- se desnudan simbólicamente ante el público para enseñarnos la fatalidad de su condición humana. Humillados y ofendidos buscan la revancha en sí mismos para aniquilar a los seres que los han engendrado. Sus valores presentan una crisis, como las de una enfermedad que deberá resolverse en la muerte y en la curación. Ellos mueren y se salvan, se alivian para purificarse y para encontrar su propia destrucción.

El primer acto es un círculo cerrado y asfixiante. Lalo, al iniciarse la obra ha dicho: cierra esa puerta, y grita: un asesino, un asesino. Al finalizar el acto dice: abre esa puerta, y grita: un asesino. Cae de rodillas. Beba dice: la primera parte ha terminado. El rito también tiene un sentido escénico. -- Abrir y cerrar la puerta se entiende de una manera simbólica. Hemos asistido al abrir y cerrar de una casa y de los espíritus de aquellos hijos vengativos. Ellos han jugado a representar el juego monstruoso de una pluralidad de facetas. Ellos se saben actores y conocen todas las reglas del quehacer escénico, así, - ellos instauran su propio ritual al manejar a la perfección sus papeles dentro de la teatralización de un acto de imitación criminal, así también, cada uno es el monstruo de sus sueños.

"La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima

reuniendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad, evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo; la parte orgánica de la indescribible vibración". ³⁴

En el ritual que premoniza la ceremonia mortuoria Lalo, Beba y Cuca han logrado una pureza absoluta y abstracta; la representación les ha permitido y otorgado esa indescriptible vibración preconizada por Artaud. Por que el juego de la vida y la muerte continua entre ellos y en los padres, vale decir, en toda la humanidad.

El segundo acto de la obra vuelve a ser circular como el primero.

Cuca anuncia que es su turno y, al finalizar la obra, Beba será la iniciadora de las acciones. Estamos ante el espejismo, ante el desdoblamiento. El asesinato es colectivo y a la vez individual, concreto y abstracto. Todo es posibilidad o simple ensoñación. El absurdo se ha instalado desde el principio, pero paradójicamente ese principio es terminación e inicio: final y comienzo en un círculo que se abre y se cierra en sí mismo. Se instaaura para ellos el tiempo de la repetición y la tortura.

"Y ya se las acepte o se las niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama "fuerzas" a cuanto - hace nacer imágenes de energía en el inconsciente, y crímenes gratuitos en la superficie".³⁵

A través del lenguaje, hay una constante agresión entre los hermanos y esta actitud trasciende al ámbito que los rodea. Los padres siempre han hostilizado a los hijos, esa es la única posibilidad de comunicación que han experimentado Lalo, Beba y Cuca. Sólo han conocido la prohibición y las injusticias. El egoísmo es lo que conocen y con ello hacen referencia a sus progenitores. Con él han cometido un asesinato en la infancia de esas criaturas. Por eso, el juego de la tortura llega a niveles de animalidad; cuando los hijos representan a unos policías simbolizan todos los crímenes gratuitos que se cometen en la superficie. Realizan un juicio para caricaturizar el orden establecido, se burlan de la justicia y se rebelan contra la actitud castrense de la sociedad. Ellos son seres mutilados que simbólicamente han sido aniquilados por los padres, las leyes, las instituciones y el estado. Es en este momento cuando la crueldad alcanza su máxima expresión.

En la sala -lugar sagrado- se realiza el juego monstruoso, el ritual de la descalización. En tiempo pasado uno de los niños se ha orinado en ese lugar, la acción se repite a través del recuerdo. El centro del lugar se impregna de lo sucio y lo maloliente. Algo putrefacto ha penetrado al seno familiar. Los orines

son el estigma, la mancha que perdura, lo abyecto para la casa y la institución familiar. La escatología infantil degrada aquella sala, el centro de las apariencias se neutraliza mediante el olor picante de los orines. Eso aconteció en el pasado, en el presente, los hijos viven ese recuerdo porque fueron castigados injustamente. El odio contra los padres encuentra justificación en este hecho y en muchos otros que los tres hermanos van caricaturizando a lo - largo de la representación.

La violencia siempre está en los diálogos, pero por medio de ellos presuponemos la violencia física que desencadenará el crimen sangriento. Las imágenes del delirio afectan y se identifican con las del pensamiento; la realidad representada se transforma en realidad verosímil, sentimos algo como una mordedura concreta en el - corazón porque vamos descubriendo una sensación verdadera, el crimen se comete en la realidad y en la imaginación. Doble juego de crueldad y violencia en la que la heroicidad está en lo abyecto y lo sublime.

La purificación es por partida doble, para los criminales y para los testigos. "En el ejercicio de la crueldad hay una especie - de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador se somete, y está dispuesto a soportar llegado el momento". A cada instante el doble está presente. Lalo en el interrogatorio de que es víctima dice: jugábamos. Es decir, representábamos. ¿Es juego, mera representación o una realidad contundente? Sabemos - que es el doble en el cual la crueldad es asumida por la víctima y

el verdugo, como afirma Artaud, una especie de determinismo superior. El sometimiento es individual y colectivo, es parte de cada uno de los hermanos oficiantes. "La conciencia es la que otorga el ejercicio de todo acto de vida, su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre muerte de alguien".

"La justicia impone la familia. La justicia ha creado el orden. La justicia vigila. La justicia exige las buenas costumbres. La justicia salvaguarda al hombre de los instintos primitivos y corruptores". 36

Con estas palabras, José Triana ataca el orden burgués y a todo lo establecido. Lalo, Beba y Cuca son en este momento parte de ese orden y lo están subvirtiendo en su representación. No hay que olvidar que habitan la sala de aquella deteriorada casa. Ellos, a su manera desean implantar un nuevo orden; han oficiado una ceremonia mediante la simulación, han desempeñado diferentes papeles en el ritual. En ese círculo opresivo donde se duplican los roles.

"...ya que en el mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que toda ascensión es un desgarramiento, y el espacio cerrado se alimenta de vidas, y toda vida más fuerte se abre paso a través de las otras, consumiéndolas

así en una matanza que es una transfiguración y un bien". ³⁷

Los personajes se transfiguran, todo habrá de iniciarse de nuevo, uno a uno ha muerto, uno a uno ha sido el criminal y la víctima, uno a uno se ha alimentado con la vida del otro. La muerte o es verdadera y sin embargo, el asesinato ha ocurrido.

Nadie es culpable, todos han sido víctimas y verdugos. Al transfigurarse se han purificado, la obra termina e inicia con un asesino. "Ahora me toca a mí", no importa quién sea el ejecutante de la acción; cada uno y de igual forma busca su purificación. De lo contrario se pueden convertir en estatuas de sal, inmóviles, estáticas, sin la pureza deseada.

"Beba grita: (moviéndose en forma de círculo por todo el escenario). Hay que quitar las alfombras. Vengan abajo las cortinas. La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro. (Beba está en el extremo opuesto a Lalo, las espaldas al público, se van doblando lentamente. En un grito espantoso) Ayyyy (Entre sollozos) Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (En un grito) ¡Hay que tumbar esta casa! (Pausa larga)". ³⁸

Su juego se convierte en círculo cerrado total; los movimientos son circulares como todo lo acontecido en ese lugar. La desacralización del lugar alcanza su grado máximo porque hay que destruir todo aquello que recuerde la existencia de los padres. Las alfombras, las cortinas, todos los adornos que cubren las apariencias y visten la morada deben desaparecer. El orden debe aniquilarse por eso hay una negación, todo debe ir a parar al inodoro. Mejor lugar no podría sugerirse, el sitio de las excrecias, espacio pútrido como esas almas de los asesinos que esta noche han efectuado su aquelarre. Escatología y necrofilia se unen en labios de Beba, la niña-adulta que muestra su instinto destructor. Pero esa destrucción alcanza a los hijos porque cuando Lalo pronuncia la palabra amor, Cuca y Beba lo hostilizan burlándose de él. Lalo asume el papel de los padres y ellas el de las hijas ofendidas. El círculo se estrecha y el juego monstruoso se vuelve una cadena interminable de suplantaciones, agresiones y destrucción. Ellos quedan inmersos en el círculo como dignos herederos de la desgracia, la infelicidad y la nulificación porque el cuchillo como arma agresora apunta ahora a sus endurecidos corazones. Vuelve a recomenzar la noche porque ellos son los asesinos improbables de los adultos y de sus propias conciencias.

NOTAS DEL CAPITULO III

- 1.- Piñera, Virgilio, *Teatro completo, La Habana, Cuba. Edición R, 1960, p. 3.*
- 2.- *Op. cit. p. 20.*
- 3.- *Op. cit. p. 45.*
- 4.- *Op. cit. p. 48.*
- 5.- Solórzano, Carlos, *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo. Selección, prólogo y notas por...* Buenos Aires, Argentina, Editorial Aguilar, 1980, p. 169.
- 6.- Arrufat, Anton. *Teatro.* La Habana, Cuba, Ediciones Unión Teatro, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 8.
- 7.- *Op. cit. p. 11.*
- 8.- *Op. cit. p. 25.*
- 9.- *Op. cit. p. 32.*
- 10.- *Op. cit. p. 50.*
- 11.- *Op. cit. p. 72.*
- 12.- *Op. cit. p. 95.*
- 13.- *Op. cit. p. 95.*
- 14.- *Op. cit. p. 128.*
- 15.- *Op. cit. p. 146.*
- 16.- *Op. cit. p. 170.*
- 17.- *Op. cit. p. 183.*
- 18.- *Op. cit. p. 185.*
- 19.- *Op. cit. p. 188.*
- 20.- Manet, Eduardo. *Scherzo.* La Habana, Cuba, s/editorial, s/f edición p. 8.

- 21.- Solórzano, Carlos. Las manos de Dios, México, D.F., B. Costa Amie, Editor, 1957, p. 33.
- 22.- Manet, Eduardo. *Op. cit.* p. 13.
- 23.- *Op. cit.* p. 14.
- 24.- *Op. cit.* p. 15.
- 25.- *Op. cit.* p. 18.
- 26.- *Op. cit.* p. 25.
- 27.- *Op. cit.* p. 27.
- 28.- *Op. cit.* p. 29.
- 29.- Manet, Eduardo. Las monjas, Adaptación de Héctor Mendoza, copia mecanografiada de una registrada el 10. de octubre de 1971 con el número 9341, p. 3.
- 30.- *Op. cit.* p.p. 3-4.
- 31.- *Op. cit.* p. 27.
- 32.- Artaud, Antonin. El teatro y su doble, Barcelona, España, Ed. Picket Erosa, 2a. Edición, 1980, p. 104.
- 33.- *Op. cit.* p. 29.
- 34.- *Op. cit.* P. 57.
- 35.- *Op. cit.* p. 91.
- 36.- Triana, José. La noche de los asesinos, La Habana, Cuba, Editorial Casa de las Américas, Col. Premio 1965, p. 81.
- 37.- Artaud, Antonin. *Op. cit.* p. 118.
- 38.- Triana, José. *Op. cit.* p.p. 108-109.

IV. TEATRO PRE-REVOLUCIONARIO

EL ROBO DEL COCHINO: LOS INICIOS DE LA REVOLUCION.

El robo del cochino de Abelardo Estorino aparece en 1961, cuando acontece la Revolución Cubana. Es la época de organización. A ese año se le conoce como el de la educación. Se inicia en Cuba la campaña alfabetizadora que hará de la isla caribeña - el primer territorio libre de analfabetismo en América Latina. El 17 de abril se inicia la invasión mercenaria de Playa Girón, pero los revolucionarios la aplastan dos días después. Son días de zozobra y triunfo. La Revolución sigue su marcha, ya nada podrá detenerla ni el poderoso coloso del norte. Indudablemente que - Estorino está con la Revolución. Es un autor comprometido con los problemas de su tiempo. Su teatro es una denuncia a las lacras sociales que padecía su patria. La obra está situada en el año de 1958, cuando comienza la revolución armada par liberar a Cuba de la tiranía de Batista. Los revolucionarios están organizando el ataque desde Sierra Maestra. En este lugar se lleva a cabo la reunión de los principales dirigentes del Movimiento 26 de Julio, el mando queda bajo la dirección de Fidel Castro. En - diciembre, la acción militar del ejército rebelde se intensifica y - asesta duros golpes al enemigo. Descarrilamiento del tren blindado que conducía refuerzos a las tropas de Batista. Batalla de - Santa Clara, gran victoria rebelde y toma de Palma Soriano.

Estos son los hechos históricos. En El robo del cochino, -

*Estorino da cuenta de la situación social y política que vive la -
provincia cubana, el autor toma como pretexto a una familia para
situarnos en la realidad. Sitúa la acción en un pueblo de la pro-
vincia de Matanzas, en el verano de 1958.*

*Conforme transcurren los acontecimientos, el dramaturgo nos
va mostrando primero los aspectos cotidianos de esa familia, para
después descubrirnos la situación política que vive aquella provin-
cia; meses antes del advenimiento de la revolución. Lo que se -
cuenta primero es una fiesta que acaba de realizarse la noche an-
terior y a la que asistió Lola, la sirvienta de aquella familia. Es-
ta mujer humilde y sin instrucción es la que informa de todo lo
que sucede en el exterior. Hay que señalar que las acciones se
desarrollan en el interior del hogar que integran Cristobal, Rosa
y su hijo Juanelo. Hasta ese interior penetra la realidad social
y política que acontece fuera de los muros de aquella casa. La
familia y el pueblo parecen representar a la patria cubana. Des-
de ese microcosmos, el autor cuenta lo que ocurría en toda la is-
la.*

*Lola es la que observa, es testigo de los acontecimientos, -
parece ser la depositaria del transcurrir de la vida tanto en el -
interior como en el exterior, es un personaje activo, en tanto que
Rosa, su patrona, es un ente pasivo, ella representa a la peque-
ña burguesía, ella ha quedado enclaustrada en aquella casa, -
guardando el recuerdo de una hija que murió hace 18 años. Es
una mujer sumisa y sin malicia que calladamente ha soportado su*

dolor así como las infidelidades de su esposo. Es un personaje plano, sin mayor grado de conciencia y mucho menos de compromiso con la realidad. Para ella lo único que cuenta es un hogar, el recuerdo de la muerte y estar bien con Dios. Esta es la opinión que tiene Lola: "Bueno, cuando yo trabajaba allí y pasaba y la veía y usted ¡siempre aquí siempre! Cuando pasaba yo decía, esta mujer debe estar enferma. Yo jamás la había visto a usted en la calle. Cuando va al cementerio nada más". Entonces, Rosa es como una muerta en vida. Se la pasa encerrada o de visita en el cementerio o a la iglesia, no se da cuenta de lo que sucede en torno a ella.

Cristóbal es un hombre enérgico que vive sólo para trabajar y para ganar dinero. Es un hombre que ha logrado lo que tiene a base del trabajo y la explotación de los guajiros. Él fue pobre y su orgullo es que ha sabido levantarse de la nada. Él tampoco tiene conciencia política, sabe que las cosas andan mal pero no le preocupa los problemas por los que ahora pasa el pueblo. Él siempre desea estar al margen de todo y lo único importante es el orden, pero esta perspectiva más bien es la de un capataz.

"Bueno, yo no tengo la culpa de que hayan cerrado la Universidad ¿no? Apenas llevaba un mes en La Habana, empezaron esos revoltosos a meterse en lo que no les importa. Un país donde los estudiantes en lugar de estudiar se ponen a quemar guaguas. Los estudiantes no, ¡un grupito! que son los que no dejan estudiar a los otros".¹

Así opina, muy a la ligera porque no se ha dado cuenta de la situación tan difícil que viven los estudiantes y los trabajadores. Si en la universidad hay descontento es porque es el lugar que más se ha significado por su grado de politización. Cristóbal es un hombre sin instrucción: "Pero me pegué muy duro, pero que muy duro desde muchacho. Porque no me da pena decirlo, que pasé mucha hambre, mucha. Porque me acuerdo cuando trabajaba en la bodega de Eliseo, que me levantaba de madrugada, y un mulatico y yo, dale que dale, sin parar hasta las doce de la noche. Para volver al día siguiente".²

Al tratar de ser objetivo de su propia situación, Cristóbal no se da cuenta que fue un explotado, que no tenía ninguna protección de la ley. Por eso piensa así, con una idea reaccionaria de la vida y del desarrollo del acontecer histórico. Le parece mal que los estudiantes protesten y le parece mal que los guajiros no trabajen aunque es domingo, día de descanso obligado. El trabajador, fue explotado y parece querer vengarse de los sufrimientos pasados sin darse cuenta que la culpa no es de los demás sino de las injusticias de la explotación de que son víctimas los trabajadores. Cuando Juanelo, su hijo, le pregunta por el mulatico Cristóbal elude la respuesta y sigue contando sus propias experiencias y cómo llegó a tener fortuna. Para él los demás no importan, él tuvo que agarrarse de cualquier tablita para ir subiendo. La ley del poderoso ha fincado en su pensamiento. Lo importante era subir sin que importaran los medios. En este sentido podemos ver a Cristóbal como cómplice involuntario de la tiranía. La

vida lo ha endurecido porque a él le costó mucho trabajo llegar al lugar donde se encuentra. Ve todo con cierto desprecio e ironiza la situación en la que se encontraba su suegro cuando contrajo matrimonio con Rosa, la hija de un aristócrata venido a menos. Sin embargo, es un padre cariñoso que se preocupa por el futuro de su hijo.

Poco después llega una maestra que es la esposa del alcalde, ella está haciendo una colecta entre los matrimonios decentes para ayudar al Padre del Pueblo, es una mujer muy apegada a la iglesia, ella es digna representante de la ideología burguesa y retrógrada.

