



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

3
10682ejc
RECEBIDA EN LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
MEXICO D.F. 21/06/82

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LAS
DRAMATURGIAS CUBANA Y PUERTORRIQUEÑA,
DESPUES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRIA EN LETRAS HISPANICAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

P R E S E N T A :
ROGELIO RAMIREZ CARRILLO

Asesor: Doctor Carlos Solorzano

México, D. F.

1993

1994

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.

Agradezco profundamente al Doctor
Carlos Solórzano su valiosa ayuda
en cuanto a sus orientaciones y
comentarios pertinentes, sin los
cuales no hubiera sido posible la
realización de este trabajo.

Para Esperanza y Cecilio (†)
perque me dieron la vida

Para Elshím y Angeles
que me motivan a seguir viviendo

INDICE

Pag.

PROLOGO.	1
GOBERNANTES DE CUBA.	2
GOBERNANTES DE PUERTO RICO.	3
INTRODUCCION.	4
- Panorama del teatro occidental de la posguerra	6
I.- SITUACION HISTORICO-SOCIAL (1898-1990)	11
1.- La guerra entre España y los Estados Unidos	12
2.- Cuba: La República (14); El socialismo (18)	13
3.- Puerto Rico: Los grupos políticos (21): Protec- torado: La Ley Jones (23): Luis Muñoz Marín (24); Estado Libre Asociado (25).	20
II.- ANTECEDENTES TEATRALES (1898-1945)	29
1.- Cuba: Modernismo y posmodernismo (30): Teatro costumbrista (31): Teatro nacionalista: José Antonio Ramos (33), Marcelo Salinas (37), Luis A. Baralt (40).	30
2.- Puerto Rico: Costumbrismo y neocolonialismo (46) Movimiento nacionalista (47): Fernando Sierra Berdecia (48), Enrique A. Laguerre (49), Emilio S. Belaval (51), Manuel Mendez Ballester (57), Luis Rechani Agrait (63)	46
III.- TEATRO CUBANO Y PUERTORRIQUEÑO DE 1945 A 1990	70
1.- Cuba:	
a) El teatro en la época de Fulgencio Batista Carlos Felipe (75): Virgilio Piñera (89).	71
b) La Revolución socialista de Castro y el Teatro: José Triana (116); Eduardo Manet (118); Abelardo	114

	Pag.
Estorino (127); José R. Brene (133); Ignacio Gu- tierrez (149); El grupo de Teatro Escambray y la creación colectiva (155); Sergio Corrieri (156) Albio Paz (157); Sergio González (164); Herminia sánchez (166).	
Teatro joven cubano: Héctor Quintero (170); José Milián (176); Gerardo Fullea (180); Tomás Gonzá lez (181); Rafael González (182); Esther Suárez (183); José González (183); Alberto Pedro (184); Carlos Torrens (185); Mauricio Coll (186); Laza- ro Rodríguez (186); Roberto Orihuela (187); Nico lás Dorr (187); Gerardo Fernández (188).	169
2.- Puerto Rico:	
La creación dramática durante el gobierno de Luis Muñoz Marín y el Estado Libre Asociado:	193
Francisco Arriví (195); René Marqués (203); Pedro Juan Soto (221); Luis Rafael Sánchez (222)	
IV.- CONCLUSIONES	246
BIBLIOGRAFIA	255

PROLOGO.

Escribir una tesis comparativa entre el teatro cubano y puertorriqueño responde a una necesidad ética e intelectual de mostrar la realidad actual de estas dos islas que han significado a lo largo de la Historia, de gran interés para los imperios invasores y colonizadores, por su ubicación geográfica estratégica como "puerta" del Continente.

En la actualidad ambas sufren las agresiones del imperialismo norteamericano: Cuba, a partir del triunfo revolucionario padece bloqueos económicos constantes, una campaña permanente de desprestigio internacional e inclusive una invasión armada que fracasó gracias a la heroica participación de todo el pueblo y su enorme conciencia y compromiso con su Revolución.

Por su parte, Puerto Rico ha sido sometido a un proceso desculturizador tendiente a borrar todo vestigio de elementos culturales españoles, indígenas y negros. La confusa denominación de "Estado Libre Asociado" implica una tendencia a norteamericanizar al país; pero de tal manera que el ciudadano puertorriqueño, ni tiene los derechos que el ciudadano norteamericano, ni es regido por leyes propias como todo país independiente y soberano. A este pueblo lo han obligado a consumir los exedentes norteamericanos, a proporcionar soldados y mercenarios para las guerras imperialistas de los Estados Unidos y a creer que es diferente al resto de Latinoamérica, cuando su Historia y sus etnias muestran todo lo contrario.

Forzosamente la situación de ambos pueblos produce literaturas con ciertas características peculiares, mismas que, en el presente trabajo trataremos de entender e interpretar.

Queremos aclarar que este trabajo está hecho a base del análisis sociológico para hacerlo accesible a todo tipo de lector.

GOBERNANTES DE CUBA

AÑO

1898-1902	Leonard Wood (Estados Unidos).
1902-1906	Tomás Estrada Palma.
1906-1909	Taft (Secretario de guerra estadounidense).
1909-1913	José Miguel Gómez.
1913-1921	Mario García Menocal.
1921-1925	Alfredo Zayas.
1925-1933	Gerardo Machado.
1933	Alberto Herrera.
1933	Pentarquía (formada por: Ramón Grau San Martín, Porfirio Franca, Sergio Carbó, Guillermo Portela y José María Irisarri).
1933-1934	Ramón Grau San Martín.
1934	Carlos Hevia.
1934	Manuel Márquez Sterling.
1934-1935	Carlos Mendieta.
1935-1936	José A. Barnet Vinagres.
1936	Miguel Mariano Gómez.
1936-1940	Federico Laredo Bru.
1940-1944	Fulgencio Batista.
1944-1948	Ramón Grau San Martín.
1948-1952	Carlos Prío Socarrás.
1952-1954	Fulgencio Batista.
1954-1955	A. D. M. del Castillo.
1955-1958	Fulgencio Batista.
1959	Manuel Urrutia Lleó.
1959-1976	Osvaldo Dorticós Torrado.
1976 en adelante	Fidel Castro.

GOBERNANTES DE PUERTO RICO.

AÑO

1898	General D. Ricardo Ortega (entregó el mando a los norteamericanos).
1898	General John R. Broocke.
1898-1899	General Guy V. Henry.
1899-1900	General Geo. W. Davis.
1900	Mr. Charles H. Allen.
1900-1904	Mr. William H. Hunt.
1904-1907	Mr. Beekman Winthrop.
1907-1909	Mr. Regis H. Post.
1909-1913	Mr. George R. Colton.
1913-1921	Mr. Arthur Yager.
1921-----	E. Montgomery Reilly.
1933-----	Robert H. Gore.
1945-1948	Rexford Guy Tugwell.
1948-1964	Luis Muñóz Marín.
1964-1968	Roberto Sánchez Vilella.
1968-1972	Luis Ferré.
1972-1976	Rafael Hernández Colón.
1976-1984	Carlos Romero Barceló.
1984-1988	Rafael Hernández Colón.
1988-----	Pedro Roselló.

INTRODUCCION

INTRODUCCION.

Para realizar un estudio del teatro cubano y puertorriqueño, es necesario ubicar a ambos países dentro de su contexto cultural e histórico.

Cuba fué descubierta por Cristóbal Colón en su primer viaje el 28 de octubre de 1492, la denominó Juana en honor de -- los reyes católicos, pero Fernando de Aragón la nombró Fernandina de Cuba, estaba habitada principalmente por tribus de guanajatabeyes, ciboneyes (hombres de roca) y taínos. Diego de Colón -- (hijo de Cristóbal) dispuso en 1511 la conquista de la Isla, para lo cual envió a Diego de Velázquez. A su vez, Puerto Rico fué descubierta el 19 de noviembre de 1493 durante el segundo viaje de Colón; la llamó San Juan Bautista y sus pobladores eran taínos de origen arauca-sudamericano. (62 v. 7 p. 3100) y (63 v. 4 p. 1757)

A diferencia de los grandes imperios descubiertos por los conquistadores españoles (inca y mexicana) dentro del Continente, las tribus halladas en las islas caribeñas se encontraban en condiciones de enorme atraso cultural; prácticamente vivían en forma primitiva; por lo mismo, fué relativamente fácil a los conquistadores apoderarse de ellas, pues la resistencia fué casi nula (cosa que resultó de suma importancia para que posteriormente descubrieran y dominaran a los imperios existentes, pues fueron las islas caribeñas lugares de abastecimiento y cuarteles ideales para los españoles).

Los indígenas fueron casi exterminados en su totalidad al no resistir la brutal esclavitud a que fueron sometidos; y es probable que en 1509 llegaran los primeros esclavos negros, quienes preservaron clandestinamente sus ritos, creencias y raíces -- culturales, siendo un factor importante dentro de la configura--

ción de las características culturales caribeñas; su presencia - se deja sentir a pesar de la discriminación racial y está presente en todos los países antillanos.

Durante la colonia, Cuba y Puerto Rico tuvieron formas de vida casi iguales: Con una casta de hombres blancos dueños de la totalidad del territorio, negros esclavos tratados como animales, y una casta creciente: los criollos quienes al igual que en el resto del Continente lucharon por la emancipación.

A lo largo de todo el siglo XIX se suceden los intentos por lograr la Independencia: Gracias a los ideales y actividades de Rosendo Matienzo Cintrón (1855-1913) fundador del partido de la Independencia y el doctor Ramón emeterio Betances (1827-1899), padre de la patria, es abolida la esclavitud en Puerto Rico en 1873 como resultado del "grito de Lares" en 1868. En Cuba, Carlos Manuel de Céspedes con el "grito de Yara" también en 1868, se alzó contra el gobierno español proclamando, al mismo tiempo la abolición de la esclavitud, misma que es reconocida -- por España hasta 1880; son figuras importantes dentro del proceso de Independencia cubana: Antonio Maceo, Máximo Gómez y José - Martí.

La Independencia de ambos países se logra hasta 1898 - y coincide con la derrota que sufre España frente a Estados Unidos; país que, a partir de ese momento se adueña de Puerto Rico y "tolera" una seude República cubana.

- PANORAMA DEL TEATRO OCCIDENTAL DE LA POSGUERRA:

Para entender y ubicar al teatro cubano y puertorriqueño posterior a la segunda guerra mundial, es necesario saber el contexto en que se desarrolla: la producción dramática del siglo pasado se caracteriza por seguir el modelo español y los nombres

que se destacan son el de Jacinto Milanés y Gertrudis Gómez de Avellaneda; también es digno de mencionarse el gran auge que tuvo el teatro bufo.

Actualmente el teatro latinoamericano en general presenta características de eclécticismo, cada autor o movimiento recoge, adopta o adapta lo que le conviene de acuerdo al tipo de obra que quiera hacer, según su línea de pensamiento estético e ideológico; y además presenta las características propias de la nacionalidad del dramaturgo y las influencias que ha recibido.

Las vanguardias europeas de principios del presente siglo son determinantes: Comenzaremos por mencionar a Alfred Jarry con su Ubu Rey, obra en que se deforma el personaje, se satiriza la realidad agresivamente, se introduce la irracionalidad y se transforma radicalmente la idea de la puesta en escena y la relación con el público. Poco después aparece el Expresionismo en Alemania, con la polémica revolucionaria, la irracionalidad, lo figurativo, técnica estilizada hasta llegar a la distorsión, la unión de lo real con lo imaginario, el simbolismo de los personajes, el uso de máscaras, etc. Los nombres de Antonin Artaud, Luigi Pirandello y Constantin Stanislavsky; el primero, influido por el teatro oriental propuso el regreso al rito, recuperar la magia de la escena, darle mayor vitalidad por medio de la sensualidad, entendida esta como poesía de los sentidos que debía atraer al público dejando de lado el texto; manejó el concepto de la crueldad en el sentido de conmoción, sacudimiento, dando más importancia a lo visceral que a lo racional; para lograr este fin, se debía mostrar simbólicamente todo tipo de violencia que representaba al hombre tal como es, en su maldad cotidiana y espíritu autodestructivo. Pirandello trabaja la técnica del teatro dentro del teatro, integra al público en el espectáculo rompiendo la cuarta pared tradicional; da autonomía al personaje, fusio

na la realidad con la fantasía, la relatividad de la verdad, -- cuestiona a la obra misma, sin desenlace; es decir, todo lo que signifique libertad teatral. Stanislavsky sistematiza y revitaliza el trabajo del actor, el cual debe vivenciar auténticamente - las situaciones del personaje y relacionarse COMO SI todo fuera verdadero, con los demás personajes. Tenemos también a principios del siglo a Erwin Piscator, quien marcó los inicios del teatro - épico; con este proponía evitar los gestos exagerados y el patetismo teatral, tratando de hacer todo más claro y entendible al espectador; a él se debe la creación del teatro político, didáctico e histórico; fué compañero de Bertolt Brecht, quien además de lo propuesto por Piscator propuso la técnica del rompimiento o distanciamiento, que consiste evitar la empatía emocional del espectador, dirigiéndose a la razón y no a los sentimientos de - éste; procura crear conciencia política y social, el teatro debe ser activo para el público; la música, cambios escenográficos a la vista y relación directa con el público son sus principales - características. Peter Weiss impulsa un teatro documental, donde se representan contradicciones político-sociales del presente; - el trabajo se basa en la investigación de un suceso similar perteneciente al pasado que sirve para el desarrollo de un tema.

El teatro norteamericano también cobra singular importancia con autores como Eugene O'Neill, Arthur Miller y Tennessee Williams, quienes tratan el tema de la decadencia familiar como núcleo de la sociedad, su visión del mundo es muy opuesta al - falso optimismo que presenta la comedia musical. La proliferación del teatro callejero como el Bread and Puppet, el San Francisco Mime Troupe, los "happenings" y el Living Theatre con su actitud crítica frente a la forma de vida norteamericana influyeron enormemente en Latinoamérica.

Es necesario mencionar las influencias del español Fe-

derice García Lorca y su realismo poético, así como la del argentino Florencio Sánchez.

En la segunda mitad del siglo se presentan cambios radicales que, haciendo un análisis riguroso, resultan consecuencia lógica de los movimientos anteriores. La segunda guerra mundial provoca graves crisis en el hombre europeo; y, así, surge el teatro del absurdo; el primero que muestra elementos de esta corriente es Jean Paul Sartre con su filosofía existencialista; pero la definición concreta la hace Albert Camus en su ensayo El mito de Sísife. Sus características principales son: la irracionalidad (ya presente en las vanguardias); falta de sentido en -- diálogos y acciones, ausencia de comunicación entre los personajes, la no-acción, desequilibrio lingüístico, la presencia de una realidad molesta, el manejo del humor (preferentemente humor negro). Es un teatro difícil e intelectual, dominado por lo irracional; es decir, el anti-teatro. Los principales exponentes son Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Fernando Arrabal, Michelle de Ghelderode y Harold Pinter.

Actualmente las corrientes europeas "más nuevas" que -- han dejado huella son el Teatro Pobre, de Jerzy Grotowski, el -- Teatro Antropológico de Eugenio Barba, el Teatro de la muerte de Tadeusz Kantor, y las obras de Dario Fo.

Grotowski propone un teatro donde el trabajo del actor es principio y fin del espectáculo; en este Teatro se prescindir de luces, escenografía, vestuario y, hasta cierto punto del texto; aquí el actor es casi sagrado; desarrolla al máximo su potencial físico, vocal y creativo hasta llegar al trance. Eugenio -- Barba, quien colaboró con Grotowski, nombró Tercer Teatro, o islas flotantes a un teatro marginal hecho por actores sin preparación teatral académica, pero dedicados de lleno a esta actividad; aquí --al igual que el juglar medieval, o el comediante dell'arte

renacentista-, el actor hace de todo: baila, canta, es músico y acróbata. La influencia de este director ha sido decisiva en Latinoamérica por los talleres que ha realizado en varios países. Barba afirma que la antropología teatral es una ciencia, ya que cotudia los principios que mueven a los actores para utilizar su fuerza muscular y nerviosa de modo diferente al de la vida cotidiana. El "teatro de la muerte" de Kantor presenta el escenario como cementerio y los actores como muertos o muy próximos a ese estado; en sus montajes aparece él mismo en escena dirigiendo a sus actores. Dario Fo presenta un teatro "satírico (especialmente contra la Iglesia Católica); de militancia izquierdista, ataca todos los flancos de la burguesía. Aunque su teatro es político-social, lo interesante es su desarrollo de nuevas técnicas, su experimentación constante (como actor y director), su posición - de reafirmar la escena como juego, su sentido de vanguardia total." (54 p.31).

No podemos dejar de mencionar los esfuerzos realizados en nuestro Continente por encontrar y definir un teatro emanado de nuestra propia realidad, que mire y retome las experiencias - del pasado, considere las enseñanzas de los grandes maestros y - tenga la capacidad de presentarse en un nivel de igualdad con el resto del mundo; los esfuerzos dignos de mención son: los del -- brasileño Augusto Boal y su Teatro del oprimido y el mexicano Nicolás Núñez con su propuesta de Teatro antropológico; cada uno con enfoques diferentes, pero ambos buscan la autenticidad latinoamericana.

I.- SITUACION HISTORICO-SOCIAL
(1898-1990)

1.- LA GUERRA ENTRE ESPAÑA Y LOS ESTADOS UNIDOS.

Los Estados Unidos, con una política expansionista que los ha caracterizado hasta la actualidad, con un capitalismo ascendente y, con su doctrina Monroe (1823) de "América para los americanos", puestos los ojos siempre en el Sur y el Caribe, sólo esperaba la oportunidad de apoderarse de los únicos países del Continente que no habían logrado obtener su Independencia de España, la cual con su imperialismo decadente, sus conflictos internos y la pérdida paulatina durante el siglo XIX de sus colonias americanas, no se encontraba en condiciones de sostener, y salir triunfante en una guerra contra el pujante y ambicioso imperialismo norteamericano; además, es importante considerar los movimientos independentistas de los países caribeños, los cuales se fortalecían y organizaban cada vez mejor, obligando al gobierno español a ceder terreno o imponer políticas represivas. Todo esto, y el enorme interés estadounidense por la ubicación geográfica estratégica de las antillas como "puertas" del Continente, llevaron a los Estados Unidos a - con el pretexto de acabar en América con las colonias- enfriar sus relaciones con España y -- buscar la oportunidad de arrebatárselas sus últimas posesiones de ultramar; ésta se presentó, cuando el 15 de febrero de 1898, una explosión de origen desconocido, hizo estallar el acorazado "Maine", el cual había sido enviado a La Habana para proteger la vida de su cónsul. Inmediatamente, los Estados Unidos declararon la guerra a España (abril de 1898), en la cual el poderío norteamericano se impuso notablemente desde el principio; así, el 3 de julio es destruida la escuadra española en Santiago de Cuba; el 17 de julio se rindió la ciudad, y el 25 del mismo mes desembarcan en Puerto Rico, triunfantes las tropas norteamericanas.

El fin de la guerra se inicia con el acuerdo de un armisticio el 12 de agosto, y se termina con el tratado de París -

el 10 de diciembre de 1898, en el cual España es obligada a renunciar a todos sus derechos en Cuba, Puerto Rico, Guam y las Islas Filipinas; comenzando una nueva etapa de colonialismo que to características particulares en cada país.

2.- CUBA.

El pueblo cubano se ha distinguido por su espíritu de lucha, aún cuando no le fue posible lograr su Independencia hasta la derrota de España frente a los Estados Unidos en 1898, durante todo el siglo XIX, las luchas contra el colonialismo fueron constantes, destacándose el movimiento iniciado en 1868 conocido como "El grito de Yara", con Carlos Manuel de Céspedes, -- quien se alzó contra el ejército español proclamando al mismo -- tiempo la abolición de la esclavitud, coincidiendo esto con el -- destronamiento de Isabel II; a partir de este momento comenzó un período de luchas conocido como "la guerra grande", misma que -- terminó hasta 1878, cuando España reconoce la República en armas firmandose la paz de el Zanjón; en este tratado, se concedían a Cuba las mismas prerrogativas orgánicas y administrativas de que gozaba Puerto Rico; gracias a éste, los movimientos independen-- tistas se van fortaleciendo y ganando terreno; así, en 1879 el -- general Calixto García se lanzó a la lucha, en lo que se donomi-- nó "la guerra chiquita", y como resultado de ésta, España reconoció la abolición de la esclavitud en 1880.

La figura de José Martí como poeta, líder revolucionario e ideólogo del movimiento independentista, cobra especial relieve, siendo vigentes sus postulados para la Cuba socialista de la actualidad. El 24 de febrero de 1895, se firma el Manifiesto de Montecristi, donde se llama al pueblo a prestar apoyo a la Revolución encabezada por el Partido Revolucionario Cubano, fundado por José Martí en 1892; inmediatamente se abren las hostilida

des contra la metrópoli, muriendo Martí en una escaramuza en Dos Ríos: "La Revolución de Independencia duró un lapso de 30 años, con dos etapas de lucha armada (1868-78) y (1895-98), con un período de intentos revolucionarios y gestación de la lucha definitiva:" (44 p. 12)

Aprovechando la guerra hispano-norteamericana, el 18 - de abril de 1898, se proclama el derecho del pueblo cubano a ser libre e independiente contando con el apoyo de los Estados Unidos, que no disimulaban sus apetencias sobre la Isla, en la que tenían grandes inversiones y que, sin embargo negaban toda intención de ejercer soberanía alguna sobre ésta (cosa que no cumplieron como se verá más adelante).

- La República.

Tras su triunfo en la guerra contra España, los Estados Unidos asumieron el gobierno de Cuba el 1 de enero de 1899, el cual se mantuvo durante tres años con Leonard Wood, esta imposición entregó el poder a los cubanos hasta dejar implementada - la enmienda Platt, la cual garantizaba a los Estados Unidos: "el derecho de intervenir para preservar la Independencia de Cuba y el mantenimiento de un gobierno adecuado para la protección de - la vida, propiedades y la libertad individual." (Fue hasta 1934, durante la presidencia del doctor Ramón Grau San Martín, que la enmienda Platt pudo ser derogada).

Al pretender reelegirse y no lograrlo, el primer presidente cubano, Tomás Estrada Palma renuncia a la presidencia, dando ocasión a la intervención norteamericana, en la cual fué impuesto como gobernador cubano el secretario de guerra de los Estados Unidos, Taft, quien se mantuvo en el cargo hasta 1909 en - que asumió la presidencia el general José Miguel Gómez. Durante las tres primeras décadas de vida republicana, fué definiéndose

una política sumisa de los presidentes cubanos ante el gobierno estadounidense; así, en 1917, Cuba declara la guerra a Alemania por presiones norteamericanas. El pueblo cubano está inconforme con la conducta asumida por los sucesivos gobiernos que entregan la soberanía nacional, y deseosos de una auténtica libertad, se organizan y luchan inspirados en las ideas revolucionarias de José Martí, y en 1925 la llamada "generación solidariamente rebelde", compuesta básicamente por intelectuales se declara abiertamente en contra del sistema; la respuesta del gobierno es (como siempre) una ola de represión que culmina con el arribo al poder del general Gerardo Machado, el cual se mantuvo en éste durante 8 años (1925-33) distinguiéndose su mandato por ser uno de los más sanguinarios y represivos que hubiera padecido Cuba hasta entonces.

Al parecer, el gobierno del general Machado, marca una etapa de retroceso en el proceso revolucionario de Cuba, ya que durante esta dictadura, los organismos opositores fueron de tal manera perseguidos -e incluso masacrados-, que casi llegaron a desaparecer; sin embargo, el espíritu de lucha y las aspiraciones libertarias les permitieron continuar en la clandestinidad. Con el beneplácito de los Estados Unidos que apoyaron abiertamente a la dictadura machadista, Cuba vivió una época de aparente tranquilidad social, las inversiones extranjeras aumentaron considerablemente (sobre todo las norteamericanas), se implantó el monocultivo de la caña de azúcar en detrimento de la economía de los campesinos que se vieron obligados a dejar sus tierras y buscar trabajo en los ingenios azucareros, donde fueron permanentemente explotados; es en esta época cuando proliferaron los centros nocturnos, prostibulos y casas de juego que aportaban enormes ganancias a Machado y sus servidores, aumentando la miseria, la corrupción y los vicios en la mayoría del pueblo cubano.

A la caída de Machado, los Estados Unidos enviaron inmediatamente a Summer Welles (experto en reprimir pueblos subdesarrollados); este impone en la presidencia de Cuba a Carlos Manuel de Céspedes y apoya al sargento Fulgencio Batista, quien se auto nombra jefe del estado mayor; pero el pueblo cubano, después de vivir 35 años de oprobio, represión y miseria, ha adquirido experiencia que poco a poco va madurando y no permite esta nueva imposición: "...la Revolución democrático-nacionalista de Cuba es, en términos generales, la tercera etapa de la Revolución democrático-burguesa cubana. Iniciada en 1868 (grito de Yara), su primera etapa es concluida y frustrada en 1898 por los Estados Unidos siendo continuada en 1933 cuando, en los comienzos de la segunda etapa del proceso revolucionario, Cuba se deshace de Machado, segunda etapa frustrada por los Estados Unidos que actuaron en la persona de Summer Welles y más tarde de Batista, y que culmina con la dictadura de "los 7 años" de éste. La tercera etapa se abre con el triunfo de la Revolución." (44 p.11).

Para evitar una nueva intervención norteamericana, se establece la pentarquía, que establece un período de organización y elecciones libres, en las que triunfa el doctor Ramón -- Grau San Martín; quien, desafiando los intereses estadounidenses implementó la jornada de 8 horas, el derecho de huelga, la autonomía universitaria entre otros cambios importantes; su gobierno fué muy corto ("gobierno de los 100 días"), se vió obligado a renunciar por presiones norteamericanas, pero demostró que sí era posible vivir mejor sin dejarse manejar por el coloso del norte.

Tras la renuncia de Grau San Martín, viene una época de inestabilidad política en que se suceden varios presidentes sin consolidar ninguna forma de gobierno, hasta que en 1940, se establece en el poder Fulgencio Batista quien, hasta el triunfo de la Revolución --en forma ilegítima, o tras el presidente en --

turno- detentará un poder dictatorial y represivo a la manera de Machado.

El 10 de marzo de 1952, Fulgencio Batista asume el poder cubano con el apoyo de la tropa, deroga la Constitución de 1940, disuelve el Congreso y en su lugar puso un "Consejo consultivo." El 4 de diciembre de 1954, se llaman a cabo unas elecciones deshonestas y fraudulentas, donde el único opositor: Ramón Grau San Martín se retira un día antes por descubrir los malos manejos; así, Batista se proclama presidente nuevamente; con el apoyo norteamericano, convierte a La Habana en "capital del vicio, donde saciaban sus bajos instintos los marines norteamericanos", el descontento popular es creciente, las manifestaciones en contra del dictador son más frecuentes y abiertas; estas son reprimidas fuertemente, aumenta el número de desaparecidos y presos políticos; pero esto mismo va creando las condiciones para que tarde o temprano estalle la revuelta que lleve a un cambio. El 26 de julio de 1953 un grupo de estudiantes e intelectuales, asaltó el cuartel Moncada (segundo en importancia), el fracaso fue retundo, pues murieron más de la mitad de los atacantes y a los sobrevivientes capturados varios días después; sin embargo, esta acción sirvió de estímulo para la lucha revolucionaria, la cual se fortaleció con el Partido del Pueblo Cubano, en sus dos facciones: "Auténtico" y "Ortodoxo"; y con la creación del "Movimiento 26 de julio", llamado así por el asalto al Moncada.

Es necesario comentar brevemente sobre Fidel Castro - (n. 13 de agosto de 1926), pues es decisiva su participación en la lucha revolucionaria que logró cambiar radicalmente el sistema sociopolítico, cultural y económico de Cuba. En 1952 se separa del Partido del Pueblo Cubano "ortodoxo" por considerarlo "tibio", participó en la organización y realización del asalto al cuartel Moncada del que logró escapar siendo capturado pocos --

días después y sentenciado a 15 años de prisión; es memorable el discurso que pronunció en su autodefensa denunciando las atrocidades del régimen y alegando los derechos inalienables del hombre a la libertad; este discurso es conocido como "La Historia me absolverá"; Batista se ve obligado a liberar a Castro y este se traslada a México, donde junto con otros compatriotas (y la destacada presencia de Ernesto "che" Guevara) se entrenan en la lucha de guerrillas, así como en el adoctrinamiento ideológico; así, en diciembre de 1956 sale de Tuxpan, Veracruz en el yate -- Gramma a encabezar la lucha armada, al llegar son descubiertos y después de una escaramuza con el ejercito, se refugian en Sierra Maestra desde donde a partir de ese momento, dirigen el ataque contra la dictadura. Cuba, para ese momento es un foco de violencia desatada, el 5 de septiembre se subleva la población de Cienfuegos logrando apoderarse de la ciudad, sin embargo son derrotados por la aviación, infantería, y tanques del ejercito. En febrero de 1958 una expedición del directorio Revolucionario procedente de Miami se establece en Sierra Escambray y para diciembre de ese mismo año casi toda la provincia de Oriente está liberada, el 31 de diciembre huye Batista de Cuba, deja de presidente al doctor Carlos Piedra; pero Castro advierte al pueblo que se trata de una trampa, de este modo se consuma la Revolución el 7 de enero de 1959.

-CUBA SOCIALISTA.

Los cambios en Cuba al triunfo de la Revolución, no fueron inmediatos, formaron parte de un largo y lento proceso, - teniendo que enfrentar innumerables problemas: desconfianza, la reacción de los sectores encumbrados que se vieron afectados en sus intereses y sobre todo, las presiones externas ejercidas por los Estados Unidos y sus aliados, quienes inmediatamente implementaron mecanismos de presión económica y el apoyo a grupos con

trarrevolucionarios que propiciaron el desembarco de mercenarios el 17 de abril de 1961 en Bahía de Cochinos y Playa Girón: mis-
mes que fueron rechazados por las milicias revolucionarias y el apoyo decidido de toda la población.

Con la participación directa del pueblo en la toma de decisiones sobre la vida política del país y bajo el liderazgo de Fidel Castro (quien desde febrero de 1976 condensa en sí los cargos de: Comandante en jefe del ejército, Presidente del Consejo de Estado, Primer Ministro y Secretario General del Partido Comunista), Cuba ha logrado elevar el nivel de vida de toda la población, erradicar el analfabetismo, realizar una verdadera Reforma Agraria en beneficio de todos y colocarse dignamente dentro de la comunidad internacional como un país soberano y respetuoso de las garantías y derechos del individuo; al respecto -- Jean Lamore comenta: "Es evidente que el proceso revolucionario ha conducido a una revisión de los valores culturales. En 1961, las actividades se orientaron hacia una toma de conciencia de la cultura nacional, es decir, de acuerdo con la Revolución, los valores universales son los fundamentos de la expresión original de la nación y toda manifestación cultural es recibida con agradecimiento a condición que no sea contrarrevolucionaria." (46 -- p. 113).

Esta situación ha permitido el desarrollo del nivel -- cultural cubano, factor que el gobierno ha considerado como prioritario al fundar en 1959 La Casa de las Américas, donde año con año se realizan certámenes a nivel latinoamericano de novela, ensayo y teatro, en los cuales es posible conocer lo mejor de las letras hispanoamericanas accesibles a todos los sectores de la población cubana.

3.- PUERTO RICO.

Durante el siglo XIX, la lucha por la Independencia de Puerto Rico tiene características similares a la cubana; en el grito de Lares el 23 de septiembre de 1868, es proclamada la República de Puerto Rico, en 1873 es abolida la esclavitud; pero a diferencia de la unidad existente en el pueblo cubano donde fué determinante la presencia ideológica de José Martí, hubo enormes diferencias entre los diversos grupos políticos; lo cual fué un factor decisivo para que no se realizara una auténtica Independencia en 1898; las diferentes facciones políticas durante el -- siglo pasado eran:

- a) Incondicionales o asimilistas a ultranza.
- b) Reformistas o autonomistas.
- c) Revolucionarios o independentistas.

Los conflictos (a veces irreconciliables) entre estos grupos y que persisten aún hoy en día; además el hecho de que -- Puerto Rico fué cedido por España a los Estados Unidos en el tratado de París, lo cual significó un duro golpe a los intentos de Independencia y creó la falsa idea en algunos ingenuos de que lo mejor era pertenecer al imperio norteamericano, cosa que resultó totalmente opuesta como veremos más adelante.

A pesar de los enormes esfuerzos realizados por el doctor Ramón Emeterio Betances (1827-1899) al lograr la abolición -- de la esclavitud, y su decidida labor revolucionaria; así como -- la fundación del Partido de la Independencia por Rosendo Matienzo Cintrón (1855-1913), fué imposible lograr la unidad puertorriqueña, facilitando las cosas para que los Estados Unidos se apoderaran del país. Manuel Maldonado Denis presenta un panorama general de la situación política a fines del siglo XIX y principios del XX en la Isla: "...el imperio español aprovecha hábilmente la lucha entre autonomistas e incondicionales para que es-

tos luchan entre sí por el ejercicio de un poder mediatizado y espúreo. Con todos los medios materiales y espirituales monopolizados por la metrópoli, las concesiones que ésta hace en el momento mismo de su ocaso no son sino un gesto tardío de reconocimiento de la realidad política vigente en el Caribe a fines del siglo XIX; que la alternativa estaba entre autonomía e independencia. Los autonomistas aprovecharon la coyuntura para llegar al poder que tan efímeramente compartieron con el poder imperial antes de la invasión norteamericana. Con la guerra hispano-norteamericana, el proceso independentista prohijado por Betances y Martí sufre un rudo golpe con la anexión de Puerto Rico, conjuntamente con la imposición a Cuba de un régimen neocolonial. Comienza un nuevo capítulo de lucha: lo que antes era un enfrentamiento con un imperio en decadencia, pasa a ser ahora una lucha frente a un imperio en apogeo y que habla, además con la retórica de la democracia y la libertad." (49 p.225).

- Los grupos políticos.

Un factor decisivo que ha impedido la Independencia puertorriqueña es la división existente entre los diversos grupos políticos, empeñados en detentar un poder en extremo limitado, se han enfrascado en luchas fratricidas, donde los únicos beneficiados han sido los colonizadores (antes España, ahora los Estados Unidos).

En 1900 el congreso norteamericano autorizó mediante la ley Foraker, la operación en la Isla de un sistema de partidos políticos; esto para dar una imagen hacia el exterior de democracia; sin embargo, fué solo una estrategia para disfrazar el colonialismo ejercido sobre ésta; la ley, además fomentó la llegada de los inversionistas norteamericanos, cosa que debilitó el poder económico de los hacendados criollos.

Practicando la política de "divide y vencerás", el gobierno de Washington logra -con el beneplácito de unos y el descontento de otros- imponer sus condiciones; desde la economía del Estado, hasta la vida doméstica; así, proliferan las organizaciones políticas; entre las más importantes se encuentran:

- El Partido Popular Democrático (PPD), el cual en sus inicios pugna por la reivindicación de Puerto Rico, teniendo en su programa la propuesta de una Reforma Agraria; al imponer la operación "Manos a la obra", da un viraje total en su política, pues con este programa prácticamente entrega el país a los intereses norteamericanos: se privatizan sectores (los pocos que había) -- que pertenecían a la administración puertorriqueña (a esta partido perteneció Luis Muñóz Marín quien se mantuvo como gobernador durante 20 años) (partido centralista).
- El Partido Nuevo Progresista (PNP) (incondicionales).
- El Movimiento Pro-Independencia (MPI) (independentista).
- El Partido Nacionalista (PN) (independentista).
- La Liga Socialista Puertorriqueña (independentista).

Las directrices ideológicas de los diversos partidos -- van, desde las aspiraciones de integración total a la metrópoli, pasando por el mantenimiento del sistema actual, hasta la lucha armada para lograr la Independencia.

- Protectorado; La Ley Jones: Los puertorriqueños tienen muchas obligaciones y casi ningún derecho.

En 1917 se firma la ley Jones, la cual no varió en -- absoluto el arreglo económico de la ley Foraker, solo que convierte a los puertorriqueños en ciudadanos norteamericanos; con esto se les obliga a servir en el ejército estadounidense pero -- sin derecho a elegir a sus propios gobernantes; en esta ley se -- establece una legislatura bicameral y se refrenda la forma de or

ganización impuesta 17 años antes con la ley anterior, donde se establecía que el sistema político debería estar compuesto por un gobernador nombrado por el presidente de los Estados Unidos, y un consejo ejecutivo formado por seis norteamericanos y cinco puertorriqueños; es clara la intervención directa del gobierno norteamericano en perjuicio de los intereses y soberanía puertorriqueños, disfrazando este neocolonialismo con una imagen de prosperidad engañosa y una supuesta democracia inexistente por completo. Sobre este Gordon K. Lewis comenta:

"El proceso de intervención económica se ha desarrollado históricamente en dos etapas: la primera transcurrió de 1898 a 1940 y se caracterizó por el desplazamiento de la antigua élite criolla de hacendados nativos por el poder corporativo y autista de las compañías azucareras, tabacaleras y fruterías de los Estados Unidos que reorganizaron la economía a base de plantaciones; la segunda que comenzó en 1940, se caracteriza por la invasión de empresas manufactureras y financieras corporativas atraídas por el programa "industrialización por invitación" del Partido Popular Democrático y sus incentivos de exención contributiva y mano de obra barata." (48 p. 50).

Por su parte, Rosa María Chinaea dice:

"El Caribe, donde la penetración norteamericana se da más claramente en la posguerra, en un espacio geográfico menos compacto que el resto del Continente, experimenta un proceso similar al de otros lugares de América Latina, el capital norteamericano entra en el Continente sustituyendo al capital inglés, francés y holandés. En realidad es que en sus comienzos no encuentra resistencia y establece una hegemonía económica destruyendo en algunos casos el incipiente capitalismo local. Incluso, en algunos países es aceptado por crear espejismos de bonanza: "establece nuevas fuentes de trabajo", "eleva los salarios de los campesinos del latifundio feudal" y da la impresión de con--

tribuir a la modernización y el progreso. Se manifiesta conjuntamente con el saqueo de las riquezas materiales, impidiéndole desarrollarse industrialmente y reduciéndole a exportador de materias primas y bienes agrícolas." (36, p. 274)

Esta situación, dentro de Puerto Rico va tomando diversos matices, y entre ellos se encuentra el momento en que es entregado el seudo poder a un puertorriqueño, cosa que sucede por primera vez, cuando en 1946 el presidente Harry S. Truman nombra a Jesús T. Piñero, quien sólo dura un año como gobernador, pues por presiones del Partido Popular Democrático se ve obligado a ceder el poder en 1947 al ser designado como gobernador, Luis Muñoz Marín, quien se mantendrá en el puesto durante 20 años.

- Gobierno de Luis Muñoz Marín: la resistencia de Pedro Albizu Campos y los intentos de Independencia.

En 1947, el Congreso de los Estados Unidos aprueba la ley que permite a los puertorriqueños elegir a su propio gobernador, de esta primera contienda electoral, triunfa Luis Muñoz Marín, fundador del Partido Popular Democrático; su programa inicial incluía reformas de tipo independentista, lo cual le atrajo el apoyo de estos sectores; pero al arribar al poder, cambió por completo su actitud, traicionando sus propios ideales y entregando aún más la soberanía nacional en manos de los intereses norteamericanos. Su postura entreguista se manifiesta claramente al aceptar para Puerto Rico la condición de "Estado Libre Asociado" denominación ambigua para la nación, que no aclara su posición dentro de las esferas nacional ni mundial; ya que ni es un Estado más de la Unión Americana, ni un país libre; de esta manera, se disfraza la política neocolonialista con el beneplácito de la camarilla en el poder. Ante esta actitud servil por parte del gobierno, los grupos independentistas reaccionaron implementando -

diversas acciones, una de ellas es el asalto a la residencia de Muñóz Marín con brotes de violencia en varios lugares del país; esta acción es brutalmente reprimida y sofocada, siendo encarcelados muchos y asesinados otros; estamos hablando del 30 de octubre de 1950; sin embargo, la lucha por la Independencia ha sido permanente, destacándose la personalidad de Pedro Albizu Campos (1891-1965) quien desde muy joven se dió cuenta de la situación ignominiosa para su patria y se convierte en ferviente defensor de los ideales independentistas, llegando a ser enemigo acerrimo del imperialismo norteamericano; por esto mismo, la administración de Roosevelt decidió enjuiciarlo con el sistema judicial norteamericano, acusado del delito de "sedición", siendo juzgado el 14 de julio de 1936, pero el jurado no logra ponerse de acuerdo. En un segundo juicio (compuesto por diez norteamericanos y dos puertorriqueños) en que participan directamente el gobernador colonial Winship conjuntamente con el fiscal federal Snyder es -- cuando se logra la convicción, siendo encarcelado en Estados Unidos, y es hasta diciembre de 1947 que logra regresar a Puerto Rico, pero a pesar de todos sus esfuerzos no logra impedir que se proclame el 25 de julio de 1952 al país como "Estado Libre Asociado", con lo que se pretende poner un nuevo disfraz a la rapina del coloso del Norte.

- Estado Libre Asociado: nuevo disfraz del colonialismo.

Mientras que otros territorios coloniales del Caribe se independizaron --Barbados y Guyana en 1960, Bahamas en 1973, -- Granada en 1974-- , Puerto Rico en su condición de Estado Libre Asociado, continúa cada vez más atado a la superpotencia norteamericana.

El resultado de esta situación ha sido:

- La expulsión de los independentistas de los puestos públi

cos.

- La explotación económica.
- La ocupación militar.
- El control jurídico.
- Un proceso deculturizador.
- El robustecimiento de una élite isleña que ha ocupado el gobierno local, pero cuya capacidad de realizar innovaciones en la política pública del territorio está rigurosamente limitada por el poder final del gobierno estadounidense.

Todo lo anterior quiere decir: Los puertorriqueños tienen muchas obligaciones y muy pocos derechos. El servicio militar obligatorio en el ejército de los Estados Unidos ha convertido a muchos jóvenes puertorriqueños en "carne de cañón" durante las guerras imperialistas emprendidas por los norteamericanos contra naciones débiles y subdesarrolladas; muchos jóvenes más cumplieron años de cárcel por su negativa para participar en las guerras de Corea y Vietnam.

Pedro Albizu Campos hizo un análisis de la situación de su país y la expresa claramente: "... dificultada la importación de procedencia no norteamericana por esta barrera insuperable y con la máquina administrativa aduanera para contener cualquier posible entrada de procedencia yanqui, en breve se satisfará el deseo de Estados Unidos de haber absorbido el 100% de nuestro comercio exterior. Este es el efecto del cabotaje libre, cualquiera creería que Puerto Rico habría de derivar algún beneficio, pasa todo lo contrario. El comercio y la industria de Estados Unidos tienen un monopolio absoluto del mercado de Puerto Rico. Monopolio que existe en virtud de la ley arancelaria impuesta al país y también porque la Nación puertorriqueña carece de poderes para defenderse de él. El poder político de Estados -

Unidos se utiliza en nuestra tierra para acaparar nuestra riqueza ya sea ésta agraria, industrial o comercial." (23, p.104)

Aún cuando la situación política, social y económica de Puerto Rico es muy clara, hay quienes se obstinan en creer -- que se vive una época de progreso y bienestar, cosa que es del todo falsa y aparente; sin embargo, la lucha permanente de los grupos independentistas ha logrado crear paulatinamente una conciencia nacional que mantiene vivas las esperanzas reivindicativas del pueblo puertorriqueño. La realidad de éste es de una confusión enorme, pues algunos diguen crryendo en la buena voluntad de Washington y desean la integración total, pero solo quienes han padecido la emigración obligada (del campo a San Juan y de San Juan a Nueva York) saben de la discriminación y las humillaciones de ser tratados como extranjeros en su propia tierra (en el caso de San Juan), y realizar las actividades más infames y peor pagadas en la metrópoli. Actualmente los Estados Unidos no pueden engañar a nadie, su rapiña es de todos conocida, sabemos que tienen muchos aliados, algunos mandatarios de Latinoamérica, dispuestos a traicionar permanentemente a su patria (como el caso del T.L.C., y la privatización de empresas estatales mexicanas); pero también los movimientos de repudio al imperialismo -- proliferan. En Puerto Rico hoy se discute abiertamente sobre la Revolución, la libertad sexual, los derechos de la mujer, el papel de los sindicatos, el prejuicio racial contra las minorías -- negras, la desigualdad social, el machismo, etc. Se conocen las ideas de Marx, Engels, Lennin, Mao, Sartre, Bakunin, O'Chi Min. Los grupos descontentos han establecido nuevas alianzas entre -- profesores, estudiantes, trabajadores y campesinos; antiguamente los independentistas eran los poetas, los patronos, los comerciantes y los intelectuales; su fervor patriótico era matizado -- por la influencia moderadora de la casta social y una formalidad

anticuada.

Deseamos fervientemente que la Nación puertorriqueña - recobre, o mejor dicho, obtenga su soberanía real y auténtica; - es difícil pues el imperio norteamericano es experto en la subyugación de pueblos débiles, pero finalmente la justicia y la razón, así como la verdadera libertad terminarán imponiéndose.

Queremos cerrar este capítulo mencionando el comentario de Gordon K. Lewis respecto a su visión de los puertorriqueños habitantes de la Isla y los que radican en los Estados Unidos:

"La Nación puertorriqueña dividida es una Nación dividida - contra sí misma. Esto se manifiesta claramente en la diferencia prototípica entre el nacionalista que vive en Puerto Rico y el - nacionalista que vive en Estados Unidos. El primero es afectuoso, tolerante, indeciso, casi despreocupado e indiferente. El segundo es tosco, rudo y resuelto. Los puertorriqueños isleños conocen los Estados Unidos por decirlo así, de lejos. Sus hermanos y hermanas que viven allá lo conocen sin mediatización alguna; viven, como dicen ellos mismos, en las entrañas del monstruo." --- (48, p.63)

CAPITULO II

**ANTECEDENTES TEATRALES DE CUBA
Y PUERTO RICO (1898-1945)**

1.- CUBA.

- MODERNISMO Y POSMODERNISMO.

El teatro cubano del siglo XIX se caracteriza por tener una marcada influencia española: José Jacinto Milanés (1814), Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) dejan sentir en sus producciones un tipo de teatro costumbrista con ambiente y temas españoles; así, se crean los personajes tipo de "el negrito", "la mulata" y "el gallego", como no es el tema de nuestro trabajo sólo los mencionamos para ubicarnos en la situación del siglo precedente.

En los primeros años de vida republicana, las influencias siguen siendo españolas y encontramos principalmente las de Manuel Tamayo, José Echegaray, Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente entre otros; frente a estos autores se desarrolla la del modernismo propugnado por el mismo José Martí con sus obras Abdala y Amer con amor se paga, aun cuando pertenecen al siglo XIX, tienen la fuerza necesaria para que la primera generación literaria del sistema republicano adopte esta postura; y no es hasta la promulgación de la "protesta de los trece" en 1923 cuando se busca implementar cambios.

La problemática que predomina en las producciones dramáticas de principios del presente siglo es la de los criollos y españoles que, con los cambios suscitados en 1898 van perdiendo paulatinamente su poder económico y político teniendo que ceder a las formas impuestas por los norteamericanos; también proliferan los temas reivindicativos del guajiro, la Historia de Cuba y a partir de 1917, los que tratan de la primera guerra mundial -- (generalmente condenando a los alemanes), además hay una actitud especialmente revolucionaria durante la dictadura machadista.

La forma y estructura predominante es del siglo XIX, -

produciéndose gran cantidad de obras melodramáticas, donde se lamenta la pérdida de un pasado (inmediato) mejor que la cruda realidad de ese momento, se entiende y justifica este tipo de teatro, pues son los criollos y españoles quienes detentan e imponen sus ideas culturales e intelectuales; son ellos quienes establecen las formas y corrientes a seguir en la producción artística; sin embargo, en forma marginal y netamente popular, la influencia de las culturas negras siempre está presente, unas veces discriminada, otras desdeñada; pero a pesar de todo, forman parte de la vida cubana y caribeña en general.

Los primeros años de la Cuba republicana son de transición, pues se produce la crisis ocasionada por el enfrentamiento de dos culturas totalmente opuestas, hecho que se refleja en los temas y formas teatrales. Poco a poco se pasa de un tipo de teatro con claras influencias españolas, a uno de costumbres, donde se cuestiona la realidad, pasando por otro de tipo psicológico, hasta llegar a las obras de tendencias revolucionarias ante las injusticias del régimen muchadista.

Hay enormes esfuerzos por lograr un teatro cubano culto, que fuera en contra de las corrientes donde se desenvolvía el teatro vernáculo; así, en 1910 se funda la sociedad Fomento del teatro y, en 1915 la sociedad Pro Teatro Cubano, las cuales se preocuparon por dar a conocer autores cubanos y además por promover las puestas en escena de las obras, esta actividad, puede decirse que sentó los cimientos para el gran movimiento desarrollado posteriormente y que produjo muy buenos dramaturgos.

- Teatro costumbrista.

En Cuba, el movimiento costumbrista (cuyo mayor exponente fué el argentino Florencio Sánchez) intenta crear un teatro nacional, centrando su temática en la vida del guajiro (cam-

pesino blanco), muchas veces de origen criollo, con los problemas que trajo consigo el cambio sociopolítico y económico. Idealizado, con una actitud de abierto rechazo, pero confundido ante los cambios, el guajiro —como personaje en las obras de José Montes López, Pío Alfonso, Juan Domínguez Arbelo, Ramón Sánchez Varona y José Antonio Ramos— nos permite acercarnos a su mundo, limitado en ocasiones por su arraigo a la tierra; a su tierra, de la cual nunca o muy pocas veces ha salido; de este modo conocemos las canciones, los bailes, el lenguaje, su manera de interpretar el mundo y los problemas que para él son de mucha importancia, aunque para el ciudadano sean muy sencillos. El escritor costumbrista lleva su idealización de la vida rural, a lo bucólico, da a conocer el habla popular y la sencillez del campesino; así como su integridad humana que contrasta enormemente con la hipocresía y falsedad del ciudadano y el extranjero.

Estos primeros autores republicanos van conformando el teatro nacional cubano; se les podría objetar cierta afectación, o el abuso del tono exhaltado propio del melodrama, con una emotividad y sensiblería llevadas al extremo, que tal vez hoy nos parezca cursi; sin embargo, son de gran importancia en la medida que van rompiendo con la tradición imitativa del teatro español del siglo XIX. En ocasiones aún se repite la estructura, pero —los temas, su vitalidad, la construcción de los personajes, su importancia social y la apertura que posibilita el desarrollo— del auténtico teatro nacional los convierte en documentos obligados para entender la evolución de la dramaturgia cubana del presente siglo.

Frente a este movimiento propugnador del teatro nacional, surgió el grupo de los "reveillonos", quienes se inclinaron por la instauración de un teatro escogido, un teatro de minерías

cultas e intelectuales, preocupadas por mantener una relación con la dramaturgia universal por medio de los grandes autores clásicos y contemporáneos.

- Teatro nacionalista cubano: Dramaturgos.

Los esfuerzos por definir una identidad nacional; y así mismo crear un teatro netamente cubano, fueron configurando el movimiento nacionalista que combina la tradición europeo-renacentista con el costumbrismo, y el interés por las condiciones socio-políticas del momento.

José Antonio Ramos (1885-1946). Uno de los principales dramaturgos que van encontrando nuevos caminos para el teatro cubano tan acostumbrado a los modelos españoles; muy a su manera manifiesta en sus obras: "...la denuncia de las lacras políticas y sociales de la vida nacional. Sus primeras obras están influidas por el drama de ideas imperante en Francia y proveniente de Ibsen y por el realismo de Benavente." (42, p.113).

"Testigo de un tiempo convulso, de una época difícil, - la lectura o montaje escénico del teatro de José Antonio Ramos no puede hacerse hoy sin una mirada crítica que descubra, como resultado de la formación predominantemente autodidacta de este autor, el influjo -que se reflejará en su obra- del positivismo, del pragmatismo, del reformismo y del anarquismo durante muchos años de su vida; existencia que, no obstante, por su línea ascendente de rebeldía, y desde la confrontación con la realidad y el penetrante análisis de las necesidades de la patria y del pueblo, culminará con la completa adhesión de Ramos al marxismo en una toma no sólo de conciencia sino de posiciones." (14, p. 11)

En Tembladera, Ramos presenta la problemática de una familia de origen español -propietaria de la hacienda que da título

a la obra-, que al verse casi en la ruina por el cambio de sistema político en la Isla se ven obligados a deshacerse de la hacienda; un norteamericano interesado en ella les proporciona dinero para salvar de la cárcel a un miembro de la familia que ha matado a un hombre; al suicidarse este "hijo pródigo", parece que será posible la reivindicación moral y la recuperación de la hacienda por medio del trabajo y el amor. El dramaturgo presenta la decadencia y degradación moral de una familia encumbrada, acostumbrada a vivir en la opulencia y la ociosidad; esta situación da lugar a que se procreen hijos viciosos, rufianes sin ningún freno a sus instintos; así, Gustavo, hijo de don Fernando, mata a un hombre, seduce a Isabel, compromete el patrimonio familiar para escapar de la justicia, y en forma irresponsable elude sus responsabilidades; Isolina (hermana del anterior) desprecia el amor de Joaquín (administrador de la hacienda) y engendra un hijo producto de una vida disipada, el cual está condenado a adquirir los vicios de sus mayores; por oposición a estos personajes, se encuentran los buenos, quienes son víctimas de los anteriores: Joaquín es hijo del administrador anterior, el cual tenía una situación de sirviente; con el logro de la Independencia, el administrador actual tiene la posibilidad de igualarse a los propietarios, e incluso superarlos; sus rasgos de carácter son: honrado, íntegro, generoso, pero frustrado por su amor irrealizado. Isabel (su hija) se encuentra en una situación parecida, pues es seducida por Gustavo; al igual que su padre tiene más virtudes que defectos: es sencilla, cariñosa, ingenua y valiente; ella, al igual que Isolina tendrá un hijo sin padre, pero bajo circunstancias diametralmente opuestas, y lo mismo que su padre sufre el abuso y la prepotencia de los poderosos; aquí, al igual los melodramas de Schiller los "malos" son los ricos y los "buenos" los pobres.

Otra oposición dentro de la obra, es la que presentan

don Fernando y Teofilo: el primero representa el pasado colonial español derrotado pero soberbio, consciente de la realidad actual pero convencido de que ha hecho bien y no se arrepiente de su vida pasada; por su parte Teofilo, su nieto es la juventud carente de valores, cínic, que tiene los ojos puestos en la nueva metrópoli, su mayor aspiración es trasladarse a Nueva York, donde cree poder vivir como desea, sin ataduras, donde le sea posible satisfacer sus instintos sin que le cueste el menor esfuerzo. La antítesis de ambos personajes muestra dos mentalidades colonialistas, una, con los ojos puestos en España, y la otra en Estados Unidos.

Gustavo, el hijo "mala cabeza" tiene una trayectoria parecida a la de Don Juan Tenorio; de los malos, es el más malo de todos: mata a un hombre, seduce a Isabel, llena de reproches a su padre, compromete el patrimonio familiar, quiere huir irresponsablemente. La gran cantidad de peripecias que ocurren a éste personaje casi toma características de tragicomedia; sin embargo, se trata de un melodrama lleno de intrigas, el suicidio de Gustavo reafirma el juego de emociones; con su muerte se posibilita el restablecimiento del orden: Joaquín e Isolina verán por fin realizado su amor, constituirán una familia con Isabel y su hijo, y Teofilo será enviado a Nueva York a engrosar las filas de rufianes ociosos de la gran urbe. Es necesario comentar sobre las conductas de Luciano y Mario, yerno e hijo de don Fernando respectivamente: estos se mantienen al margen de la problemática; este alejamiento y desinterés es debido a que tienen los ojos puestos en España, añoran el pasado y desean partir a ese pasado idílico que representa para ellos la Península Ibérica.

José Antonio Ramos pone sus esperanzas en los hombres salidos de la nada; ellos serán los que logren salvar a Cuba de la invasión norteamericana, pues todos aquellos antiguos poderos-

ses (españoles y criollos enriquecidos), llenos de amargura e incapaces para integrarse e luchar contra el nuevo modelo, prefieren hacerse a un lado, encerrarse en su mundo, tal como lo hiciera la España contrarreformista del siglo XVI; así, hablando de la sociedad conformadora del nuevo sistema cubano para el futuro, Luciano, hijo de Luciano será llevado a España en busca del pasado; y sólo el niño que está por nacer representa una posibilidad para la Cuba republicana, pues se espera que al nacer estará rodeado de un ambiente de resistencia, pues tanto Joaquín como Isabel no están dispuestos a perder "Tembladera" y, consecuentemente el país, a manos del yanqui.

"Tembladera" como título de la obra simboliza:

- a) La inestabilidad individual, llena de confusiones para los personajes.
- b) Los problemas económicos, debido a los cuales no se sabe si lograrán retener la hacienda y.
- c) La situación misma del país a principios del presente siglo, cuando tuvo que soportar la imposición norteamericana de un gobernador de ese país y la intromisión en todos los aspectos de la vida política y económica interna.

Tembladera obtuvo el premio de la Academia Nacional de Artes y Letras en el concurso de Literatura 1916-17; predominan elementos propios del romanticismo. Sobre la obra comenta Francis Garzón Céspedes: "Aun cuando Tembladera no es, ni puede serlo por el instante del desarrollo de Ramos en que fué escrita, lo mejor de su teatro si la analizamos totalizadamente y desde nuestros actuales intereses de clase, es justo reconocer que define la circunstancia significó un openirse, tomando la problemática de la propiedad de la tierra en Cuba como eje, a la voracidad del imperialismo norteamericano. Tembladera es el drama de la burguesía -

de terratenientes criollos que se defienden de la penetración imperialista. Sin embargo, al mostrar el tema agrario por medio de un conflicto familiar, fusionando ambos con certera habilidad y cohesión, Ramos disecciona las deformaciones de una familia burguesa representativa de la clase en el poder. De allí también el valor de Tembladera entre nosotros." (65, p. 17)

José Antonio Ramos fué un luchador incansable; para él, el arte y la vida iban de la mano, en su obra procuró dar su valor real a las ideas y aplicarlas al mejoramiento de los oprimidos, y, principalmente, a la revalorización de la patria. Además de teatro escribió ensayos y novelas y fundar la Sociedad de Conferencias.

Uno de los máximos representantes del costumbrismo cubano es Marcelo Salinas (1889); y más lo es Alma Guajira, obra que contiene todos los elementos costumbristas, con un lenguaje popular, propio del ambiente rural, de amplia raigambre a la tierra, los bailes, las canciones, los problemas; en fin, las costumbres de gente sencilla y muchas veces ingenua, pero con problemas ocasionados por la ignorancia, atavismos religiosos y hombría mal entendida, factores que los hacen susceptibles de ser fácilmente despejados por el extranjero voraz.

La trama es sencilla: Al celebrar la fiesta de cumpleaños de una joven (Lolita), su pretendiente (a quien el padre de ella rechaza por considerarle necivo para su hija) tiene un desafío con el novio de Charito, quien es prima de Lolita. Al salir de escena don Lico, nos enteramos que mata a este pretendiente, pero Zaragoza (novio de Charito) es acusado del asesinato y llevado preso; don Lico, por ser un hombre honesto, no vive tranquilo, pues sabe que se rumora acerca de su culpabilidad, por lo que decide entregarse a la justicia, no sin ordenar antes lo que debe -

hacerse en su ausencia; al estar preso don Lico, su hijo Juan Antonio (quien además es pretendiente de Charito sin que ella le correspondiera) quiere enfrentarse a Zaragoza pues además de estar ciego, cree que es él quien debería estar en prisión, al encontrarse en la tienda lo desafia, pero la intervención de sus amigos impide el enfrentamiento; Zaragoza va en busca de Juan Antonio hasta su casa, pero Charito se adelanta convenciendo a su primo para que no pelees. Al encontrarlos juntos, Zaragoza ofende a la muchacha y ella lo corre, dejando posteriormente a Juan Antonio, quien sale en su busca.

Escrita en tres actos, sirviendo cada uno como: presentación, desarrollo y desenlace y a pesar de algunos momentos de exaltación, la obra está más cercana a la pieza que al melodrama los personajes son seres sencillos, pero complejos; esta característica salva a Alma Guajira de la cursilería, pues sin esto, se trataría únicamente de un conflicto sentimental intrascendente. - Cada personaje tiene muy bien justificado su comportamiento, no son buenos ni malos, sino individuos puestos en determinadas circunstancias que los obligan a proceder como lo hacen: así, don Lico mata a Florencio no por odiarlo o ser un padre autoritario, sino por estar plenamente convencido de que era un vividor y sólo perjudicaría a su hija y lo expresa en el siguiente texto:

DON LICO: "...era un perro, un sinvergüenza, que quería engañar a mi hija..."; "...Jugador, pandaniere...; --perdió a una muchacha...; siempre por el pueblo me tío con mujeres malas... ;Iba a ser la desgracia --de mi hija!" (4, p. 420-21)

Por su parte Charito rechaza a Juan Antonio sólo por estar ensombrado de otro hombre; a pesar de que su primo es un buen partido, ella decide por sí misma evitando ser tratada como un objeto (in-

tención de ambos hombres como se ve al final) y opta por rechazar a los dos; y por último, Juan Antonio a pesar de ser un "macho", estar celeso de Zaragoza por saber que es el preferido de Charito y además considerarlo culpable por el presidio de su padre, logra someter su orgullo ante los ruegos de la joven para evitar la pelea.

Salinas interpreta y recrea muy bien la vida del campesino cubano de principios del presente siglo, conoce a fondo sus condiciones de vida, sus complejos, su manera de expresarse, con un lenguaje muy peculiar, mezcla del español adaptado a tierras americanas y la influencia de los idiomas traídos por los negros - esclavos africanos, combinación que da por resultado un tipo de español "mocho" tan característico del habla cubana y caribeña en general y presente en la obra del dramaturgo.

El ambiente rural, muy parecido al de las obras de Florencio Sánchez, o al cine mexicano de los años 40 con sus charros cantores, sus conflictos amorosos y el exacerbado "machismo", son herencia española (el honor y la honra) que en cada país hispanoamericano ha tomado características particulares. En Cuba, Marcelo Salinas presenta al guajiro como ser alegre y dicharachero, manifestado sobre todo, en el primer acto con el comportamiento de -- los personajes secundarios y el mismo don Lico, sirviendo de marco al conflicto que se desata; vemos también la situación de la -- mujer, la cual está supeditada a que el hombre decida sobre su -- propia persona, situación que la protagonista enfrenta valientemente rompiendo esta tradición; el personaje de Charito crece al lado de las otras mujeres y demuestra que la mujer es capaz de la autodeterminación; así, este personaje alcanza dimensiones parecidas a las de Nora, el célebre personaje de Ibsen en Casa de Muñecas y, juntas inician el largo camino de la emancipación (dignifi

cación) femenina.

Aún cuando el tema es muy convencional, y a los ojos de la crítica actual puede parecer intrascendente, la obra tiene las cualidades que le permiten ser considerada como documento importante en la historia del teatro cubano; por ejemplo, la situación en que se sitúa a la protagonista y la solución que ella decide dar a esta, con un ritmo ágil, Alma guajira muestra la realidad del campesino cubano de principios de siglo; sobre esta obra comenta Dolores Martí:

"...los hechos se precipitan de una manera natural, como la propia vida. Las escenas están cargadas de realismo verdadero, lo mismo cuando se canta al son de la guitarra la déclama guajira en simpáticos versos, que cuando Salinas sabe darle la atención debida al momento dramático. Es un pedazo de vida rural cubana, hecha con hilos verídicos, sin trampas ni subterfugios. Aquí el autor no hace propaganda deliberadamente, deja a sus personajes que hablen..." (4, p.392-393).

De Marcelo Salinas podemos decir que nació el 30 de octubre de 1889, en Batabanó, provincia de La Habana, su formación fué básicamente autedidáctica, tuvo un gran apasionamiento por los problemas sociales y militó en un grupo anarquista; para sobrevivir desempeñó diversos oficios, lo que reafirmó su vocación de luchador social al conocer la situación de las clases desposeídas, plasmandola en su producción literaria, pues además fué creador de cuentos y novelas.

La Historia de la conquista de Cuba por los españoles - con todas sus atrocidades y el exterminio total de la población indígena, es tratada por Luis A. Baralt en su obra Tragedia india, donde manifiesta su repudio al hecho histórico mismo por su -

carácter inhumano, pero al mismo tiempo (y aunque parezca paradójico), acepta que es posible la mezcla de razas si está basada en el amor, la comprensión y el intercambio de valores culturales en un marco de igualdad; el resultado de esta mezcla es el mestizaje con seres de una clara inteligencia, bien dotados físicamente y - en completa armonía con la naturaleza (idealización del mestizo - que hace José Vasconcelos en su "Raza cósmica".

Yarabí es el indio noble, bien parecido, sencillo, amable e ingenioso, que el mismo Colón ponderara en sus cartas de viaje; por otra parte, la construcción de éste personaje alcanza dimensiones ideales y poéticas que lo hacen casi inverosímil. Como oposición lógica y directa a él, se encuentra Vasco Porcallo, español conquistador, totalmente perverso, vicioso y desalmado, -- quien es el protagonista. Los excesos cometidos por este personaje no están muy alejados de la realidad histórica por la brutalidad e injusticia que caracterizó a los conquistadores.

Tragedia indiana tiene una estructura del teatro clásico español, el protagonista tiene una trayectoria parecida a los de El castigo sin venganza, de Lope de Vega; o El médico de su honra, de Calderón de la Barca; el proceso por el que atravieza - Porcallo, le va llevando de manera lógica a su destrucción, la -- cual es provocada por él mismo. Los largos parlamentos en que un personaje informa de los antecedentes y el rompimiento de un orden cósmico -- presente desde el teatro griego y pasando por el de Shakespeare, tanto como el de los siglos XVI y XVII españoles -- con una visión trágica de la vida, expresada en forma dramática, presenta personajes detonadores del poder existente, quienes encumbrados al máximo se dejan llevar por sus pasiones, principalmente por la soberbia. Vasco Porcallo no es ningún noble, al igual que Hernán Cortés e Francisco Pizarro, es un aventurero ambicioso

que no se detiene ante nada para lograr sus fines; de este modo, le describe su propia esposa al declarar que mató a su hermano -- (el de ella) y huyó de la justicia hacia el nuevo mundo, donde a base de violencia se convirtió en gobernador sanguinario y abusivo. Aún cuando es Martirio quien, consciente de su situación que no le permitiera vivir en paz por estar cohabitando con el asesino de su hermano, es Vasco quien poco a poco va encaminándose hacia su propia destrucción, pues al igual que Macbeth, o el duque de El castigo sin venganza, comete toda serie de atropellos, "se baña en sangre" hasta convertirse en un verdadero monstruo temible; víctimas de éste siniestro personaje, Yarabí y su esposa Borina contrastan notablemente con él, también son personajes lineales -- únicamente con cualidades; así, Borina prefiere morir, antes que ceder a los bajos instintos del conquistador, y Yarabí, sin atreverse a la rebeldía abierta contra la injusticia colonial, decide huir a lugares recónditos donde sabe que recuperará la libertad y la tranquilidad perdidas con la muerte de su esposa; el detalle original de la obra se encuentra en la repentina resolución de la española Martirio de acompañar en su huida a Yarabí, cosa que resulta insólita para la época, pero muy acorde con el pensamiento hispanoamericano de principios del presente siglo; junto al taíno, Martirio encuentra la verdadera felicidad, descubriendo su verdadera naturaleza. El autor maneja hábilmente la paradoja afirmando que si el español conquistó la tierra con sus bellezas naturales por la violencia, el taíno conquistó a su vez a la mujer española contradiciendo así el hecho histórico y proponiendo la posibilidad de una integración armónica de las dos razas, sin vencedores ni vencidos. La Iglesia católica está representada por fray Bartolomé de las Casas, que ha pasado a la Historia como ferviente defensor de los indígenas, es presentado por Baralt como dogmático, bondadoso pero débil frente al poder español, ante el cual se so-

mete; cuando se habla mal de Vasco Porcallo, o él mismo es testigo de las atrocidades que comete, encuentra palabras para justificarle; pero, al encontrar a Martirio viviendo maritalmente con Yarabí, recrimina fuertemente a ambos y prácticamente los obliga a entregarse a la venganza de Porcallo; el otro sacerdote que aparece en la obra, es un personaje mediocre, dispuesto a acatar ciegamente las ordenes de los conquistadores, aún cuando estas sean injustas e inhumanas; la crítica a la iglesia es clara, la presenta como hábil custodia de los intereses españoles en perjuicio de los indígenas.

Los personajes son lineales, hay momentos de exaltación melodramática, pero hay otros en que predomina la mesura, - por lo que la obra fluctúa entre el melodrama y la tragedia y si se considera la trayectoria de Porcallo podemos considerarla como tragedia donde la transgresión del orden se presenta de la siguiente manera:

1.- La invasión y conquista españolas con el consecuente exterminio de los habitantes indígenas altera el orden de la naturaleza, ya que aún cuando los indígenas caribeños no eran poseedores de una gran cultura, ni conformaran grandes imperios, tenían el derecho inalienable a existir y vivir armónicamente como se ve en el tercer acto.

2.- La muerte del hermano de Martirio a manos de Porcallo, altera el mandamiento de la religión católica de "no matarás"; de acuerdo a esta visión del mundo, tanto Porcallo como Martirio han pecado, pues ella escapa con el asesino de su propio hermano, por este los dos están labrando su propia destrucción.

3.- La huida de Martirio con Yarabí constituye una violación al sacramento del matrimonio, y esto es lo más importante para fray Bartolomé, pues esta idea será factor decisivo para obligar-

los a que se entreguen a la furia del conquistador.

En Tragedia indiana se encuentra el concepto del honor la la honra, tan importantes en el pensamiento medieval y que España conservara y plasmara a lo largo de toda la producción dramática de los siglos de oro. Vasco Porcallo pide a Martirio que -- vuelva con él acusando a Yarabí de haberla secuestrado (con la idea de restablecer su honra), pero ella le rechaza y confiesa su amor por el indigena, provocando con esto la furia del gobernador al sentirse menospreciado al lado de alguien a quien él considera poco más que un animal; Porcallo mata a ambos en presencia del -- fraile, quien sólo se limita a interceder tíbilmente por ellos, - pero con la idea de que deben pagar por la traición cometida.

Al igual que en El castigo sin venganza, el marido ofendido mata a los amantes, pero al seguir vivo está condenado a consumir su existencia en la amargura y la soledad, quedando destruido moralmente y sin el menor afecto alrededor.

No sería aventurado relacionar al personaje de Porcallo con el sargento Fulgencio Batista, pues la obra fué escrita en +1 1952, cuando ya Batista había dado muestras de sus ambiciones y - ocupaba un poder que había usurpado; es importante señalar, que - ambos proceden de clase baja, gobiernan sin el menor respeto a la integridad humana y reprimen con lujo de violencia cualquier intento de rebeldía o desacato a su autoridad -al principio de la - obra, Porcallo mata impunemente a quienes han intentado quitarle el poder; por su parte Batista aplicó brutal represión contra todos sus adversarios o disidentes-. La relación existente es clara, pero dadas las condiciones sociales y políticas del momento, Baralt tenía que disfrazar su crítica al sistema.

Luis A. Baralt se distinguió siempre por su actividad - entusiasta y decidida para crear un teatro nacional con caracte--

rísticas propias, pero en relación con las manifestaciones dramáticas universales; así, participa en la conformación del grupo la cueva, el cual centralizó los más caros anhelos y ambiciosos planes, como a los más destacados dramaturgos de la época; esto en 1936. Posteriormente, en 1941 junto a Francisco Ichaso, Felipe -- Martínez Allende, Luis Amado Blanco y Alejo Carpentier entre otros funda la Academia de Artes Dramáticas (ADAD), misma que sistematizó la enseñanza de actores y directores para demostrar que el artista de teatro sí necesita escuela.

El movimiento nacionalista de teatro cubano tuvo gran auge y contó con la participación de los dramaturgos más importantes de la época y significó un fuerte impulso al desarrollo teatral de la Isla. Por no ser el objeto de este trabajo el estudio profundo de este período, comentaremos sobre algunos de estos autores y su producción.

Además de los antes mencionados, Paco Alfonso escribe obras con amplio sentido revolucionario, en ocasiones llega a ser en extremo sencillo y hasta panfletario, pero refleja su compromiso con las clases bajas del país; entre sus obras se encuentran: Seguimos comiendo harina (1941); Demandas del pueblo (1939); Ruinas del pueblo (1946); entre otras. Gustavo Sánchez Galarraga, su participación como fundador de "Teatro Cubano" es fundamental, entre su producción dramática tenemos: El héroe; Recluta de amor; La verdad de la vida. Ramón Sánchez Varona con: Las niebras de Judea; El ogro; Con todos y para todos; El gavilán. Juan Domínguez Arbelo escribió: Las humanas miserias o la tragedia guajira; Sombras del solar. Hubo muchos más; cada uno contribuyó a fortalecer el teatro cubano,

2.- PUERTO RICO.

- COSTUMBRISMO Y NEOCOLONIALISMO.

La situación puertorriqueña a principios del presente siglo, fue la de botín de guerra estadounidense, lo que significó un empeño por parte de la metrópoli por deculturizar y asimilar a la Isla. Desde la primera década, el inglés se convirtió en el idioma obligatorio para todos los niveles escolares; sin embargo, la existencia de una nacionalidad puertorriqueña que se fue configurando a través de los siglos de colonialismo español resultó un foco de resistencia cultural, misma que ha sido la constante a lo largo del siglo.

"Desde la aparición de El jíbaro (1848) hasta nuestros días, la creación literaria de Puerto Rico ha estado reflejando - en buena medida un diálogo socio-político permanente." (36, p.38) Esta afirmación de Rosa María Chinaa incluye forzosamente al teatro, el cual ha existido y existe en Puerto Rico como proyecto-lucha de la nacionalidad puertorriqueña, teatro que al ser expresión del ser puertorriqueño, lo es también de su realidad colonial, y que al contener y manifestar dos trágicas situaciones (la del hombre y la sociedad boricua), adquiere tintes sombríos y dramáticos.