"Ah, sí, ese maldito baile de los negros. Alfonso dio el permiso, qué remedio. ¡Un alcalde tiene tantos compromisos! Ahora no hay tantas fiestas ¡y conviene ¿sabe? conviene que haya! ¡Esos peludos de la Sierra! Tan tranquilos que podríamos vivir y ellos lo tienen todo revuelto. Bueno, no quiero ni hablar de eso. Lo mejor es no hablar, ¡Alfonso no habla de otra cosa..." ³

Ella habla con desprecio de la gente del pueblo y de los revolucionarios de Sierra Maestra. Ella tampoco tiene conciencia de la realidad que vive el país, quiere negar los problemas y les da la espalda, es mejor hacer colecta para realizar una labor social, labor que está del lado de la iglesia, porque ella al igual que el sacerdote creen que lo único que vale la pena es casar a los po-

bres para que estén bien con Dios, hasta allí llega su idea de bienestar social. Para ella las fiestas son convenientes porque así se distrae al pueblo de sus verdaderos problemas. La fiesta es sólo un escándalo por eso es que compadece a su marido, el alcalde, esos son los compromisos del representante político, lo demás no cuenta porque trae desorden, incomodidades y problemas. Ella quiere evitar que surjan problemas, como maestra reniega de su profesión porque trabaja mucho, lo único que le interesa es el bienestar de su familia, lo demás sale sobrando.

Irrumpe en el aposento, Rodríguez, el padre de Tavito, pide ayuda a Cristóbal porque se han llevado a su hijo al cuartel acusado de haber robado un cochino. Cristóbal trata de calmarlo, pero el pobre hombre está desconsolado, sabe que en el cuartel maltratarán a su hijo y lo declararán culpable de un delito - que no ha cometido. Cristóbal es amigo del alcalde, pero titubea, dice que si es inocente saldrá libre, pero en realidad no quiere meterse en complicaciones. Flaquea y le dice a Rodríguez que él hablará con el alcalde, pero no es capaz de acompañarlo hasta el cuartel. Le da esperanzas, pero cuando el hombre se ha retirado le dice a su hijo que no se meta en ese asunto, que lo mejor es callar y que las cosas se arreglen solas. Él siempre ha vivido tranquilo y no quiere perder esa tranquilidad por defender a alguien que puede ser sospechoso. Tiene miedo porque si intercede por el joven la vida se le puede complicar y él no quiere ninguna inestabilidad en su persona ni en su hogar. Llega Lola y comunica que han golpeado a culatazos en el cuartel al pobre

Rodríguez, ella está aterrorizada ante tanta barbaridad, Cristóbal se niega a oírla y le ordena que se calle. El sigue insistiendo que no quiere "complicaciones que luego lamentaremos", "cada cual a lo suyo, a su trabajo, a su familia, deja el mundo correr". Esa es su sentencia y su orden. Así se vuelve cómplice de la tortura y del abuso. Gente como él nunca protestará ni ayudará porque está en peligro su equilibrio social, lo mejor desde su perspectiva acomodaticia es dejar al mundo correr, que la vida pase como si nada ocurriera, lo que sucede en el exterior es asunto de los demás, él no tiene por qué involucrarse en problemas ajenos.

Con este personaje el autor muestra a una parte del pueblo, a la gente reaccionaria que ha hecho posible todas las arbitrariedades, y en consecuencia, son los causantes directos del levantamiento popular, porque son ellos los culpables que han llevado la situación a tal extremo y para cambiarlas solo hay un camino: la revolución.

En el segundo acto asistimos a la concientización de Juanelo; el amor ha obrado milagros, gracias a su relación con una maestra, empieza a leer textos que versan sobre política. Juanelo comienza a ver los problemas desde otra perspectiva. El padre y el hijo tienen un enfrentamiento, no es una mera pugna generacional, es una disputa política en la cual el hijo defiende las ideas revolucionarias y analiza la situación social que están viviendo. El padre, por lo contrario, defiende su derecho de haber ganado

dinero a base de esfuerzo y trabajo, en él anidan las ideas individualistas en el hijo afloran todas las inquietudes que la colectividad está padeciendo.

"JUANELO.- Porque no quiero que me maten como a un perro. Esto parece un juego. Tienes que - estarte quieto para seguir vivo, pero tan quieto que parece que no estas vivo. Ya me lo dijo el - teniente: voy a hablar con tu padre que te estés poniendo zoquetico.

CRISTOBAL.- ¿Y a dónde vas ahora?

JUANELO.- Vamos a hacer la última gestión. ¿Tú sabes que lo torturaron, verdad? Y que se lo - quieren llevar para Matanzas, eso dice. Para que aquí no lo vean. Por que en este pueblo chiquito todo se sabe. Todavía lo tienen aquí. (Se acerca). Si quieres ven conmigo. Todavía puedes".⁴

Así comienza la discusión entre el padre y el hijo. Cristóbal no quiere problemas, en cambio, Juanelo solo desea ayudar al - amigo en desgracia. El exaltado muchacho nos va mostrando la realidad opresora que vive el pueblo y la efervescencia rebelde - que se va gestando como descontento ante tanta injusticia y atrocidad cometidas. Desaprueba la actitud de su padre y le reprocha que se muestre altanero con los desposeídos y servil con los poderosos. "Y ellos se arrastran delante de los que tienen diez. Para después arrastrarse todos delante de los que tienen dóla-

res". Esa es la política entreguista al imperialismo yanqui, Juanelo le echa en cara al padre su conducta reaccionaria. Habla Cristóbal de su trabajo y esfuerzo, para encubrir la explotación que hace a los guajiros. Con esta forma de obrar, el padre se vuelve cómplice de una explotación inmisericorde contra el pueblo trabajador. Cristóbal es un hombre sin conciencia de la realidad que está viviendo; razona desde una perspectiva simplista, su esquematismo lo lleva a quedarse inmerso en la tradición y a no aceptar el cambio social. Justifica todos sus actos a través del lema de trabajo y esfuerzo. "En la vida hay que pelear para ganar terreno. Con los dientes, a mordida limpia, como he peleado yo, para ir arrancando pedazo a pedazo lo que necesitas. Porque si no tienes nada, nada vales". Con estas palabras, sin proponerle, Cristóbal representa a la ideología burguesa, que sustenta su prestigio en lo que posee, en la lucha que debe realizar para alcanzar riqueza y no dejar que nadie se la arrebate. Es un hombre que se ha valido de las circunstancias para obtener una escala social estable. Siempre son las circunstancias las que le brindan la gran oportunidad para ser y merecer.

Lola comunica que han dado muerte a Tavito, el supuesto ladrón del cochino. Con este acto comprobamos la injusticia. Tavito tuvo la osadía de ayudar en tiempo reciente a un estudiante herido, esto le valió la condena. Al perder la vida este joven, sólo queda una opción a Juanelo, abandonar el hogar para unirse a las fuerzas armadas que están en la Sierra Maestra. El va a luchar para lograr un cambio social, él está convencido que el único re-

medio es la lucha violenta. Cristóbal ha sido derrotado en la primera batalla. Su ideología ya no podrá prosperar. Perderá al hijo y se negará al cambio, todo comienza con la muerte -o mejor dicho con la ejecución- de Tavito. Este acto violento permite que la insurrección rebelde se agudice. Los jóvenes deberán tomar conciencia porque de lo contrario correrán la misma suerte de Tavito y su familia. Lola se muestra alegre por la decisión de Juanelo, para ella hay una esperanza redentora. En cambio Rosa, la madre, sigue fuera de la realidad cuando su hijo le da un beso no es capaz de entender que es una despedida; para ella Juanelo siempre tiene prisa, pero desconoce la causa, tal vez la conocerá demasiado tarde, ella siempre está cansada, tal vez de la vida monótona que ha llevado siempre. Son muy significativas sus palabras, y a la vez, con ellas finaliza la obra: "Esta casa está - que da asco". Puede entenderse la frase en varios significados. Da asco porque hay un padre que no quiere aceptar el cambio, da asco porque en el interior de aquel hogar todo ha quedado estático, da asco porque el hogar está envejecido y en desorden, da asco porque ella ha vivido en ese lugar como si fuera su propia tumba, da asco porque es como la representación del pueblo y ha llegado el momento que cambie la fisonomía, da asco porque es un sitio sumido en la oscuridad. Pero de esa oscuridad surgirá la luz y esa luz es la esperanza revolucionaria. Ya no hay dios para rezar, ahora los hombres son los que buscan su propio destino y su propia justicia.

El robo del cochino vuelve por el sendero del realismo, como

con una idea comprometido del arte, el quehacer escénico debe - servir como panegfrico a la organización revolucionaria. Es una obra que intenta ser didáctica, aleccionadora para las masas, una lección de historia patria. Es el arte al servicio de la revolución. La obra es hasta cierto punto esquemática, sin que pueda entenderse como una calificación peyorativa. En su forma no hay cambios, sigue los cánones establecidos para toda obra realista que busca la objetividad en el planteamiento del asunto. A veces resulta un poco ingenua pero sin caer en lo panfletario. Es una obra que busca decir una verdad histórica innegable: el inicio de la revolución cubana. Es una obra de estructura tradicional, porque los diálogos tienen la fuerza de crear un clima de tensión, las escenas buscan una solución feliz que equilibre la psicología de sus personajes y señala la circunstancia social vivida por el autor. Es una obra que en su momento causó impacto en el espectador; tal vez el tiempo la ha envejecido y la ha hecho que pierda la -- frescura de su intento inicial.

Es una obra paralela a Llévame a la pelota de Ignacio Gutiérrez, la cual muestra la violencia sangrienta contra unos jóvenes estudiantes opositores a la dictadura de Batista. Acción que repercute negativamente contra los trabajadores de un estadio de beisbol. El autor descubre al igual que Abelardo Estorino, todas las atrocidades de la policía batistiana. Gutiérrez recrea el problema y sitúa su obra un 4 de diciembre de 1955. Aquí todavía no hay organización armada, sólo hay represión contra aquellos que se oponen al gobierno, y también para quienes están al margen de toda vinculación política. Los indefensos trabajadores que

por solidaridad ocultan a uno de los estudiantes heridos, reciben toda clase de vejaciones y abusos de los esbirros del dictador. - Con este drama estamos en el tiempo de los asesinos, de las fuerzas represivas, de la eliminación de cualquier movimiento de protesta. El miedo, la inconciencia, el arribismo, la indiferencia, la despolitización y la impotencia se traducen en muerte. La obra de Gutiérrez señala todas las injusticias sociales y políticas triunfan las fuerzas armadas, los inocentes son derrotados, para ellos solo existe la cárcel o el exterminio. Llévame a la pelota, es más breve y más violenta, en unas cuantas pinceladas el dramaturgo da los rasgos de los personajes y a través de ellos presenta la situación social y política que vive la isla. Es el tiempo de la sangre; los inocentes pagan con sus vidas los atropellos de un gobierno dictatorial. Llévame a la pelota para que me maten, para que manifieste mi descontento, para que públicamente venza mi miedo o mi temor, llévame a la pelota para protestar y no para ver el juego, esas palabras no las pronuncian los personajes de Gutiérrez, esas palabras las quisiera pronunciar su propio autor como repudio a las circunstancias sociales de épocas difíciles donde pensar era objeto de persecución y muerte.

Las dos obras inician lo que se llamará teatro revolucionario, o mejor dicho de propaganda para la revolución porque a ésta hay que defenderla con las armas de una nueva ideología para aleccionar al pueblo, para prevenirlo, concientizarlo y hacerlo participante de la gesta heroica que permitió el avance social y el derribamiento de la tiranía.

NOTAS CAPITULO IV

- 1.- Estorino, Abelardo. El robo del cochino (en) El teatro hispanamericano contemporáneo. Antología de Carlos Solórzano, México, D.F., F.C.E., Col. Popular, primera reimpresión, 1970., p. 82.
- 2.- Op. cit. p. 84.
- 3.- Op. cit. p.p. 91-92.
- 4.- Op. cit. p. 121.

V. TEATRO DE LA REVOLUCION: SUS FRUTOS ESCENICOS

"El oficio de un pueblo es crear, y la fuerza del mundo está en los que producen. En teatro, como en todo, podemos crear en Cuba. El teatro vive de la historia, y nosotros tenemos una tal, y tan absoluta y viril grandeza, que nuestro teatro nos puede salir bello, si no damos en amortajar a nuestros héroes con capas de torero, si no le ponemos al alma cubana chaqueta y monterilla, si no expresamos nuestra alma libre en las formas que han tomado de afuera los que nos agobian. Nuestro teatro se ha de escribir en una lengua digna, por la majestad y sencillez, del sacrificio que en él va a perpetuarse".

José Martí.

Iniciamos el presente capítulo a través de las declaraciones, análisis y puntos de vista de los iniciadores de una propuesta colectiva para el arte escénico.

"La supresión del latifundio, la nacionalización de la banca y de la gran industria conducían al establecimiento de una sociedad, pero no liquidaban con ello la lucha de clases; todo lo contrario. La contrarevolución interna estaría respaldada por el imperialismo y la lucha tendría que librarse simultáneamente en dos frentes. En medio de ella, la construcción. El enfrentamiento directo mediante la lucha armada define de inmediato el perfil de -

uno de los conflictos. Pero hay contradicciones más sutiles, - las que se manifiestan en nosotros mismos -expresión frecuente de un pasado no totalmente liquidado, que resultan- más difíciles de definir. Para un público cada vez más consciente de sus responsabilidades sociales, se produce una necesidad creciente - de obras que puedan servir de medio para la mejor comprensión de los fenómenos contemporáneos en que se encuentra inmerso... Y ese universo vivo se convierte en un reto para los creadores que han de explorar nuevas realidades y habrán de buscar vías para lograr sus fines, métodos que los ayuden a dar una respuesta rápida a la demanda apremiante".¹

"El Teatro es un formidable vehículo para detectar y combatir problemas, teatralizar conflictos y propiciar que el público los discuta, porque el espectador no es considerado un elemento pasivo, sino la contrapartida insustituible para que cumpla un verdadero circuito de la comunicación. Se procura invertir radicalmente la relación con la obra, que ya no es una creación cerrada y unívoca sino abierta al enriquecimiento de los consumidores.

La labor de las agrupaciones -aglutinadas a partir del año 1977 bajo el dominador convencional de Teatro Nuevo- nos permite analizar esta experiencia, de indudable interés, como un proceso de socialización de la creación, como una forma de práctica - creadora que desarrolla las posibilidades artísticas del hombre a escala social, desde el momento en que compromete una región, a un municipio, en la "creación colectiva" de un texto, que después

del contacto con un nuevo público, retorna enriquecido como en el caso del Teatro Escambray o cuando forman parte del trabajo teatral actores aficionados como en los grupos de la Yaya, el Teatro de Participación Popular o el de Cayajabos".²

"... a partir del Teatro Escambray, un grupo de creadores adquiere conciencia de que se está dirigiendo a un "nuevo público", que la recepción de la obra completa, enriquece o altera su significación que la selección del tema incluso los procedimientos de representación están marcados por un conocimiento del público y por la necesidad de satisfacerlo. En todos los casos se trata de agrupaciones que integran orgánicamente a una zona, municipio o centro fabril, que investigan su problemática y cuya búsqueda común es la de restituirle al teatro su función social directa".³

"El logro de una dramaturgia que exprese la actualidad, que refleje de manera enriquecedora la vida, no es tarea de un día ni exclusiva de una día de trabajo. Pero de hecho, a la eclosión de dramaturgos que irrumpen con la Revolución, los que después de 1959 logran escenificar sus piezas y los que se dan a conocer a través de concursos y eventos, se incorporan a muchos directores y actores que, partiendo de experiencias completas y proyectos selectivos, aportan un caudal de obras de insospechados métodos de elaboración".⁴

"Los grupos que se inician a partir de 1968 no podían espe-

rar por la creación de obras dramáticas sobre la temática que necesitaban abordar por lo tanto, comenzaron paralelamente a elaborar su repertorio vinculado con un proyecto, a la búsqueda de soluciones a un problema específico, en una concepción de la literatura dramática, no literaria, que ve el discurso dramático ligado a una expresión escénica, al espesor de signos que caracterizan una representación y sobre todo, a la formación de nuevos espectadores".⁵

"Los nuevos públicos -las clases explotadas durante el capitalismo también son portadoras de un conjunto de valores culturales que era necesario descubrir, testimoniar y, por supuesto, teatralizar. Y este rescate de los auténticos valores que subyacen en la tradición sometida a siglos de saqueo y desvirtuación, exigía en primer lugar, un vínculo real de los artistas con el público. Las historias para ser contadas estaban allí en los nuevos asentamientos campesinos, en las escuelas, fábricas y unidades militares donde la Revolución producía rápidas y profundas transformaciones.

El primer aporte de esta dramaturgia es el hecho de surgir del contacto particular, un hecho específico que a largo plazo conformará sobre el conjunto de las obras propuestas, la expresión teatral más lograda. Obra esencialmente colectiva, no porque se haya anulado el autor, sino porque se han ensanchado los marcos de la creación dramática, que desborda el trabajo de un equipo para convertirse en tarea de una comunidad, porque ha ampliado

su público, al salir de las salas de las ciudades a las locaciones naturales y los actos festivos, porque se trata de un bien común, de una experiencia que en definitiva se ha "socializado". El socialismo encarna la posibilidad de que, abolido el estatuto mercantil de la obra de arte y junto al ámbito radical en las relaciones de producción, se abran las potencialidades creadoras de los hombres, y se produzca el reencuentro del público con su teatro".⁶

"El Teatro Escambray abre la posibilidad de que la escena - sea enjuiciada y sometida a una eventual reformulación. Es el hecho más profundo dentro del contexto teatral cubano en la búsqueda de una comunicación más eficiente y al mismo tiempo, el más renovador".⁷

"Obras de creación colectiva que se insertan dentro del fenómeno de socialización del teatro; apertura de la obra a las nuevas necesidades del desarrollo social desde el punto de vista temático, a través de una estructura que permite hacer del espectador colaborador y del consumidor un productor.