Sobre el teatro del siglo XIX hay poco que decir, pues, al igual que Cuba (y casi toda América) tiene marcada influencia del teatro español. Alejandro Tapia y Rivera con su obra La cuarentena y Ramón Méndez Quiñones con Un jíbaro como hay pecos. La jíbara; y La vuelta de la feria con marcado acento costumbrista, pero pobres en sus alcances dramáticos. El dramaturgo más destacado de fines del siglo pasado y principios de éste, es Luis Lleréns Torres, quien además fué poeta. Conservador, popular y nacionalista en el amor a la Isla, publica en 1914, El grito de Lares, basada en el suceso histórico de 1868, donde expresa sus ideas inde-

pendentistas destacando los valores criollos como herederos de -- la tradición hispánica, pero en busca de la libertad para la Isla. Otros dramaturgos menos importantes de principios de siglo son: - Antonio Coll Vidal con Un hombre de 40 años y Eugenio Sánchez de la Fuente con Sacrificio.

- MOVIMIENTO NACIONALISTA.

En los años treinta, surge un movimiento que, basado en la idealización del jíbaro, a través del cual se concreta la imagen de un pasado idealizado, al mismo tiempo que suprime las diferencias de clase. "En realidad esta es una ideología racista porque se olvidó de la cultura africana en nuestra identidad. Esta ideología cultural somete al olvido un pasado de explotación en el sistema colonial imperante; la esclavitud y además el llamado sistema de la libreta." (36, p.30).

En 1934, Antonio S. Pedreira escribe y publica Insularismo, obra que enfrentaba desde una perspectiva filosófica la disyuntiva del ser o no ser puertorriqueño. A partir de ese momento quedó constituido como el manifiesto del espíritu de resistencia del pueblo puertorriqueño y como el mejor testimonio de la voluntad de reafirmación que mueve a esta generación.

"Nosotros creemos, honradamente, que existe el alma puertorriqueña disgregada, dispersa, en potencia, luminosamente fragmentada, como un rompecabezas doloroso que no ha gozado nunca de su integridad." (citado por Ileana Diéguez p.20)

Este documento, constituyó, en su momento, el resumen y proyecto del teatro puertorriqueño como concreción de una voluntad nacional:

"Algún día de estos tendremos que unirnos para crear un teatro puertorriqueño, un gran teatro nuestro, donde todo nos

pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las ideas, la estética. Existe en cada pueblo una insobornable teatralidad que tiene que ser recreada por sus propios artistas." (28, p.47). Estas ideas de Emilio S. Belaval expresadas en 1939, toman forma cuando en 1940 funda la "Sociedad Dramática Areyto" con la finalidad de representar obras de autores puertorriqueños y crear un público teatral. Esto fomenta la proliferación de grupos con ideas nacionalistas, tales como:

- Sociedad General de Autores (1942)
- Tinglado Puertorriqueño (1945)
- Compañía Dramática Estudiantil (1947)
- Teatro Nuestro (1950)
- Teatro Experimental del Ateneo (1951) (38, p.21)

DRAMATURGOS.

Fernando Sierra Berdecía escribe en 1938 Esta noche juega el jéker; poco antes de comenzar la salida masiva de puertorriqueños a la metrópoli. Este escritor, es precisamente Secretario del trabajo en la administración de Luis Muñoz Marín; la obra presenta aparentemente un problema amoroso, pero contiene en el fondo la situación que viven varios latinoamericanos en Nueva York, con el consecuente proceso de desarraigo hispanoamericano y asimilación del modelo norteamericano.

En un apartamento de Nueva York viven tres hombres y tres mujeres (caribeños y sudamericanos); cada uno tiene una posición diferente dentro de la urbe. María y Arturo, matrimonio de emigrados puertorriqueños, donde ella tiene un status elevado por su desempeño profesional, mientras su marido se encuentra en un nivel muy inferior, lo que le ocasiona complejos: esta situación invierte los papeles tradicionales del hogar: aquí, es el hombre quien realiza las labores domésticas, y la mujer desarrolla acti-

vidades de otro tipo y sale con amigos y pretendientes, los cuales la asedian frente a su marido descaradamente, quien prácticamente es un sirviente de ella; al final, él decide definir su situación enfrentando directamente el problema, el resultado es que María lo prefiere y despiden a los otros definitivamente.

En esta obra se encuentra el puertorriqueño identificado con la gran cantidad de emigrantes hispanoamericanos que viven en Estados Unidos; el conflicto en cada uno de ellos es el de tratar (inútil y desesperadamente) de integrarse al modelo norteamericano en un proceso desarraigador, resultando seres con identidad confusa. Josefina Rivera de Alvarez, citada por Rosa María -- China dice: "Fernando Sierra presenta el problema de los puertorriqueños y otros hispanoamericanos que llevan en la ciudad de -- Nueva York una existencia desarraigada, llena de desilusiones y fracasos, la cual tiende, por el contacto a diario con la esencia psicológica y cultural estadounidense, a la disolución de los rasgos definidores de la personalidad original del emigrante." (36, p. 105)

En la forma, Esta noche juega el joker presenta influencias del teatro norteamericano de este siglo (primera mitad); el lenguaje combinado de regionalismos con palabras en inglés da por resultado el llamado "pocho", propio de chicanos y habitantes de la frontera norte mexicana. La relación de los personajes es aparentemente fría, pero el doble sentido y las actitudes sutiles manifiestan su problemática interior. La influencia más notable es de Thornton Wilder con un tipo de comedia donde la crítica social se disfraza y, por lo tanto adquiere mayor fuerza.

Enrique A. Laguerre, en 1944 publica La resentida, obra que ubica en el Puerto Rico de 1899, los Estados Unidos han ganado la guerra a España; los norteamericanos van apoderándose gradualmente del país e invaden las plantaciones; esta situación es

aprovechada por los criollos que han alentado rencores en contra de los españoles; así, van en bandas de forajidos devastando haciendas y matando a los propietarios. Rosario, hija de don Sebastian espera la llegada de su novio (Alfredo); a su madrastra (Marta) no le gusta ese noviazgo, pues el muchacho es hijo de un antiguo guardia civil español, además quiere que la joven se fije en Cecilio, a quien hace pasar por su sobrino (pero en realidad es su hijo, producto de la violación que sufrió de un guardia civil); él está enamorado de Rosario, al declararsele y ser rechazado, amenaza con matar a Alfredo, cosa que cumple al ser enviado por don Sebastian a buscarlo. Don Rodrigo (padre de Alfredo) llega a la hacienda de don Sebastian después de haber perdido sus bienes a manos de los bandidos, creyendo que su hijo se encuentra a salvo. Cuando Cecilio es acosado y aprovechando la ausencia de don Esteban para llegar a la hacienda pretendiendo llevarse a Rosario, Marta le confiesa que es su hijo; ante la incredulidad de él, Marta se ve obligada a matarlo con su propio revolver para evitar que se lleve a la joven y caiga en manos de quienes lo buscan.

Aun cuando la construcción del carácter de los personajes es débil y abundan los momentos exhaltados, la obra propone cambios importantes con respecto al teatro costumbrista: el ambiente tense tanto en el interior de los personajes, así como en el exterior de la casa, hace recordar las obras de Antón Chejev; además de iniciar el tipo de teatro realista y lleno de símbolos sobre el trauma que significó para criollos y españoles dueños de Puerto Rico, el triunfo norteamericano, y que posteriormente desarrollará magníficamente René Marqués. Otro elemento digno de mencionar, es el tono de desconcierto y pesadumbre individual y social permanente en la obra y que seguramente prevaleció durante el período de transición entre una y otra situación como colonia.

Emilio S. Belaval (1903): Además de su destacada labor -- como impulsor y creador del movimiento nacionalista con el grupo Areyto, tiene una trayectoria importante dentro de la dramaturgia.

Siguiendo un poco la línea de Enrique A. Laguerre con La resentida, Belaval escribe en 1958 La hacienda de los cuatro vientos; obra que ubica en el año de 1830 como inicio, y en 1853 como final; trata de dos hermanos españoles (el hombre es segundón) que llegan a Puerto Rico a tomar posesión de su herencia, la cual es la Hacienda de los cuatro vientos y ha estado abandonada durante ocho años; al relacionarse con sus vecinos, conocen y se casan: ella con un francés radicado ahí, y el hermano con una -- criolla de origen humilde, con la cual procrea un hijo; este en 1850 participa en la lucha contra el despotismo de los españoles conservadores y esto le causa la muerte. Después de tres años en que mantienen el luto, la boda de unos servidores los hace despar- tar de su aletargamiento y deciden liberar a sus esclavos, hecho que es impedido por sus conocidos, por lo que optan por mejorar -- las condiciones de vida de estos aún cuando sigan siendo esclavos.

Los ideales independentistas están presentes en la obra de manera muy directa, La hacienda de los cuatro vientos tiene -- gran importancia documental, presenta un panorama de la situación puertorriqueña del siglo pasado; la efervescencia política que vió el país con los esfuerzos constantes de Betances para lograr la Independencia, desembocando en el grito de Lares y las luchas desarrolladas a lo largo de todo el Continente entre liberales y conservadores.

Existe en la obra la intención de ser objetivo frente -- al hecho histórico del lento proceso en que fué abolida la esclavitud: sus prejuicios y obstáculos. El autor presenta a sus perso- najes criollos idealizados como grupo redentor, resultando linea- les en su construcción.

Se nota el afán de lograr una gran obra; el resultado es disparaje: predomina el tono exhaltado propio del melodrama, algunas escenas son demasiado largas y pesadas, afectando al ritmo; a momentos parece un melodrama del siglo XIX a la manera de Fernando Calderón, sobre todo en las escenas del principio de la obra; hay partes de realismo poético a la manera de García Lorca: La trayectoria del joven Francisco es muy parecida a la de Mariana Pineda; la firmeza de carácter de doña Antonia, recuerda a Bernarda Alba, y las campesinas nos remiten al coro en Bodas de Sangre. Al igual que Laguerre, Belaval evade el costumbrismo, está contra el colonialismo español, pero por la hegemonía criolla como raza detentadora del poder económico y político.

En su obra titulada La vida (1958), Belaval pretende abarcar todos los aspectos que conforman una manera de vida contemporánea mediatizada, donde el poder del dinero y los bienes materiales han desplazado los valores propios del ser humano, el cual adquiere la condición de una mercancía más; en este mundo de magnates interesados en la acumulación excesiva de riquezas; los ideales, los valores espirituales, morales y éticos; están condenados a la frustración conducente al aniquilamiento de todo intento por lograr la realización humana.

Los potentados hermanos Silver (plata), acostumbrados y dispuestos siempre a dominar a los demás por medio de sus inmensas riquezas, mismas que acrecentan día con día, tienen una actitud completamente fría y egoísta; este tipo de comportamiento es típico de los inversionistas norteamericanos ambiciosos, prácticos y calculadores; de los tres, solo hay uno (Henry) que se presenta más flexible y un tanto comprensivo acerca de la problemática humana; sin embargo, al momento de elegir prefiere adoptar la misma conducta que sus hermanos. Dentro de esta familia se encuen

tra Elena, hija del mayor de los hermanos (John), quien tiene una actitud de rebeldía, pues prácticamente fué obligada a casarse con Jeremías, quien es despreciado por la familia, pero la boda produjo beneficios económicos a los hermanos. Elena, al querer romper las reglas y los convencionalismos impuestos por su familia, se convierte en amante de un pintor a quien considera diferente y algo bohemio, por lo que decide huir con él; al enterarse sus tíos y su padre, se escandalizan pues les preocupa el desprestigio y ridículo en que quedarían. Para evitar esta situación informan a Jeremías sobre las intenciones de su esposa, pero él la apoya abiertamente, pues está cansado de ser menospreciado y opta por convertirse en un "borrachín" completamente despreocupado de toda presión social. El pintor, al enfrentarse a los millonarios, se intimida completamente dejando al descubierto su verdadera personalidad, desilucionando a la mujer y a sí mismo, pues se da cuenta que es un ser ambicioso y cobarde. En otro cuadro -con personajes que aparentemente no tienen relación alguna con los anteriores- aparecen seres de clase media, quienes tampoco tienen la capacidad de definir su situación; así, Elizabetta prefiere casarse con Jonhatan, quien es un tipo pedante, miedoso, inseguro, mediocre y arrogante, pero que posee lo que le falta a Ricardo (su prometido): dinero e influencias. El padre de la joven (un inmigrante frustrado, pero rebelde aún a la deshumanización del hombre) percibe claramente la situación y pretende facilitar la unión de su hija con Ricardo, pero este se hace a un lado sintiéndose -menos que el otro, esto decepciona a Elizabetta y la lleva a confirmar su decisión. En un bar, coinciden todos los personajes (menos los hermanos Silver) y cada uno muestra su verdadera naturaleza, sus deseos reprimidos, frustraciones, ambiciones; y sobre todo, su incapacidad de relacionarse auténticamente con los demás; en ese mismo lugar aparecen nuevos personajes: Un profesor univer

aitario con dos de sus alumnos más destacados; dos obreros, un -- vendedor de artículos inservibles, Mabel (mujer madura envilecida, empleada de Jehnatan, dispuesta a someterse a todos sus caprichos) Carol (joven empleada que inicia el mismo proceso de envilecimiento que Mabel); y, el personaje simbólico de la vida, representada por una mujer muy bella.

El profesor y los estudiantes reflexionan acerca de la existencia, sus contradicciones y la sin razón; su discusión tiene un tono metafísico y existencialista, lamentan la deshumanización del hombre. Peter y Gus, los obreros son de clase baja, no alcanzan a comprender el por qué de muchas cosas, son piezas de la maquinaria, que padecen la situación de sus vidas rutinarias, les importa satisfacer sus necesidades más elementales. La situación de Jonhatan en medio de dos hermosas mujeres (una madura y otra joven), revela el fondo de su ser; las dos lo desprecian pero no se lo dicen abiertamente por temor a perder el empleo, él está consciente de su mediocridad y por lo mismo abusa de su situación encumbrada. Mabel está acostumbrada a esta situación y la maneja en su propio beneficio; no así Carol, quien asqueada abandona el lugar causando el desconcierto y frustración del "ejecutivo", mismo que adopta una actitud de niño caprichoso siendo consolado por la mujer madura, posteriormente regresa la empleada joven al darse cuenta que no tiene más alternativa que prestarse a los caprichos del sujeto. Dentro de todo este mundo vacío, frío, metalizado: el dramaturgo propone que es posible la reivindicación del ser humano como tal; la propuesta es: "vivir intensamente, dejar atrás los convencionalismos, satisfacer plenamente los deseos". Carlitos (el vendedor ambulante, inútil, amante de su libertad) está dispuesto a "sacrificarse" casandose con Anitra, mujer noruega trabajadora, sana, dinámica, sin complicaciones existenciales ni metafísicas; práctica y dispuesta a lograr un matri-

monio estable; esta relación contrasta notablemente con las de Elena y Elizabetta, las cuales están regidas por el interés y la insatisfacción. En la de Carlitos a Anitra también hay interés, pero sin complicaciones existenciales ni materiales, sino que se propone sencilla, sin ambiciones, ni trabas sociales. Al final todos los personajes se reúnen a la entrada de una iglesia; cada uno muestra su posición real frente a la vida, de acuerdo a sus características individuales; sin darse cuenta, todos contribuyen a destruir la posibilidad de vivir plenamente, y prefieren la miseria espiritual y el egoísmo, así como la mediocridad y la simpleza.

A lo largo de toda la obra se encuentra el personaje que simboliza a la vida, representada por una bella mujer, ésta sólo es contemplada breves instantes por el tabernero, Jeremías y Carlitos cuando se desvanece ante tanta estupidez: el hecho de que solo ellos la vean significa que son los únicos dispuestos a ir en contra de esa forma de vida falsa que tanto preocupa a los demás. Un tipo de teatro existencialista, donde el desfile de personajes con una vida vacía y sin sentido, produce una amarga reflexión, donde el cuestionamiento llega a cada lector-espectador; con un ambiente donde las emociones son escasas, sin exabruptos, con una pasividad patética frente a esa vida mediatizada y sin sentido. No son seres con grandes aspiraciones, ni héroes trágicos o cómicos; no son personajes de pieza con una problemática existencial que los agobia; son seres hundidos en la mediocridad, desarraigados de su propia naturaleza, sin saber adonde van o que buscan, casi como los personajes de Becket en Esperando a Godot, los cuales se encuentran completamente perdidos; pero con la diferencia de que: mientras en Becket no hay la menor posibilidad, Be Laval da la oportunidad de que sus personajes vean, o siquiera vislumbren a esa mujer, símbolo de la vida, pero que nadie quiere

ver, pues todos se obstinan en negarse a ella, encerrados en este mundo contemporáneo de ejecutivos, magnates, discusiones sin sentido, modas, confort y otras banalidades humanas. Belaval no perdona a nadie, todos estamos incluidos en este caleidoscopio de seres faltos de valor y regidos por "el poderoso caballero, don dinero."

Emilio S. Belaval en La vida se desespera y, al igual - que su personaje representante de la vida, sufre al ver como su - pueblo está sometido y pasivamente soporta la imposición de formas de vida ajenas por completo a su idiosincrasia, le preocupa - la pérdida paulatina de la identidad nacional y busca despertar a ese pueblo dormido, engañado por espejismos falsos.

La vida no es localista, cobra dimensiones universales y cuestiona ese sistema que rinde culto al dinero.

El teatro de Belaval sigue un proceso que va del realismo histórico de La hacienda de los cuatro vientos, pasando por el simbolismo existencialista de La vida, hasta desembocar en Cielo caído (1960), obra donde lo inhumano de la sociedad convierte a - los seres humanos en meros objetos y mercancías; la crueldad alcanza dimensiones de sadismo, que provoca fuertes crisis en aquellos que no entienden ese sistema de publicidad y mercadotécnica, donde todo es efecto, truco, mundo de apariencias y para poder sobrevivir es necesario prestarse a las peores humillaciones.

Cielo caído, sucede en una agencia de publicidad, donde se valora a las personas únicamente por su apariencia externa, basada en el culto a la hermosura física (que sea funcional para - producir dinero), los personajes se ven obligados a enfrentarse - consigo mismos (saliendo frustrados de la prueba). Se flagela a - una modelo por pasarse de peso, muere la más vital y más fea de - ellas, pero que poseía el busto más hermoso de la ciudad (lo que

representa pérdidas económicas considerables), fracasan los intentos de relación amorosa, el dueño de la agencia es asesinado por un cliente insatisfecho y se frustra toda esperanza de dignidad humana en un adolescente. Los personajes resultan caricaturas grotescas que casi llegan a ser autómatas, el ambiente constante es de tensión y falta de afecto absoluto. Hay dos tipos de personajes: los completamente alienados, y los que sufren y se angustian al darse cuenta que inevitablemente van siguiendo los pasos de los otros.

La frialdad y crudeza presentes a lo largo de toda la obra, provocan desagrado, resultando un teatro cruel, de una crudeza extrema sobre la vida contemporánea, caracterizada por la pérdida paulatina de la sensibilidad y la generosidad; y consecuentemente la negación para la comunicación y establecimiento de relaciones afectivas a cualquier nivel; además de coartar e impedir el desarrollo del auténtico arte.

Cielo caído forma parte de la producción dramática de ese momento en Puerto Rico dentro de la tendencia existencialista y/o filosófica, que plantea problemas del ser humano contemporáneo en general. Al igual que obras como El cielo se rindió al amanecer, de Edmundo Rivera Alvarez; De tanto caminar, de Pilar Fernández; o Cóctel de Don Nadie, de Francisco Arriví; que a veces resultan pretenciosas y elitistas, y que contrastan notablemente con la otra vertiente encabezada por René Marqués sobre la problemática puertorriqueña ante el problema del colonialismo norteamericano.

Manuel Mendez Ballester (1909), en Encrucijada presenta los problemas de desarraigo que padece una familia puertorriqueña en Harlem, donde se ve obligada a soportar la pobreza y la discriminación, haciendo lo posible por sobrevivir; tratando de engañarse sobre su situación. Los padres viven añorando un pasado que --

han idealizado; el hijo mayor, enviciado con el juego quiere enriquecerse rápidamente; el hijo menor es apresado por sus ideas nacionalistas y su actividad política; y, la hija se ve obligada a dar clases de baile en un antro para sobrevivir. La familia, aparentemente unida, está agobiada por los gastos; lo que provoca serios problemas. Al final, Felipe (el mayor) se marcha convertido en un narcotraficante, Marta se casa con Antonio (un inquilino de ellos) y también se va y sólo quedan los padres en compañía de Lorna (esposa de Mario) y su hijo esperando que Mario salga de la cárcel (para esto, han transcurrido 7 años).

Mendez Ballester muestra la situación en que viven los puertorriqueños en Nueva York, el grado de integración o incomodidad frente al sistema de vida norteamericano, las crisis sufridas en esa sociedad que no les pertenece y los rechaza impidiendo toda posibilidad de desarrollo personal; también hay un cuestionamiento sobre si es peor el colonizador español o el norteamericano.

Los personajes son lineales, predominan los tonos exhaltados propios del melodrama y se nota la influencia de Arthur Miller; en ocasiones hay momentos festivos que resultan sarcásticos. El movimiento constante de la población indica que prácticamente no hay lugar para ellos, además que provoca la desintegración familiar y la asimilación del individualismo característico del sistema de vida estadounidense. Es importante el final: Después de sufrir 7 años de prisión, Mario habrá aprendido la lección y dejará de pensar en ideas subversivas, tal como lo expresa don Alfonso: "Sí, ha podido salir mucho antes en libertad bajo palabra, pero nunca acepté esas condiciones. Lo importante, según él, no es salir de la cárcel, sino reintegrarse a la vida como un hombre libre".

El texto anterior es propaganda para el conformismo y -

la adaptación sumisa al sistema, lo que hace de Encrucijada una obra reaccionaria que invita a la resignación.

Para el autor es importante la combinación racial y destaca los siguientes aspectos:

- A) Doña Patricia es hija de español; Don Alfonso es mestizo.
- B) Los hijos de ambos tienen sangre española e indígena.
- C) El nieto (hijo de Mario) tiene sangre mestiza y sajona, - pues Lorna es norteamericana.

Encrucijada se encuentra dentro del tipo de obras de la emigración, de las que Rosa María Chinea dice:

"En la década de los 50's, se implanta la emigración hacia -- los Estados Unidos, a través del programa "Operación manos a la obra", que para la burguesía intermedia representó una -- válvula de escape, una salida al desempleo creado por la crisis de la industria cañera. Además, fué una solución para el problema de crecimiento poblacional y en el aspecto del trabajador proletario significó el "deshacer proletario" como -- lo llama Angel G. Quintero Rivera..." (36, p. 101).

La forma de vida de un país subdesarrollado, pero consumista de la actualidad, que pretende basar su felicidad en la adquisición de artículos producidos en los países desarrollados, los cuales invaden los mercados de los países débiles con máquinas y aparatos (muchas veces innecesarios), es el tema de La feria, escrita en 1963 y con un tratamiento de farsa, crítica a los seres imbuidos de esa mentalidad. Cada personaje simboliza una parte de esta sociedad consumista y mediatizada, manejada hábilmente por -- la publicidad y la mercadotecnia.

Faustino, el típico hombre de clase media de esta sociedad, mediocre, ambicioso, inútil, así como lleno de deudas, casado con Elena; también la típica mujer moderna, independiente, "libe-

rada", al día en cuanto a modas se refiere, completamente enajenada; constituyen la pareja ideal para el buen funcionamiento del sistema consumista; ambos dependientes del mundo mecanizado, aspiran a poseer máquinas que resuelvan todas sus necesidades. En la ciudad donde vive esta pareja, organizan una feria donde exhiben una máquina capaz de realizar casi todas las actividades humanas, lógicamente, la pareja se entusiasma y asiste al evento acompañada de la madre de Elena, quien es completamente opuesta a la forma de vida de su hija y yerno; accidentalmente cae Faustino al interior de la máquina, lo que provoca enorme confusión; a partir de ese momento, hay un constante cuestionamiento sobre si es más importante la vida del accidentado o el valor económico de la máquina; la cual es tan sofisticada que el desarmarla para sacar al hombre ocasionaría enormes pérdidas. Mientras no aparece Faustino hay una gran angustia por parte de sus familiares, pero cuando -- por fin es localizado y se puede hablar con él, e incluso pasarle alimentos, queda al descubierto la verdadera cara del sistema, el cual utiliza el hecho como un negocio más, aprovechandolo publicitariamente, ofrecen a Faustino un sueldo por exhibirse, éste acepta gustoso ante el regocijo de su esposa y el disgusto manifiesto de su suegra y su amigo Gregorio, quien junto con la señora se da cuenta de la situación en que tratan a Faustino como un animal de zoológico, cosa que atenta contra toda dignidad humana. Al tratar de rescatar a su amigo, doña Augusta y Gregorio se enfrentan a la corrupción de las autoridades y la rapiña de abogados sin escrúpulos; así como al inmenso poderío de los empresarios, haciendo casi imposible la liberación de Faustino, el cual se encuentra feliz de tener una vida regalada y ociosa que además le proporciona un buen sueldo. Sólo hasta que Gregorio hace recapacitar a su amigo sobre la realidad de su situación, y la casi inminente infidelidad de su esposa, este cambia su actitud y juntos obligan a los empresarios a desarmar la máquina para sacarlo.

La forma de una comedia insulsa y simple norteamericana a la manera de una película actuada por Jerry Lewis (sobre todo - al principio), sobraya el sarcasmo y la burla, los símbolos son - tan claros que llegan a ser obvios:

-Faustino representa al tipo de clase media ambicioso, fácil de manipular, que desea enriquecerse sin realizar el menor esfuerzo, y todas sus aspiraciones existenciales consisten en la acumulación de aparatos importados que le proporcionen un status; así como sentirse integrado a la sociedad de consumo.

-Elena es la mujer frívola, aparentemente realizada, siempre atareada, imitadora de las formas de vida extranjeras (norteamericana), presenta una imagen de felicidad, la cual se basa en la apariencia, por lo tanto resulta falsa y exenta de sentimientos auténticos.

-Tancredo es el magnate extranjero (español), que posee poderes económicos inmensos (compañías transnacionales), y a quien solo le interesa beneficiarse económicamente, todo lo ve como una inversión.

-Von Klitzer es el tipo de ingeniero especialista en la invención de máquinas, dispuesto a obedecer a quien le paga sin importar la utilización que se de a sus inventos; viene resultando una pieza más de la maquinaria social.

-Marlo es el típico maestro de ceremonias hipócrita y oportunista, su negocio es "vender" su presencia, y asume actitudes serviles para todo aquel que pueda beneficiarlo en algo.

-Mr. Nikols es un abogado norteamericano que, sin importarle nada, procura sacar beneficio de cualquier situación, dispuesto a intervenir en cualquier negocio por sucio que sea y se aprovecha de quienes confían en él. Es muy significativo que este personaje sea norteamericano, pues adopta exactamente la misma conducta que

los Estados Unidos han implementado para convertirse en potencia mundial.

-Frente a estos personajes nefastos, se encuentran doña Augusta (madre de Elena), sencilla pero con una amplia visión de lo que sucede; defiende la dignidad humana junto a Gregorio, quien - además de ser poeta y amigo de Faustino, rechaza abiertamente al sistema impuesto: representa la alternativa para poder lograr un cambio en beneficio del ser humano.

Si nos hemos detenido en cada uno de los personajes es porque en esta obra, las características de ellos y su relación - entre sí, determinan el sentido, tono y ambiente: así como la crítica corrosiva y directa a esta sociedad consumista y enajenada - que va perdiendo su propia identidad y patrimonio cultural asimilando paulatinamente la forma de vida impuesta por el imperio norteamericano.

Mendez Ballester escoge la farsa como forma para expresarse, por su carácter simbólico; al igual que los dramaturgos de su generación, se duele por la situación de su país y aprovecha - el teatro para decir al puertorriqueño que abra los ojos y descubra donde se encuentra la causa de su mal. La feria tiene una forma esquemática, seguramente no trasciende al momento de la realidad que refleja, pero resulta funcional, como una respuesta a los espectáculos insulsos y sin sentido que pretenden desviar la atención de la población hacia problemas ajenos a su realidad. En La feria, cada sector de la sociedad puertorriqueña está representado; al contemplar las situaciones tan absurdas, y los inútiles esfuerzos de doña Augusta y Gregorio contra la estupidez, la corrupción y la burocracia, no podemos menos que sonreír, pero esta sonrisa es amarga, pues la realidad supera con creces a la obra teatral.

Al igual que la tecnología excedente recibida por los países más pobres, estos deben soportar la transculturación (fenómeno consistente en el desplazamiento paulatino de su cultura y la imposición de una ajena); en Puerto Rico se impuso como idioma oficial el inglés, pero las presiones de los grupos independentistas lograron impedirlo. En La feria hay personajes que hablan en inglés, establecen una marcada diferencia para con los demás, aparentan un status cultural que los eleva socialmente y adoptan actitudes despectivas hacia los que solo hablan español. La liberación final de Faustino representa el triunfo de la sensatez sobre la estupidez y sugiere la posibilidad del cambio.

La problemática social, específicamente la situación de Puerto Rico, parece ser la preocupación constante de los dramaturgos que podríamos ubicar relativamente en el período de crisis mundial que significó la segunda guerra; aún cuando la calidad de las producciones dramáticas resulta pobre desde el punto de vista técnico y artístico, pecando muchas veces de esquemático el esfuerzo realizado por denunciar, o invitar a la reflexión sobre los múltiples problemas que vive Puerto Rico como Nación que soporta el colonialismo norteamericano.

Luis Rechani Agrait, al igual que Manuel Mendez Ballester escoge la farsa, género que le permite, por sus enormes posibilidades subversivas tratar sobre los problemas que impiden el logro de la liberación puertorriqueña.

Mi señoría, escrita en 1940, cuando Pedro Albizu Campos fué encarcelado en Estados Unidos y comienza a hablarse del establecimiento del Estado Libre Asociado, con la consecuente industrialización de Puerto Rico y una fuerte inversión de capital norteamericano.

Mi señoría trata de un líder obrero carismático, que --

sin la menor preparación teórica, ha logrado llegar al poder por medio del fraude electoral y la manipulación hábil de las masas. Al ser nombrado presidente de la cámara de diputados, utiliza el nepotismo como estrategia política, otorgando a sus allegados poderes tales, que se dedican a todo tipo de corruptelas y abusos. Frente a estos personajes encumbrados de la noche a la mañana, se encuentra un poderoso industrial sin escrúpulos y dispuesto a todo para mantener (y aumentar) su inmenso poderío. La hija del líder y el hijo del industrial se enamoran. Entre innumerables dificultades, peripecias y momentos melodramáticos, se desarrolla una versión puertorriqueña de Romeo y Julieta, con el recurso romántico tan utilizado de la muchacha pobre, pero bella y además inteligente; con el joven rico, guapo y generoso (síntesis de su padre). Ventura Padilla, el protagonista, a pesar de todos los defectos - que se le puedan adjudicar (y son muchos), tiene la idea de lograr una sociedad igualitaria, con una auténtica justicia social en beneficio de los pobres y humildes del país; sin embargo, su fe en los demás y su miopía política le impiden darse cuenta de la traición de sus allegados y las trampas que le ponen sus enemigos, todo lo cual descubre demasiado tarde: cuando ya no tiene fuerzas para recomenzar.

Al igual que en La feria de Méndez Ballester, desfilan personajes representantes de una sociedad corrupta, en la que el interés personal está por encima de todo, en Mi señorita, son personajes humildes que al poseer algo que nunca soñaron siquiera -- (riqueza y poder), se aprovechan de la situación en beneficio propio. La denuncia, -presentada en tono burlón- de un sistema que -presume de democrático y sirve de trampolín a unos cuantos para -encumbrarse apoyados en el fraude y el engaño sistemático e institucionalizado; haciendo de la demagogia su medio de comunicación para con los ingenuos; y aquellos que se dan cuenta de la situa--

ción no pueden hacer nada por cambiarla y se ven obligados a seguir el juego de falsos líderes, de sindicatos aliados a los intereses económicos inmensos de capitalistas nacionales y extranjeros, que siempre terminan triunfando e imponiéndose a las ideas progresistas, o todas aquellas que impliquen cambios en beneficio de los desposeídos.

El pesimismo ideológico presente a lo largo de toda la obra, contrasta enormemente con el tono altamente festivo que predomina, lo que provoca cierta conmiseración por este ridículo personaje, y al mismo tiempo la rabia de reconocer la situación completamente decadente expuesta en la obra, y sin embargo tan estrechamente ligada con la realidad no solo de Puerto Rico, sino de México mismo y otros países. Sería fácil reconocer y ubicar a determinados personajes de la realidad política de un momento específico, pero como el problema es del sistema político vigente, cambian las personas y quienes arriban al poder se alfan para perpetuar el modelo de corrupción, fraude y nepotismo político. En Mi señorita, todo esto es irónico, desde el lenguaje y las ideas de Buenaventura Padilla, hasta la relación de la hija de éste con el hijo de don Ramón, el poderoso industrial, pasando por las ambiciones desmedidas de éste último y las formas, parlamentos y comportamiento de los personajes secundarios; mencionaremos solo algunos ejemplos para reafirmar lo anterior: En el personaje de Jaime, secretario de Buenaventura Padilla, encontramos representado al tipo talmade, oportunista, hipócrita y resentido, de aparentes ideas radicales y progresistas, pero que solo espera el momento para encumbrarse traicionando todo aquello que anteriormente defendía; de estos seres encontramos llenas las oficinas gubernamentales. Otro personaje con fuerte carga simbólica, es Tirado, el sargento dispuesto a golpear e inclusive asesinar sin el menor escrúpulo a quien sea si se le ordena alguien superior a él en la

escala social; cuántos mercenarios, guardaespaldas y agentes judiciales, hacen del crimen pagado su forma de vida. Por último tenemos a Colmenero, periodista representante de una prensa "vendida", dispuesta a presentar las noticias de acuerdo a la ideología que le proporcione mejores dividendos, tergiversando la verdad, con una actitud servil y manipulada por los grandes empresarios.

Juzgada con lógica dramática, la obra resulta esquemática e inclusive panfletaria, pero su amplio contenido social le permite ser tomada en cuenta; además en el mundo de la farsa todo es posible.

En Todos los ruiseñores cantan, Rechani Agrait repite la fórmula de la farsa, pero ahora combinada con tonos propios del melodrama y la comedia musical norteamericana, notamos en esta obra influencias del teatro estadounidense de los 50s, citaremos como ejemplo La casamentera de Thornton Wilder; estas obras tienen en común que presentan situaciones alegres y entusiastas, donde vemos una imagen ideal y falsa de la vida, pues los problemas son triviales y "no hay de que preocuparse". El elemento básico para el desarrollo de la trama, es la carta que no se recibe a tiempo, así como el engaño producido por una noticia leída en periódicos falsos; estos recursos utilizados por el teatro renacentista y que tanto explotó el romanticismo, así como la gran cantidad de confusiones y enredos propios del teatro barroco, son utilizados con poca fortuna y menos imaginación, haciendo que la obra resulte tediosa y muy convencional.

Se pretende al igual que en Mi señoría hacer una crítica social, ahora se trata de mostrar como toda una población es susceptible de entregarse fervientemente a la manipulación de los medios masivos de comunicación, los cuales se encargan de difundir una mentira de tal manera que parezca verdad; además de esta situa

ción, el autor trata el tema del puerterriqueño joven que ha emigrado a los Estados Unidos con la idea de estudiar, pero resulta incapáz de lograr su objetivo, por lo que termina siendo un individuo mediocre, promotor de artículos norteamericanos en su país. Este punto llama poderosamente la atención por la ideología que maneja: ¿querrá decir Rehani Agrait que el puerterriqueño, e inclusive el latinoamericano, solo sirven para integrarse pasivamente al modelo norteamericano acrecentando el poderío de éste en detrimento de sus propios países? Si la respuesta es afirmativa, entenderemos que el autor sostiene la tesis de que somos inferiores a los estadounidenses y dependemos de las "migajas" que tienen a bien otorgarnos. Por otro lado, es posible hacer una interpretación de la obra desde el punto de vista de la crítica hacia las actitudes conformistas y mediatizadas de aquellos que sueñan con la anexión pasiva al poder imperial, colaborando en el fortalecimiento de éste y copiando su modelo de vida, aún cuando sea completamente ajeno.

Todos los ruiseñores cantan trata de un matrimonio dueño de un restaurant en San Juan, este negocio se encuentra en quiebra; y a pesar de eso, ellos hacen todo lo posible para continuar, pues es el único medio que tienen para pagar los estudios de su hijo en los Estados Unidos. Después de cuatro meses de no saber de él, Brisquet, capitán de meseros del negocio, se entera que el joven ha dejado la escuela de medicina y, falsificando periódicos norteamericanos se presenta a sí mismo como un famoso tenor operístico. Al difundirse esta noticia en San Juan, se genera una psicosis colectiva de admiración por este "orgullo nacional" recién descubierto, y las consecuentes dudas de su padre sobre si este "ruiseñor" es en verdad su hijo, pues en toda la historia familiar nunca hubo cantantes. En medio de esta confusión, se descubre que la novia del falso tenor, sí posee las cualidades neces-

rias para destacar en la ópera y, por otra parte, al pretender -- que el joven demuestre su virtuosismo, finge haber perdido la voz; pese a esta "desgracia", y aprovechando la publicidad se convierte en representante de una compañía transnacional, quedando demostrado que este ser inepto para la ciencia y el arte, sirve muy bien a los fines comerciales del imperio norteamericano; es muy curioso el parecido de este personaje con Faustino, el de La feria de Méndez Ballester, pues ambos coinciden en su incapacidad para resolver su vida, convirtiéndose en sujetos fáciles de manipular, sin el menor criterio, y siempre dispuestos a ser utilizados para perpetuar el dominio extranjero en su país.