Las condiciones sociales creadas a partir de la Revolución - ofrecen la oportunidad para que el artista inserte sus mensajes dentro de la cultura popular, al establecer una relación activa - entre el público y la obra, producida en función de las necesidades socioculturales. Aquí la comunicación no tiene carácter lineal y unívoco. La estructura dramática permite no un acceso formal, sino que abre vías originales de disfrute y participación. Si el

arte socializado es aquel que transfiere al público el papel de productor, estamos ante un fenómeno; a) porque el espectador de la Comunidad puede convertirse en creador de aquello que disfruta, y b) promueve el conocimiento de su realidad específica y la manera de transformarla".⁸

"Tras discusiones rigurosas y extensas, en abril de 1971, - la representación masiva de los educadores de todo el país y destacadas personalidades de la cultura artística, bajo la orientación del Partido Comunista, no sólo ratifican, como vías fundamentales de la vía revolucionaria, el desarrollo de nuestras propias formas y valores culturales revolucionarios, el rescate de nuestro patrimonio cultural, el acercamiento a las culturas de los pueblos latinoamericanos y de los países socialistas, la asimilación crítica de lo mejor de la cultura universal, el desarrollo intensivo del movimiento de aficionados, que haga al pueblo, realmente, no sólo destinatario, sino creador de la cultura. Además el Primer Congreso de Educación y Cultura lanza un llamamiento enérgico a los creadores a hacer del arte un "armas más de la Revolución", un campo más de la ofensiva marxista-leninista, frente a las variadas manifestaciones del diversionismo ideológico, que encubre, en nombre de la pretendida "libertad de creación", un trabajo sistemático encaminado a inocular sutilmente los valores agonizantes de la sociedad burguesa, a debilitar y confundir, particularmente, los legítimos valores espirituales conquistados por el proletariado. Desde sus sesiones de trabajo, ampliamente divulgadas por la prensa a todo nuestro pueblo, el Congreso Nacional de Educación y Cul-

tura llama a los artistas e intelectuales cubanos a apoyar activamente con sus obras "la ideología revolucionaria en que se fundamenta la construcción del socialismo y el comunismo, en que está hoy irrevocablemente comprometido nuestro pueblo y en cuyo espíritu se educan las nuevas generaciones". ⁹

Las comunidades apartadas son el objetivo por conquistar; la investigación se inicia, como ya se apuntó en el año de 1968, en la región de Escambray; un grupo de entusiastas actores iniciaron su experimentación de llevar el arte teatral a las zonas campesinas que jamás habían tenido contacto con el arte escénico. Los actores tuvieron que convivir, hacer encuestas, integrarse a la comunidad y comenzar a representar su repertorio, desprovistos de la parafernalia del teatro urbano, sin la comodidad de una sala propicia y las butacas adecuadas para presenciar el espectáculo. Todo esto quedaba atrás; el cambio debía ser realidad, toda transformación era necesaria porque un nuevo público nacía para el arte de Talía.

Muchos grupos han surgido con el mismo propósito y muchas obras han visto la luz, emanadas de experiencias distintas, de confrontaciones, de cambios, de ensayos, de debates. Lo importante es la confrontación con el público virgen que debe ser receptor y actor del mensaje transmitido a través de un acto escénico que deja de ser burgués y convencional.

El Teatro Escambray puso el ejemplo en esta nueva concep-

ción del arte dramático. Primero realizan montajes de la obra de Bertold Brecht, como El alma buena de Se Chuan, y El Círculo de triza caucasiano, que comienza a divulgarse en Cuba y va a marcar una notable influencia en los dramaturgos. "Los teatristas que constituyeron el núcleo original del grupo Escambray, no midieron seguramente el significado de su gesto cuando abandonaron, en 1968, las salas de La Habana. De diversas procedencias, los unió en aquella empresa la insatisfacción con la que lo habían venido haciendo hasta entonces. Escogieron el Escambray porque había sido una zona particularmente abandonada en tiempos de la república neocolonial, porque el enemigo había querido implantar allí un foco contrarrevolucionario y, vencido este, se imponía la ejecución de inoperantes obras de desarrollo. Era, pues, zona compleja donde un trabajo cultural podía ser particularmente útil. No se habían equivocado al confiar en la Revolución. Estos desconocidos de La Habana encontraron allí, en la dirección del Partido, el apoyo necesario. No era mucho lo que podían desde el punto de vista material: albergue y sustento. Lo indispensable era contar con el apoyo, a nivel de base, de las organizaciones políticas y de masa. Y contaron con él" .¹⁰

Realizaron entrevistas, encuestas, trabajos de campo, investigaciones sobre los problemas que padecía la comunidad. Al realizar esos trabajos pretendían trasladar todas sus vivencias a la escena. Dramatizaron aquellos problemas inmediatos para que el pueblo viera reflejada parte de su vida y entendiera el

mensaje; pero la labor no sólo era didáctica o aleccionadora, porque al final de las representaciones se hacía un debate con los asistentes y luego se procedía a modificar la propuesta escénica; así se iba enriqueciendo el mensaje y la dialéctica se realizaba con la colaboración del espectador. Para los teatristas la importancia del público revestía características fundamentales. De esta experiencia surgió La vitrina de Albino Paz, el mismo autor se expresa de la manera siguiente:

"Se trata de una obra de autor y de creación colectiva ya que partió de una investigación del Grupo Escambray. Ha tenido la virtud de ir siguiendo los problemas; primero, las reacciones ante el arrendamiento; luego, la mudada y por último, ahora, que se enfrenta con un sentido crítico. Varió con la representación y con los debates. Comienza con la idea que tenían los campesinos de lo que iba a ser el plan, que se hacía "para que todo el mundo tuviera una vida mejor", pero era todavía muy abstracta; después vienen las violentas y masivas reacciones frente al arrendamiento, por lo que traté de situar al campesino ante una imagen crítica, una visión exagerada y hasta estática. En la actualidad la obra es historia. En el Escambray ya no tiene nada que hacer".¹¹

Sergio Carrieri, Sergio González, Helamo Hernández Trejo, Graziela Pogolotti, son entre otros los entusiastas organizadores del Grupo Escambray, las obras que se representan son: Y si -

fuera así, una versión de Los fusiles de la madre Carrar de Bertolt Brecht, adaptada por Sergio Carrieri. El paraíso recobrado de Albino Paz, de la cual se escribieron tres versiones, Las provisiones de Sergio González, que en realidad es una obra colectiva porque las décimas empleadas como cantos adicionales fueron escritas por Gilda Hernández; y la obra se escribió a partir de entrevistas realizadas por todos los integrantes del grupo en zonas afectadas por los Testigos de Jehová, y con el material recogido en los debates de Y si fuera así... "Es en este sentido que el trabajo del Grupo Escambray constituye un ejemplo de legítimo ejercicio de la libertad. Por eso no habrá de encontrarse en ninguna otra coyuntura público más atento y más exigente. Porque en ningún otro lugar la obra de arte adquiere mayor dimensión. No puede dejarse escapar una palabra porque en cada una de ellas está puesta en juego el sentido de la vida de todos los espectadores. Y puesto que la representación deja de ser juego y la palabra ya no resulta artificio, puesto que estamos en el nacimiento de una vida nueva, desaaaprece el denominado problema de la "comunicación". Las "palabras de la tribu" han recobrado su riqueza original".¹²

El teatro de la Yaya es una manifestación muy parecida a la del Grupo Escambray, la creadora es Flora Lauten, su repertorio ha sido elaborado por ella, pero contando con la participación de la comunidad y a través de las vivencias e investigaciones realizadas en una zona rural determinada. "La Yaya habla con voz propia porque logra sintetizar de manera armónica, -

artística y creadora, las contradicciones de la realidad. Sus -
piezas tiene aspectos formales y estructurales de interés desde
el punto de vista de los textos y de su realización. Sorprende
el poder de los actores, el poder de síntesis y la belleza del es-
pectáculo que se desarrolla sencillamente en un espacio teatral,
el "espacio viviente" de Appia, desprovisto de todo sentido como
caja de misterios, para llenarse de humana materialidad". (...) "
...puede inferirse que son obras de autor (Flora Lauten), pro-
ducto de investigaciones y entrevistas creadas durante improvisa-
ciones en la fase del montaje, lo que introduce variantes al -
texto original, que en su redacción definitiva es una creación -
de la colectividad de la Yaya, que se expresa en sus artistas.
Ciclo que no termina, pues continuamente está recibiendo res-
puestas de sus expectadores, los que formulan sus apetencias y
demandas que luego el grupo abordará con sus medios teatrales
específicos". 13

El repertorio de la Yaya: Los hermanos, Para hablar no hay
que tener palabras finas, Vaya mi pájaro preso, Tres ejemplos de
juego: ¿Dónde está Marta?, El sinsonte tiene dueño y Que se
apaguen las chismosas y De como algunos hombres perdieron el
paraíso, todas ellas escritas por Flora Lauten con la técnica que
se ha señalado, el autor prevalece, pero la individualidad deja -
de existir porque el teatro está al servicio de la colectividad.

Otros grupos han surgido y muchas son las obras que tam-
bién han nacido para la escena popular. El teatro de Santiago,

el Teatro de Participación Popular, el grupo de Cayajabos, la Teatrova, Pinos Nuevos, el colectivo Teatral Granma y el Cabildo de Guantánamo y el Grupo Cubano de Acero. A través de la formación de estos conjuntos teatrales podemos notar la formación de estos conjuntos teatrales podemos notar la efervescencia de una cultura teatral. Cultura que quiere llegar a las masas, a la participación popular, porque ellos siguen los lineamientos trazados por la Revolución. Se ha de socializar el arte y éste deberá ser para todos y entendido por todos. La búsqueda ha sido fructífera, en cierta medida debe entenderse de que todo derivó de las representaciones de las obras de Brecht en las que se encontró la semilla para un teatro político, comprendido y militante. Las propuestas de Brecht se trasladaron a la ideosincracia cubana, después los entusiastas organizadores quisieron hacer un teatro de raigambre netamente nacional y superaron las propuestas teóricas del dramaturgo alemán. A partir de estas experiencias, los teatristas se convencieron del carácter transformador de su teatro y de su función social. Las declaraciones copiadas textualmente así lo consignan.

Hay una participación de grupo, apoyada por el Estado al hacer un llamamiento oficial a través del Primer Congreso de Educación y Cultura. Se pretende que la Educación se transmita a toda la Isla, principalmente a las comunidades alejadas de la capital. El mejor vehículo es el Teatro, en lo que se refiere a la representación y a la creación dramática. Participa el artista y el pueblo. Nace una modalidad, las comunidades serán creadoras

de un arte popular. Se socializa el pensamiento y el arte se vuelve masivo.

Participación individual que se colectiviza en ese teatro de la Revolución y para afianzar la Revolución. Se teatralizan los problemas cotidianos y se representan ante los espectadores que asumen un doble trabajo: la creación y la re-representación. La tarea social fructifica y la efervescencia dramática se desborda en una labor teatral que escucha el llamado del Estado. Con el género dramático también se ayuda a la Revolución.

La Revolución social y política de Cuba debe ir paralela a todas las demás manifestaciones. El arte es el vínculo adecuado para intentar una cultura nacional y popular. La música, la cultura, el cine y el teatro buscan la expresión adecuada para la socialización del arte. Este debe ser patrimonio del pueblo y creado por el mismo pueblo. Por eso, la creación colectiva en el teatro busca nuevos caminos estéticos tanto en lo literario como en la puesta escénica. La experimentación da sus frutos en muchos de los grupos que acuden a las comunidades apartadas, promoviendo y desarrollando el programa oficial decretado por los máximos representantes revolucionarios de la nueva Cuba.

NOTAS DEL CAPITULO V

- 1.- Pogolotti, Graciela. Teatro y Revolución. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1980, p.p. 20-21.
- 2.- Boudet, Rosa Ileana. Teatro nuevo: una respuesta. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1983, p.p. 13-14.
- 3.- Op. cit. p. 15.
- 4.- Op. cit. p. 27.
- 5.- Op. cit. p. 27.
- 6.- Op. cit. p.p. 28-29.
- 7.- Op. cit. p. 99.
- 8.- Lauten, Flora. Teatro la Yaya, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1981, p.p. 11-12.
- 9.- Mugercla, Magaley. Teatro en busca de una expresión socialista. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, Colección Espiral, 1981, p. 12.
- 10.- Leal, Rine. Teatro Escambray. Compilación de... La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, Col. Repertorio Teatral Cubano, 1978, p. 13.
- 11.- Lauten, Flora. Op. cit. p. 14.
- 12.- Leal, Rine. Op. cit. p. 17.
- 13.- Boudet, Rosa Ileana. Op. cit. p. 206.

VI. TEATRO COMPROMETIDO

JOSE RAMON BRENE. DRAMATURGO REVOLUCIONARIO.

TEATRALIDAD FARSICA Y BLASFEMATORIA.

José Ramón Brene tal vez es el autor dramático más prolífico de la época revolucionaria en Cuba. Él participó directa y activamente en la lucha armada. "El 31 de diciembre de 1958 se dirigía de Jamaica a los Estados Unidos con la secreta intención de desviar la nave hacia Cuba y desembarcar un grupo revolucionario que había escondido, a bordo, en un tanque de agua. La huida precipitada del tirano facilitó la operación, y Brene desembarcó en La Habana en plena euforia bélica".

En el año de 1959, Brene inicia su carrera de dramaturgo. Su primera obra se titula La peste viene de al lado. Él se expresa así de su vocación como escritor dramático.

"Lo cubano en mi teatro soy yo. ¿No soy cubano reyoyo? Entonces, todo lo que salga de mi teatro, malo o bueno, correcto o equivocado, es cubano. Si me dediqué a escribir teatro fue precisamente para eso, dar expresión a todo lo que llevo de cubano... Sin Revolución, no hubiera escrito teatro. Sin Revolución, ¿para quién hubiera escrito? ¿Para los manegues, señoronas cursis, pepellitos ame

ricanizados y burgueses de a tres por kilo? No, gracias. Hubiera seguido siendo marino, de lo más contento..."¹

Una de sus piezas mejor elaboradas y la que le otorga fama inmediata es Santa Camila de La Habana Vieja, se estrena el 9 de agosto de 1962 en el teatro Mella. La obra plantea la oposición entre la tradición maniquea y fanática creada por la religión y el pensamiento revolucionario que busca un cambio cualitativo y cuantitativo. Todo ocurre en La Habana, en la parte antigua, en una casa de vecindad, allí vive Camila, la protagonista. La acción está situada en el mes de mayo de 1959, un año muy particular para la historia del pueblo cubano.

Camila es una especie de sacerdotiza que invoca a Changó y a Elegguá, los dioses negros protectores de los cubanos. Ella reza así: "Babba akidaga ala komako, ala monibatá, Aché Babba, Aché Yeyé, Aché Olúo, siguaya, oyubona, Aché tologuió, Aché tomikié, Aché Ikofá, Aché Isulena, Seife, Ocheréooo, Aché Alodumare, igumale fiedenu".

El lenguaje es extraño y el conjuro es la petición para la salvación de dos delincuentes que han ido a parar a la cárcel por borrachos y escandalosos. Camila es una mujer primitiva, ignorante, pero con cierta inteligencia, pues cobra por sus ritos a los humildes que a ella llegan pidiendo ayuda milagrosa para solucionar sus problemas. Aquí el autor muestra las ideas tradicionales y la manipulación que a través de la religión se ha

ce con la ignorancia de la gente del pueblo. Camila vive con un hombre llamado Nico, una especie de chulo que la explota, pero que le tiene mucho afecto. viven un amasiato que ella acepta, - sólo pide como recompensa algo de cariño y mucha fidelidad. La situación de los personajes es muy precaria, la vecindad está habitada por gente que carece de los más elementales medios económicos.

Entrelazada a esta historia aparece la de unos jóvenes que se van enamorando, María Cristina y Ruddy son la otra cara de la moneda, son más ingenuos, más espontáneos, viven como fuera de la realidad, llenos de esperanza, sin importarles la miseria que los rodea. Ellos están dentro de la realidad del vecindario, pero muy alejados de lo que en ella ocurre, poco a poco se van concientizando a la vez que su amor crece, sin sobre saltos ni engaños. Ellos representan la posibilidad de una vida nueva, - diferente y más halagadora.

Poco a poco la situación cambia y hasta a esa vecindad llegan los acontecimientos sociales que van a transformar al país. Camila tiene miedo al cambio, ella vive encerrada en su propio mundo tratando de retener a su amante, para ella nada significan las transformaciones sociales.