A pesar del ritmo ágil y los tonos altamente festivos, la obra resulta tediosa por la gran cantidad de recursos tan vistos y gastados; parece que al autor le preocupó saturar la obra -- de situaciones y personajes destinados a hacer reír sin ningún -- sentido; esto convierte a Todos los ruiseñores cantan en una obra dispareja: en ocasiones completamente banal, en otras irónica, a veces de denuncia; y las más, excesivamente esquemática; predominan los enredos y equivocaciones, donde se pierden, o dispersan, dos aspectos fundamentales presentes en la obra: a) la verdadera tragedia del puertorriqueño común, expresada en la incapacidad -- del estudiante que prefiere convertirse en instrumento pasivo integrado al sistema colonial, abandonando la posibilidad de ser sujeto activo capaz de igualarse, o inclusive superar al extranjero invasor; y b) la manipulación ideológica que los medios masivos -- de comunicación ejercen sobre la población, al grado de convertir mentiras en verdades inobjektivas; no es un secreto que estos medios hacen y deshacen "estrellas" sin importar el talento, capacidad o grado de preparación (que generalmente son nulos) que tengan los involucrados; así mismo, tergiversan la información que -- proporcionan, en beneficio de los grandes intereses económicos.

Luis Rechani Agrait presenta en esta obra su punto de vista sobre el puertorriqueño que acude a los Estados Unidos con la posibilidad de estudiar, fracasando en el intento por el desarraigo y frustración provocados por la discriminación y el complejo de inferioridad.

Su preocupación por la situación de Puerto Rico es patente. En Mi señoría el problema del poder y el sindicalismo, corruptos los dos y, en Todos los rui señores cantan la enajenación y la amargura de sentirse incapaces de lograr un cambio por la mentalidad sumisa y mediatizada de quienes se "benefician" mínimamente del colonialismo.

Luis Rechani Agrait, al pretender integrarse a los movimientos de vanguardia, escribe dos obras esquemáticas, limitadas, con recursos muy usados, pero con momentos afortunados en cuanto a tonos empleados, así como los diferentes tipos de habitantes -- puertorriqueños y la situación política del país antes y después de la instauración del Estado Libre Asociado; débiles estructuralmente y sin grandes ambiciones dramáticas ni literarias, ni profundidad en el tratamiento de los temas; resultan divertimentos -- con dosis de sarcasmo y convencionalismo, aptos para quienes conocen sus limitaciones y defectos, y se regodean con los mismos.

CAPITULO III
TEATRO CUBANO Y PUERTORRIQUEÑO
DE 1945 A 1990

La conclusión de la segunda guerra mundial con la derrota militar de los nazis y el consecuente fortalecimiento del imperio norteamericano, repercutió inevitablemente en todas las esferas del campo internacional, trayendo grandes cambios en la vida política mundial, así, Europa se encuentra semidestruida, débil - en el aspecto económico y con fuertes crisis existenciales e ideológicas; el desarrollo industrial, social y económico de la Unión Soviética al grado de ser la única potencia mundial equiparable a los Estados Unidos; mismos que aumentan sistemáticamente su intervención política, económica y militar en Latinoamérica, apoyando golpes militares contra gobiernos que pretenden ser independientes y democráticos, y sosteniendo a aquellos que se someten a sus intereses en perjuicio de sus propios pueblos. En este último caso se encuentran Cuba y Puerto Rico, países que se ven obligados a soportar la dictadura de Fulgencio Batista en Cuba, y el "Estado Libre Asociado" de Luis Muñoz Marín en Puerto Rico.

En el terreno teatral, el trauma que ha dejado en los europeos la devastadora segunda guerra, permite el desarrollo de un teatro que cuestiona, e inclusive niega los valores falsos que sustentaban las generaciones anteriores; las formas que mejor expresan este sentir, son el absurdo, la violencia, la denuncia, la inadaptación, la locura y la muerte. Los movimientos teatrales escogen el simbolismo, el surrealismo, el expresionismo, el existencialismo y el absurdo total por un lado, y por otro, las formas épicas relacionadas con la toma de conciencia y la racionalización de la problemática existente; se rompen las barreras entre actor y espectador, la relación con el público es directa, se le invita a la acción encaminada al cambio de las estructuras sociales. Estos movimientos se difundieron rápidamente y fueron adaptados a las realidades de cada país.

Las dos potencias mencionadas, toman rumbos opuestos; - así, la actitud soviética es, la vuelta al realismo chejoviano, - con la particularidad del preselitismo socialista; por su parte - en los Estados Unidos se desarrolla el melodrama y la comedia musical con su visión desenfadada y optimista del mundo; se da gran importancia al espectáculo con grandes superproducciones donde se magnifica el modo de vida norteamericano, afectando esta situación a la calidad de las obras, pues se escribe un teatro para el consumo.

Latinoamérica no es ajena a este caleidoscopio de producciones dramáticas y (como siempre) se deja influir adoptando - en cada país el movimiento o corriente más cercano a sus intereses, creandose un eclecticismo teatral que va desde el naturalismo más aristotélico, hasta el absurdo total, pasando por todos -- los matices intermedios y el teatro político, de protesta y denuncia social.

Este brevíssimo panorama del teatro de posguerra es para ubicar, contextualizar y establecer la relación de los dramaturgos cubanos y puertorriqueños que trataremos a continuación, con su entorno social, histórico, político y cultural.

1.- CUBA.

a) El teatro en la época de Fulgencio Batista (1945-1959).

Desde 1940 se comienza a notar "el sargento", quien, -- algunas veces en forma "legal" y otras por medio del cuartelaje, y cuando no, presionando al presidente en turno, hasta mantenerse en el poder prácticamente de 1952 a 1958, año del triunfo revolucionario; en este periodo, la misma dictadura provoca la producción de un teatro social cuestionador y contestatario de la realidad violenta en que se vive; el comentario de Alvarez López sobre esta época es:

"... la década del cuarenta significará la búsqueda de un re juego por parte de la burguesía nacional con los sectores populares: su saldo fué una Constitución en cuya formulación influyó la presencia de destacados representantes de la clase obrera. La burguesía adquirió un compromiso bastante embarazoso del cual no tardó en liberarse en 1952. Quedó abierto el cauce de un proceso que liquidaría su dominación. Fué la década más bien de la tregua, de la preparación de fuerzas para la próxima embestida popular por la conquista de la digidad y la soberanía nacional. Y mientras se aunaban fuerzas, mientras se recogía lo mejor del espíritu patriótico en el terreno cultural, se trataba de denunciar, de poner de relieve la entrega de la burguesía al amo yanqui: De ra Alessa, Onelio Jorge Cardoso y Pace Alfonso, entre otros, volcados sobre la realidad social, divulgaban con sus obras las injusticias que padecía un pueblo entregado por la clase dominante al capital extranjero." (13, p. IX Prólogo.)

A pesar del ambiente represivo: actores, directores y dramaturgos usen sus esfuerzos para mantener viva la dignidad del teatro cubano y por lo mismo surgen grupos que se enfrentan a la

"comicidad cursi y superficial de las comedias de intrigas matrimoniales y casamenteras de una pequeña burguesía complacida con un teatro que, mediante la idealización de lo cotidiano, le permitía eludir las limitaciones de una existencia sumida en la mediocridad de sus costumbres." (13, p. VIII prólogo)

- Algunos de estos grupos son:

1943 -- Grupo teatralia y Teatro popular

1945 -- " Academia de Artes Dramáticas y Acción Teatral de Au
terea.

1948 -- Grupo Prometeo y grupo la carreta.

1949 -- " Escénico Libre

1950 -- " Los comediantes; Las máscaras; El Ministerio de Edu
cación crea las Misiones Culturales

1952 -- Grupo Teatro Experimental de Arte.

1954 -- " Arena.

1955 -- " Futurarte; grupo Gama y grupo Triángulo.

Las condiciones no son propicias para un desarrollo pleno de la actividad dramática y teatral en general, pero el espíritu de lucha del pueblo cubano y el interés por no dejarse arrastrar por los intentos de la dictadura para mantener al país en la ignorancia y el retraso cultural, dan lugar a uno de los momentos más importantes en la historia de la dramaturgia cubana.

La doctora Natividad González Freire interpreta este período de la siguiente manera:

"...imponer al mundo una personalidad cubana. Personalidad - que se manifiesta en la literatura teatral en su propósito de delinear claramente el legítimo compuesto de la literatura dramática cubana." (42, p. 201)

Carlos Felipe, junto con Virgilio Piñera destacan en la producción dramática que llamaremos de transición entre la dictadura de Batista y el proceso de cambio que culminó con el triunfo de la Revolución Socialista; para establecer ciertas diferencias, comentaremos dos obras anteriores y dos posteriores a este acontecimiento político-social en Carlos Felipe, y en su momento procederemos de la misma manera con Virgilio Piñera.

Dentro del período prerrevolucionario, consideramos las obras: El Chino y El travieso Jimmy y en la etapa posterior; Réquiem por Yarini y De película.

Una poca de psicoanálisis, mucho tedio, insatisfacción y nostalgia contrastando con la actividad febril de los técnicos teatrales, conforman la base estructural de El Chino (1947). La protagonista tiene una trayectoria parecida a la de La dama de las camelias; sin embargo, Carlos Felipe se encuentra más cercano a Luigi Pirandello que a Alejandro Dumas. La búsqueda y consiguiente rescate de la propia identidad se convierte en obsesión para Palma, hermosa mujer de 35 años que después de 20 dedicados a la prostitución ha logrado enriquecerse y seguir siendo asediada por los hombres. La obra comienza cuando ella prepara todo un número teatral que revivirá el momento en que fue seducida por vez primera, representando este un atisbo de felicidad y plenitud, como el paréntesis de una vida miserable, de enormes carencias materiales, y el inicio de otra, desde la disipación, el enriquecimiento, el aburrimiento y la falta de afecto verdadero impiden su realización como ser humano. Para ella es muy importante reconstruir ese instante con todos sus detalles, para lo cual reúne a todos los participantes sin escatimar esfuerzos; parte de este es la búsqueda infatigable del hombre que la sedujo sin lograr encontrarle, éste se presenta cuando ya está resignada a prescindir de él. A este -

montaje asiste un diplomático encubrado que ruega a Palma, se va ya con él a Buenos Aires, cosa que ella desdeña, pues todo depende del resultado de la evocación representada que llevará a cabo. La trama es propia del melodrama, se presta al juego de emociones y al enfrentamiento de buenos contra malos, de víctimas y victimarios; sin embargo, Carlos Felipe escapa hábilmente a esta trampa y logra crear una obra desde el ambiente denso y la búsqueda de la identidad propia, a través de la reconstrucción de un momento que, normalmente debería ser traumático, pero dentro de la obra resulta ser el único realmente importante en la vida de esta mujer; esta paradoja, la atmósfera contrastante con la preparación del espectáculo y la ambigüedad en la construcción de algunos personajes (Palma, José "el mexicano" y Luis "el chino", por ejemplo) colocan a la obra dentro del teatro existencialista, pero de ninguna manera pretendemos etiquetarla dentro de esta corriente, -- pues contiene elementos correspondientes al realismo mágico latinoamericano. Al final, después de descubrir el sin-sentido y la falsedad de ese sueño que mantuvo durante toda su vida, Palma queda vacía y más frustrada que antes, pero con el ferviente deseo e incluso la convicción de que debe haber "algo" indefinido (al menos para ella) que le permita encontrarse y llenar ese vacío. No hay una búsqueda de la felicidad en un sentido idealista e burgués, sino un auténtico compromiso de ser humano con deseos de enfrentarse y cuestionar su propia realidad.

Carlos Felipe presenta "teatro dentro del teatro"; en esta obra vemos actores actuando y actores-espectadores que en ninguna momento hacen alusión o establecen relación alguna con el público verdadero; esta forma no tiene nada que ver con el distanciamiento brechtiano, ni con los apartes del teatro barroco español; sirve para subrayar la problemática de la obra y mostrar el aparato que hay detrás de la puesta en escena, así como las acti-

tudes y comportamientos de gentes pertenecientes al "mundillo" -- teatral. Como contraste con las preocupaciones existenciales de la protagonista, se encuentra la preocupación artística del director de escena, al cual le interesan los detalles técnicos e interpretativos.

En el personaje de Santizo, Carlos Felipe exhibe y critica la pedantería de actores engreídos, y la forma de actuar falta de sinceridad, misma que contrasta con el comportamiento de -- Palma, "el chino" y José "el mexicano".

El autor obliga al espectador a involucrarse en la problemática que da vida a la obra, pero no identificándose con esta, sino que le lleva más allá, al plano de la reflexión filosófica -- si se quiere, o al nivel existencial sobre las miserias de la vida. Palma fracasa en su intento de reencontrarse al reconstruir -- ese momento tan importante para ella, pero de esta desilusión sale más madura, más consciente de su realidad, tenemos la oportunidad de contemplar su grandeza como ser humano frente a la debilidad e incompreensión del hombre.

La vida nocturna habanera en la época previa a la Revolución: con sus centros de vicio, maleantes, prostitutas, "chulos" benemios, etc., es un tema que apasiona a Carlos Felipe y que, -- además parece conocer muy bien. Ese "mundo" de degradación; apasionante, seductor y peligroso, donde "la vida no vale nada", que -- muchos atacan, desconocen y al mismo tiempo anhelan, tiene mucho en común con este otro de apariencias y miseria, donde la hipocresía cubre los verdaderos instintos y sus apetitos más bajos, parece afirmar el autor.

Palma, después de 20 años de vida disipada logra conservar su hermosura y su fuerza seductora; no así "la rubia", Alameda y Caridad, quienes han sucumbido al paso del tiempo, acentuando su vulgaridad, estableciéndose enorme diferencia entre ellas y

la protagonista.

Mencionábamos cierto acercamiento al psicoanálisis; ese se encuentra en el comportamiento de Sergie, diplomático enamorado de Palma, quien tiene un trato hacia ella de padre y amante; al mismo tiempo que la protege y está dispuesto a cumplirlle todos sus caprichos, depende de ella para sentirse seguro, un factor decisivo para este hecho es la personalidad de la mujer, la cual se duce e impresiona a quienes la rodean, al grado de manejar su relación con los demás manteniéndose alejada de todos ellos.

Por último, hablaremos del personaje que da título a la obra: El chino, antiguo dueño de un burdel, posee el conocimiento de todo lo que sucede en ese medio; sabe adaptarse a las circunstancias y por lo mismo habla solo lo indispensable. La elaboración de este personaje va de acuerdo con la intención del autor que va encaminada a no comprometerse, ni tomar partido, y mucho menos proponer alguna tesis filosófica, sino que prefiere sugerir e invitar, a la reflexión; para lograr su propósito escoge al personaje de el chino, el cual sirve de enlace entre ese pasado añorado, y el presente desdeñado. El chino se encuentra ahí, casi inadvertido, pero su importancia radica en ese papel de alohuete que se ha prestado a solapar la prostitución, la seducción y el vicio.

En El chino no hay una actitud de censura ni aplauso para quienes viven o han vivido en la degradación y el vicio, sino una reflexión de tipo existencial, donde se iguala a todos los seres humanos, los cuales somos propensos a la insatisfacción y la incompreensión del mundo que nos rodea.

El travieso Jimmy, escrito dos años después de El Chino cambia completamente la forma; esta obra se relaciona más con el surrealismo; sin embargo, persiste la preocupación del autor sobre la búsqueda de la identidad o añoranza de un pasado que, si -

bien, no se ha vivido, debe haber sido esplendores; o de otra manera, debe haber un lugar donde sea posible vivir sin angustia ni preocupaciones. Nuevamente se trata de ese vacío y la insatisfacción que vimos en Palam, solo que Leonelo no pertenece a la vida nocturna, logra al igual que la protagonista de El Chino cierta posición económica, pero esto no impide que continúe sin saber -- quién es; lleno de interrogantes y con una angustiosa frustración que le impide ser feliz, misma que conserva a lo largo de toda su vida hasta llegar a la ancianidad.

En esta obra, el dramaturgo adopta la forma de la evocación: Comienza con Leonelo anciano, enfermo y peleando con la enfermera que lo atiende; poco a poco va perdiéndose en los recuerdos que lo llevan hasta su infancia: la cual no fue muy afortunada, pues es un niño de madre desconocida, que prácticamente ha -- crecido de la caridad en la Isla de Nueva Gerona, en un ambiente provinciano, lleno de ingenua picardía y sin grandes preocupaciones existenciales, con una forma de vida en que prácticamente nunca sucede nada que interrumpa la rutina; es hasta la aparición de Jimmy, especie de aventurero o "diablillo" procás, de quien nadie sabe su origen, simpático y temible, con supuesta ingenuidad, pero malvado, que obliga a los personajes a enfrentar su realidad, a hacer lo que nunca se hubieran atrevido; así, por su intervención, Sixto el boticario llega a repudiar a su esposa Estefanía -- por "ceder" a los requiebros amorosos de su pretendiente Quesada, quien es encargado de la aduana; que el joven Raimundo confiese -- su amor a Lila, sobrina de Estefanía, que la muchacha se entregue a él; éste se enrola como marinero y por ello pierda la vida; por lo que respecta a Leonelo --el protagonista--, quien se encuentra -- obsesionado por conocer su origen y quién es su madre, lo convence de ser su hermano, le promete que pronto partirán a reunirse -- con su madre; esto ilusiona al niño, pero más adelante Jimmy le --

dice que es hijo de una prostituta desconocida burlandose abiertamente de él. La intervención de Jimmy en la vida de Leonelo, deja huellas profundas en el alma de éste, lo obliga a tomar conciencia de su realidad, es un golpe terrible para Leonelo, pero solo de ésta manera logra madurar, a partir de ese momento todo habrá cambiado para él. Leonelo ha descubierto que persigue una quimera; logra convertirse en próspero hombre de negocios, pero con una melancolía que nunca lo abandona, pues al igual que Palma, se siente perdido en un mundo que jamás ha comprendido, que le ha permitido lograr cierto bienestar económico y formar una familia respetable, donde ha encontrado "felicidad" y muchas satisfacciones, - llegando a disfrutar de una vejez tranquila y sin preocupaciones; pero, la soledad es su inseparable compañera, sus inquietudes van más allá del mundo material y pequeño-burgués en que vive: el autor presenta a Leonelo en tres edades diferentes: en cada una de ellas contrasta notablemente con los personajes que le rodean: -- cuando niño, le obsesiona saber su origen, el cual todos ocultan ¿piadosamente? y disfrutan de su vida sencilla y sin grandes problemas; en la edad madura, cuando es descubierto por Estefanía y Sixto en el café, vemos que ha vivido atormentado y completamente insatisfecho: la semilla de la duda y la frustración que sembrara Jimmy ha dado sus frutos amargos, mientras que con la pareja no ha pasado nada; y, por último cuando anciano, enfermo, observador y reflexivo, junto a una enfermera vital y vulgar, e igual que -- los personajes del pasado, sin grandes preocupaciones ni aspiraciones, Leonelo resulta haber pasado su vida en la amargura y la depresión. Creer que Carlos Felipe se burla o critica a su personaje sería una interpretación muy ingenua y superficial, todo lo contrario, la obra bien puede reflejar el sentir del autor respecto a la situación del ser humano frente a su realidad y su impotencia para cambiarla o trascenderla.

Una de las virtudes de El travieso Jimmy (que no son pocas) es el carácter sugestivo que contiene: Veladamente aborda -- con acierto varios temas que a continuación se enumeran:

1.- El carácter alegre, despreocupado e ingenuo del caribeño; al igual que los taínos y caribes descritos por Colón, quienes resultan presa fácil del extranjero (Jimmy y Quezada); esto expresa la situación histórica de los nativos frente a los invasores.

2.- La insatisfacción permanente de Leonelo y su búsqueda -- constante: sabe que algo no anda bien pero no puede definirlo; al igual que El misántropo, de Moliere, no puede explicarse por qué "viven bien los demás"; cuando la forma en que se vive es indigna lo único que hacen es engañarse y cerrar los ojos a la realidad; a diferencia de Alceste, Leonelo observa y calla, se reconoce impetente y se conforma; he ahí su fuerza dramática, que obliga al espectador hundido en la mediocridad, a sentirse identificado con este hombre lleno de dudas que continúa viviendo hasta la ancianidad sin haber definido su situación existencial, sin haber realizado un auténtico esfuerzo por resolver sus inquietudes; a pesar de tener resueltas sus necesidades materiales, no sabe por qué ni para qué ha vivido; esto provoca la interrogante: ¿valdrá la pena hacerle?; tal vez en el intento se destruya o se pierda lo poco que se tiene, o tal vez en el fondo no haya nada, o sea peor. Leonelo, mientras es niño busca afanosamente, no le importa nada, desea saber la verdad; la crueldad de Jimmy le obliga a abrir los ojos, la experiencia es traumática para él y prefiere no preguntar más; de esta manera, se integra al mundo de la competencia, donde logrará un status que resuelve sus problemas materiales, pero llevando una vida gris por el resto de sus días. La trayectoria de Leonelo es propia de una pieza, pero la presencia de Jimmy con su fuerte carga simbólica la ubica dentro del teatro de vanguardia.

3.- La presencia de Jimmy puede simbolizar:

A) La manifestación de los deseos reprimidos, lo que en cada uno de los personajes pugna por salir, pero es "ahogado" por los convencionalismos sociales, o ese "no querer ver" la realidad, empeñándose cada uno en construir mundos falsos; de acuerdo con esta idea, Jimmy surge del interior de los otros personajes como resultado de la materialización de todo aquello que subyace oculto o ignorado en el subconciencia, manifestándose con la presencia de Jimmy, la cual al igual que las brujas de Macbeth, es dudosa; posiblemente nunca apareció en Nueva Gerona, convirtiéndose en el símbolo de la pérdida de la inocencia (la maduración), y la realización por parte de los hombres de lo que socialmente les está -- prohibido y difícilmente se atreven a hacer. Así como llega desaparece, pero en su breve estancia se encarga de provocar todo tipo de situaciones transgresoras del orden, dejando huellas profundas tras sí. Jimmy se queja de lo voluble que es el hombre:

"primero me llaman y luego me rechazan..." Su condición de personaje simbólico le impide comprender la complejidad humana; cierto que es la maldad, pero es la maldad que todos llevamos dentro y que nos negamos a confesar abiertamente.

B) Otra interpretación es: La intromisión de intereses extranjeros (primero España, después los Estados Unidos) en la vida caribeña, resultando perjudicial para el nativo; Jimmy llega a trastornar una vida tranquila y sin preocupaciones, es un aventurero nocivo; un "diablillo" que altera el orden de una sociedad provinciana donde "nunca pasa nada"; la presencia de este personaje es sacude el marasmo en que viven para que se atrevan a romper sus esquemas.

Réquiem por Yarini es escrita en un momento en que Cuba se prepara para afrontar los innumerables problemas que trae con-

sigo el reciente triunfo de la Revolución, en esta obra comienza a abandonar la reflexión filosófica de las anteriores, e incursiona en el tema de la magia y la santería, relacionándolos con las situaciones, personajes y ambiente propio del "bajo mundo" del -- hampa, declarando abiertamente el contubernio existente entre este y el poder gubernamental (cosa que en el régimen anterior le -- hubiera acarreado graves problemas), esta declaración no pretende ser una denuncia, mencionada sin aparente malicia, expresa una situación de la realidad cubana prerrevolucionaria que se da como -- consecuencia lógica de un sistema corrupto que se benefició enor-- memente con la proliferación (e incluso protección) de capos y mafiosos.

La obra está ubicada en 1910, un gigolé que se ha encum-- brado y enriquecido a base de audacia y carisma, que "compra" au-- toridades venales, además de poseer a las quince mujeres más her-- mosas de La Habana a las cuales maneja a su antojo, y ser una es-- pecie de sultán o jeque arabe en su medio, se ve obligado a mos-- trar su verdadera personalidad pusilánime al verse amenazado de -- muerte inminente y saber que ha perdido su influencia en los me-- dios políticos. Cuando está decidido a escapar, ayudado por las -- gestiones sobrenaturales de un santero, descubre que está enamora-- do de la mujer que poco antes había apostado y perdido; al inten-- tar protegerla, muere a manos de su rival ante la angustia de o-- tra mujer, una mulata enamorada de él, quien inútilmente utilizó todos los medios a su alcance para salvarlo.

La realización de actos rituales invocando a santos y -- seres sobrenaturales, así como la presencia de háxigos ("person-- jes que figuran la transitoria personificación ritual de un espí-- ritu ultramundano." (53, p. 464)), establecen una relación direc-- ta de la obra con el teatro folclórico cubano. Carlos Felipe se -- sirve de una trama convencional y melodramática para mostrar el --

resultado híbrido de la mezcla inevitable de la cultura blanca -- con la negra; así, escuchamos a la Jabá invocar a ña Virgulita y resar a San Francisco, el mismo carácter de la Jabá está construido a base de fuertes contrastes: por un lado está celosa de la -- santiaguera y, por otro no desea hacerle ningún daño; es valiente y audaz para proteger a su amante, pero temerosa de todo lo que pueda dañarlo: conoce a fondo la vida de disipación y vicio; y -- sin embargo, posee cierta ingenuidad y candor que la hacen crédula y supersticiosa. Próxima a los cuarenta años, posee hermosura, vitalidad y la capacidad necesaria para enfrentar los problemas -- que se presentan eficientemente sin importar los medios: Carlos -- Felipe propone que el resultado de la mezcla racial es positivo, que el mulato tiene grandes cualidades y el talento necesarios pa -- ra resolver su propia vida; al final pierde la Jabá, pues Yarini desobedece el mandato mágico que significaba la última oportuni- -- dad para seguir viviendo, rompiendo con ésto el hechizo de Bebo -- la reposa, y dejándose llevar por el repentino amor que siente -- por la santiaguera. La Jabá sabe que todo está perdido y su angus -- tia llega al paroxismo, a la desesperación de sentirse impotente, al igual que una heroína griega (Hécuba, Andrómaca o Casandra) sa -- be que la suerte está echada, que nada impedirá el cumplimiento -- del destino, y por lo mismo, no hay nada que hacer; su comporta- -- miento es parecido al de Hécuba, hace alarde de dignidad y se so- -- mete, pero no se dobllega. La magnificencia de éste personaje está por encima de los demás, el amor que siente por Yarini la hace es -- tar dispuesta al mayor sacrificio, gravita entre la locura y lo -- sublime.

En Réquiem por Yarini, Carlos Felipe logra integrarse -- al teatro universal; sin seguir un modelo específico y tratando -- problemas del bajo mundo cubano (tan abundante en la época prerre- -- volucionaria), con personajes, situaciones y ambientes de la vida

nocturna habanera, integra con acierto elementos dramáticos conocidos: tales como el ya mencionado de la construcción de la Jabá y otro relacionado directamente con el realismo poético de Federico García Lorca: el enfrentamiento de Lotot con Yarini, nos remonta a la escena que no vimos, pero imaginamos entre el novio y Leonardo en Bodas de sangre; no es mi intención hacer comparaciones, pero aún cuando la escena en Réquiem por Yarini tiene detalles melodramáticos, salva su elaboración el comportamiento de los personajes y el ambiente manejado por el autor.

Es indudable la seducción que Yarini ejerce sobre las mujeres, pues no solo las explota y humilla, sino que ellas según parece están enamoradas de él:

JAVA; "¡Yarini el chule es el Rey! Y lo se yo padrino, que nonosco sus méritos." (6, p. 211)

La santiaguera, por su parte, lo busca aún cuando tiene prohibido hacerlo, se expone a la humillación e incluso a la violencia física: es tal su fama, que despierta la curiosidad de una dama aristócrata, quien lo busca solo para conocerlo. Yarini es el gigolé "macho", atractivo, seductor, prepotente y seguro de sí, que al verse perdido muestra su verdadera personalidad, y es solo el poder del amor lo que le hace recuperar su temeridad al grado de morir.

El amor y la pasión como elementos eróticos están presentes a lo largo de toda la obra:

- La santiaguera va en busca de Yarini.
- Ismael se declara abiertamente a la Jabá
- El dialogo de Yarini con la dama.
- Luis Lotot se humilla ante Yarini por el amor que siente por la santiaguera.
- Yarini muere a manos de Lotot por descubrir su amor por la misma mujer.

Un elemento muy importante dentro de la obra es la creencia; invocación e intervención de la magia y la santería; aún cuando se le da un tratamiento serio, no deja de ser irónico el hecho de que Luis Lotot a quien Bebo la reposa tiene embrujado:

BEBO: "Jabá hipócrita, ¿que por orden tuya tengo crucificado a --

Luis Lotot, con un alfiler clavado en la frente!"

Tal parece que la intención de Bebo es trastornar la mente de Lotot haciendo que se enamore perdidamente de la santiaguera; sin embargo, la intención real es destruirlo, cosa que casi logra, pero al final el sobrevive y huye con la mujer.

Resulta muy interesante el rito llevado a cabo por el santero para comunicarse con sus nùmenes, los cuales tienen a -- bien informar sobre la inminente destrucción de Yarini, hecho que se realiza por la desobediencia de éste a las ordenes recibidas -- de Bebo la reposa para su salvación, quedando la duda sobre la -- efectividad de su magia.

Los presentimientos, la aparición de la macorina (a la que no vemos pero se menciona, y que murió años antes), la forma en que la santiaguera logra escapar de Lotot y regresar con Yarini y el repentino amor que éste siente por ella, anticipan el desenlace inevitable para el gigoló, quien no podrá enfrentar y burlar al destino, en el cual intervienen fuerzas obscuras y sobrenaturales que superan a la voluntad humana, convirtiendo al hombre en juguete de sus designios. Al igual que en el teatro griego, la divinidad determina el futuro para los hombres, teniendo estos la capacidad de elegir, pero al hacer uso de esta facultad, escogen el camino que habrá de perderlos. En Réquiem por Yarini el lugar de los dioses lo toman la magia y la santería, dando valor -- con esto al pensamiento mágico-religioso híbrido emanado de la fusión entre el blanco y el negro africano, quien ha logrado mantener vivas sus creencias y ritos, dando por resultado un tipo de --

catolicismo donde intervienen elementos de las culturas negras.

Las preocupaciones filosóficas de sus primeras obras, -ceden lugar al análisis antropológico de los atavismos y supersticiones del pueblo cubano en proceso de liberación total; a pesar de los momentos melodramáticos, la obra pertenece al realismo mágico en cuanto a la intervención de lo sobrenatural en la vida humana y el manejo del ambiente fluctuante entre lo real y lo ficticio.

Al escribir De Película en 1963, Carlos Felipe escribe un tipo de teatro más sencillo y didáctico, que sin llegar a ser simple, se adapta a las necesidades políticas y sociales de la Cuba socialista; en esta obra, y en forma de sketches presenta una -"Historia del cine", donde cada cuadro representa un momento importante del desarrollo cinematográfico reconocido mundialmente. La obra -consta de trece cuadros, perteneciendo a una primera parte seis de ellos y los otros siete a la segunda. Sin relación aparente, -pueden ser representados independientemente unos de otros: o bien, prescindir de algunos. Su finalidad didáctica está expresada claramente por el autor en la introducción que hace de la obra:

"Los espectadores, principalmente los jóvenes, tendrán una -idea de la evolución del cine, harán contacto con las figuras señeras que lo han convertido en lo que es hoy. Tal vez se estimule una curiosidad por ampliar conocimientos, y se despierte el deseo de profundizar en esta materia, hasta --llegar al campo de la apreciación cinematográfica..." "Ahora bien, la intención didáctica ha de quedar disimulada para que cumpla sus fines..." (6, p. 299)

Desde la "presentación e inicios", se da la información acerca de los antecedentes, técnicas y nombres de algunos hombres pioneros del arte cinematográfico; a partir de ese primer cuadro introductorio, se van desarrollando escenas, o cuadros completos

de películas que han trascendido por su calidad o carácter innovador. El tono constante es el festivo, en otros el patético, y en algunos más la ironía acompaña el desarrollo de la trama, como en el caso de los "gangsters".

Es importante hacer notar que la mayoría de los cuadros tratan del cine norteamericano, lo que impide ampliar la visión sobre la evolución del cine europeo, japonés, soviético y latinoamericano.

Los dos primeros cuadros: "Barba Azul" y "Chaplin" carecen de texto por pertenecer a la época del cine mudo; por lo que se propone montarlos en pantomima; el cine expresionista alemán está presente con "Caligari" y su forma posterior que fue el cine de terror se encuentra en "Drácula". En el cuadro llamado "Star System" se presenta la situación del endiosamiento de actores y actrices que, utilizados hábilmente por los intereses económicos, frenan las aspiraciones artísticas de los creadores y convierten al cine en una industria. Carlos Felipe presenta en forma muy parecida la escena con que inicia Luigi Pirandello su obra Seis personajes en busca de un autor. La parodia de la escena llevada a la exageración la vuelve farsica; lo mismo sucede en "gangsters", donde la burla llega al absurdo de quedar todos los personajes -- muertos; y, en "oeste" manteniendo el mismo tono absurdo, se presentan las características propias de las "películas de vaqueros" La "comedia musical" es una sátira del género a través de las incidencias de un padre norteamericano y sus dos hijos a lo largo de un viaje. Este cuadro está realizado a base de canciones y dividido en varias escenas con título propio cada una: a) salida de New York, b) Havana, c) llegada a París, d) moulin rouge, e) taberna, f) cueva existencialista, g) calle, h) cárcel. De Película termina con un monólogo de una vedette cubana dicharachera, quien invita al público para que aprenda a apreciar y valorar las pro--

ducciones cinematográficas.

Carlos Felipe, con esta obra asume un compromiso total con la Revolución, el cambio es completo respecto a su producción dramática anterior, pretende llegar y ser entendido por todos, es por eso que predomina la sencillez y el absurdo; trata de sensibilizar y crear un público conocedor y crítico, lejano a actitudes intelectuales falsas.

Cada cuadro tiene vida propia, se presta a la recreación constante y la improvisación de los actores; y al mismo tiempo es importante, para dar una idea de la evolución y desarrollo del -- séptimo arte.

De Película no tiene grandes pretensiones artísticas, - tampoco propone la reflexión filosófica, ni cuestiona a la realidad o al sistema (pues el dramaturgo está plenamente convencido e integrado a éste); cumple una función social importante dentro -- del proceso educativo emprendido por el gobierno revolucionario y por lo tanto la obra está escrita con lenguaje sencillo, accesible a todo público y en forma divertida para así, cumplir mejor -- su fin didáctico. Desde el punto de vista artístico, Carlos Felipe sufre un retroceso respecto a sus obras anteriores, donde había cierta experimentación en la integración de elementos teatrales con algunos conceptos y contenidos de carácter universal; pero esta falla se compensa con la intención de escribir obras de -- tipo popular, de fácil acceso para un público masivo, necesitado de adquirir una cultura que le fue negada anteriormente.

La sensibilidad y el talento de Virgilio Piñera manifestados claramente en su producción dramática, lo colocan entre los más destacados dramaturgos cubanos del presente siglo; la primera obra que publica en 1941 es Electra Garrigó; en esta, trasplanta

el tema griego a una familia burguesa habanera, la trama y hasta los nombres de los personajes son los mismos; solo que en la Electra... de Piñera todos saben lo que sucede, e inclusive lo que pasará; el tono es frío, exento de pasiones, lo que acentúa la ironía y el sarcasmo predominantes.

La lucha por la hegemonía política es presentada sutilmente; Agamemón detenta un poder espúreo, sin sentido; él mismo es consciente de su mediocridad y fracaso como hombre y gobernante, sabe que es despreciado por todos, que su fin es inminente, y al tratar de comportarse con cierta dignidad, así como el impedir que Electra se case, únicamente muestra su miseria humana, la cual resulta grotesca y provoca lástima; por su parte, Egisto sabe que matar a Agamemón y ocupar su lugar, acelerará su propio fin; sin embargo, cumple con su destino por pura vanidad, porque así lo han dispuesto los tres grandes griegos y, porque vale la pena arriesgarlo todo con tal de disfrutar el poder sobre los demás aunque sea brevemente. Piñera se ha dado cuenta perfectamente de las ambiciones de Batista, el cual es presidente en esa época, pero no se conforma sólo con eso como lo demostró posteriormente.

Un contraste muy importante dentro de la obra es el que presentan Electra y su madre; la primera es calculadora, conocedora de todo lo que sucederá, fría, exenta de toda pasión y dominante; por el contrario, Clitemnestra es sensual, apasionada, casi ninfómana, temperamental, vanidosa, pero también dominante al grado de ser ella quien ordena a Egisto el asesinato de Agamemón. Del enfrentamiento entre madre e hija resulta triunfadora la segunda al igual que en Eurípides; aunque en la obra cubana no tiene ningún sentido este triunfo. La misma Electra previene al espectador ingenuo acerca de que en esta obra no intervienen los dioses, ni los oráculos, ni es necesario restablecer ningún equilibrio --

cósmico; según ella, cada uno ha recibido lo que merecía, ella -- misma está condenada a continuar una vida vacía y sin sentido, -- tal vez hasta cuando regrese Orestes (¿Fidel Castro?), quien es -- el único que logra escapar hacia el mar aún contra sus propios -- miedos e inseguridades. Irónicamente Orestes admira a Egisto, pe-- ro este no impide que lo mate para cumplir con los designios esta-- blecidos y además, "la Historia lo absolverá".

El dramaturgo expresa su opinión sobre la situación pre-- valeciente en Cuba en labios del pedagogo: "Esta noble ciudad tie-- ne dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres." (11, p. 67)

En Electra Garrigó, Virgilio Piñera aprovecha el tema -- tratado por los tres clásicos griegos sin alterar los aconteci--- mientos ni los nombres; pero le da un tratamiento novedoso y ac--- tual; es significativa la ausencia de Pilades, quien representa -- en los griegos la amistad incondicional, pero aquí no hay cabida para ninguna especie de afecto, cada personaje se rige de acuerdo a sus propios intereses egoístas sin importarles nada más; otro -- elemento importante es la falta total de comunicación auténtica, tal parece que los personajes se oyen pero no se escuchan, el au-- tor trabaja el lenguaje simbólico, donde la ironía y el doble sen-- tido resultan ser más importantes que el carácter o las acciones. La frialdad y el absurdo subrayan la violencia subyacente en el -- comportamiento de cada personaje, los cuales tienen plena concien-- cia de sus situación y su irrealidad; saben que morirán, o se per-- derán en el tedio o el vacío; y sin embargo, no habrá ninguna re-- percusión ni consecuencia; no se restablecerá ni se romperá nin-- gún orden cósmico, nada tiene sentido; todo esto hace más patéti-- ca la tragedia, misma que no es accesible para todo público, ya -- que sólo podrán entenderla y disfrutarla quienes conozcan la his--

toria de Agamemnon y la situación cubana durante la presidencia -- de Batista.

Algunos símbolos son muy claros: la comparación de Agamemnon con el gallo viejo y la muerte de ambos representa la situación de indignidad en que se encuentra el sistema; en la obra se destaca la muerte del gallo, pero sabemos que se habla de Agamemnon, y simultaneamente de los gobernantes cubanos; el collar -- de plata de Clitemnestra anuncia su muerte por estrangulamiento; la situación de Electra quedando sola al final de la obra, encerrada en un mundo vacío, donde la única posibilidad de reivindicación es el regreso de Orestes. Seguramente Piñera no pensaba en -- Castro al escribir Electra Garrigó, quien ya había mostrado como joven estudiante su rechazo a la dictadura y la injusticia social; de lo que sí estamos seguros, es que el dramaturgo tenía mucha fe en la juventud cubana para lograr el cambio.

El fondo social de la obra no es obvio y esa es una de sus mayores virtudes, va dirigida a seres pensantes, inteligentes que logran captar el subtexto sugerido; antes que hacer proselitismo político, importa escribir una buena obra de teatro, propositiva y atrevida en cuanto a lenguaje y situaciones: adelantando se a Ionesco, incursiona (y muy bien) en el teatro del absurdo, -- interprete de la realidad absurda que vive el pueblo cubano en -- aquella época.

Los amores incestuosos de Agamemnon por Electra y de -- Clitemnestra por Orestes son reflejo de la corrupción moral en -- que viven las clases dominantes; espectador de esta situación es el pedagogo-centauro, quien representa a una clase intelectual -- plenamente consciente de la situación individual y social, pero -- que se reconoce impotente para remediarla, resultando cómplice -- por su ancianidad y la dependencia económica que tiene de ésta.

Piñera se apasiona por los mitos y se regodea con ellos ubicandolos en un contexto cubano; ahora se trata de la pasión de Jesucristo. En la obra Jesús presenta a un humilde barbero de La Habana que se ve obligado a soportar el rumor de que hace milagros, mismo que va creciendo hasta convertirse en creencia popular el considerar a este barbero el nuevo mesías a pesar de la rotunda negativa de él, de tal manera que es acosado hasta por las autoridades, las cuales lo apresan por no realizar ningún milagro en su presencia. Al ser liberado, se ve en la necesidad de ocultarse en compañía de sus "discípulos" (personas convencidas de que no es el mesías), haciendo con estos un remedo de la última cena y la oración del huerto. El sabe que todo eso no tendrá buen fin y por lo mismo se prepara para morir; en efecto, su muerte ocurre a manos de un asesino a sueldo unos momentos antes de que el populacho airado y fanático llegue a lincharlo, el cual al verlo muerto se arriente e implora su perdón. De ninguna manera Jesús pretende ser una obra seria, la parodia y el sarcasmo son el medio más eficaz para efectuar una crítica corrosiva a la credulidad llevada al fanatismo por parte de un pueblo fácil de manipular y sin la menor capacidad de razonamiento crítico.

El protagonista no provoca, ni da lugar en ningún momento para que se le considere mesías o redentor de la humanidad, y esto exacerba la creencia popular acerca de su divinidad: cuanto más se niega, tanto aumenta el rumor; esta antítesis alcanza dimensiones morbosas; Jesús se ve obligado a perder paulatinamente su individualidad convirtiéndose -muy a su pesar- en un ser público que pertenece a todos y por lo mismo pierde todo derecho a decidir sobre sí mismo.

Todos (menos él) tratan de aprovecharse del rumor: la iglesia le propone ceder a la creencia popular con la finalidad de presentar una imagen de institución liberal, y de este modo --

mantener su hegemonía como manipuladora de masas; una agencia de publicidad le propone apoyar sus campañas publicitarias para aumentar sus ventas; una señora, representante de la burguesía lo quiere utilizar en sus reuniones de beneficencia -donde los únicos que se benefician son los organizadores; el pueblo crédulo e ignorante desea soluciones rápidas y fáciles a sus problemas inmediatos mediante milagros; y por último, las fuerzas policíacas lo acusan de perturbar el orden y con ese pretexto lo encarcelan.

En medio de tanta insensatez, se encuentran algunos personajes que entienden la situación de Jesús y por lo mismo se convierten en "discípulos" de este no-mesías; quienes a su lado reviven paródicamente las escenas de la última cena y la persecución de Jesús. A base de la negación, Piñera cuestiona la veracidad y el valor real de las religiones y su papel "salvador" del hombre.

Al igual que Jesucristo, Jesús muere, pero su muerte no soluciona nada, no redime a nadie, y los mismos que lo adoraban y le pedían milagros se vuelven contra él al grado de querer lincharlo.

Jesús es un personaje común, sin grandes aspiraciones, sencillo, conforme con la vida pequeña que le ha tocado vivir, no busca ni desea problemas; y menos los grandes problemas; al encontrarse con la responsabilidad de hacer milagros y redimir a los demás, no sabe que hacer, solo está plenamente convencido de no ser lo que se le adjudica y muere aferrado a su idea.

Sucede lo mismo que en Electra Garrigó: no hay grandes demostraciones afectivas ni pasionales, llega un momento en que Jesús se da cuenta que su muerte se acerca y su reacción es de cierto alucinamiento, propio de los condenados que saben de su próxima ejecución y se preparan para ello.

El dramaturgo, al romper los esquemas tradicionales reg

pecto a la visión que se tiene del mito cristiano en esta obra; y el desarrollo de la trama clásica en Electra Garrigó, desarrollando ambas obras dentro del teatro del absurdo, recrea los temas y, corrosivamente obliga al lector-espectador a reflexionar sobre su misma posición frente a la realidad que le ha tocado vivir y su situación de sujeto pasivo ante una problemática que le afecta y lo rebasa, dejándolo impotente para participar en la solución de ésta. Jesús es incapaz de lograr grandes empresas; cierto que él no es el mesías, pero al encontrarse en la posibilidad de influir (o inclusive determinar) en los demás para cambiar el estado de cosas, decide no comprometerse por temor a las consecuencias: pero paradójicamente su negativa obstinada resulta más fuerte y combativa que su aceptación, al grado de hacer temer a las instituciones por la fuerza que esto genera; y es por eso que mandan un asesino para que acabe con él.

A diferencia de El crucificado, de Carlos Solórzano, - donde todo ocurre en una representación popular de la pasión y el personaje que interpreta a Jesucristo muere completamente ebrio y creyendo ser el mesías, el Jesús de Piñera nunca pierde la cabeza, se da perfecta cuenta de lo que sucede, pero no tiene la fuerza suficiente para detener, y mucho menos impedir el rumor que crece agobiándolo hasta llevarlo a la muerte.

En esta obra, Piñera no perdona a nadie, la burla alcanza a todos en forma implacable: desde el pueblo fácil de manipular y por fanatismo, capaz de cometer los peores crímenes, hasta las instituciones públicas y privadas, tales como la Iglesia y el Estado; pasando por la crítica corrosiva al dogma católico manipulador y aliado con los intereses mercantilistas que rigen la forma de vida de una sociedad capitalista; la forma en que Piñera -- lleva a cabo esta burla es sutil, sugestiva, de tal manera que -- obliga al autocuestionamiento respecto a los valores y tradicio--

nes; así como la facilidad con que se deja engañar la masa irreflexiva e ignorante.

En el mismo año 1948, Piñera escribe Falsa alarma; adelantándose dos años al estreno en París de La cantante calva de Eugene Ionesco, expresa la incomunicación en que han degenerado las relaciones humanas al grado de hablar cosas sin sentido e ilógicas, palabras vacías, que no se vinculan con la idea que desea expresarse, ni con los parlamentos dichos por el interlocutor. La obra está dividida en dos partes, la primera presenta la situación de un asesino interrogado por un juez, el cual presiona al primero para obligarlo a confesar que mató, por estar celoso del occiso, cosa que es negada categóricamente por el asesino. Al llegar la viuda exigiendo justicia, el juez trata de calmarla y al no conseguirlo la lleva fuera, dejando desconcertado al asesino, con la incertidumbre de lo que le sucederá; hasta aquí, la situación es de aparente normalidad, con el lógico temor del asesino, la inconsolable reciente viuda y el implacable juez se comportan de acuerdo a cierta lógica; sin embargo, hay "algo raro" que flota en el ambiente; en efecto, al regreso de la viuda y el juez vemos claramente la distorsión de la realidad: han cambiado su vestuario, su comportamiento no corresponde a la situación de la escena anterior y se dedican a hablar incoherentemente, palabras sin sentido, que no tienen ninguna relación entre sí, provocando con esto el estupor y desconcierto del asesino, que poco a poco se va convirtiendo en desesperación y angustia crecientes por no entender absolutamente nada. Esta situación que no define nada para el asesino, resulta peor, pues resulta una tortura emocional y mental: para efectuar esta tortura, el juez y la viuda emplean un tono neutro, exento de emociones, la frialdad y trivialidad de su comportamiento contrasta con la conducta nerviosa y suplicante del asesino.

Falsa alarma es una obra ambiciosa, su carácter simbólico representa admirablemente aspectos de la vida contemporánea, -- no solo de Cuba, sino del mundo entero: El aspecto que consideramos más importante es el menosprecio y la poca importancia que se da a la vida del ser humano: un hombre ha sido asesinado, y después de cumplir con los formulismos de rigor, parece que nunca hubiera existido; todos lo olvidan, excepto el mismo asesino, pero solamente porque de ese acontecimiento depende su mismo futuro; -- otro elemento que se destaca haciendo más grotesca la situación, es el sentido de los diálogos entre la viuda y el juez, los -- cuales se dedican a hablar de tonterías; esto simboliza la pérdida de la función comunicativa que tiene el lenguaje dentro de una sociedad deshumanizada e individualista, que da por resultado la indiferencia y el egoísmo; así como el surgimiento y desarrollo -- de valores falsos que sustentan una vida vacía y sin sentido.

El personaje más vital resulta ser el asesino, el cual no se encuentra inmerso en el "mundo" pequeño-burgués regido por las leyes del mercado; él tiene la necesidad de saber qué le sucederá, se convirtió en asesino por una especie de sugestión inducida por la misma viuda:

ASESINO: "... pude oír que la mujer decía al marido no dejar la -- puerta sin llave; que había ladrones en todas partes; -- que hasta los mismos sirvientes del hotel lo eran; que -- en fin, cualquiera podía pasar, ver la puerta sin llave, colarse en la habitación y llevarse el dinero." (1er act)

Aún cuando el asesino ha confesado abiertamente su crimen, el juez intenta: primero a declarar lo que el quiere, desentendiéndose -- posteriormente de él. Nuevamente nos encontramos ante una obra no apta para todo público, intelectual, accesible para quienes tienen satisfechas sus necesidades elementales y tienen la posibili-

dad de "complicarse" la existencia por problemas "más elevados".

Piñera, en Falsa alarma declara abiertamente que los valores regidores de la vida contemporánea son banales y falsos, de tal manera que importa más la forma que el contenido en las relaciones humanas, llevando paulatinamente al ser humano al vacío y pérdida de la propia identidad.

Falsa alarma corresponde a la época en que Virgilio Piñera vive en Argentina, desde ahí tuvo la oportunidad de acercarse a las corrientes más avanzadas del teatro mundial, escogiendo la farsa como su medio favorito de interpretación de la realidad.

Al escribir Estudio en blanco y negro, Virgilio Piñera va aún más lejos en cuanto a la crítica corrosiva a las formas de vida adoptadas por los seres humanos del presente siglo; la obra es corta y presenta una situación completamente absurda, que sin embargo, muestra con toda claridad una realidad cada vez más absurda, que llega a la estupidez; donde se defienden principios, ideales, creencias, religiones, partidos políticos y otras tonterías en forma intransigente, cerrados a cualquier opinión o punto de vista diferente al nuestro; discusiones sin sentido que no conducen a ninguna parte, pero sí provocan enormes conflictos, muchas veces irreparables.

Estudio en blanco y negro presenta la situación de dos desconocidos que se cruzan en un parque y comienzan a contradecirse: uno dice blanco, y el otro dice negro; estos dos hombres son observados por una pareja de novios que critican a los contrincantes, pero, al involucrarlos preguntando el hombre que dijo blanco al novio, este contesta negro, a lo que su novia le rebate diciendo blanco; sin darse cuenta, llegan al disgusto por aferrarse cada uno a lo dicho; poco después los dos hombres platican tranquilamente y el novio les reclama por ser los causantes de la riña -

con su novia; esto provoca una nueva acalorada discusión entre -- los cuatro sobre el blanco y el negro, hasta que aparece un quinto personaje diciendo amarillo, desconcertando completamente a -- los cuatro.

Dos cosas resultan importantes en esta obra: El tratar de imponer a los demás el color favorito, simboliza la intención (individual, social, nacional y mundial) del ser humano, de obligar a los demás para que adopten su modo de vida y además supediten su voluntad a la de él. Se encuentra también la falsedad e hipocresía prevalecientes en las relaciones amorosas: los novios, - con un comportamiento falso, se encuentran en aparente armonía; - al verse obligados a mostrarse tal como son, descubrimos a un novio dominante, macho e intransigente. El contraste entre los novios al principio de la obra con los hombres, y la participación posterior de los primeros en el conflicto, representa la irracionalidad, e inclusive la estupidez humana, nuevamente el lenguaje tiene gran importancia; a lo largo de toda la obra la violencia verbal es constante, llegando casi a la violencia física.

Estudio en blanco y negro es un grito angustioso del autor que se duele por la realidad absurda que vivimos, aún cuando la obra es muy breve, obliga a la reconsideración sobre la inutilidad de querer dominar a los demás solo con el afán de sentirse superior por el hecho de creer que tenemos el conocimiento universal y la verdad absoluta. No hay ninguna posibilidad de una comunicación auténtica, cada personaje pretende imponerse a los demás, no escucha y mucho menos es capaz de transigir con quien tenga una idea diferente a la suya.

Los personajes son caricaturas grotescas, con una aparentemente construcción realista, pero cerrados obsesivamente a la necesidad completamente irracional; la relación de Estudio en blanco y negro con el teatro de Ionesco y Becket es enorme, su fuerte --

carga simbólica la ubica dentro del mejor teatro del absurdo; cada texto, situación y comportamiento de los personajes simboliza aspectos bien específicos del comportamiento humano en general y latinoamericano en particular; algunos ejemplos son: La relación de pareja, donde el hombre pretende imponer su voluntad a la mujer, tratandola como objeto por sentirse superior a ella; una situación parecida es la que Ionesco trata en su obra La lección en tre el profesor y la alumna, donde la violencia es extrema y además de encontrar al hombre que humilla a la mujer, se encuentra el problema generacional y de una educación estúpida y mediatizada; tratado también en los textos de los personajes de Piñera; estos, al igual que los de Becket en Esperando a Godot, no saben a donde van, ni que es lo que quieren; no tiene ningún sentido su presencia; y sin embargo ahí están, discutiendo tonterías que no solucionan nada; la irrupción del personaje que dice amarillo sobresalta a los otros y confunde al público para que recapacite sobre la pluralidad en el modo de ver las cosas.

Estudio en blanco y negro también fue escrita en Argentina, donde el ambiente cultural era más intenso que el de su país; donde además, fue testigo de la gran cantidad de alemanes refugiados en ese país después de perder la segunda guerra.

Virgilio Piñera no estuvo esperando pacientemente a conocer las producciones dramáticas de los escritores europeos; sus obras son el resultado de la observación y análisis de la realidad sudamericana y de su propio país; así como la inevitable y benéfica influencia de Jorge Luis Borges, sobre todo durante su permanencia en Buenos Aires, donde produce sus mejores obras absurdas.

Poco antes de regresar a Cuba, Piñera escribe La boda, obra en la que hace una fuerte crítica a la sociedad burguesa donde las relaciones humanas están basadas en las apariencias, la --

hipocresía y la falsedad; y quien viola estas reglas, o incurre en la menor falla en el juego de la crueldad sistemática es castigado con el oprobio y el ridículo más feroz, con la consecuente exclusión de ese "mundillo".

Cuando todo está listo para efectuarse la boda entre -- Flora y Alberto, un "pequeño" incidente impide la realización de esta; Flora, al querer jugar una broma a su novio ocultándose con su amiga Julia ante la llegada de éste y su amigo Luis, deja descuidadamente un sostén enorme, mismo que es descubierto por Luis, el cual presiona a Alberto para que confiese el defecto de su novia: este consiste en que ella tiene las tetas caídas. El descubrir a su amigo este hecho provoca la anulación de la boda y una serie de investigaciones absurdas que dan por resultado la justificación del rompimiento. Solo hasta satisfacer una gran cantidad de formalidades (humillantes para Flora), se certifica ante un notario la imposibilidad de esa boda, dejando a la frustrada novia en ridículo por ser del dominio público su defecto.

El problema no es que Flora tenga las tetas caídas, -- pues Alberto lo sabe desde hace tiempo, sino que esto sea conocido por la sociedad, la cual no permite ni perdona; de tal manera que saberlo los amigos íntimos de ambos implica la pérdida de su reputación y prestigio social. A partir de ese momento Flora representa ridículo y escarnio para quien le brinde su amor o amistad. Las agresiones verbales que se ve obligada a soportar, obligan a Flora a descubrir la falsedad en que ha vivido; de repente se encuentra completamente sola, las personas que supuestamente -- le han querido, se dedican a enseñarle que en su sociedad no puede darse el lujo de tener ningún defecto, o al menos, si lo tiene debe ocultarlo, pues de lo contrario será vilipendiada y rechazada sin consideraciones, tal como le ocurre.

La crítica a esa sociedad burguesa que basa sus afectos y relaciones en general en la hipocresía y las apariencias, es corrosiva y despiadada; la repetición de la escena que originó el rompimiento, subrayando los comentarios acerca de la calidad y color de los guantes, alcanza dimensiones grotescas, pues resulta ser esto más importante que el amor que Alberto pudiera sentir -- por Flora; en este caso, es ella quien sufre las consecuencias de sus tetas caídas, pero sabemos por el comportamiento que tiene al principio de la obra que si el hombre hubiera incurrido en alguna falta, le hubiese sucedido lo mismo. Piñera muestra a las clases dominantes como son realmente, exhibe el vacío y falsedad que se esconden tras esa apariencia de belleza y felicidad de ropel: lo que importa en ese medio son las formas, las cuales deben ser ostentosas y atractivas para ocultar la verdadera naturaleza.

La obra está escrita en un realismo aparente, con algunas exageraciones deliberadas; el lenguaje es afectado, procurando evitar los excesos. Los personajes son seres desprovistos de carácter propio, dependen completamente del medio que los rodea, el juicio de este determina su posición dentro de la escala social, por lo que tienen la obligación permanente de cuidar su imagen, aún cuando esta, la mayoría de las veces es completamente falsa.

La obra de Piñera tiene parecido en cuanto a situaciones y lenguaje con La boda, de Bertolt Brecht; en esta, ya se ha efectuado el matrimonio; pero también están presentes la agresión verbal, la ironía y la burla entre los personajes; los cuales también son íntimos de los desposados; otro punto de relación, es la pretensión por parte de los personajes de aparentar lo que no son la petulancia e hipocresía son las formas que encuentran para comunicarse; y por último, el descubrimiento de la verdadera natura

leza de todos aquellos seres que muy a su pesar son ridiculizados entre ellos mismos.

Bien podrían integrarse ambas obras: la de Piñera sería la primera parte y la de Brecht la segunda, en el caso de que Alberto se hubiera casado con Flora.

Escritas con una diferencia de treinta y un años, las dos obras critican fuertemente los convencionalismos en que viven las clases dominantes, e incluyendo en esta crítica a las clases medias de un sistema donde la competencia y el individualismo -- exacerbado aíslan y enfrentan a los hombres entre sí en forma sutil, para que, en el momento menos pensado sea humillado o despojado el más débil o descuidado.

Virgilio Piñera regresa a Cuba en 1958, en este año publica Aire frío, obra que consideramos de carácter autobiográfico, en esta encontramos situaciones que muestran la situación cubana desde 1940 hasta 1958, a través de una familia que casi vive en la miseria, con un padre iluso, degenerado y fracasado que vive soñando con volverse rico; un hijo de éste que se adecúa a la situación política tratando de beneficiarse con cada cambio político sucitado: la hija, que es la protagonista, mantiene a sus padres y a un hermano, al cual identificamos con el autor; una madre abnegada y masoquista; y otro hijo que vive en Estados Unidos ilusionado con enriquecerse allá.

Aire frío es la denuncia de algo que todos saben: la situación de miseria en que se encontraban la mayoría de los cubanos en la época anterior a la Revolución de 1959; además, los esfuerzos desesperados por sobrevivir pasivamente, tratando de integrarse al sistema, aspirando a mejorar levemente una situación -- precaria, construyendose mundos ilusorios, llenos de esperanzas -- vanas y deseando formas de vida parecidas a las de las clases do-

minantes; hay inconformidad por la forma de vida que se tiene, pero desaliento por no saber como remediar la situación.

La obsesión de Luz Marina por tener un ventilador tiene varios significados: el más importante (que alcanza niveles grotescos y patéticos) es el de la imposibilidad para poseer el aparato: ella está consciente de esto; pero este deseo se convierte en ansia vital; por más que trabaje durante toda su vida, jamás será dueña de un ventilador; lo que reafirma su condición de lumpen, de miserable que no tiene la capacidad de satisfacer necesidades más allá de lo más elemental. El calor es agobiante, asfixiante; lo que parecería una hipérbole para algunos, se convierte en una situación real, pues no existe posibilidad de cambio y Luz Marina está plenamente convencida de que así es; la gran responsabilidad que ha asumido de sostener económicamente a sus padres, de tener fe en su hermano Oscar y sus poemas, así como el darse cuenta con enorme lucidez de la realidad en que viven provoca en ella amargura y frustración, siendo su gran fuerza de carácter lo que le impide enloquecer.

Luz Marina sabe perfectamente que su padre es un fracasado, un iluso pretencioso que se justifica con planes e ideas completamente absurdas para "sacar a su familia de la miseria"; que su hermano Enrique es un arribista sin principios, dispuesto a todo con tal de mantenerse dentro del sistema, cualquiera que sea la ideología de este, y que da a su familia algunas migajas como si fuera limosna; que su hermano Oscar no tiene ninguna posibilidad de reconocimiento como poeta; aún cuando sus poemas tuvieron algún valor que ella no entiende; que su hermano Luis está condenado al fracaso en Estados Unidos y, ella misma no tiene la menor posibilidad de casarse ventajosamente, o al menos con alguien de acuerdo con sus pretensiones, por lo que termina haciéndolo con Pepe, conductor de una guagua, quien resulta con más cua

lidades que la pretenciosa familia.

La trama y la estructura de la obra parecen corresponder al melodrama; sin embargo, el tono mesurado y la construcción de los personajes, así como su trayectoria y desenlace la definen como una pieza muy bien realizada, con influencias innegables del mejor teatro chejoviano; con un ambiente pesado, imbuido de una fuerte carga emocional contenida; las pocas ocasiones de exabruptos son hábilmente manejadas y plenamente justificadas que no caen en el juego de emociones fácil o exagerado.

Aire frío no es una obra de denuncia, pero se refleja la repercusión que tiene en el cubano común la situación de injusticia social dentro de gobiernos sumisos, corruptos y entreguistas anteriores al movimiento revolucionario. Los comentarios que hacen algunos personajes sobre la vida política del país, acen---túan con aparente ingenuidad la importancia que tiene esta situación para que vivan casi en la indigencia, sirviendo este panorama político como telón de fondo a lo que sucede en la obra.

En Aire frío están representadas las aspiraciones pequeñas-burguesas, limitaciones y formas de interpretar la realidad en la clase media (representada por Enrique) y en la baja, las cuales tienen una actitud conformista y no asumen un compromiso para cambiar la situación; así que, no saben que hacer para remediar su situación: Angel sueña ingenuamente con hacer el negocio que lo sacará de la miseria; Oscar prefiere escapar a Buenos Aires en busca de una quimera con la esperanza vana de ser reconocido como poeta; Luis vuelve derrotado y lisiado de Estados Unidos donde fue en busca de fortuna; Enrique trata de mantenerse económicamente por encima de su familia -sus visitas a ésta son con la finalidad de aliviar el malestar que le provoca su propia mediocridad - al ver que ellos viven peor que él- regalandoles ocasionalmente algo casi como limosna; Luz Marina trabaja para sobrevivir y su -

mayor anhelo es comprar un ventilador; Pepe (su esposo) es trabajador y responsable, pero conformista.

A su regreso a Cuba, Piñera contempla objetivamente la realidad de su país; el resultado de esta reflexión es Aire Frío, donde se presenta él mismo en el personaje de Oscar; su opinión - sobre los seres pasivos y temerosos es negativa, pues para ese momento, la guerrilla tiene dominada casi toda la provincia de Oriente.

Aire frío es una obra realista; en ella encontramos un Piñera autobiográfico y sincero, que se da cuenta de su papel dentro del proceso de cambio; se identifica -muy a su pesar- con los miedosos e incapaces de tener una participación activa dentro del movimiento armado, pero está plenamente convencido que el triunfo revolucionario será benéfico para todos; y así lo expresa en el prólogo que él mismo hace a sus obras completas: "... quisiera -- ser el hombre que se atreve a salir desnudo a la calle, admiro a Fidel Castro por haberse atrevido a liberar a Cuba..." (11, p.7)

La crueldad, el absurdo y grotesco son las formas favoritas de Virgilio Piñera para expresarse: así, en El flaco y el gordo presenta a dos individuos convalecientes en un hospital: -- uno de ellos, el gordo, es rico y tiene la posibilidad de alimentarse regiamente y ser atendido con esmero; mientras el flaco, es un pordiosero que debe conformarse con ver los manjares que el gordo consume y soportar la humillación constante que éste le hace con lujo de sadismo hasta provocar que el flaco lo mate, se lo coma y ocupe su lugar; al descubrir la ausencia del gordo, el personal del hospital le resta importancia al ver el dinero que el flaco les muestra (perteneciente al difunto). La llegada de otro flaco que ocupará el lugar vacío provoca el terror del primer flaco al imaginar cual será su fin.

Más que una parodia de la famosa pareja del gordo y el flaco interpretada por Oliver Hardy y Stanley Laurel, nos encontramos ante un teatro de la crueldad caricaturesca a la manera de los personajes de Hanna Barbera; donde la violencia es extrema.

Lo más importante es el tono emanado de la relación entre ambos personajes, hay una tensión permanente al enfrentar la glotonería con el hambre en grado extremo hasta llegar a lo escatológico. La división en dos cuadros sirve para mostrar un caso de antropofagia real; esto simboliza que el hombre al verse obligado a desatar sus instintos es capaz de devorar a sus congeneres; además, manifiesta la rapiña y violencia que caracterizan a las relaciones humanas contemporaneas.

Los personajes son simples, cada uno representa una clase social bien definida, el abismo que media entre estas es expresado crudamente; no hay la menor posibilidad de conciliación, el poderoso abusa del que no tiene nada, lo humilla haciendo alarde de su poder y supremacía; el egoísmo humano es presentado en su máxima expresión, cada personaje ve por sus propios intereses, -- dispuestos a destruirse unos a otros si esto les reporta algún beneficio; situación provocada y fomentada por el sistema capitalista, donde la competencia obliga al hombre a olvidar toda actitud noble y desinteresada.

En todos los dialogos hay tensión ininterrumpida, matizada únicamente por la esperanza del flaco de recibir algún alimento, el cual nunca llega teniendo que soportar además, las humillaciones constantes que el gordo le hace: todo esto va preparando el inevitable desenlace; prácticamente es el gordo quien obliga al flaco no solo a matarlo, sino a comerselo realmente; en esta acción no hay rencor ni odio. A pesar de las constantes menciones que hace el flaco sobre su dignidad, vemos que no tiene tal:

pues siempre termina haciendo lo que el gordo le ordena, lo cual cada vez es más humillante. En el acto de matar al gordo hay un hambre infinita, desesperada, que solo será satisfecha al consumir íntegramente el cadáver. La carga simbólica de este hecho -- abarca varios aspectos de la vida contemporánea y el sistema capitalista:

- La irreconciliabilidad entre las diferentes clases sociales y sus constantes agresiones.
- Cuando un ser humano, grupo social o nación llevan la explotación y humillación de otros seres humanos a grados extremos, provocan la violencia como respuesta y atrocidades peores que las realizadas por ellos.
- El ser humano es incapaz de vivir en armonía en un medio donde prevalescan la desigualdad económica y social; así como la competencia y la rapiña.

El cambio de conducta en el flaco al haber satisfecho su hambre, y el consiguiente temor con la llegada del otro flaco, indican lo banal y efímero que es el poder; sobre todo, cuando es conseguido en forma ilegítima; es necesario comentar aquí que el mismo miedo a tener que pagar sus culpas, lleva a los tiranos a cometer abusos, injusticias y represión. El flaco repite los vicios de comportamiento que tuvo el gordo; esto es importante, -- pues el cambiar de status no sirve de nada si no hay un cambio de mentalidad.

La reacción del flaco ante la llegada del otro personaje es de pánico; esto significa que dará a este un trato peor del que fue víctima y tendrá que acabar igual que el gordo.

Sin perder la línea de la farsa, Piñera en El filántropo asume una posición acorde con la ideología socialista; pues ante los abusos constantes y sistemáticos de Coco, presenta la toma

de conciencia y rebelión de los personajes humillados. Escrita en 1960, cuando la Revolución triunfante va consolidándose como una propuesta diferente y positiva con respecto al sistema anterior, es necesario hacer un teatro donde se muestren los abusos y deficiencias del sistema capitalista; y por el contrario, las virtudes y ventajas de la solidaridad entre los desposeídos.

Con el monólogo inicial de Coco, donde confiesa abiertamente su condición de millonario egoísta e insensible a todo; estableciendo una relación directa con el público en un tono informativo, característico de la obra didáctica, y el posterior desarrollo de las acciones, descubrimos un texto que tiende a ser esquemático e inferior a la producción anterior del dramaturgo. Lo más sobresaliente de El filántropo es el tono exagerado llevado al grotesco en la relación de los personajes entre sí; la violencia alcanza indirectamente al público, el cual tiene que aceptar su papel de marioneta al servicio de intereses económicos inmensos que pisotean la dignidad humana dentro del sistema capitalista. Al igual que en los juegos de escarnio, la humillación que sufren los personajes desposeídos resulta sumamente violenta, buscando provocar en el espectador malestar y hasta repulsión.

El filántropo fluctúa entre el simbolismo y la denuncia abierta, adopta un carácter sugestivo en cuanto a la forma, pero en lo referente al contenido hace proselitismo socialista y exhibe a los seres poseedores de enormes riquezas en su verdadera personalidad, en la que desprecian a todos aquellos que tienen menos y por lo mismo se aprovechan para explotarlos, humillarlos y manipular a su antojo sus sentimientos y vidas; esto no exime de culpa a los demás personajes, pues tienen la intención de ganar dinero fácilmente y sin el menor esfuerzo; el cual no recibirán nunca mientras no haya un cambio profundo en las estructuras so-

ciales y la misma mentalidad de ellos:

MARIA: "El dinero está perdido de antemano. Aquí nadie le cogerá un kilo a Coco. Ni uno, ¿lo oyen? Se las arreglaré para no aflojarlo. Si alguno de nosotros llegara a triunfar en la prueba que él nos ha puesto, inventaría un recurso para no pagar." (11, p. 461)

María es quien convence a los demás para que se rebelen y acaben con la flagrante humillación de que son objeto; con pocas dificultades logra hacerles ver que es posible romper el yugo. Cada uno de estos personajes se encuentran ahí por su propia voluntad; pero más aún que la voluntad, es la necesidad que los ha llevado a someterse a los caprichos de Coco.

Los símbolos son muy claros: Coco representa al multimillonario norteamericano que tiene sometida a Cuba en forma denigrante; María sería la Revolución reivindicadora de la dignidad y libertad del pueblo cubano; Serafín es la clase encumbrada aliada y servil para con el invasor extranjero; y al mismo tiempo déspota con sus compatriotas y represiva, que sostiene ese poder espúreo a base de fuerza; al periodista lo identificamos con la prensa "vendida" a los intereses imperialistas, que tergiversa la información en perjuicio de la nación misma; Carlos es el empleado de clase media que teme le descubran un fraude que ha cometido y debe reponer para no ir a la cárcel; Motica es la joven soñadora que aspira a convertirse en estrella en estrella de cine, sin darse cuenta que jamás podrá lograrlo; Elisa es una mujer verdaderamente necesitada, quien sirve además, para mostrar en grado extremo la falta total de compasión de Coco, quien se solaza en el sufrimiento ajeno, y más en la angustia de esta mujer, a quien se le muere el marido por falta de atención médica oportuna; el colmo de la burla es cuando Coco asiste al velorio y decide enviar -

una corona; la broma es sumamente cruel y grotesca, y muestra el sadismo del personaje en toda su magnitud. Al igual que en El flaco y el gordo, el potentado encuentra el mayor goce en el sufrimiento, humillación e impotencia de los desposeídos; los cuales, en El filántropo toman conciencia de su capacidad para cambiar la situación; y esto solo es posible si se unen, dejando de lado sus diferencias y ambiciones personales.

El mensaje es claro: "para vencer al imperialismo y las injusticias del capitalismo es necesaria la acción razonada y solidaria de los hombres explotados."

Con El filántropo, Piñera establece una relación entre el teatro de la crueldad y la propuesta brechtiana; el resultado es afortunado al conciliar el tipo de teatro que sabe hacer y le interesa, con las necesidades didácticas del momento histórico -- que vive Cuba.

La última obra que estudiaremos de Virgilio Piñera es - Dos viejos pánicos; escrita en 1968, e integrada definitivamente a su producción simbólica con carácter universal y desarrollando una gran capacidad de síntesis. Todo sucede en muy poco tiempo, - que sin embargo representa una eternidad por la inutilidad de las acciones. La rutina y la ociosidad en que viven un matrimonio con sesenta años de edad cada uno, y veinte de vivir juntos, después de los cuales han agotado el interés mutuo; todo lo saben el uno del otro y la única posibilidad de relación entre ellos es la realización de juegos sado-mazoquistas sobre el miedo y la muerte, - en un ambiente cerrado que llega a provocar angustia, pues los ancianos parecen estar presos en su cuarto; en su miseria y su relación viciada, la cual solo es posible si se agreden mutuamente, - pues están cansados hasta de sí mismos. Hundidos en la miseria están en espera de la muerte; esta les produce miedo, que llega a -

convertirse en pánico; ellos tratan de matar a éste miedo como si quisieran aniquilarse junto con él; pero esto es imposible; a medida que pretenden acabar con su pánico, o al menos controlarlo, llegan a tener miedo de todo; debido a esta situación, practican un juego donde terminan matandose realmente.

Dos viejos pánicos es una obra pesimista, donde a base de símbolos Piñera expresa la inutilidad de la vida contemporanea en todos sus aspectos; se duele -al igual que en Estudio en blanco y negro- del aislamiento en que vive el ser humano, y la incapacidad que tiene para comunicarse; así como la violencia constante en que se relaciona con los demás.