"CAMILA.- Pero es que a Nico le ha dado con furia, tiene el "sarampión". Figúrate que hasta a tratado de leérmelos; pero yo sí que no, yo no -

quiero saber nada de Revolución ni de nada i que se vaya al diablo! y esa es una enfermedad que se pega. Pirey hace tres meses que está trabajando en una fábrica y ya habla de capitalismo, - de producción y mil porquerías más. Y lo increíble, madrina, lo increíble es que hasta Cuca se está contagiando de esa enfermedad. La muy sopenca cree que le van a dar una casa nueva con tres cuartos, baño intercalado y cocina eléctrica, ¡bah, comecacatibia que es! y Bocachula, ¿te acuerdas de él? Hasta ese dice que es socialista y va a todos los mítines y lee periódicos".²

A través de las palabras de esta mujer, el autor quiere - aleccionar al espectador acerca de la Revolución, sus logros y - el bienestar social. Pirey era un holgazán y borracho, fue a - dar a la cárcel y después de esta lamentable experiencia buscó trabajo y comenzó a ser un hombre de bien. Sufre un cambio - cualitativo, ahora se está preparando, estudia para comprender mejor el cambio que ha tenido el sistema. La misma Cuca, la vecina, amante de Pirey, está esperanzada, comienza a creer lo - que brindará la Revolución, ella añora una casa cómoda para - que sus hijos puedan moverse con libertad; confía que muy pronto abandonará la promiscuidad. Camila solo piensa en la forma - de retener a su amante, por eso acude ante su madrina para que a través de un conjuro -un acto de magia negra- domine la voluntad de Níco y éste nunca la abandone. La madrina reza en -

la misma forma que anteriormente lo ha hecho Camila, las palabras son las mismas y los propósitos parecidos. Hay un rito - satánico, pero visto desde una perspectiva burlesca porque de antemano el autor está ironizando sobre estas prácticas de brujería que sólo muestran la ignorancia de los iniciados en esta religión sacrílega.

En el acto segundo vemos a Nico haciéndole la corte a Leonor, una milliciana que trabaja en una fábrica. La relación entre ellos es intelectualizada, porque a los sentimientos se antepone el deber revolucionario; la ternura parece estar abolida entre ellos. Nico ha cambiado en forma sorprendente, ya no es el chulo mantenido, ahora es el trabajador revolucionario, aunque todavía no se acostumbra a obedecer órdenes. En el pasado se sentía más libre, podía ser cínico, pero ante la milliciana es diferente, ahora estudia y se interesa por los libros que ella le proporciona. Sin embargo, la relación termina antes que llegue a cristalizar. Leonor rompe con Nico cuando éste le lleva un collar y ordena que lo use para protegerse de las brujerías de Camila. La muchacha sufre una desilusión porque ella quiere un verdadero hombre y Nico solo es una máquina de placer. La Revolución ha cambiado a Leonor, ella quiere lo perfecto, lo humano es erróneo, y por eso lo rechaza, busca un ideal que la misma vida le otorgará, no cree en milagros, cree en hechos, esa es la Ideología revolucionaria; no debemos olvidar que ella es milliciana y por lo tanto ha adquirido un compromiso con la historia. Los sentimientos son un estorbo porque enajenan las voluntades.

Nico regresa al lado de Camila; su aspecto es deplorable, - ha bebido y está sucio. Ella lo recibe con agrado, porque piensa que ha ganado la partida. Pasa el tiempo y lo vemos convertido en el chulo de antes, pero esa vida le aburre. Debido a una circunstancia casual, platica con Teodoro, un marintero diestro en mecánica. El mecánico despierta una inquietud en Nico, - este marintero es un hombre que está convencido de las metas - logradas por la Revolución.

"TEODORO.- Escucha, Nico, lo principal aquí es el honor, la moral. Los gringos han presionado internacionalmente para que ninguna compañía naviera nos traiga ese bacalao. Ese bacalao representa para nosotros miles y miles de dólares y - trabajo humano. Quieren que se pierda y al mismo tiempo hacernos carecer de comida y demostrar al mundo que esta Revolución va al fracaso; pero se cogerán el culo con la puerta, porque iremos a traernos el bacalao. (Dando un manotazo sobre la mesa) ¡traeremos, coño, aunque nos cueste la vida...! ¡Demostraremos que esta Revolución es de hombres y donde hay hombres no hay fantasmas, por muy yanquis que sean!"³

Estas son las palabras de Teodoro, él también es un hombre comprometido, es un ser que defiende la Revolución, él es consciente, al igual que muchos cubanos, de la importancia que tie-

ne la gesta revolucionaria para los hombres libres de la isla. El es un convencido igual que Leonor, Pirey y Bocachula; para ellos, la situación debe cambiar y la lucha es contra el enemigo común: el yanqui y su capitalismo explotador. La obra es una estampa de aquellos días difíciles del bloqueo, es una muestra didáctica de cómo los hombres fueron cambiando y cómo la Revolución fue ganando adeptos a la causa porque comprendieron que un cambio beneficia a las mayorías y reivindica al obrero, al campesino, al estudiante y al paria. El lumpen también debe involucrarse en el movimiento revolucionario, su participación es necesaria. Cuba necesita del coraje de todos los hombres que quieren ser libres.

Henchido de entusiasmo, Rico acompañará a Teodoro en la empresa, ellos irán por el bacalao que les quiere robar el gringo. Los dos hombres regresarán vencedores. Rico se transformará en el hombre redimido por el trabajo y así la causa revolucionaria ganará a un fiel luchador.

"RICO.- Nunca antes en mi vida he sido tan feliz como en este viaje (Corta pausa.) El ancla del barco se trabó en el fondo de la bahía con un cable submarino. Estuvimos trabajando veinticuatro horas para sacarla bajo un frío de veinte grados bajo cero; pero al fin salió sin dañar el cable ni perder el ancla, ¿te das cuenta? El trabajo todo lo vence. Para el trabajo no hay imposibles".⁴

*Rico ha encontrado su camino, será marino, pero antes -
tendrá que asistir a la Académica para estudiar mecánica. Por
ahora es un hombre nuevo. Camila y él inician una relación di-
ferente, ahora el amor es verdadero y convincente, nada los se-
parará. Ella también cambia, guarda los objetos de la santería,
con este acto repudia a los dioses y dice adiós para siempre a -
la magia negra, a la brujería, a los rezos. La Revolución ha -
transformado a su hombre y ella acepta esa transformación. El
altar consagrado al culto divino es destruido; nace una nueva -
ideología. La nueva religión es el movimiento revolucionario, só-
lo eso es válido. La nueva ideología está sustentada en el tra-
bajo, el estudio y la lealtad; estas premisas son las adecuadas -
para el nuevo orden social.*

*La obra es esquemática, con aspectos maniqueos, no hay -
que olvidar que es la segunda obra del dramaturgo. Existe gran
sinceridad al querer expresar los acontecimientos que toca vivir
al pueblo cubano durante los primeros años de la Revolución.*

*Es la manifestación espontánea de un autor que se dedicará
celosamente a la creación dramática. Es la brecha que abre un
nuevo ciclo en la dramaturgia cubana dedicada a concientizar a
las masas a través del teatro llevándoles el mensaje de la Revolu-
ción, integrando a la comunidad a través de un arte comprometido
y revolucionario.*

Santa Camila de La Habana Vieja es la respuesta artística -

Iniciadora de un nuevo ciclo. Autores como Abelardo Estorino, Ignacio Gutiérrez, Roberto Orihuela y Héctor Quintero, mediante sus dramas presentan la crónica de aquellos inicios y aquellos logros de la Revolución Cubana. Hay una búsqueda de un teatro político comprometido, Bertold Brecht es importante para los dramaturgos dispuestos a luchar a través de sus dramas en la consolidación de ese nuevo cambio que proponen una concientización masiva, al presentar una visión revolucionaria, aquellos difíciles años, los conflictos de los cubanos valientes que decidieron alejar para siempre el capitalismo enemigo, la explotación, la pobreza, la injusticia; con el propósito de alcanzar un mundo mejor e igualitario para la colectividad.

Pasado a la criolla, El ingenioso criollo Don Matías Pérez, - Los demonios de Remedios y Fray Sabino son algunos de los títulos de Juan Ramón Breme; en cada una de sus obras aparece la solidaridad, el amor colectivo, la lucha contra las injusticias, la denuncia contra los abusos, la falsa religiosidad, la necesidad de concientizar al espectador, la participación directa a través de la reflexión, el compromiso con la realidad, un teatro activo, veraz, entusiasta. Todo esto conjuga al arte dramático del autor emanado de la misma Revolución.

"MATÍAS.- Soy uno de esos hombres que creen - en el futuro, y que continuamente están cruzando por los caminos del mundo desde que el mundo es mundo, y a quienes los perros ladran, muerden,

y hasta llegan a despedazarlos algunas veces. -
Soy uno de esos hombres que creen en la humanidad, y que al deambular por el mundo, las suellas de los zapatos rotos van levantando un polvillo de oro con lo cual cubren las suciedades e injusticias de este mundo, y a las que hace transformar en ideas, en impulsos, en material que el futuro emplearán en bien de la humanidad (señalando al público). Algunos de ustedes están ciegos y no pueden ver ese polvillo de oro. Y usted y usted o usted, a lo mejor tiene ahora mismo, al lado, a uno de esos hombres que, como yo, creen en el futuro, y no lo ven, no lo sienten. Un consejo, ¡no ladren! ¡no muerdan! ¡déjenle libre el camino! ¡nada ni nadie lo detendrá...!"⁵

Con estas palabras de uno de sus personajes, Brene canta al hombre nuevo, lo saluda; esas palabras son síntesis de su propósito ideológico y a la vez sustenta la teoría estética del dramaturgo. La esperanza es lo más importante para el hombre; esperanza cristalizada en la realidad porque no es un ideal por alcanzar, al contrario, es la verdad contundente porque un futuro feliz es posible para la humanidad. Libertad, solidaridad, fe, son nuevo dogma para este dramaturgo que en su producción artística canta a los beneficios de la Revolución y enaltece al nuevo hombre que puebla la escena para comenzar una historia verdadera de la nueva América.

Considero que la obra más lograda, la más artística, la de mayor madurez, es sin lugar a dudas Fray Sabino; en ella hay crítica ideológica, burla a las instituciones civiles, militares y religiosas, humor negro y humor sutil, sátira, burla e ironía a través de las distintas situaciones planteadas, irreverencia contra todo lo establecido. Magia, pecado, redención, penitencia, castigo, individualidades y muchedumbre. Teatralidad en su mejor esencia, mascarada y fiesta. Todo esto encontramos en esta obra prodigiosa.

La historia sucede en Candonga, el tiempo puede ser el presente, un pasado remoto o un futuro hipotético; hay un ingenioso juego de la temporalidad. El personaje protagónico es sin lugar a dudas Fray Sabino, el mismo que bautiza la obra. El drama se inicia cuando Fray Sabino es flagelado por su ayudante Chipoyo; la irreverencia y el humor hacen acto de presencia desde el principio. El religioso se despoja de su humilde hábito y queda en calzoncillos, éstos son azules y llenos de parches multicolores. La imagen del fraile nos recuerda a los payasos de circo que para hacer reír al público tienen que dejarse golpear; en ese mismo nivel podemos situar a Fray Sabino. Trescientos sesenta y tres mostachos recibe el religioso, con esto redimirá a los pecadores de Candonga. La música sacra es el fondo musical que acompaña al flagelamiento.

Cada vez que Fray Sabino realiza una acción redentora, hay una lluvia sobre él de rosas rojas y blancas, con esto se in

dica lo milagroso del personaje. Hasta él llega una pecadora - llamada Ulacia e inmediatamente se acusa de putería. El santo varón la absuelve y la castiga a coserse el pozo del pecado durante seis meses. La situación se vuelve cómica por el doble sentido de las frases y sobre todo por la actitud del religioso. Ella todavía no ha pecado pero está segura que muy pronto lo hará. El religioso trata de persuadirla y en nombre de Dios le da la absolución y como castigo el dice que en vez de rezar Avemarías y Padrenuestros, deberá coserse el pozo del castigo, la alusión al sexo está muy intelectualizada y en esa misma expresión alcanza su comicidad. Como no puede persuadirla, él debe ejecutar la acción y entre los ornamentos del altar, fornicar con la futura pecadora. La relación sexual la lleva a cabo Fray Sabino para salvar del pecado a la mujer y al hijo del alcalde. A partir de ese momento Ulacia se convertirá en pecadora. Tendrá un hijo de Fray Sabino al que bautizarán con el nombre de Jesús y será la prostituta castigada para consolar los placeres de los solteros de todo el pueblo de Candonga, como ella misma se bautiza, será la mujer de todos los solteros. Es como una María Magdalena pero al revés, porque la Magdalena fue redimida por Cristo y Ulacia ha sido iniciada a la putería por su propio salvador. Mientras tanto las rosas rojas y blancas esperan el ataque de Fray Sabino para empezar a descender, la lluvia de rosas cesará cuando el religioso deje de sacrificarse por los pecados de la comunidad.

Fray Sabino aparentemente predica el bien, quiere salvar a

un pueblo pecador, pero en realidad es la encarnación del mal, es como una especie de santón bonachón, hereje simulador, tentación infernal, "un excelente manjar para el siquiatra", un loco milagroso, un idealista que entiende la religión a su manera, un místico que pregona un dogma de amor y a la vez es la perversión, la promiscuidad, la traición; es el ladrón que suplanta a los delincuentes, es el asesino que representa a los cornudos, es el pecador que se emborracha, que fornicar, que comete todos los excesos mundanos. Es el ser que contradice al dogma religioso, es la teatralidad que burla lo establecido, es el arma que utiliza el autor para ironizar, para hacer sarcasmo, para destruir todos los mitos que la religión ha sacralizado. Es el hombre que salvará a su rebaño a través de la vitalidad y la suplantación. Es una especie de Cristo que ha venido a pecar para salvar a la humanidad. No es aquel Redentor que sólo con palabras y bondades señalaba el camino del paraíso. Aquí la burla está presente con el personaje porque nos reímos con él y de él. Su ingenuidad lo lleva a entrometerse en problemas de los cuales casi siempre sale bien librado. Es una especie de pícaro que utilizando su santidad puede convencer al pueblo y lo manipula a su antojo. El Alcalde, el Sargento, el Obispo, representan los tres poderes: cívico, militar y religioso que integran una sociedad. Ellos de una u otra forma entran en contubernio con la picaresca de Fray Sabino y se dejan manipular, pero sin poner en peligro sus intereses, defienden lo suyo, pero ceden ante la seducción que causa en ellos este religioso que quiere hacer el bien recibiendo para sí todos los castigos. Lo interesante es

que él no es selectivo porque lo bueno y lo malo está trazado en un mismo orden, no hay jerarquías, ni religiosas, ni morales, ni políticas, ni militares; para él el hombre es un pecador irredento.

La obra contiene rasgos muy cubanos y no por ello peca de regionalista, hay una festividad de raíz negra, como si de pronto todo estuviera manejado a ritmo de rumba. Las escenas son vertiginosas, la sucesión temporal también lo es. Por la obra desfilan borrachos, médicos leprosos, delincuentes infantiles, adúlteras lujuriosas, obispos lascivos, militares estúpidos, guerrilleros desorganizados, políticos demagógicos, bataclanas, locutores de televisión, merolicos, harapientos, brujos y una larga comparsa que representa al pueblo. Toda esta galería de personajes permiten al autor trazar una caricatura de la comunidad cubana en los albores de la Revolución. Cada quien lucha por su propio beneficio. La comedia lo ridiculiza todo; el absurdo, el humor, el chiste grueso, las palabrotas, sirven para representar la estupidez humana. La ignorancia es el arma utilizada por los poderosos para someter a los incautos. El mismo Fray Sabino a veces presenta su humildad como ignorancia para obtener lo que se propone de todos los pecadores de Candonga. La obra es delirante, enloquecida, es como una comedia cinematográfica muy cercana a los exesos de los hermanos Marx. El vodevil, el sainete, el entremés, la comedia de enredos y el teatro del absurdo parecen estar sintetizados en esta parodia que no tiene límite. Se parodia a la religión, a la política, a los guerrilleros,

al pueblo, a través de cada uno de los individuos que van desfilando por el drama.

Con la siguiente escena mostramos la sencillez y la habilidad que tiene el dramaturgo para crear comicidad y efecticismo en sus propósitos, parece que constantemente nos está guiñando el ojo para hacernos cómplices de la burla, porque el autor también se burla del lector o espectador. Su irreverencia no tiene límites y la gracia es el arma más subversiva que él puede emplear para despertar las conciencias dormidas.

La Alcaldesa ha sufrido la mordedura de una víbora, y el animal depositó el veneno en el seno femenino. Está a punto de morir si no se le extrae la ponzoña. La situación acontece de la manera siguiente:

ALCALDE: (Con ansiedad). ¿Se salva, doctor?

MEDICO: Está gravísima. Solo hay un medio de salvarla.

ALCALDE: ¡Dígamelo! ¡No repararé en esfuerzo ni en dinero! ¡Toda mi fortuna la entregaría con tal de salvarla!

MEDICO: Para salvar a la señora Alcaldesa el único medio es..., extraerle el veneno del seno...

OBISPO: Pero, doctor, por Dios, extráigasele usted inmediatamente.

NUEVO CURA: ¡Corra usted ha extraérselo!

MEDICO: ... ¿Yo...? No, yo no puedo.

SEGUNDO SARGENTO: *¿Cómo...? ¿No es usted médico?
¿No se graduó en nuestra Ilustre Universi-
dad Nacional?*

MEDICO: *El veneno solamente puede ser extraido me-
diante succión bucal. De otra forma es com-
pletamente imposible.*

CHIPOJO: *Entonces yo voy de voluntario (Emprende el
mutis hacia el interior, pero el Burgués lo -
sujeta por un brazo).*

BURGUES 1o.: *Su categoría social no se aviene con tan
digno y púdioso menester. (Emprende a su
vez el mutis hacia el interior pero es sujeta
do por el Burgués 2o.*

BURGUES 2o. *¡Quieto, hombre! Tú no sabrías ni chupar
una chambelona.*

SEGUNDO SARGENTO: *(Imperativo). ¡Orden, señores, -
orden! Llevar a cabo semejante operación -
táctica y delicada sólo compete al ejército na
cional.*

NUEVO CURA: *¡No, señor, eso es deber de la Santa Ma-
dre Iglesia!*

OBISPO: *¡Sí, señor, es deber indeludible de la Iglesia,
y de su más alto dignatario aquí presente, -
que soy yo. Compermiso. (Aparta a los de
más, que se han apilotado frente a la puerta
que da al interior).*

MEDICO: *¡Un momento Su Ilustrísima!*

OBISPO: *(Deteniéndose). Diga usted, hijo mío.*

MEDICO: *Quien succione la mordedura salvará a la señora alcaldesa, pero el veneno así extraído - causará la muerte del succionador.*

Consternación general.

OBISPO: *¿Moriría yo?*

MEDICO: *Usted o cualquier otro que se ofrezca para la operación.*

OBISPO: *(Volviendo al centro de la sala). Entonces - reitero mi anterior sacrificio... Figúraos, hijos míos, ¿qué sería del destino de la iglesia sin mí...? Señor alcalde, ¿no salva usted a la madona alcaldesa, su adorada esposa?*

ALCALDE: *Yo la amo con locura. Daría toda mi fortuna para salvarla; pero, ¿qué sería de Candonga sin mí...? Chipoyo, cinco mil pesos te doy - si te atreves...*

CHIPOJO: *(Interrumpiéndolo) ¡Da su escopeta, señor alcalde! ¡A esa chupadita le zumba la carabina!*

Todos vuelven a quedarse quietos, tristes, - pensativos".⁶

Como nadie acepta succionar el veneno porque saben que morirán al realizar la empresa, mandan a un pregonero para que llame a todos los voluntarios del pueblo que deseen recibir una recompensa y la alcaldesa pueda salvarse. La situación remata

en la siguiente forma:

MEDICO: *Antes déjeme advertirle que la señor alcaldesa de salvará; pero el veneno que usted extraiga lo matará en el acto.*

VECINO 1o. *(Asombrado) ¿Cómo dice? ¿A mí?*

MEDICO: *Sí, usted morirá por efecto del veneno extraído.*

VECINO 1o. *¿Y quién gozaría entonces de los diez mil pesos de la recompensa?*

MEDICO: *Su mujer, sus hijos...*

VECINO 1o. *¿Con lo puta que es ella y los cabrones que son ellos? Deje doctor, que nadie goce nada y perdone la molestia.⁷*

Los intentos por salvar a la alcaldesa son infructuosos. Pero a través de esta escena, la comicidad se desborda y la crítica del autor se presenta corrosiva y la visión del conjunto es demolidora. La jerarquía social aparece en sus más mezquinos propósitos. Cada uno quiere aprovechar la situación no por salvar a la alcaldesa, sino por tener la oportunidad de chupar el apetitoso seno de la cuarentona. Todos se atropellan al principio, cada uno quiere ser el primero, la escala social se proyecta en la actitud de cada uno de los personajes. Chipoyo es el más desposeído, por eso el burgués lo aniquila de la participación, éste a su vez es rechazado por otro personaje de igual jerarquía social, pero interviene el militar para imponer su autoridad, pero éste también -

es derrotado al intervenir el obispo, éste es superior a todos - los rangos por lo tanto debe salvar a la enferma. Pero el autor juega una mala pasada a todos estos héroes de pacotilla cuando el doctor aclara el peligro. Todos desisten de su propósito; la situación gira nuevamente y ahora quieren recompensar a Chipolo para que acepte el riesgo. El abuso está determinado por la actitud de cada personaje. El autor se burla de todos por que rehuyen la responsabilidad, nadie quiere compromisos, ni el mismo alcalde, porque en realidad no quiere a su esposa, ya que ésta siempre le ha sido infiel. La escena remata con la presencia de un vecino que al enterarse del peligro desiste de su empresa. El médico comunica que sus parientes disfrutarán del dinero ofrecido, el vecino contesta que su esposa es una puta y sus hijos unos cabrones que no merecen ningún sacrificio. Aquí se sintetiza la intención del autor, porque al fin de cuentas la alcaldesa es una puta y todos los que los rodean son unos cabrones. La generalización no puede ser más exacta y contundente. La individualidad y la colectividad quedan en el mismo nivel, aquí nadie se salva, todos cometen los mismo errores, en esto si no hay diferencia social.

Pero se presenta el salvador, el único, el humilde y bondadoso Fray Sabino; después de haber recibido una violenta agresión de los congregados en la casa del alcalde, él, sin importarle los pasados agravios llega hasta ese lugar para realizar su acción salvadora. Él succionará el seno de la alcaldesa, pero no la salvará, morirá porque Fray Sabino inoculará en el cuerpo de la peca

dora un veneno más potente. En ese mismo instante llega Jesús, el hijo que procrearon Fray Sabino y Ulacla; quiere ganarse la recompensa que ofrecen por delatar al guerrillero Pancho Majagua. Fray Sabino lo detiene, le tapa la boca y el religioso hace el papel de traidor para que el hijo no peque. Después da un beso en la mejilla al primogénito, beso que se convierte en mordida, mordida venenosa que mata al hijo. Todos gritan que es un monstruo y se apresuran para atraparlo. Culmina la escena con la muerte de la alcaldesa y de Jesús.

En la siguiente y última escena de la obra, encontramos en un pequeño monte, remedo grotesco del Gólgota, a tres crucificados; remedo grotesco de la crucifixión sufrida por Cristo Nuestro Señor. Todo se vuelve delirante, remedo de ópera bufa, remedo de producción cinematográfica, caricatura de aquella famosa comedia musical Jesucristo Superestrella. Aquí la superestrella es el individuo y la colectividad, todos luchan por aparecer en la pantalla chica, porque hasta ese lugar llegan como caídas del cielo las cámaras de televisión. Los ricos están de picnic, un merolico vende estampas religiosas y billetes de lotería, unos harapientos quieren solidarizarse con los sufrimientos de sus amigos, son una especie de porra que apoya al favorito; un trío de guaracheros ameniza musicalmente el acontecimiento, los burgueses acompañan al Obispo luciendo sus mejores galas domingueras. Un locutor llevará el acontecimiento hasta todos los hogares, como si se tratara de un programa comercial, los espacios musicales están animados por exóticas horribles y los anuncios serán portados por sen

suales muchachas en provocativos bikinis.

Todo esto es una blasfemia, una desacralización al mito religioso de la crucifixión. Todo está visto en tono de fiesta, de choteo, porque la irreverencia está en todos los personajes, en cada frase, en cada acción el sentido del humor adquiere proporciones delirantes, el humor negro, el humor sutil, el sarcasmo, la burla, la ironía, la sangronada, el doble sentido; todo esto contribuye para que el autor ridiculice y caricaturice a la religión, al estado, a los militares, a la represión, a la pobreza, a los medios masivos de información, a la guerrilla, al pueblo, a la muerte, a la vida. No queda títere con cabeza, todo este circo representa a la humanidad, porque al final de cuentas todos realizan el papel de payasos, la única diferencia es el disfraz, el ropaje los distingue; como si se tratara de una mascarada, todos descubren que la fiesta pagana es como rito visto al revés. El sacrificio está matizado por la falsedad, la religión está desacralizada por la lascivia de su representante: el Obispo al querer seducir a una niña (que en realidad es una mujer disfrazada) mientras crucifican a los redentores. La misma crucifixión está caricaturizada en los tres crucificados: Fray Sabino, Pancho Majagua y el Cristo tallado por el médico leproso. El trío en vez de ser celestial se vuelve infernal porque ellos son la caricatura grotesca de un tiempo pasado y unos personajes que se comportaron de distinta manera según cuentan las Sagradas Escrituras. Cristo, Dimas y Gestas fueron muy distintos a estos tres hombres que se insultan y disputan el papel de Superestrella. La irreve

rencia llega a su máxima expresión.

PANCHO MAJAGUA: *(A los burgueses del picnic). ¡Partía de cabrones, no gasten el dinero en mierdecas!*

CRISTO: *Déjalos, Pancho Majagua, que no es tu dinero.*

PANCHO MAJAGUA: *¿Cuánto llevas en la jugada? ¿El diez por ciento?*

CRISTO: *El quince.*

PANCHO MAJAGUA: *¡Al Capone! ¡Mafioso de mierda!*

CRISTO: *¡Oh, Dimas, aplacá tu lengua de víbora...! ¡Pero si creyeras en mí de seguro entrarás de mi brazo en el reino de los cielos.*

PANCHO MAJAGUA: *¡Métete tu reino por el fondillo!*

CRISTO: *Dimas, no seas procaz. Se dice "anófeles".*

PANCHO MAJAGUA: *¡Fondillo o culo!*

FRAY SABINO: *Pancho Majagua, no discutas, es Nuestro - Señor.*

PANCHO MAJAGUA: *Yo no tengo amo. ¡Y mira quien habla! ¡Cállate, coño, antes de que baje y te parta el alma!*

FRAY SABINO: *Tu violencia te perdió.*

PANCHO MAJAGUA: *¡Tu mariconería querrás decir, traidor, chivato, apapiplio!*

FRAY SABINO: *Perdonado. está, Señor. ⁸*

Esta es la discusión de los crucificados, la blasfemia está en labios de los tres, el disparate toma cartas de ciudadanía. Pero

la situación se vuelve más caótica y desternillante cuando hasta ese lugar llega una burguesa y le ofrece una Coca Cola a Fray Sabino que está agonizando. Ella le dice que es lo más delicioso y nutritivo del mundo, hasta él lleva la pausa que refresca. De pronto sale un locutor con el siguiente slogan: "¡El Crucificado del siglo XX, Fray Sabino, condenado por sus prédicas - subversivas, prefiere como estimulante y alimento Coca Cola, la bebida mundial por excelencia". Comienza a entrevistar al crucificado, pero Cristo protesta y se dirige hacia él, luego es Pancho Majagua el que interrumpe la entrevista. Los tres se disputan la patente, cada uno a su manera quiere lanzar su propaganda ideológica a través de las cámaras de televisión. La oportunidad no se podía presentar mejor, sólo en el siglo XX se puede dar la posibilidad de llegar a miles de espectadores; por eso es que disputan el honor de ver el Cristo moderno para que su voz sea escuchada; la redención está próxima porque ellos están en la cruz.

PANCHO MAJAGUA: ¡A la mierda todos ustedes...! (Hacia el picnic). ¡Pueblo de Candonga, abre bien los ojos y no te dejes engañar más por hijos de puta y vividores! ¡Yo no soy ningún Cristo que muere por nadie! ¡La salvación está en tí mismo, pueblo! ¡La única solución de tus problemas es tomar las armas y pelear! ¡Pueblo de Candonga...! ⁹

La censura no se deja esperar y cortan el programa cuando Pancho Majagua está arengando al pueblo a que se rebele. Comienzan los comerciales. "¡Beba ron marca Bococú y se sentirá tron-cú! ¡Shampoo Montalvo, el único shampoo para calvos!"

Después toca la palabra a Cristo.

CRISTO: *En verdad os digo hijos míos, que yo no vine al mundo para poner las cosas en su lugar. - La máxima perfección: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Amaos los unos a los otros, y observad al pie de la letra los - diez mandamientos. Vuestro salvador soy yo, que fui muerto por limpiaros de todo pecado.¹⁰*

El dogma religioso se vuelve reiterativo, retórico y hueco, estas palabras ya no convencen a nadie ni mueven a compasión, el Cristo resulta anacrónico, envejecido y estereotipado.

El credo de Fray Sabino es el siguiente.

FRAY SABINO: *¡La humanidad se salvará cuando unos - cuantos como yo decidan sacrificarse por ella!
¡El pecado es eterno y nunca se extinguirá, - por eso la humanidad necesita siempre de sa- crificios como este humilde servidor!¹¹*

Cada uno a su manera es oportunista, Fray Sabino es elitista porque solo unos cuantos elegidos como él podrán salvar a la humanidad. El más razonable es Pancho Majagua porque él considera que todo el pueblo debe participar en la lucha; por ahora participan en la diversión; el espectáculo también está dividido en clases. El sargento que representa las fuerzas represivas es el que censura, el Obispo se desentiende de todo porque está próximo a seducir a la niña. Todo es desenfreno; la fiesta de raíz negra se presenta como una especie de orgía donde el licor, la comida y el sexo corren a raudales. Es la digna escenografía.

Pero ante ellos llega la muerte para darles una segunda oportunidad: todavía no morirán, porque la humanidad necesita de las locuras y las sublimes payasadas de Fray Sabino, de la rebeldía y el coraje de Pancho Majagua; de Cristo solo queda el remedo, la caricatura, el triste recuerdo de más de dos mil años, porque jamás pudo redimir a la humanidad, sin embargo, casi más avergonzado y opacado, el Cristo religioso baja de la cruz para comenzar su viacrucis, aunque de antemano lo sabemos inútil, ya ha sido superado por el guerrillero y el religioso, ahora el nuevo dogma es el de la Revolución. Es muy sintomático que la muerte se lleve al Obispo, lo sorprende cuando va a tener relaciones sexuales con la supuesta niña. El lascivo sacerdote debe ser aniquilado porque en la nueva sociedad por construir resulta un estorbo, por acomodaticio, oportunista, manipulador y abusivo. Justo castigo merece el religioso y la religiosidad que representa. Las dos cosas están falseadas en la actitud del ministro -

de Cristo. El crucificado de la antigüedad y el Obispo de la luria pierden la partida, para ellos no hay redención, sólo castigo para sus equivocaciones.

Teatralidad en su más pura expresión es esta obra de José Ramón Brene, su Fray Sabino, combina la realidad con la magia, aquí estas dos posibilidades se funden y confunden en un acto - milagroso de prestidigitación dramática. Cada escena puede ser autónoma y a la vez cada una de ellas es indispensable para la trama. La farsa, la hipérbole, la desmitificación, la burla, la - ironía se conjugan en forma maestra para mostrarnos una actitud crítica desprovista de maniqueísmo y panfletos. Es muy impor-- tante que un hombre revolucionario con vocación de poeta, no hable directamente ni en forma didáctica de los logros o inicios de - la Revolución Cubana, porque su compromiso ideológico de ante- mano lo conocemos. Brene no hace proselitismo a través de su - teatro, lo que él hace es una verdadera revolución artística del quehacer dramático; alcanza su madurez como dramaturgo en es- ta extraordinaria farsa donde se conjugan todas las experimenta- ciones. Realiza un teatro para reír de las lacras humanas y lo - logra a través de la sencillez de los temas, dándole un alre de modernidad y saneamiento al teatro cubano que tan estupendos dra- maturgos ha brindado al panorama cultural latinoamericano.

Como los guaracheros, nosotros también nos sentimos lundados de alegría, y al finalizar la obra también cantamos con la - risa en los labios y la nostalgia en la mirada. "Adiós, mi chapa-

rrita./No llores por tu Pancho,/ que si se va del rancho,/ muy pronto volverá,/" o también aquel corrido: "Si Adelita se fuera con otro,/ la seguiría por tierra y por mar;/ si por mar en un buque de guerra,/ si por tierra en un tren militar."/ El adiós y la sucesión, dos posibilidades en una manifestación popular, la canción y el corrido de dominio público. También los personajes son del dominio público. Pancho Majagua y Fray Sabino pertenecen desde ahora a esa colectividad que a través de la obra deberá entender la dialéctica social y de lleno comprenderá que la lucha más importante es la concientización masiva. En su propuesta escénica esa es la búsqueda de Brene, el encuentro lo tiene en la teatralidad donde toda falsificación puede ser desenmascarada. El juego no sólo pertenece al teatro, la vida también necesita del divertimento, porque el relajo también es sustento para la vida y conjuro para la muerte.

NOTAS CAPITULO VI

- 1.- Brene, José R. Pasado a la criolla y otras obras. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, col. Repertorio Teatral Cubano, 1984, p. 9.
- 2.- Pogolotti, Graciela, Op. cit. p. 150.
- 3.- Op. cit. p. 182.
- 4.- Op. cit. p. 189.
- 5.- Brene, José R. Op. cit. p.p. 175-176.
- 6.- Op. cit. p.p. 340-342.
- 7.- Op. cit. p. 344.
- 8.- Op. cit. p. 351.
- 9.- Op. cit. p. 357.
- 10.- Op. cit. p. 359.
- 11.- Op. cit. p. 360.

VII. TEATRO DE CREACION COLECTIVA

Flora Lauten es la principal impulsora del Teatro La Yaya, para lograr su trabajo dramático, esta entusiasta mujer tuvo que mudarse al pueblo de La Yaya, el cual da nombre al teatro de creación colectiva que ella misma promueve. Tuvo que realizar una investigación, un trabajo de convencimiento, una tarea de captación de un público virgen que no conocía el teatro. Los campesinos fueron su público, sus ayudantes, sus críticos, sus coautores. Significó para ella un trabajo duro, pero no difícil; el entusiasmo fue el aliado más eficaz para alcanzar sus metas. Realizó entrevistas, formó pequeños grupos de actores con la comunidad y sobre todo, proyectó en sus obras los problemas que aquejaban a la vida cotidiana de aquella comunidad. Encontró un paraíso virgen para el teatro y La Yaya devino en espectáculo comunitario donde el espectador fue actor de su propia realidad. Realidad que se vio reforzada por la magia de la teatralidad. Teatralidad que se confundió y fundió con la vida de aquellos seres que estaban dispuestos a ser adoctrinados a través de una dramaturgia que servía a los intereses de la Revolución.