La acción permanente que efectúan los ancianos, es recortar figuras humanas de revistas; acción que simboliza la idea de que el hombre debe ser destruido por su inhumanidad y la banalidad de su existencia; la cual es vacía, falsa y sin sentido. Al jugar a la muerte, los ancianos simbolizan la destrucción paulatina y sistemática en que inevitablemente incurrimos todos; desde la agresión verbal, pasando por la intriga, la incomprensión, el abuso, hasta la agresión física en todos niveles: desde la bofetada, hasta la invasión y masacre de pueblos enteros. Los intentos por matar al miedo, nos obligan a reconocer que todos tenemos miedo, que ansiamos vivir sin angustia, dejar atrás la neurosis; cosas prácticamente imposibles, pues cuanto mayor es el esfuerzo por superar los temores, resulta mayor el hundimiento en ellos.

Los ancianos viven en una miseria física y moral que los va deteriorando inexorablemente. Los diálogos finales acerca de la inutilidad de la vida y la muerte son la conclusión de que el hombre vive para nada y se va consumiendo en medio del tedio y la violencia.

El hecho de que los protagonistas sean ancianos, simbo-

liza a una sociedad decadente, encerrada en sí misma, en un círculo vicioso, donde no existe la menor posibilidad de vivir dignamente.

En una atmósfera asfixiante que envuelve al lector-espectador y lo obliga a involucrarse, quedando atrapado en el mundo decadente de esta pareja de ancianos, los cuales hacen de su juego de miedo y muerte, una especie de ritual morboso, convirtiéndose éste en lo único que da sentido a su existencia, la cual esta condenada a esperar unicamente que llegue a su fin, cosa que no espanta ni tiene la menor importancia para la pareja.

La pareja de ancianos ha sido muy utilizada por los dramaturgos contemporaneos para simbolizar la problemática actual, - escogiendo cada uno el aspecto que desee destacar; desde Las sillas, de Ionesco, pasando por Esta noche juntos amandonos tanto, de Maruxa Vilalta, El apartamento, de René Marqués; hasta La hiel nuestra de cada día, de Luis Rafael Sánchez, por mencionar - solo algunos.

El teatro de Virgilio Piñera (1914-1979) es ambicioso - en el tratamiento que da a los temas que aborda; exige del espectador un ejercicio intelectual y cierto nivel cultural que le permita entender e interpretar los símbolos presentes en sus obras; esto lo convierte en un dramaturgo elitista, comprometido únicamente con la reacción artística. Combina simbolismo y existencialismo en un teatro de cámara que provoca el cuestionamiento sobre los valores de la moral contemporanea occidental, e inclusive hasta la rebelión abierta contra los sistemas sociales donde la hipocresía, la voracidad, la rapiña, la estupidez y el nulo respeto a los derechos humanos son lo característico y preponderante. Un teatro del absurdo, con su dosis de crueldad y grotesco, que influirá notablemente en el desarrollo dramaturgico cubano posterior a la Revolución.

b) La Revolución socialista de Castro y el teatro (1960-1990).

El 31 de diciembre de 1958 huye Batista de Cuba; deja como presidente al doctor Carlos Piedra, pero Castro advierte al pueblo que es una trampa; el 7 de enero de 1959 se consuma la Revolución, a partir de ese momento los cambios en todos los aspectos de la vida cubana son radicalmente opuestos al régimen anterior; inmediatamente se jerarquizan las prioridades de la siguiente manera:

- 1960 "Año de la Reforma Agraria."
- 1961 "Año de la Educación."
- 1962 "Año de la Planificación."
- 1963 "Año de la Organización."

El gobierno revolucionario consideró de vital importancia la educación para el pueblo cubano; por lo que implementó una campaña masiva de alfabetización, y en 1959 funda la Casa de las Américas, institución que ha sido básica para fomentar y difundir lo mejor de las letras hispanoamericanas dentro y fuera del país.

Jean Lamore interpreta de la siguiente manera la situación y la actitud de Cuba al consumarse la Revolución:

"Es evidente que el proceso revolucionario ha conducido a -- una revisión de los valores culturales. En 1961, las actividades se orientaron hacia una toma de conciencia de la cultura nacional, es decir, de acuerdo con la Revolución. Los valores universales son los fundamentos de la expresión original de la nación y toda manifestación cultural es recibida con agradecimiento a condición que no sea contrarrevolucionaria." (46, p. 113)

Evidentemente esta situación repercute positivamente en la creación dramática, por lo que proliferan los autores que dentro del régimen anterior habían sido hundidos en el ostracismo, o

que sus obras fueron vetadas por atacar o cuestionar al sistema.

No todo lo que se escribe es de la calidad deseable, pero la posibilidad de definir la propia personalidad del teatro cubano como la deseara algún día José Antonio Ramos poco a poco se va configurando al probar en las corrientes conocidas, con un -- eclécticismo que culminará con la apertura y encuentro de un teatro con características propias como parte de un fenómeno social íntegro.

Es imposible tratar de todos los autores y sus obras, -- trataremos de considerar a los más representativos; y esperando -- no caer en injusticias; además de los estudiados aquí, son dignos de mención:

- Matías Montes Huidobro (1931) con: Las cuatro brujas, Sobre las mismas rocas, Sucedrá mañana, El verano está cerca y Las caretas
- Rine Leal (1930) con: Hesde adentro, Jorge ha regresado, El pequeño Miguel y El mar de nuevo.
- Fermín Borges (1931) con: Gente desconocida, Pan viejo, Doble juego, Con la música a otra parte, El vago señor Chun-Li.
- José A. Montoro Agüero (1930) con Cumbre y abismo, Tiempo y espacio, El hombre honrado y Mamaita zapatón.
- Dysis Guira (1929) con: Tierra, Liberación de Romeo.

La noche de los asesinos, de José Triana es un experimento surrealista, donde tres hermanos, una noche en que están ausentes sus padres, juegan a asesinarlos; manifestando todos los problemas de su vida familiar: cada uno expresa su sentir respecta a los demás representando diversos momentos de sus relaciones, las cuales se han caracterizado por la violencia recíproca, falsos valores, hipocresía, incomunicación e incomprensión. Durante el juego se especula sobre las consecuencias que traería la consumación del doble crimen; esto sirve de pretexto para mostrar el verdadero sentir y pensar de hijos y padres, quienes exteriorizan las frustraciones y limitaciones que subyacen en su interior. Un juego donde está latente la realización del asesinato como algo deseado vehementemente, con diálogos sumamente violentos que reflejan la angustia e incapacidad de comunicación de seres producto de las deformaciones educacionales y existenciales dentro de una sociedad castrante, machista y limitadora; que da por resultado individuos agresivos, inmaduros, carentes de afecto y autoestima.

La influencia más perceptible es de Jean Genet con su obra Las criadas; donde los símbolos se convierten en la realidad misma, con cambios; en ocasiones sutiles, y repentinos en otras; en ambas obras los personajes adoptan el papel de aquellos otros que los humillan, haciendo con esto, más evidente el odio y envidia que sienten hacia ellos.

José Triana lleva el teatro psicológico hasta lo psiconalítico y surrealista; integra el complejo de Edipo al de Electra, donde el odio hacia ambos padres autoritarios e intransigentes convierte el deseo de matarlos en obsesión, dando por resultado la exacerbación del instinto asesino hasta el delirio y (casi) la locura.

Tanto en Las criadas, como en La noche de los asesinos,

existe la irreconciliabilidad de los personajes en pugna; en ambas la violencia y el rencor acumulados por las criadas hacia los patrones, y los hijos hacia los padres, respectivamente, expresados a través de la exteriorización de las intenciones homicidas que no pueden manifestar en presencia de los seres odiados, conducen a los protagonistas a la auto-aniquilación: En Las criadas, Clara prefiere suicidarse con el veneno que pensaba dar a la señora, -- Mientras Solagne deberá afrontar las consecuencias de todo lo planeado por ambas; en la obra de Triana: Lalo, Cuca y Beba, después de regodearse en la idea de asesinar a sus padres, de desahogarse sobre el resentimiento contra ellos y, especular sobre las consecuencias que traería la consumación del hecho, quedan agotados y frustrados; se saben impotentes para efectuar el asesinato; pero al espectador le queda la idea de que tarde o temprano lo realizarán.

Jean Genet y José Triana reconocen las grandes dificultades que existen para transformar las estructuras sociales que se caracterizan por la explotación, la rapiña, el autoritarismo, el racismo y la violencia; Las criadas es aún más pesimista, pues el suicidio de una y la espera pasiva de la otra significan una actitud evasiva; donde no hay posibilidades de escapar a la inferioridad y mediocridad impuesta por la sociedad clasista; por el contrario La noche de los asesinos propone la posibilidad de acabar tarde o temprano con los padres represivos y autoritarios.

Los personajes de La noche de los asesinos tienen una problemática emanada de su sentir individual sobre la forma de vida que se les ha impuesto; rebasa el nivel meramente existencial y familiar, pasando a convertirse en símbolo de situaciones sociales y aún más allá; esto quiere decir que los traumas, frustraciones y neurosis de un individuo no son producto de su incapacidad para adaptarse al medio, sino que tienen raíces mucho más profun-

das; las cuales se encuentran en un sistema social hostil y limitante del auténtico desarrollo humano.

Al igual que en las obras: Malditos, de Wilberto Cantón y Cosas de muchachos, de Wilebaldo López, la obra de Triana presenta la problemática de una juventud sin posibilidades de escapar a la mediocridad y la frustración, condenada al fracaso, rebelde ante la forma de vida hipócrita, con falsos valores, violenta y cerrada completamente al cambio. Ante esta situación, el joven se encuentra desconcertado y desorientado, se da cuenta que las cosas no están bien, pero no sabe que hacer, ni hacia donde dirigir sus pasos; y mucho menos a quien dirigirse, pues ha perdido la confianza en el adulto y por lo tanto agota sus energías en actos irracionales y destructivos.

La noche de los asesinos presenta un problema que la Revolución no puede resolver con proyectos y buenas intenciones -la falta de comunicación generacional-, el dramaturgo sabe que cada cubano arrastra irremediablemente vicios del sistema anterior: - es necesario hablar claro acerca de estos, y por lo mismo es de vital importancia llamar la atención en la forma en que el adulto se relaciona con el adolescente. La crudeza de la obra obliga inevitablemente al auto cuestionamiento que permita acabar con la prepotencia y represión ejercida por los padres para con los hijos.

Eduardo Manet (1927) se encuentra más cercano a Jean - Paul Sartre, con un tipo de teatro existencialista en cuanto al contenido; e integrado al realismo mágico en cuanto a la forma: - con símbolos y ambientes de aparente intrascendencia, pero que observandolos detenidamente resultan de una ironía fina y sugestiva.

Presagio, escrita en 1950, trata de tres enlutadas a las cuales se les han muerto: el marido, el hijo y el padre res-

pectivamente, cada una llora y menciona las cualidades y lo más sobresaliente de ellos. Un cura las increpa acusandolas de herejía por no resignarse; ante la rebeldía y protestas de las mujeres, el cura apela a la demagogía católica. Al reflexionar ellas sobre el más allá, aparece un espíritu loco, quien las convence de que lo mejor es vivir plenamente, disfrutando cada instante de la vida; al verse ignorado, el cura intenta imponerse, pero ellas se alejan tras al espíritu loco sin hacerle caso.

El ambiente es un tanto irreal, casi de sueño, es muy claro el enfrentamiento de valores entre el cura y el espíritu loco: tal como en algunas obras del renacimiento, el cura es mostrado como un ser dogmático, intransigente y manipulador; frente al espíritu loco que representa la libertad, la naturaleza y el espíritu progresista; sin embargo, los cuestionamientos de orden filosófico expresados por las mujeres, nos remiten al cuestionamiento de Hamlet sobre el "ser o no ser"; o a la profundidad del pensamiento prehispánico nahuatl, expresado en la poesía de Nezahualcōyōtl. Las mujeres optan por seguir al espíritu loco; esto indica la fe que el autor tiene en que la humanidad se libere de sus ataduras ancestrales (tabús, fanatismo religioso, manipulación, etc.) este espíritu loco representa la liberación (¿o tal vez la perdición?) para aquellos que se atrevan a seguirlo; no importa realmente hacia donde lleve ese camino, pero resultará mejor cualquier cosa que continuar hundidos en el miedo y la insatisfacción, de acuerdo al pensamiento hedonista.

Al seguir las mujeres a este personaje, no sabemos si vivirán o morirán, pero eso en realidad no importa, pues van en busca de su liberación; si el espíritu loco resultara un charlatán, encontrarían la manera de resolver ese problema; lo importante al seguirlo es romper las cadenas de la mediocridad y los prejuicios en que se ha debatido la humanidad tras 2000 años de cató

licismo institucional. El sentido anticlerical de la obra es muy claro, e incluye a todas las sectas contemporaneas.

Presagio simboliza la problemática existencial del hombre actual, el cual ve derrumbarse los valores que daban sentido a su existencia al descubrir que son falsos, faltos de un fundamento real, y no le ayudan a resolver las dudas que le presenta el mundo complejo y angustioso contemporaneo; por eso, es preciso buscar otras posibilidades, en un proyecto de vida más auténtico y libre, el cual lo ofrece en la obra, el personaje del espíritu loco.

Las mujeres tienen el papel de plañideras que se lamentan por la pérdida de sus hombres (esposo, hijo y padre respectivamente), sin los cuales se sienten imposibilitadas para continuar viviendo: solo la irrupción del espíritu loco las hace salir del marasmo y confusión en que pretende hundirlas el cura.

Eduardo Manet propone en esta obra, el rompimiento con toda forma de vida cerrada y dogmática que impide el desarrollo humano, y por el contrario, invita a la búsqueda de la libertad auténtica sin importar los medios para conseguirla.

Otra obra corta de Manet es Scherzo; siguiendo la línea del simbolismo, presenta una trama propia del teatro renacentista, donde la dama joven (Ivelina) es asediada y requerida en amores por el galán (Tristán), quien es joven, soñador, idealista y romántico; y también por el viejo (Marbac); antítesis de Tristán. Con las características de cada personaje bien definidas; Ivelina juega con ambos pretendientes destacando las cualidades de uno en presencia del otro, obligando a ambos a prometerle lo mejor que pueden ofrecerle; la conducta de ella hace posible la materialización de Satán; el cual es un pobre diablo que reúne las características de los otros dos, pero con un cansancio de siglos y mu-

chos motivos para quejarse de los seres humanos, los cuales (según él) son peores que el mismo diablo. Ivelina se enamora perdidamente de este personaje, pero él la rechaza y la abandona; cuando regresan Tristán y Marbac, Ivelina se encuentra completamente trastornada por el amor que Satán despertó en ella.

En Scherzo, ningún personaje consigue lo que desea, tal parece que la felicidad es algo inalcanzable, la insatisfacción es la constante de todos, pues no basta ser joven, hermoso (a), rico, inteligente, apuesto, e inclusive tener poder sobrenatural para justificar una existencia plena: ésta, por el contrario, es aburrida, agobiante y sin sentido. Cada personaje ambiciona lo -- que no podrá alcanzar, asume una actitud de desprecio hacia lo -- que puede obtener fácilmente: Tristán quisiera la riqueza de Marbac, y éste a su vez la juventud de aquel, Ivelina se enamora de Satán por su condición de ser extraordinario, y éste quiere entender el por qué de la incoherencia de la vida humana; la cual rebaja todas las expectativas de maldad y egoísmo adjudicadas a la -- historia satánica.

Otro elemento presente a lo largo de toda la obra es el erotismo, e inclusive la lujuria que muestran los tres personajes humanos; comportamiento que contrasta notablemente con la indiferencia y frialdad de Satán, a quien le preocupan cosas más trascendentales. Esta forma de presentar al "maligno", como ser superior y preocupado por el sentido de la vida tiene relación directa con el personaje del espíritu loco, comentado en la obra anterior.

Con características similares, solo que enfocado más al cuestionamiento del orden social imperante en el medio rural latinoamericano, aparece el Diablo en la obra Las manos de Dios, de Carlos Solórzano; aquí el Diablo incita a Beatriz a luchar por su libertad; al igual que en Scherzo, es el personaje femenino el --

que hace posible la materialización del representante del averno; pero mientras Beatriz desea salvar a su hermano de la muerte, Ivelina quiere saciar sus instintos sexuales; en las dos obras, el personaje infernal es presentado con un enfoque diferente al tradicional en que personifica a la maldad; por el contrario, en -- Scherzö y Las manos de Dios, representa a fuerzas liberadoras, -- preocupadas por la opresión y otras limitaciones que impiden la felicidad del ser humano. En ambas obras, Satán y el Diablo están enfocados con una trayectoria parecida a la de Prometeo en su condición de ángeles rebeldes caídos, derrotados por la incompre-- sión e incapacidad del hombre para buscar mejores alternativas pa-- ra su existencia. Después de tantas batallas perdidas, se encuentran cansados, sin deseos de continuar su lucha estéril; Satán se fastidia inmediatamente ante los requiebros amorosos de Ivelina y prefiere abandonarla; el Diablo de Las manos de Dios sólo decide volver a la lucha ante la súplica de la agónica Beatriz.

La conclusión de ambos autores es pesimista, tal parece que el hombre no tiene remedio, y está condenado a sucumbir en me-- dio de la banalidad, el tedio y la mediocridad, según Manet; y -- dentro de la injusticia, la corrupción y la incomprensión, según Solórzano.

Qué pasó con Frankenstein? es una obra donde Eduardo Ma-- net reflexiona sobre la problemática de la creación literaria, en esta se discute si el escritor concibe a sus personajes por el -- "inefable poético" surgido de su inspiración y capacidad creadora, o estos existen ya en un mundo incognoscible, y escogen a tal o -- cual novelista o dramaturgo para manifestarse.

Convirtiendo a dos escritoras inglesas del siglo XIX en personajes, que a su vez se ven obligadas a confrontar sus puntos de vista con personajes creados por ellas y que no están confor--

mes con los resultados de la obra terminada. Estos fantasmas que viven dentro del escritor, lo persiguen y presionan para que éste les de vida y forma; la lucha constante entre autor y personaje da por resultado la obra terminada; que, buena o mala equilibra este conflicto interno del autor; a pesar de las resistencias de los personajes, el escritor vence al final, y tras múltiples esfuerzos logra plasmar su talento y propuesta literaria.

Al igual que en la novela Niebla, de Miguel de Unamuno, donde el protagonista enfrenta y cuestiona a su autor sobre su vida de personaje, pretendiendo obligarlo a cambiar el destino que le ha impuesto; en ¿Qué pasó con Frankenstein?, María Shelley tiene que enfrentar al monstruo creado por ella; y a su vez, Carlota Bronte debe soportar el asedio de su personaje Jane Eyre que pretende obligarla a escribir una segunda parte de la novela por no sentirse satisfecha con el final de esta. En el desarrollo de la obra teatral de Manet, las escritoras se ven obligadas a aliarse y empear la violencia en contra de sus personajes, pues estos, -- unidos pretenden forzarlas a escribir lo que ellos desean dictándoles los textos, provocando la burla de las escritoras ante la imposibilidad de cambiar o forzar lo imaginado y creado por ellas.

Otros casos en que los personajes hablan con los autores son: el curioso diálogo que sostiene Emilio S. Belaval con -- Buenaventura Padilla, creación literaria de Luis Rechani Agrait -- en la obra Mi señoría; donde también se habla de la relación escritor-personaje (28, p.24); y por supuesto la obra Seis personajes en busca de un autor de Luigi Pirandello; donde los personajes en busca de quien los represente como lo desean, o como lo requiere su historia, tienen un comportamiento completamente (en apariencia) independiente del dramaturgo, y expresan su insatisfacción por la forma en que se les quiere representar.

Con una ambiente inicial de misterio, propicio para la aparición de duendes y fantasmas, suceden cosas increíbles; la -- discusión de las escritoras con sus respectivos personajes, muy a "la inglesa", con algunos exabruptos de Carlota y su personaje, - podemos ubicar esta obra dentro del teatro del absurdo, con un -- tratamiento de realidad aparente.

La única obra en que Manet trata sobre la Revolución cubana es Las monjas; pero este acontecimiento se encuentra fuera - de lo que acontece en escena, determinando desde el exterior la - situación de ésta.

Tres monjas se encuentran ocultas en el sótano de un al macón abandonado esperando la llegada de una señora rica que trae rá los medios económicos, para que juntas puedan escapar de la -- violencia que reina afuera; durante la espera expresan la falta - de respeto y afecto que existe entre ellas. La entrada de la seño ra con su cofre repleto de joyas muy valiosas, provoca el desbor - damiento de las pasiones, pues mientras la Madre Superiora preten de aparentar que se encuentran en armonía, Sor Angela muestra el desprecio y resentimiento que siente contra esa clase social, por su parte Sor Inés, quien es muda y sirve a las otras, agradece a la señora sus demostraciones de afecto al grado de besarla en la boca. Sor Angela asesina a la señora ante la reprobación de Sor - Inés, quien a su vez pretende matarla; y solo la intervención de la Madre Superiora impide la muerte de alguna de ellas. Después - de mucho tiempo, cuando se encuentran sin alimentos, Sor Angela - cava un túnel, Sor Inés desentierra el cadáver de la señora provo - cando la desesperación de la Madre Superiora; la tensión entre -- ellas las lleva casi a la locura, cuando nuevamente pelean las -- dos monjas, la Madre Superiora mata a Sor Inés por la espalda, al quedar solas, Sor Angela y la Madre Superiora se manifiestan mu--

tuamente el odio que se tienen, pero la necesidad que tienen una de la otra. Sor Angela sale a continuar el túnel y la Madre Superiora enloquece y se adorna con todas las joyas llevadas por la señora.

Eduardo Manet no enjuicia el movimiento revolucionario, su ataque va dirigido a la institución eclesiástica; presenta a las monjas escondidas como ratas, dejándose llevar por sus intereses particulares; manifestando sus debilidades humanas en grado extremo: egoísmo, envidia, ambición, etc. Dentro de esta situación desesperada en que se encuentran, no tienen otro remedio que mostrar su verdadera personalidad, haciendo a un lado todo sentimiento noble o generoso; llegando a perder el mínimo respeto por la dignidad e integridad humanas. En esta obra no hay símbolos, es la cruda realidad que, al no atreverse a afrontarla obliga a las monjas a luchar entre ellas como fieras, destruyéndose mutuamente por lograr una hegemonía absurda y sin sentido; saben que prácticamente es imposible su huida; pero se aferran a la idea en forma obsesiva al grado de asesinar inútilmente.

Las monjas están conscientes de que un cambio en las estructuras sociales, en un sistema donde sea el pueblo quien tome el poder, les afectará negativamente por el papel manipulador e hipócrita que ha asumido la iglesia institucional, aliada siempre a los intereses que históricamente han explotado inhumanamente a los más débiles y desposeídos.

Al tratar de huir escondiéndose de las atrocidades cometidas en el exterior, las monjas cometen delitos peores: los cuales no tienen la menor justificación; esto aporta elementos propios de la tragedia, tales como el hecho de que ellas saben perfectamente que no hay salvación, su destrucción está próxima; sobre todo después de asesinar a la señora y a Sor Inés; la idea obsesiva de cavar un túnel y poder escapar por el, lleva a Sor Ange

la y a la Madre Superiora a la locura.

De las tres monjas, solo Sor Inés mantiene una actitud de respeto por la vida humana, las otras la tienen como sirvienta y para que toque la guitarra; por eso, desconocedora de los verdaderos planes de ellas respecto a la señora, se horroriza al descubrir que Sor Angela la ha matado y por lo mismo la ataca, perdiendo desde ese momento la mansedumbre, convirtiéndose en enemiga -- constante de Sor Angela, situación que durará hasta el momento en que es asesinada por la espalda a manos de la Madre Superiora; lógicamente, al descubrir la inconformidad de Sor Inés, lo mejor es deshacerse de ella, pues aún cuando la Madre Superiora siente mayor inclinación hacia Sor Inés, ejecuta lo que más conviene a sus intereses en ese momento:

"- SOR ANGELA: ¿Por qué la mataste a ella en vez de matarme a mí?

Hubiera sido fácil... Tú tenías el cuchillo en la mano y nosotras dos estábamos indefensas y a tu alcance. --

¿Por qué a ella?

- MADRE SUPERIORA: ¿Por qué... qué?

- SOR ANGELA: Yo estaba esperando el golpe en cualquier momento.

Creí que ese momento había llegado. Es una verdadera -- sorpresa para mí... (RIE UN POCO). Creo que todavía no me repongo.

- MADRE SUPERIORA: Sí.

- SOR ANGELA: ¿Por qué cambiaste de planes a última hora, Madre?

¿Ya te diste cuenta de que yo soy la más útil en estas circunstancias?

- MADRE SUPERIORA: Mi ratita se había vuelto peligrosa. Eso es todo. De pronto sentí que el verdadero peligro estaba ahí. No lo pensé, lo sentí. Y obré..." (22, p. 153)

Además del odio que se tienen, ahora deben cuidarse mutuamente, saben que en cualquier momento una puede matar a la --

otra, aunque por lo pronto se necesitan y eso les da cierta seguridad relativa.

Las monjas es una obra que presenta decisiva influencia del teatro del absurdo a la manera como lo escribió Jean Genet en la década de los 50s.; al igual que en El balcón hay una desacralización y un ataque directo a las instituciones religiosas; además presenta violencia extrema en las relaciones de los personajes en la misma manera que Genet en Las criadas. La relación más cercana se encuentra en las obras de Virgilio Piñera: El flaco y el gordo, y Dos viejos pánicos.

Eduardo Manet enfoca sus ataques a la iglesia como institución manipuladora del pensamiento humano.

Dentro del proceso de transformación que produjo la Revolución cubana, otra figura destacada es Abelardo Estorino, quien en 1954 escribe su primera obra: Hay un muerto en la calle. Al triunfo de la Revolución ingresa al Teatro Nacional, y más tarde al Teatro Estudio. Rine Leal ubica un primer momento en la producción dramática de este autor, donde se encuentran: El peine y el espejo (1956); El robo del cochino (1961); La casa vieja (1963) y Los mangos de Caín (1964), el cual se caracteriza por: "...el paisaje provincial, la familia pequeño-burguesa, la desigual relación del hombre y la mujer, la rebeldía del joven frente a lo cauduco, y la necesidad del cambio..." (8, p.7)

En El robo del cochino, Estorino presenta el conflicto que trae consigo la inminente consumación de la Revolución en el seno de una familia rural acomodada, donde el hijo de un terrateniente que estudia en la Universidad de La Habana llega a casa de sus padres por encontrarse la Universidad en huelga; el joven (que representa el pensamiento progresista, anhelante de lograr un cambio sustancial en la estructura socio-política del país) se ve obligado a enfrentar a su padre; quien tiene una actitud reaccio-

naria y conservadora, pues le interesa únicamente cuidar lo que -- ha logrado (su riqueza) a lo largo de toda su vida; así, al pedir le su hijo que intervenga para lograr la libertad de su amigo, -- quien ha sido encarcelado con el pretexto de haber robado un cochino, pero que en realidad fue detenido por ayudar a un estudiante revolucionario que llegó herido; Cristóbal (el padre) responde con evasivas, hasta que Juanelo (el hijo) lo presiona para que declare sus temores; e inclusive su complejo de inferioridad. De la discusión entre padre e hijo surge la decisión de Juanelo de abandonar todo y unirse a los revolucionarios de Sierra Maestra.

Estorino destaca en esta obra, la situación de la mujer con tres diferentes actitudes: Rosa, esposa de Cristóbal tiene un comportamiento de esposa abnegada, completamente dependiente de -- la voluntad del hombre; cerrada a todo lo que sucede a su alrededor, viviendo en el pasado y añorando a su hija muerta, con un -- amor enfermizo; Lola, la sirvienta es la fusión de las razas, una mulata alegre y dicharachera, que se expresa con absoluta libertad llamando a las cosas por su nombre y dispuesta a participar -- activamente en el movimiento revolucionario si llega a ser necesario; aún cuando no tiene ninguna preparación, sus ideas son claras y se da cuenta muy bien cuando se comete una injusticia; el -- personaje de la maestra (esposa del alcalde) es una chismosa de -- pueblo que además se da aires de gran señora; hay dos personajes femeninos que no aparecen en la obra, pero que es significativo -- el papel que juegan dentro de esta: son la hija del alcalde: "niña rica" del pueblo que está siendo educada para ser una "esposa modelo" tradicional; por otro lado se encuentra Adela, mujer que se relaciona con Juanelo y está comprometida con el movimiento revolucionario; rompe con todos los esquemas femeninos anteriores y se presenta como una mujer preparada, inteligente, dinámica y con

una militancia efectiva en la lucha contra la dictadura.

Los personajes están bien definidos en sus posturas -- ideológicas, y no por eso llegan a ser simples, pues los rasgos -- de carácter que presentan están bien fundamentados, cada uno tie-- razones válidas y bien justificadas para comportarse como lo ha-- cen. Abelardo Estorino escribe una pieza, que si no es perfecta, logra presentar la situación previa a la consumación de la Revolu-- ción combinando elementos realistas con naturalistas sin caer en la denuncia sin fundamento. Los personajes están contruidos de -- tal manera que logran representar las diferentes actitudes asumidas por la población cubana ante el acontecimiento revolucionario.

Técnicamente, El robo del cochino supera los niveles lo-- grados por José Antonio Ramos y Marcelo Salinas, los cuales no -- pueden evitar la repetición de modelos melodramáticos caracterís-- ticos del siglo pasado al escribir teatro realista; la compara--- ción es pertinente, pues los dramaturgos mencionados son los mejo-- res exponentes de su época. Estorino logra una pieza de tipo revo-- lucionario sin incurrir en el panfleto o la denuncia esquemática del regimen batistiano; por el contrario, la vitalidad de sus per-- sonajes, demuestra el amplio conocimiento que el dramaturgo tiene de la vida rural pre-revolucionaria.

Las acciones tienen lugar en la provincia cubana, pero ilustran magníficamente los diversos modos de pensar en la clase media de todo el país antes del triunfo revolucionario.

Al dramaturgo le preocupa el sentido de la vida; o más bien, que la vida tenga un sentido; por eso Juanelo decide romper con su padre, pues descubre, con la prisión y muerte de Tavito -- que viven indignamente, que es indispensable participar activamen-- te para poder cambiar las cosas:

JUANALO: "...Y me aguanté el lloriqueo. Y después me ref, como se

rió todo el mundo cuando se cae una vieja o cuando le dan una pedrada a un gato. Y me reía siempre como los demás, no como yo quería.

CRISTOBAL: Hay que ser así. Tú mismo dices que todo el mundo es así.

JUANELO: No, los obligan a ser así.

CRISTOBAL: Da igual. Hay que pelear todos los días. Cuando te levantas, por la mañana, tienes que pensar: ¿contra quien estoy hoy?

JUANELO: No, no. Yo no quiero vivir así. Lola no pelea.

CRISTOBAL: Porque no tiene nada.

JUANELO: Pues yo estoy con Lola, con Tavito. Estoy con ellos; si hay que pelear, estoy con ellos, para poderme reír como yo quiero." (20, v. 2 p. 126)

El enfrentamiento de Juanelo con su padre implica muchas cosas: entre ellas, la más importante es el cambio radical en el modo de apreciar el mundo, el ideal socialista reivindicador de los desposeídos, que acaba con la división de clases; además se encuentra el conflicto generacional, donde el padre pretende obligar al hijo a tener su mismo modo de pensar y comportarse, pero frente al autoritarismo paterno, el joven reclama su derecho a ser independiente y tomar sus propias decisiones.

En su momento, El robo del cochino fue la obra que mejor interpretó el pensamiento de todos los sectores de la sociedad cubana al cambiar de sistema político-social.

Después de El robo del cochino, Abelardo Estorino escribe: El tiempo de la plaga (1968); Tiene la palabra el compañero máuser (1972); Mientras Santiago ardía (1974); Más temprano que tarde (1974); La dolorosa historia del amor secreto de Don José - Jacinto Milanés (1974); Ni un sí ni un no (1980); hasta que en --

1983, Morir del cuento; sobre esta obra dice Rine Leal:

" Morir del cuento se autodefine como una "novela para representar". La amplitud temporal de la historia, la profusión de personajes y su interrelación, los diferentes caminos de la acción que parecen en ocasiones no llevar a descender algo, la confluencia pasado-presente, la multiplicidad de escenarios, la técnica del puzzle, la deliberada ausencia de estructura anecdótica, y hasta el tiempo de la obra y su división en dos actos con títulos que semejan -- "capítulos", le confieren al texto un tratamiento no dramático en el sentido tradicional, sino "narrativo", aunque -- la obra sea esencialmente teatral y solo en una escena alcance su definición total." (8, p. 11)

Al igual que Julio Cortázar en Rayuela, Abelardo Estorino exige en Morir del cuento, que el lector-espectador haga un esfuerzo para descifrar las claves falsas; dejar incógnitas como el destino final de la pistola con que Favito se suicida.

La experimentación formal, donde abandona las estructuras tradicionales; en Morir del Cuento, Estorino juega con el espacio, el tiempo y la caracterización; lo fundamental son los recursos escénicos; utiliza el teatro dentro del teatro, altera deliberadamente el tiempo, trabaja planos diversos y hasta contradictorios de una misma realidad, rompe la cuarta pared, utiliza -- el distanciamiento brechtiano en una doble función: el actor del público, y el actor del personaje, emplea el espacio como escenografía y supera el esquema cerrado de los conflictos familiares -- pequeñoburgueses.

La madurez y lucidez del dramaturgo le permiten jugar -- e integrar muy bien elementos propios de la narrativa con la dramática, para lograr "...una obra que nos cuestiona, y en la que --

la perspectiva del pasado es desde el presente, pero que se transforma finalmente en la perspectiva del presente desde el pasado, que es lo que el autor quiere decirnos." (8, p. 12)

La acción sucede didácticamente en dos planos: la que es "conducida por los personajes", desarrollada en 1980; la "conducida por los actores", en 1930, medio siglo separa estos dos -- planos temporales; la familia de que trata la obra está completamente disgregada, todos envejecidos; algunos en el extranjero y otros muertos; todo lo han perdido, los recuerdos acuden tumultuosos; no se puede hablar de una "verdad" en cuanto a los sucesos -- del pasado; cada personaje tiene la suya propia, pero a través de hurgar en ese pasado de una imagen aparentemente dócil, pero airada y áspera, podrá comprenderse este presente. La conclusión de Rine Leal sobre Morir del cuento es: "Que si bien la vida de un -- hombre es inabarcable y que el tiempo lo transforma todo, no por ello podemos evitar la búsqueda de la autenticidad, el autorreconocimiento, el encuentro con la verdad y la identidad, todo lo -- que determinará la validez de las conductas y el lugar del hombre es su mundo. Y si muchos "viven del cuento", es decir, de la mentira, los personajes de Estorino "morirán del cuento", es decir, de la ausencia de la verdad." (8, p. 14)

Al igual que Leonelo, el de El travieso Jimmy, Siro descubre un mundo vacío y sin sentido; pero a fin de cuentas todo no es más que una representación teatral.

El triunfo revolucionario permitió el auge del movimiento teatral, lo que da lugar a la manifestación de muy diversas líneas de expresión; al respecto Magaly Muguercia comenta: "Algunas positivas, combatientes, que se van abriendo paso hasta el día de hoy cada vez con más fuerza y explican el surgimiento en 1968 de un fenómeno como el Teatro Escambray. Otras que, incapaces para --

superar las limitaciones de una óptica ya caduca, llegan a entrar en fuerte contradicción con la política cultural de la Revolución" (52, p. 8)

El mejor representante de un teatro abierto, libre de prejuicios y acorde con la ideología revolucionaria, que además rescata lo valioso de la creación dramática anterior, es José Ramón Brene, quien nació en 1927 y llevó una vida de marinero errante por lo que tuvo oportunidad de conocer muchos lugares del mundo, y es hasta la caída de Batista que encuentra la posibilidad de realizarse como dramaturgo.

El ingenioso criollo Don Matías Pérez (estrenada en -- 1979) está ubicada en 1856, el personaje que da título a la obra, obsesionado con la idea de que el hombre es capaz de volar, se ve obligado a enfrentar la intransigencia del gobierno español y la incompreensión de sus conciudadanos y su propia familia, quienes lo toman por loco; demostrando al final la comprobación de sus -- teorías.

El título mismo de la obra y la situación del protagonista establecen un parentesco entre Don Matías y Don Quijote; pero a diferencia del personaje cervantino que muere arrepentido de sus desvaríos, el personaje cubano nunca se da por vencido y prefiere dejar para siempre de ese "mundillo" cerrado que no le permite desarrollar algo que es benéfico para todos; pero antes de irse pone en su lugar a la multitud ignorante y necia que no creyó en él:

"... Yo no estoy loco. 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 humani--

dad, y que al deambular por el mundo, las suelas de sus zapatos rotos van levantando un polvillo de oro con el cual -- cubren las suciedades e injusticias de este mundo, y a las que hace transformar en ideas, en impulsos, en material que el futuro empleará en bien de la humanidad..." (2, p. 175)

La crítica a las multitudes mediocres y envidiosas no -- puede ser más clara; pero Brene no se refiere en absoluto a la si tuación cubana post revolucionaria; todo lo contrario, pues el -- sistema que presenta en la obra es el propio del siglo pasado, -- donde la prepotencia de los españoles y la inconformidad latente y creciente de los criollos iba preparando el terreno para el est adillo de la primera revuelta revolucionaria desatada con el gri to de Yara en 1868. Históricamente el autor expone la situación -- cubana del siglo XIX, con un gobierno español cerrado, conserva-- dor e intransigente, que no permitió la menor posibilidad de desa rrollo para la población creciente (criollos y mulatos). La obra rebasa el nivel de documento histórico (que no pretende ser tal), y es vigente como crítica al sistema capitalista, o cualquier o-- tro que no tiene la capacidad de valorar el genio humano que vi-- sualiza y propone avances benéficos para la colectividad.