En las obras de Flora Lauten: Los hermanos, Para hablar, no hay que tener palabras finas, Vaya mi pájaro preso, Tres -- ejemplos de juego (Dónde está María?, Este sinsonte tiene dueño y Que se apaguen las chismosas) y De cómo algunos hombres perdieron el paraíso; los personajes son los campesinos de la comunidad, el escenario es la misma naturaleza, el habla es coloquial

y los giros del lenguaje respetan la forma de expresión de un lugar de la provincia cubana, el vestuario es sencillo, igual al que viste esa comunidad. Los temas son los más recurrentes a los problemas que viven los trabajadores del campo. La intención es educar, mostrando dialécticamente lo positivo y lo negativo; la solución no la da la obra, es la comunidad la que encuentra esa posibilidad de solucionar los problemas a través de los debates que se hacen al finalizar la obra. Los espectadores participan activamente dando sus puntos de vista, así se convierten en actores del drama que se ha representando. La representación no es únicamente la ilustración de un caso, es el vehículo más adecuado para presentar una lección dialéctica sobre la realidad para que ésta pueda ser modificada en beneficio de la colectividad. El teatro es del pueblo y para el pueblo, esta es el arma poderosa de Flora Lauten, ella es un engranaje más de la maquinaria social. Ella tuvo que desprenderse de las candelillas y los oropeles del teatro urbano, abandonó las salas para buscar un amplio horizonte, y al aire libre presentar los espectáculos que se iban confeccionando con la participación de todos, con la colaboración de aquellos campesinos que fueron descubriendo el teatro desde sus raíces porque tenían que memorizar parlamentos o tenían que improvisarlos, así escribían el drama y así lo actuaban. Era el teatro de todos, sólo faltaba la guña y el entusiasmo y para eso llegó hasta La Yaya, Flora Lauten.

Quizá la obra más significativa para la autora y para la co-

unidad sea, De cómo algunos hombres perdieron el paraíso. - Tal vez adolezca de ciertos errores en la estructura dramática; algunas escenas se notan precipitadas, no están elaboradas ni resueltas dramáticamente. Pero lo que sobra en la obra es autenticidad, entusiasmo y enseñanza. Son varios los problemas - que plantea la obra, ya no hay personajes típicos, incluso no - aparecen con nombres determinados. Los personajes se multiplican porque el rol lo puede desempeñar el actor primero, el actor segundo, la actriz primera o actriz segunda; pueden ser niños, adultos o ancianos. Parece que hay cierto anonimato, pero en ello se representa no a Juan, Pedro, José, Cuca, Luisa o María; no, en ellos se representa a la colectividad. Así los actores son como un coro, como una voz múltiple que simboliza a todas las voces y a todas las personas.

La obra empieza como si se tratara de una asamblea donde todos pueden participar; los actores se encuentran diseminados entre el público. Un narrador comienza a contar una historia e invita a contar una historia e invita a los espectadores a transportarse al pasado. Se ofrece un breve recorrido por la historia de la explotación sufrida por Cuba; a través de la magia - del teatro comienza a hablarse de los indios taínos y se explica la forma de vida de estos marginados. "Los taínos vivían en casas grandes o en bohíos, más o menos así como éste (señala - al bohío), que construirán ellos mismos y en donde habitaban - mas de veinte personas". En esta forma sencilla comienza la lección histórica. El narrador sigue contando las costumbres de -

los taños, mientras los demás actores en forma silenciosa van actuando todo lo que va refiriendo el narrador. Así se va dando la representación y se va ilustrando escénicamente lo que se desea destacar de la historia. Constantemente se pregunta a los espectadores y éstos intervienen para aprobar o reprobar tal o cual situación que consideran adecuada o injusta.

Después, el narrador habla de la rebelión efectuada por Hatuey en contra de los explotadores españoles; los actores dramatizan el sacrificio de que fue víctima este héroe, destacando su valor en la hoguera donde se consumió sin faltar a sus principios revolucionarios. Los cristianos los asesinan, pero él triunfa a través de sus convicciones.

Después se habla de cultivo del tabaco y se destaca la importancia de este producto para la economía cubana. Vuelve a escenificarse la explotación de que fueron objeto los trabajadores que cultivaban el tabaco. Hay otra rebelión y los trabajadores son asesinados por los poderosos que defienden sus intereses. - Varios rebeldes fueron ahorcados y sus cuerpos fueron exhibidos públicamente para dar escarmiento a todos aquellos que se atrevieran a rebelarse contra la autoridad.

La historia continúa hasta llegar a la época contemporánea. Se ataca a los testigos de Jehová porque éstos se niegan a sembrar el tabaco alegando que perjudica a la salud. Pero los más conscientes saben que eso es verdad y explican por qué es im-

portante sembrar tabaco. "Mira, la Revolución ha sido la primera en insistir sobre el daño que hace fumar. Pero no es menos cierto que mientras el mundo entero fume tabaco, nosotros seguiremos sembrando, porque es divisa. Y usted sabe bien Pablo, que su hijo estuvo ingresado con gastroenteritis, y que en el hospital se le dio la atención. ¿Y de dónde cree usted que salen los materiales pa' hacer un hospital, las ambulancias y las medicinas? ¡Eso es divisal Y eso de ustedes de no sembrar ta baco porque su religión lo dice, ¡eso es sabotaje!" ¹

La réplica es contra la actitud de los testigos de Jehová - porque ellos son pasivos, niegan el progreso, por eso en la obra se les desenmascara ya que son como un cáncer para la sociedad, son la parte más retrógada, la contrapartida del enemigo para ml nar las fuerzas revolucionarias. Están vistos como traidores, in cluso, se escenifica su complicidad en el asesinato de dos milicia nos. Es gente que no trabaja por dedicarse al culto religioso. - Los testigos son un satélite de la CIA, son los enemigos embozados que a través de la religión realizan una campaña de "captación" en la mente de los más débiles, de los más inocentes, de los pobres incautos que cuando se hayan en un momento de pena profunda son convencidos por los testigos para seguir la palabra de Jehová. Les ofrecen el paraíso eterno, porque en aquel lugar todos sus sufrimientos serán recompensados. Por eso, a través de teatro se ataca a la secta porque representa un peligro latente para el avance revolucionario.

En la obra hablan de la labor revolucionaria realizada por - el mas grande de los apóstoles cubanos: José Martí, porque sus palabras siguen siendo vigentes en esta época "Las palmas son - novias que esperan, y hemos de poner la justicia tan alta como - las palmeras". Porque Martí "no solo unió en el Partido Revolu- cionario Cubano a los cubanos para la preparación de guerra, si - no que logró la incorporación de todos los cubanos, hasta los - más humildes, a la causa justa de la patria". ²

El narrador dice: "Pero Cuba no fue libre de los Estados - Unidos. El gobierno norteamericano venía aprovechando los des- gastes de la guerra para apoderarse de nuestras mejores indus- trias: el tabaco y el azúcar. Los americanos crearon el trust ta- bacalero, que en pocos años adquirió o contrató las mejores mar- cas de tabacos y cigarros del país. En esa época, son numero- sas las huelgas en las que participan los tabacaleros, como el sec- tor más revolucionario del proletariado". ³

En estas breves intervenciones se sintetiza el propósito de la obra. Señalar la importancia de la Revolución, la lucha contra las explotaciones y la labor que debe desempeñar cada cubano en la defensa de la lucha revolucionaria. Cuba ha sido siempre com- bativa porque siempre había estado sometida a un país poderoso. Por eso el deber de los ciudadanos es conocer la historia de Cu- ba para no caer nuevamente en las garras del imperialismo. Por eso es que se ataca abiertamente y con violencia la actitud y la - práctica religiosa de los Testigos. Por eso a los niños desde muy

temprana edad se les enseña a amar a la patria. En la escuela los pequeños aprenden: "Qué es la patria; el amor, madre, a la patria/ no es el amor ridículo a la tierra,/ ni a la hierba que pisan nuestras plantas./ Es el odio invencible a quien la oprime,/ es el rencor eterno a quien la ataca." (...) "¿Qué es la bandera? Si deshecha en menudos pedazos/ llega a ser mi bandera algún día,/ nuestros muertos alzando los brazos/ la sabrán defender todavía". ⁴

Contra esto están los Testigos, ellos ordenan a sus hijos no obedecer estos mandatos, no deben rendir honores a la bandera. Para ellos esos símbolos patrios no significan nada. Para ellos - lo único que cuenta es la palabra de Jehová, la enseñanza de la doctrina y el respeto al dogma religioso. Para ellos sólo cuenta recobrar el paraíso prometido, aunque sea abstracto, para ellos la realidad revolucionaria no cuenta porque requiere de una concientización y de una participación práctica y comprometida. - Ellos rehuyen al compromiso, encerrándose en un culto que no - beneficia al individuo porque contribuye al progreso de la colectividad.

Toda la lección patria ha sido escenificada para que los espectadores se den cuenta de lo peligroso que resulta una secta - antirrevolucionaria. La dialéctica se da en el espectador porque él será el crítico, el que razone y plantee las soluciones adecuadas. La obra no será cerrada y unívoca. La participación del público es abierta, los actores pasan a segundo término porque

la representación la continúan los espectadores con sus comentarios y propuestas, éstas ya no son escénicas, sino son propuestas para solucionar un problema social concreto.

"NARRADOR 1. Bueno, miren, compañeros, vamos a hacer silencio. En realidad, la conclusión de esta asamblea la han hecho ustedes. Nosotros vamos a llevar todas las proposiciones a la ANAP Municipal, para que sean analizadas. Por -- otro lado, a nosotros nos interesa que ustedes nos den opiniones, que nos den sugerencias -- sobre cómo nosotros podemos hacer este año la mejor zafra tabacalera que se haya hecho -- en la historia de este país. Así que ustedes tienen la palabra".⁵

Todos comienzan a plantear posibilidades para lograr un -- propósito concreto, convierten en una especie de asamblea. La representación se ha olvidado, los temas y las anécdotas escenificadas fueron el pretexto para lograr que la participación colectiva se centrara en el trabajo del campo. Lo que importa es cómo realizar ese trabajo para lograr una producción satisfactoria del producto. Todos se han dado cuenta que es necesaria la -- mano de obra de todos para hacer rendir a la tierra y obtener los beneficios del cultivo. Al preguntar sobre el contenido de -- la obra, una espectadora responde.

"ESPECTADORA: *Nosotros tenemos una opinión colectiva - de los estudiantes del preuniversitario en el - campo "Tony Santiago". La obra ha tenido mucha calidad, pues ha llevado un ejemplo de todo lo que es el problema de los Testigos aquí en Manicaragua y, en general, en toda la región del Escambray. Además, se ha producido una buena participación del público con los actores. La obra ha tenido calidad y es bastante buena". ⁶*

Otro espectador toma la palabra y dice:

"ESPECTADOR: *Esta obra que se ha llevado aquí a cabo ha sido una obra revolucionaria, y hemos visto cómo nuestro pueblo corresponde a todo lo que - se le presente. Y yo, como revolucionario en - este municipio y como revolucionario del país, una y mil veces estoy consciente con la obra - teatral que se ha representado". ⁷*

Los espectadores forman parte del drama y han entendido la lección dialéctica, saben distinguir quiénes son los explotados y los explotadores. Han entendido el pasado y podrán valorar el - presente. La lucha es necesaria, el hombre revolucionario siempre debe estar alerta a cualquier infiltración extraña, debe com-

batir a los traidores, por eso es que se pide la expulsión de los Testigos, debe extirparse el cáncer social de una vez y para siempre.

Los logros de la Revolución se irán cumpliendo mientras al pueblo se le proporcionen las armas ideológicas necesarias. El teatro es una arma, saberla utilizar es el cometido del dramaturgo que debe estar comprometido con la Revolución. Ahora el teatro también adopta el lema ¡Patria o muerte, venceremos! ¡Hasta la victoria! Y la victoria la obtienen estos grupos que hacen proselitismo a través del arte aunque las obras pequen de ingenuidad y a veces parezcan panfletos. Pero en el pueblo cubano, la realidad social exige este compromiso y la labor del teatro es mediante obras de este tipo que dialécticamente hagan comprender los fines positivos que busca la Revolución. Asamblea teatralizada o teatro como foro es la consigna, hasta el propio Fidel Castro ha sido espectador de este nuevo teatro que camina a pasos agigantados hacia la socialización. Lo comercial, vale decir, burgués ha quedado olvidado, en la escena aguardan los problemas dramatizados de una colectividad en pie de lucha.

Augusto Boal, en el Teatro del oprimido, estudia distintas poéticas desde una perspectiva política. Hace una revisión de los postulados aristotélicos, explica cómo funciona el sistema trágico coercitivo de Aristóteles. Explica a Maquiavelo y la poética de la "virtud", habla de la abstracción feudal y la concreción burguesa tomando en cuenta La mandrágora. Habla de los postu

lados teóricos de Hegel y de los de Bertold Brecht a través del cuestionamiento si el personaje es sujeto u objeto? Analiza las causas sociales que permitieron el surgimiento de las distintas teorizaciones del quehacer dramático; busca las consecuencias sociales para poder explicar políticamente la actitud de cada una de estas propuestas teóricas. A través de la práctica va experimentando distintos enfoques para lograr desempeñar la esencia misma del drama.

Finalmente, Boal propone una nueva teoría a través de su experiencia de teatro popular en Perú, surge la poética del oprimido, como una aportación teórica para la dramaturgia latinoamericana. El sistema comodín es otra experiencia vivida, pero en un país diferente, Brasil, es la sede y el Teatro Arena de Sao Paulo hace posible la práctica y la teoría.

En 1973 se inició en Perú una campaña alfabetizadora, con el objeto de erradicar el analfabetismo de ese país en un plazo aproximado de cuatro años. "El Plan Alfíl está todavía en sus comienzos y es demasiado pronto para evaluar sus resultados. - Lo que me propongo hacer en este trabajo es un relato de mi participación personal en el sector de teatro, y de todas las experiencias que hicimos considerando el teatro como lenguaje, apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes artísticas. Intentando mostrar en la práctica como puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos".⁸

"Para que se entienda esta Poética del oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, "espectador", ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. (...) Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio -en resumen, se entrena para la acción real-. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un "ensayo" de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que es una acción!"⁹

Para Augusto Boal el teatro es un arma y es el pueblo quien debe manejar esta arma, él ve el teatro como algo revolucionario, como algo que debe cambiar la actitud del espectador, que debe concretizarlo a través de la práctica escénica. Un teatro que debe transferir los medios de producción a la colectividad para que ésta pueda utilizarlos en su verdadera transformación. Boal señala la práctica utilizada por Estela Liñares a través de la fotografía como medio auxiliar en la campaña alfabetizadora.

"¿Cuál sería la vieja manera de utilizar la fotografía en el plan de alfabetización? Sin duda, fotografiar cosas, calles, personas, panoramas, negocios, etc., y después mostrar esas fotos y discutir las. ¿Pero quién las sacaría? Los ins

tructores, capacitadores o alfabetizadores. En cambio, cuando se trata de entregar al pueblo los medios de producción, hay que entregarle, en este caso, la cámara. Así se hizo - en Alfíl. Se entregaba una cámara a las personas del grupo que se estaba alfabetizando, se les enseñaba su manejo..."¹⁰

Después se hacía una propuesta mediante una pregunta, -- ellos tenían que responder a través de una fotografía. Las - preguntas eran muy sencillas como por ejemplo ¿Dónde vive usted? Las respuestas a través de la fotografía fueron muy diversas. Las imágenes mostraban patéticamente la realidad de una - comunidad. El material era explicado por las personas que trataban de mostrar objetivamente el lugar de su morada. Unos retrataron la choza, otros la margen de un río, una calle, el rostro de un niño. con este material se descubrió lo que simbolizaba la morada de una colectividad, pero estos símbolos los enseñaba el mismo hombre oprimido por la miseria y la injusticia.

"En Lima también se preguntó a la gente qué era la explotación. Muchas fotos mostraban al dueño del almacén; otras al cobrador del alquiler; algunas a una oficina pública, etc. En cambio, un niño respondió con la foto de un clavo en la pared. Para él ese clavo era el símbolo más perfecto de la explotación. Pocos lo entendieron, pero todos los demás niños estaban perfectamente de acuerdo y conformes de que - la foto expresaba lo que sentían frente a la explotación. La discusión de la foto aclaró todo. El trabajo más sencillo -

que empiezan a hacer los niños a los cinco o seis años es el de lustrar botas. Por supuesto en las barriadas donde viven no hay botas que lustrar y por eso tienen que irse al centro de Lima para poder ejercer su oficio. Llevan sus cosas y demás pertrechos de la profesión. Pero no pueden estar acarreado todas las mañanas y todas las noches sus cajas de trabajo a las casas y de las casas al trabajo. Así, deben alquilar un clavo en la pared del negocio de un hombre que les cobra dos o tres soles por noche y por clavo. Cuando miran un clavo esos niños odian la opresión; si miran una corona, al Tío Sam, a Nixon, etc., lo más probable es que no comprendan nada".¹¹

En cuanto a la fotografía, el problema de la expresión se resolvía fácilmente, pues una imagen era elocuente, expresaba todo un universo de posibilidades y la comunicación se establecía de inmediato, los símbolos eran explicados y la discusión aclaraba cualquier duda. Pero en el teatro las dificultades eran más grandes. También comenzó a estudiarse la posibilidad de enfrentar a la comunidad con un lenguaje diferente, un lenguaje que puede expresarse a partir de distintas enseñanzas. Para dominar los medios de producción del teatro comenzó por enseñárseles el movimiento del cuerpo humano. Se formularon cuatro etapas para la conversión del espectador en actor.

"PRIMERA ETAPA: Conocer el cuerpo; secuencia de ejercicios; en uno empieza a conocer su cuerpo, sus limita-

ciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación;

SEGUNDA ETAPA: Tornar el cuerpo expresivo: *secuencia de juegos en que uno empieza a expresarse a través del cuerpo, abandonando otras formas de expresión más usuales y cotidianas;*

TERCERA ETAPA: El teatro como lenguaje: *se empieza a practicar el teatro como lenguaje vivo y presente, y no como producto acabado que muestra imágenes del pasado;*

PRIMER GRADO: Dramaturgia simultánea: *Los espectadores "escriben" simultáneamente con los actores que actúan;*

SEGUNDO GRADO: Teatro -imagen: *Los espectadores intervienen directamente, "hablando" a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores;*

TERCER GRADO: El teatro foro: *Los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan.*

CUARTA ETAPA: El teatro como discurso: *formas sencillas en que el espectador presenta "espectáculos" según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones.*

Ejemplos:

- 1) *Teatro periodístico.*
- 2) *Teatro invisible.*

- 3) Teatro fotonovela.
- 4) Quiebra de represión.
- 5) Teatro-mito.
- 6) Teatro-juicio.
- 7) Rituales y máscaras".¹²

A través de esta sistematización puede lograrse la integración del espectador con el espectáculo y también deja de ser ente pasivo y se convierte en activo al enfrentar una práctica escénica para ser a la vez la transformación del cuerpo y para la apreciación de un nuevo lenguaje que permitirá expresarse a través del lenguaje corporal; así la gente comienza a "hablar" con su cuerpo.

"Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero estas formas teatrales seguramente son un ensayo de la revolución. La verdad es que el espectador-actor practica un acto real, aunque lo haga en ficción. Mientras ensaya una bomba en el escenario, está concretamente ensayando como se tira una bomba; mientras intenta organizar una huelga, está concretamente organizando una huelga. Dentro de sus términos ficticios la experiencia es concreta".¹³

La poética del oprimido es esencialmente la Poética de la Liberación: el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! Tea

tro es acción! Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!" ¹⁴

Augusto Boal intenta la teorización de un teatro nuevo, en el que el espectador se transforma en actor, en el que la colectividad participe en la representación. Busca un teatro colectivo para el pueblo y la participación sea en todos los aspectos de la puesta en escena. El espectador será actor, autor, director: la trilogía lo volverá activo y esta actividad dará una luz esperanzadora para el cambio radical en el quehacer dramático. El -impugna al teatro burgués y sale a las calles, a las comunidades más miserables para llevarles una posibilidad y subvertir al espectador. Sus resultados pueden ser positivos para aquellas comunidades que comiencen a buscar una verdad que les muestre el camino para encontrar sus reivindicaciones más inmediatas y primordiales. Nace un nuevo evangelio teatral para la dramaturgia latinoamericana.

Un pueblo que a través de la revolución ha operado cambios cualitativos y cuantitativos es el cubano. En lo social, en lo económico, en lo político y en lo cultural se pueden observar las propuestas teóricas de Augusto Boal. Porque en el campo de la dramaturgia, Cuba inicia una renovación en la práctica escénica. El teatro pierde su connotación burguesa y la escena también se socializa. La mirada se centra en las comunidades rurales. Gracias a la vinculación con las comunidades campesinas, el teatro se

transforma hacia la socialización. Las investigaciones, la convivencia y los debates públicos hacen que surjan una nueva forma de creación. Hay un autor individual, pero la obra se va modificando después de cada representación, porque la misma comunidad resuelve los conflictos teatrales en una forma más dinámica. La colectividad hace suyo el problema y lo resuelve o lo complica de una manera más radical. La propuesta de un autor individual cambia, porque la experiencia real es distinta a la propuesta teatral. La experiencia más notable es la inaugurada con el entusiasmo de un grupo de actores y técnicos que llegaron hasta la región del Escambray. Allí, puede afirmarse, se comenzó a gestar el cambio hacia la socialización de la dramaturgia cubana. Con un afán didáctico, aleccionador se llevó a cabo la puesta en escena de La vitrina, obra de Albino Paz que se propone modificar la conducta de los individuos integrantes de una comunidad rural. Después de las representaciones se hicieron debates y la gente comenzó a analizar críticamente la obra. Después, como actores que participaban con sus modificaciones sobre la propuesta escénica. Estas experiencias revelaron a los dramaturgos que el teatro podía ser modificado en forma didáctica y vital. De esos debates surgió la idea del grupo y de Albino Paz para escribir El paraíso recobrado, obra en la cual se planteaba lo negativo que era para la comunidad la participación de la secta religiosa conocida como los Testigos de Jehová. Secta reaccionaria que ofrecía el reino de los cielos y que no permitía el avance trazado por la Revolución. De esta obra hay tres versiones. La primera era más esquemática y complicada, la puesta en escena era complica-

da y a veces resultaba confusa para el entendimiento de los espectadores.

A través de una serie de paneles se trataba de mostrar una serie de símbolos que no eran fácilmente captados. Hay una manifestación popular a través de la inclusión de unas décimas que servían de hilo conductor en la narración de los acontecimientos. A través del canto de esas décimas se trataba de representar al pueblo, era como el coro que observaba con un sentido crítico los acontecimientos. Era la única participación popular. La historia se compone de varias anécdotas donde se explica cómo la secta hace sus captaciones con la gente ingenua para su misión redentora. Llegan los Testigos en el momento de mayor aflicción de un individuo o una familia; le prometen el reino de los cielos, recitando los versículos de la Biblia. En el fondo no era sólo una acción religiosa la que realizaban -la penetración del protestantismo-, su misión era política, pero encubierta en la religión; era una secta contrarrevolucionaria a la que había que combatir a través de la concientización de las masas y para ello, el vehículo de penetración más importante era el teatro. El paraíso recobrado es una propuesta dedicada que enseñaba a los campesinos los peligros que conlleva la secta religiosa. La primera versión termina con la crucifixión de Mateo, el más recalcitrante -- miembro de la secta; el castigo era ejemplar y la moraleja, señalaba el justo merecido que tienen los que engañan a través de la palabra del señor.

Al finalizar la obra se realizó un debate y la comunidad - propuso las modificaciones pertinentes. Las enmiendas se hicieron atendiendo las sugerencias de la colectividad. En la segunda versión se suprimieron algunos personajes, se cambió el habla de los personajes para darle más verosimilitud a las acciones y a la propuesta escénica. Las décimas son más abundantes - porque a través de ellas se intenta representar a la voz y sabiduría populares; además es la forma más directa de dar a conocer el problema. Con las décimas se van narrando algunas situaciones que escénicamente no pueden representarse, estos cantos tienen un elemento narrativo y a la vez es un elemento crítico que utiliza el autor para burlar a la secta religiosa. El final es muy distinto de la primera versión. Aquí el pueblo ha entendido cuál es el propósito de los Testigos, quieren que el pueblo viva en el atraso, de espaldas a la realidad revolucionaria, esto no lo pueden permitir porque consideran que es importante que el hombre conozca la política del gobierno y la defienda porque al defenderla defiende los intereses de la colectividad. Los músicos entonan una décima y concluyen didácticamente. La enseñanza es más positiva porque comprende cuál es la mejor manera de cuidarse del enemigo.

Después de la representación de la segunda versión se realizó un debate público y uno de los asistentes opinó:

"MANUEL AGUILA: Déjeme pasar para adelante... Después de ver todas las demostraciones presen

tadas, desde luego, le han dado un ritmo muy importante a su trabajo. Es decir, en la forma que ustedes presentaron aquí el trabajo yo pienso, en mi opinión muy particular, que estos que son Jehovás son - prácticamente criminales. Criminales en - un sentido. No he visto ningún Jehová ir a casa de un ciudadano que tenga sentido claro, que esté trabajando, que tenga una función normal, sino en el momento preciso, cuando muere un familiar, un hijo... Entonces, en ese momento de locura, en ese momento de sentimientos, es cuando ellos van a presentarle los papeles y una serie de libros... Ahora bien, podemos ver que a nivel de esta provincia, de esta región, nosotros no hemos visto un templo, una obra que hayan hecho los Jehovás en beneficio de la sociedad". ¹⁵

Los debates permiten recoger las intervenciones de los espectadores, ellos concretizan el problema a través de sus propias experiencias; ellos comienzan a contar anécdotas, comienza a darse cuenta de la acción de la secta y así la repudian públicamente. El teatro sirve como magnífico vehículo catártico, pero no queda sólo este elemento purificador; por el contrario, los pobladores reflexionan y toman conciencia del peligro de una acción contrar-

volucionaria. Así el teatro cumple el cometido de aleccionar, enseñar y politizar a esas comunidades un tanto marginadas para que no vayan a caer en la tentación que tan hábilmente les tienden los Testigos.

Surge la idea de realizar una tercera versión de El paraíso recobrado, el autor lo explica así:

"Crefamos, sin embargo, que la versión original de El paraíso recobrado contenía elementos suficientes como para generar una buena obra de teatro. Si elimináramos la lucha por el poder dentro de la secta y poníamos el acento al mostrar sus tácticas y su estrategia, incorporando como elemento - distanciador y crítico a la "bunga" campesina, recuperando el personaje de Sarah, y modificando fundamentalmente los - personajes de Babilonia, Moisés y Timoteo, pensábamos lograr una obra eminentemente didáctica no sólo sobre sus - contradicciones esenciales, culminando la obra en una fiesta popular.

A todo esto debe agregarse que en el transcurso de estos años la situación de los Testigos ha cambiado un tanto. Ya - no son los "pobres, intocables, infelices" del principio de - la Revolución. Los Testigos se han desenmascarado y de - secta religiosa han devenido grupos contrarrevolucionarios; de ahí que también sintiéramos la necesidad de que en la - obra fueran la gente, el pueblo, los espectadores los que tomaran conciencia de esta nueva situación y, tomando parti-

do, se incorporasen a la acción y cooperaran con la expulsión y aplastamiento de los "jehovases". 16

El final de la tercera versión nos muestra cómo los personajes expulsan a los Testigos. Todos toman partido, Moisés, Timoteo y Sarah deben abandonar el lugar; la situación se torna agresiva porque tanto en acción como en palabras todos injurian a los reaccionarios. Se hace una burla a la religión y a las prácticas de persuasión utilizadas por la secta que lleva como arma la Biblia, pero que en realidad esconde a seres reaccionarios, de espaldas a la realidad y traidores a la causa revolucionaria. En realidad, la secta de los Testigos de Jehová estaba auspiciada por la CIA para realizar actividades contrarrevolucionarias. Estos Testigos buscaban y creaban confusión y descontento entre las capas menos politizadas del pueblo cubano. Mucho perjudicó esta labor emprendida por los religiosos, porque solo cantaban salmos para engañar a los incautos; incluso, prohibían a sus miembros cantar el himno nacional, hacer honores a la bandera y se oponían a que sus hijos cumplieran con el servicio militar. Eran encarcelados por este desacato y esto servía para que aparecieran como víctimas porque argumentaban que eran perseguidos por sus ideas y no por su comportamiento. Esto les servía para mostrarse como inocentes ante un régimen totalitario, donde no había libertad para profesar cualquier culto religioso. Pero a través del teatro se buscó concientizar a las masas para que éstas se dieran cuenta del peligro político que ofrecía esta religión que se proponía recobrar el paraíso perdido, para que volviera la reac--

ción y el estancamiento impidiera todo vestigio de progreso. - Aquí el teatro sirve a los intereses de la Revolución, se va colectivizando y socializando porque el camino hacia la integración debe ser dialéctico. La educación de las masas ya no es sentimental, será revolucionario porque la misma realidad así lo exige y la comunidad así debe entenderlo.

Todavía hay autor individual, pero abierto a toda modificación porque a partir de esta nueva práctica estética, va entendiendo que el arte es producto colectivo. La propuesta individual no debe ser unívoca y cerrada; por el contrario, la obra artística debe ser múltiple y abierta. Abierta a la crítica, abierta a la enseñanza, a la modificación de una conciencia colectiva. Por eso es muy sintomático que la tercera versión culminó con la expulsión de los Testigos y con la integración de la comunidad en una fiesta, "bunga" como le llaman los campesinos cubanos. La participación es multitudinaria y la integración se logra entre el espectáculo y el espectador, porque se da una liberación a nivel múltiple, se liberan de los Testigos y el espectador se libera de su ignorancia porque el espectáculo le permite la posibilidad de pensar y actuar. La fiesta colectiviza a la representación porque el hecho ficticio de la teatralidad queda vinculado a la realidad de un pueblo que celebra un cambio, una toma de conciencia. Aquí el teatro se vuelve revolucionario y no es un ensayo de la revolución como lo afirma Augusto Boal. Aquí, como él dice, "¡Teatro es acción!".

NOTAS CAPITULO VII

- 1.- Lauten, Flora. *Op. cit.* p. 148.
- 2.- *Op. cit.* p.p. 142-143.
- 3.- *Op. cit.* p. 143.
- 4.- *Op. cit.* p. 146.
- 5.- *Op. cit.* p.p. 151-152.
- 6.- *Op. cit.* p.p. 154-155.
- 7.- *Op. cit.* p. 154.
- 8.- Boal, Augusto. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires, Argentina, Ediciones de la Flor, 1974, p. 147.
- 9.- *Op. cit.* p.p. 147-148.
- 10.- *Op. cit.* p. 148.
- 11.- *Op. cit.* p.p. 151-152.
- 12.- *Op. cit.* p. 153.
- 13.- *Op. cit.* p. 173.
- 14.- *Op. cit.* p. 191.
- 15.- Leal, Rine, *Op. cit.* p. 170.
- 16.- *Op. cit.* p.p. 189-190.

CONCLUSIONES

El teatro cubano del presente siglo ha experimentado un desarrollo paulatino, su evolución ha transitado del realismo a las vanguardias. Melodramas, comedias, farsas, piezas, etc., han sido las obras que permitieron y permiten a los dramaturgos expresar y mostrar los conflictos humanos, la situación social, la realidad del país; los anhelos y las imposibilidades del individuo inmerso en un mundo a veces adverso, a veces esperanzador. La historia pasada del país cubano se vio envuelta en sucesos sangrientos propiciados por las dictaduras que ejercieron su poder sobre la isla. En la época actual la Revolución continúa en su programa social, cultural y político que beneficie a la colectividad. El futuro tal vez no será tan conflictivo, tal vez el individuo pueda crear un mundo más estable y pacífico.

La obra dramática ha tenido una evolución desde el inicio del siglo XX. El inicio de la Revolución Cubana y su consolidación marcan una época distinta para la Isla; los cambios se presentan en todos los aspectos; la consolidación del socialismo es la meta innegable del futuro.

El análisis que hace Magaly Muguersia sobre el quehacer escénico señala el camino que el Estado propone para crear las bases que instaurarían una cultura nacional popular; comprometiéndose a la colectividad para que su desarrollo sea efectivo.

Se puede afirmar que a través de un llamamiento oficial se estipulan las bases para la creación de una nueva forma artística en una sociedad socialista. El artista deberá estar comprometido con su momento histórico y la Revolución en marcha. El artista deberá responder políticamente a la realidad; exigiéndosele una participación más activa debido a que presencia problemas - que le atañen. El nuevo drama ofrece una recreación de sus vivencias, de sus problemas, de lo que fue, es y será el movimiento revolucionario. El espectador también participa en la creación y ésta adquiere importancia porque se colectiviza.

El espectador en parte colabora con el dramaturgo, al finalizar las representaciones siempre se llevaba a cabo un debate; se discutía el contenido de la obra y esto servía para que el público diera sus puntos de vista sobre la representación. Explicaba lo que entendía y preguntaba sobre aquello que había quedado confuso en la propuesta escénica. El autor se nutría con estas discusiones y procedía a realizar los cambios que beneficiaran a la obra. Muchos de estos debates sirvieron para que el dramaturgo tomara el material más adecuado para sus próximas obras. Devolvían a la comunidad problemas dramatizados acerca de los conflictos personales o sociales más apremiantes de un determinado sector de la población. El dramaturgo tuvo que vincularse con el pueblo a través de la convivencia cotidiana, sobre todo porque en muchas comunidades no había llegado el teatro; fue posible un acercamiento al medio rural después del triunfo de la Revolución.

La etapa de organización contó con las propuestas del Congreso Nacional de Educación y Cultura, con las palabras de Fidel Castro a los intelectuales y sobre todo, con el entusiasmo de un grupo que decidió dejar la urbe para trasladarse al campo. Surgieron los colectivos, el Teatro Escambray fue el logro más claro. Comenzaba así la socialización del arte dramático. La obra y el espectáculo estaban comprometidos con el pueblo, con los campesinos principalmente, ya que para esos momentos, el proletariado citadino ya tenía más conciencia de su papel histórico y social.