Carlos Cervantes interpreta la obra de Brene de la si-- guiente manera:

"... Brene canta al hombre nuevo, lo saluda... La esperanza es lo más importante para el hombre; esperanza cristalizada en la realidad porque no es un ideal por alcanzar, al con-- trario, 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 artí-- tica canta a los beneficios de la Revolución y enaltece al nuevo hombre que puebla la escena para comenzar una histo--

ria verdadera de la nueva América." (35, p. 234)

El ritmo de El ingenioso criollo... es dinámico, el tono festivo; el lenguaje y expresiones característicos de las diversas castas permite captar la enorme diferencia entre estas: -- los cantos de negros y criollos, contrastan enormemente sin restar importancia ni belleza unos a otros.

La construcción del personaje principal, quien enfrenta a todos hasta lograr su objetivo, la visión universalista-científica y el enfrentamiento de valores ubican a la obra dentro de la tragicomedia; Brene evita hábilmente los tonos exhaltados y quejumbrosos, esto da más fuerza didáctica a la obra; además presenta deliciosas estampas coloridas y costumbristas (sin ser por esto una obra costumbrista), que nos permiten acercarnos un poco a esa Cuba del siglo XIX, con sus enormes contrastes y diferencias raciales, pero siempre alegre y desenvuelta, representada en la obra por Candelaria, joven negra, inteligente y hermosa; quien a pesar de ser esclava y analfabeta, admira a Matías y comprende -- que algo grandioso bulle en el cerebro de su amo.

Ante la intransigencia e incomprensión, Matías Pérez decide abandonar el lugar en busca de mejores condiciones de vida y desarrollo; donde sí lo entiendan. Lo mismo pasa en la vida real con la "fuga de cerebros"; científicos, intelectuales y artistas que, incomprendidos o limitados por el sistema político en que viven, se ven obligados a buscar en lugares ajenos las condiciones favorables para la realización de su obra.

Una de las mejores obras de Brene es sin duda: Santa Camila de la Habana vieja, donde se presentan las contradicciones y dificultades generadas por el "mundillo" del vicio y el hampa tan prolíficos y tolerados hasta antes del triunfo revolucionario y -

que, ante el radical cambio tuvo que ajustarse a la nueva situación. Parecería que Brene tomara una obra de Carlos Felipe y dijera: "esto pasó con los personajes de Réquiem por Yarini a la caída de Batista."

Camila, santera de la Habana vieja vive en amasiato con Nico, mulato vividor al cual mantiene y es más joven que ella; su relación es de cierto sado-mazoquismo (el amenaza constantemente con abandonarla y ella se lo "impide" con ruegos y brujerías). -- Cuando Nico entra a trabajar (para no depender de ella), poco a poco se va transformando, comienza a leer e informarse de los cambios que trae consigo la Revolución; conoce a Leonor (miliciana - revolucionaria), se enamora de ella y por lo mismo se va alejando de Camila, la cual al enterarse que tiene una rival, amenaza con perjudicarla, Nico, temeroso entrega un fetiche a Leonor para protegerla del poder de Camila. Leonor decepcionada termina con Nico, por lo que éste vuelve a su vida anterior de zángano. Al hablar con Teodoro (marinero viejo) sobre un viaje que hará a Terranova a pesar del bloqueo norteamericano, Nico decide acompañarlo realizando con éxito la empresa. Al encontrarse con Camila a su regreso, esta siente haberlo perdido definitivamente, pero él termina convenciendola de que vivan juntos dentro del nuevo sistema, el cual ofrece la posibilidad de vivir dignamente.

Hay una preocupación constante en el teatro cubano, desde Alma guajira, pasando por El chino y El robo del cochino, hasta Santa Camila de la Habana vieja, y es la enorme fuerza que los autores de estas obras dan a sus personajes femeninos. Siguiendo una línea iniciada con Marcelo Salinas en el personaje de Charito, mismo que se identifica no Adela, quien aún cuando nunca aparece en escena, influye decisivamente para el proceso de toma de conciencia en Juanelo (El robo del cochino); y en el caso de Santa

Camila..., se encuentra Leonor; quien, ya libre de las ataduras - del pasado, tiene la suficiente fuerza de carácter para preferir su compromiso y convicción revolucionaria, a unirse con un hombre débil de carácter, lleno de prejuicios y temores supersticiosos.

Camila resulta la antítesis de Leonor, asumiendo ambas mujeres posiciones en extremo opuestas; pues Camila vive atada al pasado, aferrada a sus creencias atávicas híbridas, resultantes - de la combinación de ritos y dioses africanos con la religión católica; este personaje tiene mucho en común con la Jabá (Réquiem por Yarini); ambas mujeres son hermosas, supersticiosas, temperamentales y perdidamente enamoradas de un "chulo". No es necesario enfrentar a Leonor con Camila para establecer las enormes diferencias entre ambas: la primera representa el cambio, la dignificación femenina, la razón; mientras que Camila es la sensualidad, - el mantenimiento de formas pertenecientes al pasado inmediato, -- donde la desigualdad entre hombre y mujer es de desventaja para - esta. Al final, Níco, plenamente integrado al movimiento revolu--cionario logra, no sin poco trabajo convencer a Camila para que - cambie su forma de apreciación de la vida y el mundo.

El proselitismo político revolucionario es muy claro, - los cambios en la conducta de los personajes son de aceptación al nuevo régimen al descubrir las ventajas que trae consigo; unos -- primero, y otros después -siendo Camila la última en ceder-, pe- ro todos terminan participando activamente en el proceso revolu--cionario. Es muy significativo que la mayoría de los personajes - sean seres aparentemente negados para integrarse al sistema socialista; la tesis de Brene es que la Revolución es para todos aque- llos dispuestos a trabajar en beneficio de la coactividad genero- samente, sin importar sus creencias, ni su pasado.

Alternativamente a la trama principal, y al margen de - ésta, se encuentra la relación de dos jóvenes (Rudy y Ma. Cristi-

na), esta relación sirve para mostrar el proceso de cambio ideológico en la Cuba socialista; por medio de estos jóvenes, el autor va informando del panorama general de la Isla, lo que da a la obra un sentido didáctico.

A Brene lo identificamos con el personaje de Teodoro, el marinero viejo pero dispuesto a luchar por defender el sistema socialista (cuando escribe la obra, tiene amplia experiencia como marinero, además de haber participado activamente en la lucha armada); el diálogo con este personaje es el que hace tomar plena conciencia a Nico sobre la necesidad que tiene la Revolución de todos los cubanos; a partir del éxito de la expedición a Terranova, Nico deja definitivamente su vida parásita de mantenido y lucha activamente por hacer de Camila una verdadera compañera y no una simple amante egoísta y supersticiosa.

Los personajes de Santa Camila de la Habana vieja son negros y mulatos; esto es significativo, considerando que históricamente han sido los peor tratados dentro de la escala social: -- primero esclavos, y más tarde los más explotados, obligados a convertirse en ladrones y prostitutas, son los más necesitados de -- reivindicación e integración en un marco de igualdad social. Entre incredulidad y reticencia, poco a poco los personajes descubren que su liberación esta vez es real y, primero con temor, pero después con entusiasmo se integran definitivamente al nuevo -- sistema.

A diferencia de Carlos Felipe, que valida los hechizos y santerías, Brene considera que éstos sirven para mantener en la ignorancia al pueblo, y al igual que la religión, tienen un papel mediatizador y manipulador, utilizado hábilmente por los explotadores, por lo que propone el rompimiento con todo tipo de atavismos para lograr una auténtica libertad.

En Los demonios de Remedios, Brene vuelve a poner los ojos en la Historia cubana; esta vez es el año 1682 en la Villa de San Juan de los Remedios, el cura de ésta -con el pretexto de que el poblado está condenado por el diablo a desaparecer-, pretende que sea abandonada para poblar otro lugar en tierras de su propiedad. A pesar de su gran influencia, los pobladores se oponen por ver afectados sus intereses, esto ocasiona que haya división entre los habitantes de Remedios marchandose unos con el cura, y los que deciden quedarse son maldecidos por el sacerdote; - pasados seis meses, los que partieron regresan derrotados y con la idea de reintegrarse al lugar impidiendoselos una orden del gobernador general, situación que pretende aprovechar nuevamente el cura corrupto confabulandose con alcaldes y regidores para engañar a los pobladores, pero estos descubren la mentira y los expulsan de Remedios amenazandolos con la muerte. El enviado del gobernador decide mantenerse al margen y los habitantes del lugar se unen para defender su propiedad de quien sea.

Es clara la intención del dramaturgo de mostrar como en todas las épocas se han confabulado iglesia y estado para utilizar la ingenuidad y credulidad del pueblo en su propio beneficio, pero a Brene le interesa destacar la capacidad que tienen los seres humanos para actuar conjuntamente cuando es necesario. Sin -- llegar a ser un panfleto, la obra muestra como debe reaccionar un pueblo ante la venalidad y corrupción del binomio Iglesia-Estado; el comportamiento de los habitantes de Remedios simboliza el comportamiento del pueblo cubano para lograr su Revolución.

En esta ocasión se trata de colonos españoles, acostumbrados a luchar y vencer, ambiciosos, pero dominados por el atavismo religioso, el cual es manipulado hábilmente por la institución eclesiástica de acuerdo a su conveniencia: en ocasiones es -

tolerante (cuando permite que el comercio con piratas y corsarios -base de la economía del lugar-, se efectúe indiscriminadamente), y en otras completamente dogmática e intransigente (al maldecir a los colonos que se niegan a abandonar sus tierras). No se puede -afirmar que los colonos sean víctimas del cura, pues cada uno tiene la oportunidad de determinar lo que más le conviene (aún cuando son presionados fuertemente), siendo la decisión que toman al final, de capital importancia: pues además de vencer en sí mismos el fanatismo religioso expulsando al cura, a los alcaldes y regidores corruptos, descubren la importancia que tiene la lucha solidaria para lograr una auténtica libertad.

En un ambiente semi-salvaje, donde es fácil dar rienda suelta a los instintos, los personajes luchan por dominar a la naturaleza, no solo para sobrevivir, sino para enriquecerse; de esta manera, Brene exhibe al ser humano egoísta y ambicioso, que solo podrá reivindicarse por medio de la lucha generosa y solidaria. Otra intención de la obra es desmitificar la Historia, la cual generalmente es mostrada como algo remoto y ajeno completamente al presente. Los demonios de Remedios presenta situaciones donde la rapiña y la ambición desmedida son los factores que determinan -- las acciones humanas, matizadas únicamente por la búsqueda de ideales altruistas.

Dentro del carácter simbólico de la obra, podemos identificar y ubicar fácilmente lo siguiente:

- | | | |
|---|------------|---|
| -Padre González de la Cruz, alcaldes y regidores corruptos. | CON | -Gobierno de Fulgencio Batista y sus aliados. |
| -Habitantes de Remedios | CON | -Pueblo cubano y la Revolución triunfante. |
| -Gobernador general, rey y el papa | CON
CON | -Estados Unidos, el capitalismo y el papa. |

Al igual que los habitantes de Remedios, el pueblo cubano, comandado por Fidel Castro, sabía que desafiaba poderes e intereses inmensos y que las agresiones no se harían esperar (como sucedió en efecto), pero también estaban conscientes de que hacían lo mejor, dispuestos a defender su Revolución hasta las últimas consecuencias; la obra termina con una arenga al pueblo para no darse por vencidos:

GASPAR: "(Subiéndose a un banco) ¡Vecinos, la lucha contra los demonios no ha terminado aún, y ahora será más terrible y violenta que nunca! ¡Ahora es cuando verdaderamente nos destruirán! ¡Unámonos para la lucha!

ANA: (Subiéndose a un banco) ¿Estáis dispuestos a luchar hasta la última gota de sangre?

TODOS: ¡Sí!

GASPAR: ¡La lucha será a muerte, tenemos en contra al gobernador general, al rey, al papa y a todos los demás demonios del infierno...! ¡Juramos luchar?

TODOS: ¡Sí, luchar hasta vencer o morir!

ANA: ¡Mujeres, colguemos de un clavo nuestras sayas y vistamos -- los pantalones!

MUJERES: ¡Sí, Ana Reinoso! (2, p. 259)

En la defensa de la Revolución participó todo el pueblo: así, en la invasión perpetrada por mercenarios a la Isla, hombres, mujeres y niños empuñaron un fusil para expulsarlos. Los demonios de Remedios es una obra combativa, que considera la lucha solidaria como el único camino posible para encontrar la auténtica libertad, denuncia la corrupción existente entre los dirigentes políticos, confabulados con los intereses mezquinos de la institución eclesiástica; sin embargo, no podemos decir que sea atea, pues la presencia y comportamiento del padre Cristóbal difiere mu

cho del que tiene el padre González, lo que muestra la existencia de una iglesia auténticamente cristiana que se solidariza con las luchas populares y cuyo mayor representante en aquélla época fué fray Cristóbal de las Casas. Precisamente, la obra termina con el apoyo decidido de este padre Cristóbal al movimiento que se inicia;

PADRE CRISTOBAL: "(Subiéndose a un banco) Hijos míos, Dios odia la violencia y ama la paz; pero también Cristo dijo: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente." Y ese pan ganado así es bendecido por él. Quien trate de arrebatarlo de la boca ese pan es un criminal y debe perecer. Recemos e imploramos su Divina ayuda." (2, p. 260)

La fiebre negra, ubicada también en la Cuba dominada -- por el imperio español, exhibe las características de una sociedad hipócrita, cruel, atávica, cerrada a todas las formas de pensamiento que difieran de las suyas, pero sobre todo, racista. En esta obra el racismo es expresado en forma excesivamente brutal. La trama es la siguiente: Una mujer tiene una hija que ha procreado con su amante haciendo creer a su esposo que es de él; el verdadero padre de la niña quiere llevarse a ambas a España; la madre se niega al importarle más su reputación que sus sentimientos amorosos; ante la negativa, el padre roba a su hija, por lo que se desata una inmisericorde persecución y asesinato de negros, a quienes se acusa de haber secuestrado a la niña para sus "ritos diabólicos". La mujer, al ver tanta injusticia decide confesar la verdad, pero su hermana (sabedora de lo que sucede), la declara loca y todos tratan de convencerse de que en verdad ha enloquecido. Al descubrirse la verdad por el regreso de la niña con una -- amiga del padre, todos los blancos del pueblo se ven obligados a reconocer su participación en el genocidio irracional, pero pre--

fieren ocultar su responsabilidad para no afectar su reputación y "honor", pero tienen que reconocer la hipocresía e irracionalidad en que viven.

Nuevamente Brene denuncia claramente injusticias cometidas en el pasado, pero en estrecha relación con la realidad anterior a la época revolucionaria, caracterizada por la represión y brutalidad.

La forma melodramática de La fiebre negra obliga, inevitablemente a odiar al jefe de la policía rural y al capitán del ejército, quienes están contruidos como personajes sádicos; y no sería exageración el identificarlos con Adolfo Hitler, o algún militar o mercenario norteamericano; así como a simpatizar y condolerse de los negros victimados; esto hace recordar a los judíos muertos en los hornos hitlerianos, las víctimas del ku klux klan en Estados Unidos, así como el histórico y sistemático trato que en todo el mundo han padecido (y padecen actualmente) los negros como si fueran animales o seres inferiores a los blancos.

Hay dentro de la obra un personaje blanco (Ibarguren) - que se muestra como defensor de los negros, defensa que se extingue cuando enfrenta la la amenaza de ver afectados sus intereses; siendo juez de la provincia en que sucede la obra, protesta y se indigna frente al genocidio perpetrado por los militares, pero no logra hacer nada ante su sed de sangre negra. Al amenazar al capitán Flores con la llegada de un enviado de la capital que tiene - su mismo apellido, el capitán se burla diciendo que seguramente - es familiar suyo, aumentando su prepotencia; pero al ver que este inspector es negro y debe rendirle cuentas de sus actos, se ve -- obligado a disimular su odio por los negros y adopta una actitud hipócrita, lo que hace a este personaje un ser despreciable hasta lo grotesco. Al final, este inspector prefiere hacer arreglos con

los blancos en perjuicio de sus hermanos de raza, dejando la justicia de lado; lo que demuestra que junto a la injusticia racial, se encuentra la injusticia social. El asesinato de tantos negros inocentes queda sin castigo gracias a la corrupción y componendas de quienes detentan algún poder o tienen alguna autoridad en un sistema donde la violación a los derechos humanos, la injusticia y el abuso son permanentes; aún cuando tratan de ocultarlos con una imagen de honor, decoro e integridad moral, imagen que resulta falsa e hipócrita.

La preocupación principal de José R. Brene es denunciar el abuso, la injusticia y la incomprensión que padecen los desposeídos por parte de los poderosos; esta línea es característica de su teatro, y por supuesto se mantiene en Pasado a la criolla, tres historias diferentes donde, personajes del pueblo pretenden inútilmente mejorar su nivel de vida dentro del sistema, sin darse cuenta que es necesario cambiar la estructura social desde su base. Las tres historias pueden ser representadas independientemente como obras cortas; con un ambiente festivo más cercano al teatro del absurdo que a la comedia, con situaciones cargadas de ironía y sarcasmo, los personajes de clase baja son vilipendiados y humillados impunemente al creer ingenuamente que algún día se les permitirá integrarse al mundo de los poderosos. La sutileza (a veces) y la ofensa abierta dan a las tres historias características propias del teatro de la crueldad; tal parece que presencia ramos el espectáculo humillante de "el palo encebado", donde algunos miserables tratan inútilmente de "ganar" los objetos que se encuentran en la cúspide de un poste previamente engrasado.

Al buscar igualarse con los poderosos, los personajes de clase baja muestran los mismos vicios y ambiciones que ellos, ya que en sus intentos para ascender en la escala social, se com-

portan en la misma forma indigna y sin escrúpulos que vemos en -- los poderosos.

Brene continúa la línea que comentamos más arriba sobre la construcción de sus personajes femeninos; así, Anselma y Cornelia (primera y tercera historias respectivamente) tienen gran fortaleza de carácter, ya que dignifican y ayudan a sus compañeros, mientras que las mujeres de la segunda historia (Nena y Sonia) se prestan a ser tratadas como objetos dentro del sistema machista.

Después de pasar por un melodrama de denuncia, e insinuar un teatro de la crueldad con elementos del absurdo en Pasado a la criolla, Brene escribe Fray Sabino, obra integrada definitivamente a la farsa.

Fray Sabino es un fraile que, para evitar que pequen -- los habitantes de Candonga, les impide cometer el pecado que pretenden realizar, haciéndolo él en su lugar. En esta obra se encuentra caricaturizada una sociedad rural: con un alcalde demagogo, avaro, abusivo, ignorante y cornudo; el obispo lujurioso, hipócrita, miedoso, aprovechado; el sargento prepotente, "macho", - abusivo. Estos tres personajes representan los poderes civiles, - religiosos y militares con todos sus defectos exhibidos abiertamente; pero también se muestra la lujuria de las mujeres del pueblo, la hipocresía de la burguesía, la borrachera de los hombres y sus atavismos religiosos y la lucha de la raza negra para mantener vivas sus creencias a pesar de las agresiones y (¿por qué no?) en el momento oportuno desplazar a la invasora religión católica:

GOYO EL MAYOMBERO: "¡Pueblo, ya murieron los dioses extranjeros, ahora empieza la época de los dioses del patio, los dioses de nuestros abuelos...! ¡Declaro a este gallo criollo el emblema de la nueva religión del país! (Va a colocar el gallo sobre el altar, pero fray Sabino se le interpone)." (2, p. - 320)

Nadie escapa a la burla, inclusive un revolucionario -- que no sabe lo que quiere y finalmente fracasa en su intento de - cambiar el sistema social (recuerdese el caso de la Revolución me- xicana, cuando Francisco Villa y Emiliano Zapata toamaron la ciu- dad de México, y sin saber que hacer se regresaron a sus lugares de origen, siendo asesinados posteriormente); el mismo fray Sabi- no es la caricatura de aquellos que pretenden redimir a la humani- dad de una u otra manera.

En toda la obra prevalece el humor negro; se alternan - además, simbolos con situaciones y dialogos muy directos:

PANCHO MAJAGUA: "Pensamos alzarnos en armas contra el alcalde, el sargento de la Guardia Rural, contra el juez, el gobernador, los curas, y contra todos los hijos de puta que nos tienen - pasando hambre, que nos apalean y nos jeringan." (2, p. 275)

No hay sutilezas, todo está dicho muy claramente; pero al mismo tiempo los personajes resultan simbólicos. Aún cuando la obra está ubicada en el medio rural cubano, adquiere dimensiones universales y es vigente en muchas partes del mundo por las situa- ciones que presenta.

Fray Sabino contiene la síntesis del pensamiento de Bre- ne, en esta obra están presentes todas las inquietudes manifesta- das en su producción anterior, la alteración de la realidad es ex- tremo, el sarcasmo y la burla alcanza a todos los sectores de la peblación, es corrosiva, cruel y pesimista a la vez; tal parece - que la humanidad no tiene remedio, pero siempre hay que darle una nueva oportunidad, parece decirnos este Moliere cubano, y la ex- presa con su *deux ex machina* en que hace aparecer a la muerte pa- ra que libere a los tres crucificados:

DAMA DE BLANCO: "Todavía no ha llegado el tiempo para la redención

de la humanidad; y para que la redención llegue en su día, - tienes que seguir viviendo, tienes que seguir haciendo el -- mal. ¡Fray Sabino, despréndete de esa cruz y continúa andando por los caminos del mundo! (2, p. 364) (...)

Tú tampoco morirás Pancho Majagua. La humanidad tiene mucha necesidad de tí.

PANCHO MAJAGUA: Mira, muchacha, piérdete antes de que te agarren aquí. La pasarías mal.

DAMA DE BLANCO: ¡Pancho Majagua, despréndete de esa cruz y sigue andando por los caminos del mundo! (...)

CRISTO: (Triste) Cada día son menos los que creen en mí.

DAMA DE BLANCO: Ya estoy cansada de tus lamentaciones; ahorrate-- las conmigo. Márchate ya, que esta farsa ha terminado." (2, p. 366)

Hay cierta amargura en el fondo de la obra; en esta se pretende - entender e interpretar el comportamiento humano destacando sus de bilidades y defectos.

La crucifixión de fray Sabino, Pancho Majagua y Jesu--- cristo, pero sobre todo la exhibición de los tres, sirve para ha- cer todo un espectáculo con alarde de sadismo que disfruta la bur- guesía, permite a los comerciantes aumentar sus ganancias y a los medios masivos de comunicación para beneficiarse con el aconteci- miento al transmitirlo, haciendo del sufrimiento humano el mayor disfrute para una sociedad deshumanizada y sádica. La burla dentro de la obra toma dimensiones grotescas, pero... ¿no es así como se efectúa año con año la representación de la pasión de Jesucristo? ¿No representa uno de los mayores goces el ver sufrir a los demás? ¿No son las publicaciones que morbosamente tratan sobre crímenes y otros delitos, con lujo de detalles, las que mayor éxito tienen entre la masa ignorante? Y ¿no se encarga la televisión de mane-- jar a su antojo la interpretación y manipulación de lo que sucede entre comercial y comercial? Cada uno de los crucificados trata -

de ganar la atención de las cámaras tratando de demostrar que es más indispensable que los otros:

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 sacrificados como este humilde servidor!

PANCHO MAJAGUA: ¡Pueblo de Candonga, abre bien los ojos y empuña las armas! ¡Ya está bueno de Cristos, está bueno ya de Fray Sabinos y de palabras bonitas y mentirosas! ¡La salvación de la humanidad está en acabar con todo lo malo, en acabar con todo lo que nos impida ser felices!

FRAY SABINO: ¡La felicidad no existe, la felicidad es un sueño -- irrealizable! ¡Sólo el dolor nos salvará! ¡El dolor mío y el dolor de unos cuantos como yo!

CRISTO: ¡Estáis en pecado mortal, Fray Sabino, la felicidad sólo existirá cuando toda la humanidad crea en mí! ¡Yo soy la luz! ¡Yo soy el amor universal!

PANCHO MAJAGUA: ¡Yo soy la fuerza invencible del pueblo!

FRAY SABINO: ¡Yo soy el salvador, el único salvador por el sufrimiento y la mansedumbre!

CRISTO: ¡No blasfemes! ¡Escrito está en millones de libros que yo el crucificado del Gólgota, soy el único salvador por la luz celestial y el amor universal!

PANCHO MAJAGUA: ¡Ustedes dos son unos locos, unos cotorrones que lo único que han hecho es hablar y hablar mierdecas, hasta tupir a la humanidad de palabras bonitas! ¡Pueblo de Candonga, la salvación está en tí mismo, en tu brazo poderoso!..." (2, p. 360)

Cada personaje está plenamente convencido de tener el remedio para salvar a la humanidad, pero la conclusión es que esta no es posible.

Fray Sabino resulta a momentos demasiado larga y con es

cenos que podrían omitirse por resultar repetitivas, pero es una de las obras mejor logradas del período post revolucionario.

Acerca de José Ramón Brene, Magaly Muguercia comenta: - "Es el más fértil de los dramaturgos surgidos después del triunfo revolucionario. Por su ingenio prolífico solo puede compararse en el conjunto de nuestra historia teatral con algunos autores del género bufo." (52, p.61)

Contemporaneo de Brene, pero con una actitud más comprometida (o al menos más abierta) con el teatro denunciador de las atrocidades cometidas por la dictadura, y con una militancia dentro del sistema socialista y definiendo el tipo de obras que tendrán vigencia por su tematica y la función didáctica necesaria para dar a conocer los aspectos de la Revolución, se encuentra Ignacio Gutierrez (1929), quien ha destacado por su participación en los movimientos teatrales cubanos surgidos a raíz del triunfo revolucionario. Aún cuando su producción dramática rebasa los 24 títulos, aquí, por las características del trabajo, comentaremos -- únicamente dos.

Escrita en 1973, Llevame a la pelota, ubicada en la época de la dictadura de Batista, presenta las diferentes actitudes asumidas por el pueblo, representado este por los taquilleros de un estadio donde se efectúan juegos de pelota (base ball).

Al llegar a los vestidores para taquilleros, cada uno de los trabajadores expresa su sentir acerca de la situación que vive el país; así como su situación particular, sus aspiraciones, frustraciones y temores; reflejan también sus simpatías y antipatías entre ellos. Al estarse efectuando el juego, nos enteramos -- por medio del locutor, que un grupo de estudiantes invaden la cancha con mantas y pancartas donde manifiestan su repudio a la dictadura y sus atrocidades; estos son detenidos y golpeados frente

al público asistente. Uno de los estudiantes logra escapar y busca refugio en el vestidor, provocando diversas reacciones en los taquilleros, quienes deciden ocultarlo en los baños. Al impedir el acceso a los baños al policía del estadio, uno de los taquilleros lo golpea y expulsa del lugar, por lo que éste vuelve con dos policías más (armados con metralletas), acusa al taquillero que lo golpeó de ser el estudiante prófugo, lo golpean brutalmente frente a sus compañeros y se lo llevan. Al final, uno de los taquilleros descubre que el estudiante ha muerto.

Esquemáticamente, cada personaje representa a diferentes sectores de la población, por lo que a continuación comentamos sobre cada uno de ellos:

- Joaquín- 19 años, le gusta leer, tiene una visión amplia sobre la situación que vive su país; cree que sí es posible un cambio, es inteligente. Representa a la juventud que, sin tener posibilidades de estudiar en una institución educativa, lo hace en forma independiente de acuerdo a sus posibilidades, lo que le permite darse cuenta de la realidad y prepararse para participar en la lucha. Hay una línea de comportamiento de este personaje con Pavel, el de la novela La madre, de Máximo Gorki.
- Negro- más de 40 años, boxeador retirado y fracasado, renuente a intervenir en política, retraído, pesimista, pero en el momento de verse obligado a intervenir, lo hace en apoyo a sus compañeros. Representa al adulto fracasado y decepcionado de la vida, que ha perdido la fe en los demás, que comienza a envejecer y prefiere mantenerse al margen de lo que aparentemente no le interesa; sin embargo, en la obra vemos que sí es necesaria su participación en la lucha proletaria.
- Flaco- más de 30 años, convencido plenamente que lo mejor es la Revolución, da la impresión de ser un activista clandestino;

apoya sin reservas al estudiante perseguido, es él quien golpea al policía y por eso se lo llevan violentamente. Representa a todos aquellos que enfrentaron valientemente a la -- dictadura sufriendo prisión, tortura y represión, y que, gracias a ellos logró triunfar el movimiento revolucionario.

- Gallego- mayor de 30 años, bebedor consuetudinario, apático, no sabe, ni le interesa la política, tranquilo, los demás se divierten a su costa. En este personaje vemos a todos aquellos que buscan vías de escape para evadir la realidad y se conforman con su situación, llegando inclusive a perder la dignidad con tal de no tener problemas con los demás. Al igual que el personaje de "el negro", llegado el momento participa solidariamente con sus compañeros de clase; además este "gallego" nos recuerda al personaje del mismo nombre y con características parecidas y que llegara a convertirse en estampa dentro del teatro bufo cubano del siglo XIX.

- Gordo- joven de 26 años, cobarde; es el "soplón" egoísta e interesado que no duda en delatar y entregar a quien sea si esto le proporciona algún beneficio o cierta inmunidad policiaca. En él están representados todos aquellos que, aliados al imperialismo norteamericano contribuyeron para que Batista se mantuviera en el poder, y a la caída de éste, abandonaron el país traicionando a su pueblo y fomentando la campaña de desprestigio a la Revolución cubana en el extranjero; también representa a todos aquellos que, permaneciendo en Cuba, se han resistido a participar en el proceso revolucionario con la esperanza inútil de la caída de éste régimen.

- Patica- antiguo policía, dedicado a cuidar el estadio, 50 años, servil con sus superiores, abusivo y prepotente con sus iguales; egoísta y sádico, así como cobarde. Representa a policías, soldados, guardias y mercenarios que, de origen humil-

de, se alían a los intereses del capitalismo y se vuelven --
 contra sus hermanos de clase, convirtiéndose en acérrimos --
 enemigos del proletariado y sometiendo a éste a vejaciones,
 torturas y todo tipo de violaciones a los derechos humanos.

- El estudiante- simboliza a todos los caídos en el asalto al Mon--
 cada y a los muertos de la ciudad de Cienfuegos que en sep--
 tiembre de 1957 se sublevó contra el régimen.

La forma de cuadros con su respectivo título propone --
 una obra didáctica, pero finalmente, se trata de un melodrama con
 sus tonos exhaltados, sus personajes simples y el enfrentamiento
 de valores. Estructuralmente no aporta nada nuevo a la dramatur--
 gia cubana, pero su importancia radica en la denuncia abierta que
 hace de la situación prerrevolucionaria, los diferentes puntos de
 vista que el pueblo tenía (representados en cada uno de los perso--
 najes como ya apuntamos) y el contraste de ambientes, ya que mien--
 tras cada personaje presenta su conflictiva particular, emanada -
 de las condiciones impuestas por un sistema que los obliga a des--
 confiar unos de otros dando por resultado el aislamiento dentro -
 de las relaciones humanas, pero, paradójicamente ese mismo sistema
 de injusticia y represión al llegar a niveles de violencia extre--
 ma lleva a la respuesta de las clases golpeadas, uniéndose solida--
 riamente: Por otra parte, todo sucede durante un juego de pelota,
 deporte que siempre ha gozado de popularidad en Cuba; Ignacio Gu--
 tierrez contrasta este ambiente festivo (que sucede fuera de la -
 escena) con la violencia que vemos en los vestidores, pero la in--
 conformidad se encuentra latente, pues es el cronista deportivo -
 quien relata todo (desde lo que dicen las pancartas de los estu--
 diantes hasta la brutalidad policiaca) y recordemos que estos in--
 dividuos generalmente están aliados con el sistema, siendo valio--
 sos auxiliares para controlar y manipular a las masas. Los taqui--
 lleros del estadio ven impotentes como uno de sus compañeros es -

salvajemente golpeado, pero esto solo aviva la llama que finalmente desembocó en la Revolución.

En 1981 Ignacio Gutierrez escribe Kunene, con el tema de la participación cubana en la lucha de liberación de Angola. En ésta, un grupo de jóvenes cubanos expresan sus inquietudes, temores y problemas personales al encontrarse en un país lejano y con la responsabilidad de luchar firmemente por expulsar a las tropas y mercenarios sudafricanos.

En Kunene, los personajes son complejos, con problemas individuales que, al confrontarlos dan por resultado envidias, celos y egoísmo; sentimientos que finalmente se hacen a un lado al tener que enfrentar unidos al enemigo común. Al igual que en Llevame a la pelota, el conflicto unificador del grupo sucede fuera de escena y rebasa a todos los intereses personales, pues es la vida misma que se encuentra en peligro.

El grupo de cubanos que se encuentra en Angola no presenta características idealizadas del apoyo internacional; todo lo contrario, a estos personajes los ha juntado el azar, ellos desean regresar a Cuba lo antes posible, aún cuando están dispuestos a cumplir con su obligación el tiempo que sea necesario. La situación para ellos es muy difícil, pero en medio de ésta, van conformando y consolidando un papel importante dentro de su propia historia, la de su país y la del mundo entero en la lucha contra invasores y países poderosos sojuzgadores de los débiles.

Kunene es un testimonio de la labor emprendida por Cuba para apoyar al pueblo africano en su lucha libertaria y sobre la situación de los cubanos participantes. El amor se presenta en la obra en forma contrastada: Por un lado se encuentra la relación de Aurora y Lázaro, quienes son adultos que se conocieron en Kunene y se han hecho amantes; él tiene su esposa en La Habana y pre-

tende terminar su relación con Aurora, pero ella se resiste, llegando inclusive a enviar una carta a la esposa de Lázaro informándole de sus relaciones. Entre los jóvenes Joaquín y Elsa es completamente diferente, pues él la asedia constantemente ante el rechazo de ella aún cuando se siente atraída por él; y sólo cuando es muerto reconoce sus sentimientos sin grandes expresiones de dolor, lo que da mayor fuerza dramática. Los contrastes se dan en las edades y el sexo: tanto el hombre joven, como la mujer madura son apasionados y vehementes en sus requerimientos amorosos, mientras que la muchacha y el hombre maduro son temerosos y reservados.

Rine Leal comenta sobre el teatro de Ignacio Gutierrez lo siguiente:

"...el teatro de Gutierrez es "histórico" en el sentido de su ubicación temporal: la toma de La Habana en 1762, la batalla contra España en 1869, en Fernando Poo; la acción contra la tiranía de Machado en 1933, en Ana; la lucha contra Batista en 1955, en Llevame a la pcloza; la defensa contra las agresiones imperialistas en 1971; el enfrentamiento a las tropas sudafricanas en 1975, en Kunene. Pero en realidad se trata de un contexto histórico que sirve como catalizador del conflicto, pero que necesariamente no es el conflicto en sí. Es precisamente gracias a esas coyunturas históricas, que significan momentos importantes en la formación y defensa de la nación, que los personajes de Gutierrez logran su definición y eliminan sus rasgos diferenciadores, para ganar la coherencia de un todo que se opone a una amenaza que llega del exterior del grupo. Es solamente en ese sentido que podemos aceptar lo "histórico" en Ignacio Gutierrez, y no como reproducción de acciones ubicadas en el tiempo y recreadas cronológicamente." (8, p. 33)

EL GRUPO DE TEATRO ESCAMBRAY Y LA CREACION COLECTIVA.

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre -- cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta. Después las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios ;comenzó el adoctrinamiento coercitivo!

El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros; el espectador vuelve a actuar.

Augusto Boal.

Teatro del oprimido 1

Pasada la euforia revolucionaria, viene un período crítico para el teatro cubano: "Ocurría que la Revolución avanzaba -- con vertiginosidad, pero mientras otras ramas como el cine o la literatura habían conseguido seguirla más o menos de cerca, el teatro, en cambio, se había quedado un tanto resagado en el camino." (15, p. V)

Esta situación llevó a un grupo de actores profesionales a trasladarse en 1968 a la Sierra de Escambray con la idea de impulsar un trabajo cultural que podía ser particularmente útil, pues en ese lugar hubo el intento de implantar un foco contrarrevolucionario.

Tomando como base el teatro épico de Brecht, y aplicando las técnicas de teatro popular desarrolladas por Augusto Boal, el grupo teatro Escambray crea espectáculos surgidos de las necesidades e inquietudes de los habitantes del lugar, con la consig-

na de lograr una toma de conciencia acerca de los principales problemas que aquejan a los campesinos y, consecuentemente buscar la manera de solucionarlos. Las obras consideradas en esta parte del trabajo, tratan principalmente sobre el compromiso asumido por todos los cubanos para defender su Revolución ante la invasión de mercenarios en playa Girón el año de 1961, la presencia nociva y conducta contrarrevolucionaria de la secta "testigos de Jehová", y las ventajas que tiene la socialización de la tierra con la organización de complejos industriales y agropecuarios que permiten la fundación de pueblos, donde mejora el nivel de vida considerablemente.