Como el espectáculo estaba pensado para los campesinos, las obras eran sencillas, comprensibles para este tipo de público. Tal vez por eso la ingenuidad de los temas tenga que ver con lo elemental de la estructura dramática. Ya no se busca complejidad en la psicología de los personajes, más bien se trata de presentar seres realistas que piensan y sienten como cualquier miembro de la colectividad ante la que se representa la obra. Ya no hay alegoría, la crítica es directa con el objeto de dar solución a los problemas planteados. Ya no se busca la irrealidad o la magia del teatro, porque el espectador está ante una escenografía elemental y desde el principio se ha dado cuenta que lo representado es mero teatro, una especie de fotografía de la realidad. El teatro, en este sentido se vuelve aristotélico, porque es una imitación de la naturaleza. Y este tipo de teatro es fiel a la naturaleza y a las costumbres de una colectividad determinada. En este sentido puede afirmarse que no hay transgresión al orden es

tablecido ya que este tipo de teatro sirve como adoctrinamiento ideológico a favor de la causa revolucionaria. Hay una especie de evangelización a través de lo teatral. Se enseña para que - el espectador aprenda la lección y la lección consiste en mostrar cómo se ataca al enemigo y se defiende a la patria.

En las palabras que Fidel Castro dirigió a los intelectuales, afirmó categóricamente: "...dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada". Porque ante todo, era importante la - defensa de la Revolución Cubana. Había "que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el - pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores".

Puede afirmarse que las propuestas teóricas de Augusto - Boal y su Teatro del Oprimido, tuvieron vigencia en la década de los sesenta en Cuba, únicamente que Boal las experimentó en Perú y en Brasil, países en los cuales la oligarquía tiene el poder; este tipo de teatro es una respuesta a la agresión y la represión política vivida por los humildes. En estos países la propuesta tenía una razón de ser, ya que el oprimido vive todo tipo de carencias; la pobreza obliga al teórico a buscar la forma idónea para lograr concientizar a los desposeídos y el teatro es el vehículo poderoso para aleccionar a los analfabetas. En Cuba - por fortuna ya se ha erradicado el analfabetismo; ahora todos los sectores tienen acceso a la cultura; ésta ya no es privilegio de - minorías.

También las propuestas del teatro épico y político de Bertold Brecht tuvieron importancia en las escenificaciones teatrales, sobre todo el problema del distanciamiento entre actor y personaje y público y espectáculo, en el cual el compromiso se daba a través de la reflexión, ya no había consolación o pasividad en el público, había una toma de conciencia de lo propuesto en las obras. Sin embargo, los temas de las obras brechtianas estaban muy alejadas de la realidad inmediata del pueblo cubano. Las circunstancias políticas que vivía Cuba exigían otro tipo de manifestación artística. Por eso hay una vuelta al realismo socialista. Hay que tener en cuenta que la Unión Soviética ha prestado una ayuda militar y económica a la Revolución Cubana. En los momentos de mayor crisis y peligro, fueron los soviéticos los primeros en apoyar y solidarizarse con el régimen comandado por Fidel Castro. Gracias a su apoyo, no tuvo lugar la invasión norteamericana a la isla caribeña, gracias a su ayuda técnica, Cuba pudo pasar a la industrialización y al socialismo. Por eso es que la influencia soviética fue determinante para la vida política cubana. Si en el renglón económico, político e ideológico, Cuba tuvo como escuela a la Unión Soviética, era de esperarse que en el aspecto artístico también se viera reflejada esta influencia, por eso insistimos en señalar que lo que conviene como corriente estética al arte cubano es el realismo socialista. En el cine, la pintura, la literatura, la danza, la escultura y el teatro se ve claramente esta manifestación estética. Por un lado como compromiso político y por otro porque el país queda integrado dentro del bloque socialista, por lo tanto tiene que mostrar su repudio a todo aquello -

que guarde relación con el capitalismo y sobre todo, con el pensamiento burgués.

Si en Cuba, en todos los órdenes de la vida de ese país se tiende hacia el socialismo lo más lógico es que en el arte se adopte esta misma actitud. El compromiso del arte es con el pueblo y con la Revolución. A través de cada acto artístico deberá estar presente la realidad social que vive Cuba, o también deberá mostrarse el pasado, pero siempre con una actitud crítica y aleccionadora; desde la perspectiva del realismo socialista. Esto puede ser positivo en la medida que tenga un carácter didáctico porque así el pueblo sabrá lo que es la opresión y luchará contra ella. Pero también puede ser peligroso porque se muestra un mundo maniqueo donde el bien y el mal son las únicas formas de la dialéctica; decimos que puede ser peligroso porque puede volverse panfletario. Las únicas virtudes que habría que alcanzar son las que muestran el camino del bien y habría que repudiar aquellas negativas porque sólo conducen a la desgracia y a la pérdida. No hay complejidad, todo se vuelve idealista porque solo se exalta aquello que debe servir para un futuro más esperanzador. Pero el hombre es contradictorio por naturaleza y sus conflictos son más complejos, exigen una dialéctica más elaborada, más profunda y, claro, más comprometida en lo político y en lo espiritual.

Al socializarse el teatro, obedece a una propuesta política, a un cumplimiento con la oficialización del arte, en este sentido tie

ne un propósito concreto, pero en cuanto a los logros artísticos se notan más los defectos que las virtudes.

Todos los caminos están abiertos, pero no todas las rutas - son las que conducen al éxito. La creación colectiva en sus inicios fue una propuesta saludable, se trataba de llevar el teatro a las mayorías. Se trataba no sólo de integrar al espectador con el espectáculo, no sólo de aleccionarlo y comprometerlo, lo importante residía en integrarlo en el quehacer dramático, primero como actor y luego como co-autor. Importante experimento. El teatro ganó adeptos, cosechó entusiasmos y los teatristas se comprometieron con el pueblo, un gran logro revolucionario. Pero ahora la pregunta medular sería en relación a las obras escritas en colaboración colectiva. ¿Llegarán a plasmarse en textos definitivos de auténtico valor literario? El tiempo es quien tiene la palabra y la respuesta. Posiblemente con este tipo de teatro pueda llegarse a lo que significó en Italia la comedia del Arte. En el que también las propuestas eran esquemáticas y los actores improvisaban ante el público. La crítica era violenta contra un personaje público o contra las Instituciones. Este tipo de teatro parecía - condenado a l o l y i d o por su brevedad y por su carácter de improvisación; sin embargo, el tiempo fue quien determinó su valor. La Comedia del Arte fue una valiosa aportación para la historia de la dramaturgia, la calle fue su escenario, pero la gloria queda en los textos que se rescataron, en las máscaras y en los trajes utilizados para llevar a cabo las representaciones. Fue un teatro que recorrió las plazas públicas, un es-

pectáculo que fusionó el circo con el sketch; un teatro trasumante que iba de plaza en plaza mostrando los vicios de la misma sociedad. Un teatro que utilizó el grotesco para convertirlo en una posibilidad estética.

¿Pasará lo mismo con el teatro cubano actual, en vías de socialización en el momento mismo de su concepción? Por lo menos la creación colectiva tiene ese propósito, hacer un patrimonio artístico para el presente, pero ¿se puede llegar a lograr una creación colectiva de valor? ¿Es posible tener textos colectivos que permanezcan en la historia literaria? ¿Desaparecerá el autor individual? ¿A dónde se puede llegar por este camino? Esta manifestación artística auspiciada por el Estado se da por primera vez en América Latina, porque lo que se ha dado colectivamente en otros ámbitos es la puesta en escena. Hasta en los países socialistas todavía existe un autor determinado, lo que cambia es la propuesta, un teatro político que busca los intereses políticos del sistema y los difunde masivamente para integrar espectáculo con espectador. De allí han surgido textos valiosos que responden a los intereses de la socialización del arte (Arlusov, Vechnevsky). Lo importante es plantearse si perdurará la Revolución Cubana y si este camino será el adecuado, porque los sistemas totalitarios marcan directrices y la dictadura del proletariado impone un arte al servicio del pueblo. ¿Esa imposición redundará en beneficio del arte escénico? Porque el testimonio que nos brinda la historia literaria; hasta hoy, el mejor teatro cubano es el de autor individual, recordemos los nombres de Virgilio Piñeira, Antón

Arrufat, Eduardo Manet, José Triana, Carlos Felipe, Abelardo Estorino y José Ramón Brene.

¿Qué pasará con los dramaturgos que no se ciñan a la estética del realismo socialista? ¿Serán bien vistos, sus obras serán representadas? ¿El público podrá apreciarlas, confrontarlas y criticarlas? ¿El sistema no las marginará? ¿No sucederá que también esto puede propiciar el exilio de los artistas que debido a la persecución tengan que abandonar el país? Casos concretos los podemos señalar en Reinaldo Arenas, novelista que participó en la construcción del socialismo y que actualmente reside en París como refugiado. O el sonado caso Heberto Padilla con quien la censura fue drástica. O el caso de José Triana que después de haber sido reconocido con el Premio Casa de las Américas, su obra La noche de los asesinos, fue prohibida por el régimen que la premió. También Eduardo Manet buscó el refugio en la Ciudad Luz. Y José Lezama Lima, escritor de reconocidísimo prestigio vivió en Cuba casi en el confinamiento, dos grandes defectos tenía: ser católico y homosexual, y ya sabemos como fue perseguida la homosexualidad en Cuba por considerársele una desviación burguesa, una forma de corromper las buenas costumbres y todo principio revolucionario, una lacra propiciada por el capitalismo. En este sentido el autor individual que no halague a la Revolución quedaría nulificado en el anonimato por subvertir, por rebelarse a la institución. Sería visto como un contrarrevolucionario porque no está plasmando la realidad colectiva a través de un realismo socialista. La cacería de brujas se -

*iniciará contra aquellos que no apoyen a través de su arte al -
socialismo.*

A través de los congresos y las arengas del máximo líder, el Estado pide a los intelectuales que se comprometan con la Revolución, aquí el apoyo es decisivo para quienes desean colaborar con la socialización del arte. Las obras de carácter colectivo están bien vistas hasta la fecha porque siguen los lineamientos oficiales. Por eso es que se tipo de obras tienen la aceptación de quienes promueven congresos y buscan ceñir la cultura a intereses partidistas. Así como se realizaron brigadas alfabetizadoras, se realizan brigadas para llevar el arte y en especial el teatro a todos los ámbitos de la isla. Tal vez se dicten los cánones establecidos para la creación de una cultura oficial con atisbos de cultura popular, como lo señaló uno de los pensadores contemporáneos más lúcidos, Antonio Gramsci, que en sus ensayos luchaba por el establecimiento de una cultura nacional popular. Allí están las bases de una forma social para la cultura. Sin embargo, sabemos cuán restringido quedó el arte en la Unión Soviética, el país socialista por excelencia.

Lo que sí podemos señalar es el carácter elemental del texto dramático al ponerse al servicio de los problemas de la colectividad y al querer aleccionar -y si somos mal pensados, diríamos adoctrinar- al público, notamos en el drama gran despreocupación literaria, una serie de defectos en la anécdota y una falta de profundidad en los personajes. La situación se torna grave, el sen

tido del humor ya no aparece en las obras, hay un regreso a la solemnidad y esto puede perjudicar, porque uno de los pueblos más antisolemnes era el cubano. Aunque tenía muchos problemas de toda índole, el carácter caribeño lo hacía desenfadado y con la carcajada a flor de boca. La fiesta era el regocijo quizá de los desposeídos, ahora, la solemnidad es lo que da la tónica al teatro porque la Revolución debe tener un tratamiento serio por ser comprometido y didáctico. ¿Con esto se pretende una reforma básica del teatro? ¿Qué clase de teatro se va a dar al público socialista de Cuba? ¿Las normas rígidas de la cultura oficial no castrarán la imaginación del autor individual? ¿Este tipo de teatro traspasará las fronteras locales para universalizarse? ¿Entenderá un peruano, un panameño, un venezolano, un argentino, este tipo de teatro, se interesará por él, le gustará? NO existen todavía respuestas a todas estas interrogantes, hay un cambio cuantitativo, pero no podemos afirmar que la calidad vaya emparejada a la cantidad. Lo que sí señalamos es que hay un auge, hoy más que nunca se producen numerosos grupos teatrales y surgen obras que tratan el mismo problema, lo único que cambia es el personaje, pero la idea está centrada en los logros revolucionarios, la lucha contra los Testigos de Jehová, es decir el uso del Teatro en la defensa del socialismo. Se exalta la solidaridad, se busca el camino adecuado para erradicar los males causados por el imperialismo. La creación colectiva es la propuesta viable que ha encontrado el teatro cubano, ¿acertada o equivocada? No corresponde aún hacer ninguna evaluación, el tiempo tiene la palabra y las obras que tengan que perdurar tendrán su reconoci-

miento. Con muchas pasará lo que aconteció con obras como - La vitrina de Albio Paz, la cual se fue modificando según las prouestas colectivas, pero como su mismo autor declara, esa obra ya pertenece a la historia. Sí, pertenece al pasado porque ya - cumplió su cometido, en el presente ya nadie la representa ni - muestra mucho interés por ella. El tiempo se encargó de darle su sitio.

En todo caso, Revolución y Creación Colectiva parecen ir - de la mano hoy en Cuba proque es la forma adecuada de instau- rar la cultura popular en lo que respecta al género dramático. - Se han desdeñado muchas teorías estéticas, pero la verdad con- tundente es que en el mundo occidental estamos de regreso a - Aristóteles. Porque los textos sólo son revolucionarios en sus temas, pero su estructura parece rendir culto a las teorías aris- totélicas; la unidad de tiempo, lugar y acción tienen sus mejores exponentes en las obras cubanas de fines del 70 y principios del 80. Tal vez esa sea la teoría estética que mejor convenga a un país que pasó del subdesarrollo al progreso para construir la ruta que lo conduciría al socialismo. El tiempo de la Revolución si- gue adelante, no sabemos hasta cuando perdurará.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona, España, Editorial Pocket, Edhasa, 1980.
- ARRUFAT, Atón. Teatro. La Habana, Cuba, Ediciones Unón/Teatro. Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- BAJTIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de Francois, Rabelais. Barcelona, España, Barral editores, Breve biblioteca de reforma No. 15, 1974'
- BOAL, Augusto. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires, Argentina. Ediciones de la Flor, 1974.
- BOUDET, Rosa Ileana. Teatro nuevo; una respuesta. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, col. Espiral, 1983.
- BRENE, José R. Pasado a la criolla y otras obras. La Habana, Cuba, Editorial Cubana de Letras, col. Repertorio Teatral, 1984.
- BRUSTEIN, Robert. De Ibsen a Genet; la Rebelión en el teatro. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Troquel, 1970.
- CASTRO, Fidel. La Revolución Cubana 1953/1962. Selección notas de Adolfo Sánchez Rebolledo. México

Ediciones Era, col. El Hombre y su Tiempo, quinta edición, 1984.

FERNANDEZ SANTANA, Carlos Felipe. Teatro. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, col. Repertorio Teatral Cubano, 1978.

GONZALEZ FREIRE, Natividad. Teatro cubano contemporáneo. (1928-1957). La Habana, Cuba, 1958.

HART DAVALOS, Armando. Las cartas sobre la mesa. Cuba aclara posiciones (Entrevista de Luis Báez). México, Siglo Veintiuno Editores, Serie - Sociología y Política, 1984.

JARRY, Alfred. Todo Ubú, Barcelona, España, Editorial - Bruguera, col. Club Bruguera No. 35, 1980.

LAUTEN, Flora. Teatro La Yaya. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, col. Repertorio Teatral Cubano, 1981.

LEAL, Rine. Teatro Escambray. Compilación de..., Prólogo de Graziella Pogolotti. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, col. Repertorio Teatral Cubana, 1978.

MARTI DE CID, Dolores. Teatro cubano contemporáneo. Selección y notas de... con un ensayo "El teatro en Cuba republicana" por José Cid Pérez. Madrid, España, Editorial Aguilar, col. Teatro Contemporáneo, 1959.

- MILLS, C. Wright. Escucha yanqui. México, Fondo de Cultura Económica, col. Popular, Tempo Presente - No. 21, cuarta edición, 1981.
- MUGUERCIA, Magly. Teatro: en busca de una expresión socialista. La Habana, Cuba, Editorial Letras - Cubanas, col. Espiral, 1981.
- PIERRE-CHARLES, Gerard. Génesis de la Revolución Cubana. México, Siglo Veintiuno Editores, col. Sociología y Política, 1981.
- PIÑERA, Virgilio. Teatro completo, La Habana, Cuba, Ediciones R., 1960. Dos viejos pánicos. Buenos Aires, Argentina, Centro Editor de América Latina, col. Letras de Mar a Mar no.15, 1968.
- POGOLOTTI, Graziela, et. al. Teatro y revolución. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- RODRIGUEZ, Carlos Rafael. Cuba en el tránsito al socialismo - (1959-1963). México, Siglo Veintiuno Editores, serie Sociología y Política, 1978.
- SARTRE, Jean Paul, Obras completas. Teatro. T.I. Madrid, España, Editorial Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, 1974.
- SEJOURNE, Laurette. Teatro Escambray: una experiencia. La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales, serie Sociología, 1977.

- SERREAU, Genevieve.** Historia del 'nouveau theatre'. México, Siglo Veintiuno Editores, S. A., col. *El Hombre y sus Obras*, 1967.
- SOLORZANO, Carlos.** El teatro hispanoamericano contemporáneo. T. II. México. Fondo de Cultura Económica, col. *Popular*, no. 61, primera reimpresión, 1970.
- TRIANA, José.** Teatro del absurdo. Prólogo de... Selección y notas de Virgilio Piñera. La Habana, Cuba, Editorial Instituto del Libro, col. *Teatro y Danza*. 1967.