Aún cuando las obras presentadas por el grupo Escambray son de creación colectiva, resultantes de un trabajo previo de investigación, análisis y la revisión continua de este, es preciso mencionar a quienes le han dado forma dramática, sin lo cual serían meros documentos: además este grupo cubano tiene muchos puntos en común con el grupo colombiano "La Candelaria" en cuanto a proceso de investigación y método de trabajo en general.

Sergio Corrieri hace una adaptación a la obra de Bertolt Brecht, Los fusiles de la madre Carrar, en Y si fuera así. La anécdota es exactamente la misma, sólo que trasladada a la situación que Cuba vivió durante la invasión mercenaria antes mencionada, mientras que de Brecht está ubicada en España, cuando el pueblo republicano enfrentó valientemente al ejército franquista.

En las dos obras aparece una mujer viuda que, por sentirse culpable de la muerte de su esposo en la lucha armada, impide a sus hijos integrarse a esta. La presencia de la religión con su actitud antirrepublicana y contrarrevolucionaria es patente en ambas obras; en la de Brecht es un sacerdote católico, mientras que en la obra cubana es un testigo de Jehová; estos personajes influ

yen en las mujeres para que adopten una conducta pasiva frente a los acontecimientos, con lo que se demuestra ampliamente la postura negativa y reaccionaria por parte de la iglesia.

Albio Paz (1936) es de los más sólidos representantes de la propuesta dramática emanada del Escambray: es con este autor que comienza a integrarse una forma de teatro colectivo emana do de la investigación y análisis profundo de los problemas principales de la región, con la forma peculiar de vivir y expresarse los campesinos; en este tipo de teatro, es de vital importancia la participación directa de éstos, tanto en el debate público, como en la transformación misma de las obras.

La vitrina, estrenada en 1971, presenta un panorama general sobre la situación del campesino cubano antes de la Revolución, la cual era de explotación y miseria; Sin detenerse a tratar de explicar el proceso revolucionario, se pasa inmediatamente a la situación de la Revolución triunfante con la inmediata Reforma Agraria (1960) y los beneficios que trajo consigo, para terminar la obra con el problema de la organización de un complejo lechero que beneficiará a todos; para lograr este objetivo, los campesinos deberán arrendar su tierra al gobierno y trasladarse a un pueblo donde tendrán un mejor nivel de vida. Los temores, desconfianza y reticencias por parte de estos campesinos son presentados en la obra, enfrentados a las ventajas y beneficios que les traerá dicho arrendamiento. La propuesta final de la obra es que se hagan de lado los intereses individuales y se piense en el bien colectivo, benéfico para todos.

Los personajes de La vitrina son en extremo simples, pero no es la intención del autor afirmar que el campesino cubano sea así, sino que destaca algunos rasgos generales del comportamiento de los guajiros ante el cambio social, y como la obra va -

dirigida a ellos, así también surge de los mismos con la idea de plantear, analizar y encontrar el mejor medio para resolver sus problemas entendiendo lo que significa para ellos el nuevo sistema y, consecuentemente integrarse plenamente a este. Al lograr -- que el campesino del Escambray se vea reflejado en la obra, es posible entablar un dialogo directo con él en forma sencilla que -- permite una mayor comunicación. Para lograr esto, Albio Paz escribe La vitrina con tonos festivos e informativos alternados: con canciones muy claras reafirma las ideas más importantes, así como el transcurso del tiempo; de esta manera, sin grandes pretensiones dramáticas, pero con una función didáctica bien definida, se muestra al público el desarrollo del proceso revolucionario, y sobre todo, la importancia que tiene la integración y participación de todos y cada uno de los cubanos; siendo imperiosa la necesidad de acabar definitivamente con los resabios de la mentalidad capitalista como queda expresado en la canción final:

"CONJUNTO CAMPESINO. (Tonada spirituana. Cantan Eleuterio y Teje-ringo):

De este caso diferente
 aquí nos hemos reído,
 pero no hay que echar a olvido
 que en problemas del presente
 la solución consecuente
 no es el reír o el llorar;
 hay que ponerse a pensar
 para que pueda crecer
 este mundo, que al nacer,
 con lo viejo ha de arrastrar." (12, p. 390)

Esta invitación abierta a cambiar de mentalidad tiene -- doble función de influir en el público asistente a la representa-

ción (ya que el resultado de las investigaciones mostró ciertas - tendencias egoístas e individualistas), y por otra parte permitió resolver el problema planteado en la obra, donde Ana, esposa de - Pancho se empeña en enterrar el cadáver de su marido en la tierra otorgada por la Revolución, negándose a arrendar para la creación de un complejo lechero que beneficiará a todos. Las discusiones que provoca este problema muestran el interés personal que -- persiguen algunos personajes, los cuales no han entendido la esencia del pesnamiento revolucionario y pretenden aprovechar cualquier momento para retener lo poco que tienen, y si es posible aumentarlo aún en perjuicio de los demás. En forma muy divertida y con situaciones propias de la farsa se desarrolla la discusión -- hasta llegar a la muerte de la mayoría de los personajes, que poco a poco reviven; simbolizando esto, el fin de la mentalidad capitalista y el nacimiento del pensamiento socialista.

La vitrina es una obra didáctica con personajes tipo, - característicos de una comunidad específica y con una problemática determinada; por lo tanto cumple su función en el lugar y el momento que le da vida; lo rústico de sus personajes los hace muy simpáticos (inevitablemente recordamos a Sancho Pansa). Entre algunas expresiones que a momentos parecen tontas van llegando paulatinamente a la discusión del problema que interesa resolver.

Para comentar El paraíso recobrado, que sufrió un proceso de transformación al ser presentado en público; dando por resultado tres versiones de la obra, es necesario transcribir lo -- que el autor dice al respecto:

"La proposición inicial sobre la que se sustentaba el juego escénico de toda la obra (dos "poetas" que sostienen una -- "controversia" sobre los Testigos, y en la que uno de ellos ilustra sus puntos de vista con representaciones "teatrales", (las tres

captaciones), no sólo no era bien entendida por el público (ya -- que sólo era enunciada brevemente por uno de los cantantes), sino que como estructura dramática resultó pobre y con escasos aside--ros sobre los que sustentar la arquitectura de la puesta en escena.

Por otra parte, al aislar las captaciones del contexto del culto, éstas perdían gran parte de su riqueza, al tiempo que los personajes, sin otro desarrollo, devenían meros esquemas.

Creíamos, sin embargo, que la versión original de El paraíso contenía elementos suficientes como para generar una buena obra de teatro. Si eliminábamos 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, modificando fundamentalmente los personajes de Babilonia, Moises y Timoteo, -- pensábamos lograr una obra eminentemente didáctica no sólo sobre los métodos empleados por la secta, sino también sobre sus contra--dicciones esenciales, culminando la obra en una fiesta popular.

A todo esto debe agregarse que en el transcurso de es--tos 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 grupo contrarrevolucionario; de ahí que también sintieramos la necesidad de que en la obra fuera la gente, el pueblo, los espectadores los que tomaran conciencia de esta nueva situa--ción y, tomando partido, se incorporasen a la acción y cooperaran con la expulsión y aplastamiento de los "jehovases", (7, p. 299)

La trama en las tres versiones de El Paraíso recobrado -- es la misma: En el pueblo llamado Jorobada, todos los habitantes se han integrado a la secta de los Testigos de Jehová, por lo que han decidido cambiarle el nombre llamándolo El Paraíso recobrado;

la obra se desarrolla durante la celebración del culto, después de los rezos, se procede a relatar las experiencias de los asistentes acerca de como fueron captados por la secta, lo cual ha ocurrido en momentos de angustia o desesperación; habiendo sido convencidos con falsas promesas (como el regreso de los muertos, la entrega de vaquerías, etc.), poniéndoles como condición la obediencia absoluta, la espera interminable y el desacato a las leyes revolucionarias; así como amenazándolos con el Argamedón (apocalipsis). Las tres versiones promueven la acción directa para la expulsión de los Testigos de Jehová de la zona, y las diferencias básicas entre estas son:

Primera versión:

- Se genera un conflicto entre los Testigos, donde cada uno defiende sus intereses particulares, provocando con esto la desesperación y huida de Sarah (sacerdotiza?).
- La lucha por el liderato dentro del grupo entre Timoteo y Moisés.
- La intención de crucificar a Babilonia por darse cuenta del engaño.

Segunda versión:

- Se destacan la ambición e interés individual como factores determinantes para la captación de la secta.
- La obra es comenzada y terminada por dos cantantes que, sin intervenir directamente en la trama, establecen un distanciamiento entre público y actores con la finalidad de hacer más claro el papel hipócrita y contrarrevolucionario de los Testigos de Jehová.
- Se muestra como, a pesar de las múltiples resistencias de los campesinos para integrarse a la secta, estos son susceptibles de ser convencidos finalmente.

Tercera versión:

- Se integra la música a la trama; sus intervenciones van de la aceptación aparentemente pasiva del culto, hasta la burla de éste, terminando la obra en una gran fiesta popular con la participación del público.
- A diferencia de la segunda versión, en que se efectúa un debate muy serio y racional; en esta, la integración de público y actores es bailando y bebiendo.
- Después de ser desenmascarados, los Testigos son repudiados y expulsados de la comunidad.

Encontramos en las tres versiones de El Paraíso recobrado un proceso de mejoramiento estructural, donde esta es más sólida cada vez, hay poca diferencia en la construcción de los personajes en la tercera versión se toman elementos de las dos anteriores, - el ritmo es más ágil, la participación de la b unga y el baile hacen más dinámico el desarrollo de la obra sin afectar ni disminuir el elemento didáctico. En la última versión, Albio Paz agrega con acierto el distanciamiento brechtiano y la exclusión de barreras entre actor y espectador, al terminar la obra en fiesta popular.

La preocupación principal del grupo Escambray fue la -- presencia negativa a la Revolución, de los Testigos de Jehová, y sus trabajos publicados así lo demuestran. Antes de comentar sobre la obra de Sergio González, haremos un parentesis para hablar de La huelga, escrita por Albio Paz en 1981, cuando la experiencia del Escambray ya había hecho Historia.

Diez años después del estreno de La vitrina, Albio Paz presenta la obra Huelga, con un tema y forma que han sido rebasados mucho tiempo atrás; pretende ser un documento denunciador de la situación en que vivían los obreros de un consorcio norteamericano en 1935, sus proyectos de organización, sus fallas y temores frente al capitalismo extranjero y sus aliados. Desgraciadamente

la obra es muy débil estructuralmente, además de estar fuera de contexto, pues a 22 años del triunfo revolucionario los cubanos saben muy bien el comportamiento histórico del imperialismo norteamericano y su sistema de explotación en los países subdesarrollados; tal vez el autor escribió esta obra para que las nuevas generaciones (nacidas dentro del régimen socialista) conozcan la situación anterior a 1959, pero que prevalece en otros países.

Albio Paz tiene un notable retroceso con respecto a lo realizado dentro del Escambray en cuanto a forma y propuesta dramática Huelga resulta un panfleto donde los obreros (buenos) tienen que soportar los abusos y tropelías de los esbirros del patrón norteamericano (malos). Al intentar organizar un paro parcial apoyados por integrantes del sindicato metalurgico clandestino, los obreros de la American Steel Corporation of Cuba, fracasan por la precipitación de un trabajador que quiere el paro general, por lo que son reprimidos y encarcelados algunos de ellos. El dueño de la empresa pretende dar una imagen de bondadoso y comprensivo para con los obreros, al principio de la obra regala un billete a la esposa de un obrero despedido por estar invalido (a pesar de haberse accidentado en la fábrica: al final, este personaje pretende hacer el mismo juego, pero los obreros han descubierto sus verdaderas intenciones y lo amenazan; él se ve obligado a recurrir a la policía dejando solos a los obreros que lentamente van entendiendo la importancia de estar unidos en contra del enemigo común.

Huelga tiene vigencia en países como México, aun cuando existen obras de contenido político mejor elaboradas, citaremos únicamente Máquina, de Alejandro Licón, y Aprendiendo a mirar las grúas, de Mauricio Coll, obras mejor estructuradas y con personajes más consistentes en su elaboración.

Volviendo al Grupo Escambray, Sergio Gonzáles presenta Las provisiones, donde se muestra el proceso que sufre Damasia -- para ser captada por los Testigos de Jehová desde la muerte de su hijo ahogado en el río; este acontecimiento es aprovechado por los Testigos, quienes dicen a Damasia que su hijo regresará; esta idea se va convirtiendo en obsesión, llegando casi a la locura y afectando consecuentemente la relación de su familia con el resto de los vecinos.

La repetición de elementos presentes en los trabajos anteriores del grupo es muy clara:

- El distanciamiento por medio de canciones.
- La captación del campesino en un momento de dolor.

En Las provisiones encontramos mayor fuerza dramática - en el desarrollo de la trama al ver como la influencia negativa - de la secta provoca la desunión familiar; así como la separación de esta, del grupo social. El personaje de Damasia tiene una trayectoria trágica bien elaborada, pero al mismo tiempo, este personaje no es responsable de sus actos: es manipulado, lo que subraya el elemento didáctico hasta tomar (el personaje) dimensiones - grotescas. Frente a este personaje enajenado, se encuentra Clarita (su hija) quien logra escapar -no sin trabajo- a la seducción ejercida por los Testigos; el conflicto que se crea en ella es entre la obediencia y el amor; venciendo al final éste, que además aquí es sinónimo de sensatez.

El debate provocado a mitad de la obra, en un juego de "teatro invisible" propuesto por Boal, obliga al público a participar activamente dentro de ella, y aún cuando no es determinante su intervención en la solución del conflicto, esta le sirve para resolver el problema de la presencia de los Testigos de Jehová en la región.

Las provisiones presenta un tempo-ritmo de lento a vertiginoso: el proceso que va desde el inicio de la obra con el duelo por la muerte del hijo de Damasia y Pedro, pasando por la captación que hacen de la mujer los Testigos de Jehová; lo que esto significa para Clarita; el debate que incluye al público asistente a la representación, hasta terminar en la alucinación completa de Damasia: todo esto imprime una alternancia de tonos informativo con exhaltado. Al combinar elementos melodramáticos con didácticos, se logra hacer hincapie en las consecuencias nocivas para la sociedad rural cubana que trae consigo la secta. Sergio González, a las amenazas que los Testigos hacen sobre el Argamedón para someter a los habitantes del Escambray, presenta en su obra el argamedón que toca vivir a Damasia y su familia, pues además de perder la amistad y confianza de sus vecinos, sufren la desunión familiar, casi son despojados de sus tierras y tienen que enfrentar al fantasma de la locura: sin embargo, el final de la obra -- propone que no todo está perdido, pues es posible reintegrarse a la comunidad que está dispuesta a perdonar los errores, pero eso no es suficiente, pues es necesario tomar medidas radicales y -- efectivas para expulsar a estos testigos contrarrevolucionarios.

El tema presenta a lo largo de toda la experiencia del Grupo Escambray es la presencia y actividades de los Testigos de Jehová en la zona; tal parece que este es el principal problema -- detectado por el grupo; y su trabajo escénico y dramaturgico se -- centra en crear conciencia en la comunidad sobre las verdaderas -- intenciones de esta secta. Las obras son eminentemente didácticas y repiten los mismos esquemas, dando por resultado trabajos sumamente sencillos y, algunas veces elementales.

Otra experiencia similar en una zona lejana al Escambray, fue la de el Teatro de la Yaya, desarrollada por Flora Lau-

ten, cuya característica principal fué el espectáculo comunitario, donde el espectador fué actor de su propia realidad en función de los intereses de la Revolución. En sus obras: "...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. 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." (35, p. 254)

Al igual que el Teatro Escambray, el proyecto del Teatro la Yaya tiene una función básicamente social, la forma de trabajo es la misma, busca la toma de conciencia sobre la problemática en que vive la región y la búsqueda de soluciones emanadas de los mismos habitantes de ésta: ambos grupos responden a las necesidades teatrales de la Revolución, van directamente al pueblo y rompen las barreras entre actor y espectador.

Las obras de Flora Lauten son: Los hermanos; Para hablar no hay que tener palabras finas; Vaya mi pajarito preso; Tres ejemplos de juego (¿Dónde está María?, Este sinsonte tiene dueño y -- Que se apaguen las chismosas) y De como algunos hombres perdieron el paraíso.

Otra mujer destacada en este tipo de teatro revolucionario, es Herminia Sánchez quien formó parte del grupo Escambray, - siendo su obra Escambray mambí una de las primeras en presentarse; sin embargo, es hasta su regreso a La Habana en 1970 que logra lo mejor de su producción dramática, y es precisamente con la obra - Cacha Basilia de Gabarnao que presenta una propuesta ambiciosa en

lo técnico y artístico sin desprenderse por esto de la línea socialista. Con un proyecto parecido al Escambray, pero en el medio urbano, el Teatro de Participación Colectiva es realizado con obreros, estudiantes y amas de casa: y hasta marineros como es el caso de Amante y Penol.

Junto a Manolo Terraza, la autora impulsó un teatro de auténtica creación colectiva; los textos surgen de la investigación documental, la entrevista directa y sobre todo, la participación de quienes en la vida real viven lo que sucede en escena.

Sobre esta forma de trabajo declara el director Manolo: "...lo que nosotros hacemos, es en concreto, montar una obra con un grupo de trabajadores, llevarla a un público, o ir preferentemente a él, cercano a esos problemas, y establecer una comunicación de público y de espectáculo, que es siempre un teatro político. Luego no continuamos la experiencia en el mismo lugar, sino que pasamos a trabajar con un nuevo colectivo de obreros, y eso es lo mejor por algún tiempo. Pensamos que esto puede ser fructífero -además de su significación como hecho político-, porque experiencias como ésta son los cimientos para un desarrollo teatral futuro que será espontáneo." (15, p. XII)

Cacha Basilia de Cabarnao es el resultado de una investigación en el Escambray para escribir una obra sobre el tema de la mujer. "En 1970, en una de las prolongadas estancias en el lugar, Herminia conoció a varias campesinas, tres de las cuales le interesaron especialmente: Cacha, una negra cederista, con trece hijos, numerosos nietos y una tremenda confianza en la Revolución; Juana Marín, que había sido espiritista, con templo y todo, pero que para esa fecha era la primera en colaborar en cualquier tarea que se le asignara; y Basilia, trabajadora de un comedor obrero,

antigua dueña de prostíbulos y casas de juego." (15, p. VII)

Con una fuerte carga simbólica, la obra transcurre durante un juicio popular, donde se cuestiona a la capesina serrana y sus errores, producto de su ignorancia por un lado; y por el otro, a la justicia burguesa vendida a intereses mezquinos y extranjeros durante la débil República cubana. La protagonista representa esta dualidad y al mismo tiempo simboliza a la mujer cubana en general y a Cuba misma; así, vemos como esta mujer, después de haber sido despojada brutalmente de sus mejores atributos por "el gallego" (España); se rebela contra éste y logra expulsarlo con la intervención de "el yanqui" el cual, con falsas promesas se apodera de ella y la obliga a desempeñar lo peores oficios: la santería, la prostitución, la trata de blancas, la autoflagelación circence, etc. -todo esto durante la débil República- y, el cambio radical que significó para Cuba en general y para la mujer en particular el triunfo revolucionario; pero en forma objetiva se exponen y analizan los problemas que generan resagos de actitudes y vicios del pasado, tales como chismes, ausentismo, tráfico de objetos, etc.; así mismo, se reconoce que no todo son virtudes en la administración revolucionaria, pues existen los malos servidores públicos, pero la propuesta final es que, pese a todo la Revolución es la mejor opción y avanza con el esfuerzo y dedicación de todos.

Cacha Basilia de Cabarnao es muestra de un excelente teatro cubano contemporáneo; con gran fuerza poética y sin caer en el historicismo, se muestra simbólicamente 70 años de Historia cubana, el proceso que culminó con el advenimiento de la Revolución, los problemas que enfrenta y, sobre todo, la situación y actitudes de la mujer en cada uno de los momentos. Con un ritmo ágil, con bailes y canciones que escapan al pintoresquismo y mues-

tran la legítima expresión de la idiosincrasia y el espíritu cubano. Cacha Basilia de Cabarnao combina acertadamente el teatro épico de Bertolt Brecht con el realismo poético de García Lorca, pero no es la intención la autora copiar a ninguno de éstos, sino de hacer una interpretación acorde a la realidad cubana.

Herminia Sánchez ha escrito además, Amanté y Pénol, donde trata el tema de los marinos y su situación de explotados antes de la Revolución; así como su participación en ésta y los problemas que han enfrentado posteriormente.

Audiencia en la Jacoba es una obra donde se reúnen los presidentes cederistas (Comité de Defensa Revolucionaria) para -- evaluar lo hecho por cada uno y premiar al mejor con una bandera; en esta obra se presentan diversos casos dignos de ser considerados para otorgar el premio, hay un manejo retrospectivo del tiempo y aquí ya no hay una participación directa del público.

- TEATRO JOVEN CUBANO.

Dentro de esta categoría, consideraremos a los dramaturgos nacidos después de 1945, o que su producción tenga relación con la temática y forma de escribir propias de la década de los 70s. en adelante.

Una de las características principales de estos jóvenes dramaturgos, es la vuelta al realismo, básicamente hacia la comedia; los temas tratados son los propios de una juventud que ha nacido y crecido dentro del sistema socialista. Hay una preocupación por destacar las virtudes del régimen en que viven, tratando de valorar objetivamente los principales problemas que enfrenta el pueblo cubano, tales como: participación de la mujer en la vida productiva, la sexualidad, la situación económica de la Isla ante las constantes agresiones norteamericanas, las relaciones en

tre hijos y padres, el tráfico de artículos, la incomprensión e intransigencia de algunos jóvenes que, desconocedores de la realidad previa a la Revolución, aspiran al oropel y forma de vida capitalista; también sobre la educación y las brigadas juveniles -- que participan en campamentos de trabajo.

Hablaremos primero de Héctor Quintero (1942), quien se ha destacado por sus comedias. Aún cuando su producción dramática comienza a la edad de 14 años con la obra La habladora, a la que siguieron Ojos azules (1960) y Habitación 406 (1961), es en 1963 que presenta una obra mejor elaborada y de mayor importancia: Contigo pan y cebolla, obra ubicada en los años 1955-58, donde una familia habanera de clase baja, con fuertes problemas económicos, mismos que se agravan por la obsesión de la madre de que su hijo sea pintor y su hija pianista, impidiéndoles trabajar y tratando de mostrar una imagen falsa de su situación a sus conocidos, presentando un status que no tienen, y presionando constantemente a su esposo (quien es explotado por los polacos de la tienda donde trabaja) para que satisfaga todos sus caprichos --mantener a sus hijos en escuelas de paga, tener un teléfono que solo usa la vecina--; el mayor de estos es comprar un refrigerador, idea que se convierte en una obsesión más; al tratar de adquirirlo a toda costa provoca una serie de situaciones sumamente divertidas, las cuales, sin llegar a lo grotesco, resultan patéticas al ver los inútiles esfuerzos de la protagonista para ascender en la escala social, cerrando obstinadamente los ojos a la realidad que todos -- los demás ven claramente. Contigo pan y cebolla estructuralmente bien hecha, con personajes complejos, el vicio de carácter de la protagonista y su consecuente castigo (tiene que conformarse con la boda de su hija con un empleado de la tienda donde adquirió el refrigerador, y con el hecho de que su hijo trabaje como publicista en un modesto lugar), y el tono festivo bien medido.

Aneecdóticamente, Contigo pan y cebolla tiene relación directa con Aire frío, de Virgilio Piñera; la obsesión de Lala -- por el refrigerador corresponde a la que Luz Marina tiene por el ventilador; en ambas obras aparecen fugazmente personajes representantes del "mundo" a que aspiran las dos mujeres, pero al final deben conformarse y seguir viviendo igual. La única diferencia sustancial es el tono: En Quintero es festivo y en Piñera serio. Las dos obras reflejan la amargura que provocaba en los desposeídos la imposibilidad de mejorar su situación económica durante la época prerrevolucionaria.

El premio flaco presenta la situación de seres aún más pobres que los de la obra anterior: una pareja de antiguos trabajadores de un circo gana una casa amueblada y bien construida, -- por lo que dejan la casucha que habitan a la hermana de la mujer y a una comadre viuda y con cuatro hijos. Al ser destruida la casa por caerle una bomba durante la lucha revolucionaria, se ven obligados a regresar, encontrándose con la ingratitude y frialdad de quienes habían sido ayudados por ellos; al verse despojados de lo poco que les quedaba, tienen que salir nuevamente a la calle a presentar un espectáculo grotesco ante la burla despiadada de sus vecinos.

Aún cuando el autor pide mesura y realismo en la escenificación, abunda el elemento expresionista; tal como: el aspecto físico con que presenta a sus personajes, los grados en que llega a manifestarse la ingratitude, la crueldad y la burla, las cuales adquieren dimensiones grotescas. A diferencia de Contigo pan y cebolla, los personajes son menos elaborados; tienden a ser lineales, con la finalidad de destacar el grado de miseria (física y humana) en que viven estos seres. Aún cuando hay momentos de exaltación melodramática, la obra rebasa este nivel, convirtiéndose --

en una de las obras más logradas de Quintero por los tonos que maneja y el grado de violencia y frustración latente entre los personajes, los cuales son producto de un sistema que no les permite ser generosos; es por esto que Iluminada (la protagonista) debe pagar por atreverse a romper el orden egoísta en que se vive recibiendo el desprecio y abandono de aquellos a quienes ha ayudado:

JUANA: "A lo mejor te he parecido dura, pero tú nunca has tenido hijos, y no sabes lo que es tener encima la responsabilidad de cuatro. Yo he pasado mucho, y he aprendido a defenderme como gato boca arriba. Y por mis hijos arañó mar y tierra si es necesario. ¡Me convierto en una fiera!" (13, p. 172)

Juana justifica su cruel actitud ante la desgracia de Iluminada poniendo como pretexto a sus hijos, y olvidando completamente que llegó suplicando asilo tres meses antes; a pesar de todo, Iluminada no entiende el comportamiento de sus vecinos, sobre todo porque ella ha sido generosa con todos:

ILUMINADA: "Ahora me doy cuenta de que yo siempre he vivido para los demás. Que siempre he sentido la necesidad de... ¡dar!, y que cuando vengo a pensar en mí, ya es demasiado tarde. La vida no es tan larga y he perdido mucho tiempo.

OCTAVIO: Por eso yo ni doy ni digo dónde hay. ¡Total! El mundo no se va a arreglar porque yo sea generoso..." (13, p. 191)

La situación de desamparo total en que quedan Iluminada y Octavio, su vestimenta y la crueldad con que se burlan de ellos imprime un elemento sumamente grotesco a la obra, el cual es matizado únicamente por la presencia final de Caridad y el hijo de Maricusa, los cuales insinúan una remota posibilidad de cambio.

En 1970 Héctor Quintero escribe Mambrú se fué a la guerra; en esta obra se da un panorama general de como es la vida en

Cuba socialista, en una época en que el sistema se ha consolidado. A través de la relación entre dos jóvenes, se muestran personajes y ambientes de diversos sectores de la población, y su punto de vista acerca del socialismo. Con esta obra, el dramaturgo incursiona en la obra didáctica, procura mantener un distanciamiento -- con el espectador, basado en la alteración del tiempo, el cual no es lineal, además hay un diálogo directo con el público, cambios de escena en presencia de éste y la forma de cuadros. La fuerza -- de carácter que tiene el personaje de Luisa, así como la madurez que muestra es una de las mayores virtudes: este personaje contrasta notablemente con Panchito, quien es débil de carácter e inseguro. Las actitudes asumidas por ambos personajes son el resultado del medio en que han crecido; sus respectivas familias tienen formas de vida completamente opuestas, y esto es un punto que al autor le interesa destacar particularmente: Por un lado, los padres de Luisa son seres que se han integrado completamente al sistema socialista, comprenden que su hija es un ser humano con inquietudes y personalidad propia, mantienen una relación de comunicación constante con ella, lo que le permite tener un criterio propio y seguridad en sí misma. Por el contrario, Panchito vive con su madre, quien, llena de prejuicios contra el socialismo, pretende -- mantener una forma de vida perteneciente al sistema anterior, amargada porque el padre de su hijo la abandonó (huyó de Cuba), se resiste a aceptar los cambios, por lo que asume una conducta reaccionaria: con ellos viven dos tíos de la madre, los cuales están frustrados y lo manifiestan en diferente forma: "el tío" representa a todos aquellos que no lograron realizarse como seres humanos y mucho menos como artistas, este personaje reconoce las ventajas que ha traído consigo la Revolución, y por lo mismo apoya a Panchito para que se libere del chantaje materno: "la tía" es una -- vieja amargada que nunca se atrevió a romper con los tabús y pre-

juicios de una sociedad hipócrita y convencional; esto la ha vuelto histérica (más bien loca) que se comporta como niña y permanentemente hace alarde de su virginidad. Los enormes contrastes entre una y otra familia son un impedimento aparente para que la relación entre los jóvenes se efectúe; sin embargo, la madurez emocional de la muchacha, el apoyo del tío y, sobre todo las condiciones sociales actuales permiten la posibilidad de que los jóvenes establezcan una relación de pareja diferente, donde no hay temores ni ventajas. Es tan fuerte la personalidad de Luisa (quien representa la nueva mentalidad de la mujer cubana) que al final, la madre de Panchito tiene que ceder, permitiendo que su hijo vaya al servicio militar, y descubriendo así mismo lo equivocada -- que estaba, pues todos sus vecinos la invitan amablemente a integrarse con ellos.

Mambrú se fué a la guerra es la antítesis de Romeo y Julieta; en la obra de Quintero sí hay la realización del amor, las familias se rechazan por cuestiones ideológicas, no es necesaria la intervención de terceros, todo se desarrolla sencilla y directamente, con personajes que fácilmente pueden identificarse con cualquier joven estudiante y sus necesidades afectivas.

En 1986, Héctor Quintero estrena Sábado corto; en esta obra se ve la madurez que el dramaturgo va adquiriendo; aquí, con fino humor negro una mujer cuarentona, gracias a los comentarios circunstanciales de una desconocida que se presenta intempestivamente en su casa, se ilusiona y vislumbra la posibilidad de entablar una nueva relación amorosa; después de haber fracasado en su matrimonio. El cambio de actitud de la mujer ocasiona la confusión de un adolescente, quien, por algunas preguntas y comentarios de esta señora, cambia la imagen que tiene de su madre. Con el apoyo de Socorro (una anciana), Esperanza (protagonista) recibe la visi

ta de Modesto, a quien considera su pretendiente; influida por -- los consejos de Perla (la desconocida) y Socorro, Trata de sedu-- cirlo y para darse valor bebe algunas copas de ron. Al revelarle Modesto que está enamorado de la amiga de ella, y pedirle su in-- tervención para lograr conquistarla, Esperanza sufre una gran des ilusión y despide violentamente al hombre. Poco después el chofer repartidor de agua, quien tiene aproximadamente 60 años le declara apasionadamente su amor: ella lo rechaza, pero ante la actitud intransigente de su hijo (el cual llega cuando menos lo esperan), Esperanza entrevé la posibilidad de una nueva relación.

Los personajes de Sábado corto son más complejos y me-- jor elaborados que los de las obras anteriores de este autor, cada uno trata de encontrar la mejor forma de satisfacer sus necesi-- dades afectivas para equilibrar su existencia, lo cual es inheren-- te a todo ser humano, pero al intentar lo anterior, descubren las enormes dificultades que impiden la plenitud dentro de las rela-- ciones humanas en general, y las amorosas en particular.

Con tonos festivos propios de la comedia, pero con buena dosis de humor negro, donde las ilusiones y esperanzas de la -- protagonista se convierten en amargura y frustración; pero sin -- llegar al exceso como sucede en El premio flaco, Sábado corto resulta una comedia mesurada, irónica y sarcástica, con un pesimismo aparente; sin embargo, al final propone la tesis de que siem-- pre existe la posibilidad de comenzar nuevamente, nada es definitivo, y mientras haya vida, todo ser humano tiene derecho al amor sin importar la edad; de este modo, la obra transforma el pesimis-- mo anterior, en optimismo que propone "ver" hacia adelante y no atormentarse con los problemas del pasado. Lo anterior se manifiesta con la decisión del hijo de Esperanza, quien al fracasar su ma-- trimonio decide ingresar a la Universidad; y la decisión de acep--

tar a Bienvenido por parte de ella.

Algunas situaciones propias de la comedia de enredo; tales como la confusión que Esperanza provoca en el hijo de Pura y la creencia de ser ella la pretendida de Modesto, recursos muy -- utilizados a lo largo de la Historia del teatro, parecen repetir modelos y convertir a la obra en algo convencional, pero el hecho de remarcar la soledad y necesidad de cariño en la mujer, permiten ser utilizados acertadamente, dando a la obra cierto parentesco con la pieza; cosa que no demerita la forma ni el desarrollo -- de la trama.

Los nombres de los personajes son simbólicos, y en algunos define el carácter y comportamiento de ellos; como es el caso de Esperanza, Pura, Socorro, Modesto y Bienvenido; y en el caso -- de los demás es irónico.

Héctor Quintero es el dramaturgo cubano que mantiene viva la llama de la comedia costumbrista iniciada en Cuba con el -- teatro bufo, llevada al nivel de teatro del absurdo por Virgilio Piñera y magnificada por José R. Brene; estos tres autores han logrado evadir los peligros de la comedia convencional y sin sentido, manejando la ironía y el sarcasmo; y en relación directa con la respectiva época que les ha tocado vivir.

José Milián (1946), a quien podemos considerar heredero de Piñera y Eduardo Manet, escribe obras corrosivas y violentas, al igual que Brene trata problemas del pasado, solo que sus -- far--sas combinan elementos poéticos y simbólicos con el más crudo realismo, el cual llega a ser en ocasiones grotesco y hasta escatológico; tal es el caso de Vade retro, donde se combina el expresionismo con una especie de superrealismo para mostrar la violencia y decadencia del sistema prerrevolucionario; acerca de esta obra Tomás González expresa: "...en Vade retro todo acontece en un --

"circo mágico", pero con el mismo fin de presentar el mundo sin salida de la última etapa republicana en nuestro país todo aquello que la Revolución desaloja, supera. Connotación inconsciente colectivo, cultural (Albert Jung), periférico, la Coreana es todo un arquetipo cuyo origen es el mundo marginal, la periferia de la ciudad. Ella es la oficiante de una ceremonia negra, de magia negra, donde hay padecimientos, angustias y frustraciones sin cuento. La esencia de nuestra miseria." (9, p. 8)

Al igual que El menú, de Enrique Buenaventura, los personajes llegan a ser esperpénticos y con una fuerte carga simbólica de crítica y denuncia de las condiciones miserables en que vive la mayoría de la población dentro del sistema capitalista de un país subdesarrollado plagado de contrastes. La coreana es un personaje de los muchos que deambulan por la gran ciudad, la violencia y el rechazo a una sociedad que los rechaza y los ha llevado al grado de miseria extrema en que se encuentran, les pone en una situación donde no tienen por que respetar a nadie, ni siquiera a sí mismos; y por lo tanto llaman a las cosas por su nombre y muestran la cara de una sociedad hipócrita y falsa:

COREANA: "¡Vivan todos ustedes! ¡Que viva yo! ¡Y que mueran los explotadores! ¡Que muera todo el mundo'... ¡Qué mierda'... - (Pausa. Camina hasta el proscenio y se dirige al público.) - Está bien. Voy a decir las tres cosas... las tres cosas que siento en este momento... las tres cosas que me duelen... -- Eso sí les interesa. ¡Quieren oír lo que voy a decirles, por que son todos una partida de chismosos... de huelecucos! A todos les divierte lo que yo hago. ¡No digan que no! Se divierten conmigo. Pero he nacido para eso... no puedo dejar de ser un payaso..." (9, p. 45.)

La miseria de la coreana es la miseria humana, donde la

indiferencia y la alegría que proporciona el placer de ver sufrir a los demás, hacen de la vida algo absurdo y desquiciante.

Dos farsas históricas donde nadie sale bien librado y predominan la ironía y la burla hasta llegar a lo caricaturesco, son: 1) Los triunfadores o recital para mayas y conquistadores, -- donde hay un fuerte contraste entre una pareja de jóvenes mayas -- (con sublimes momentos poéticos), y los españoles, que son presentados como seres sumamente ignorantes hasta la estupidez; cosa -- que no es impedimento para que la conquista se efectúe, siendo -- factor importante los atavismos de los sacerdotes mayas, quienes sacrifican inútilmente a la joven. La obra es de gran actualidad, simboliza la actitud invasora y de barbarie que tienen los Estados Unidos para con los pueblos más débiles: los jóvenes mayas, -- bien podrían ser habitantes de cualquier país latinoamericano.

2) La toma de la Habana por los ingleses resulta completamente de caricatura: los personajes y las situaciones son simples en extremo, fortalecen la burla y la crítica corrosiva a todos aquellos imperios que a lo largo de la Historia de la humanidad se han disputado el dominio de los pueblos más débiles; con ambas obras, José Millán parece preguntar ¿qué sentido tiene el exterminio y sujeción de pueblos enteros? Todos aquellos que lo han hecho ha sido para satisfacer sus ambiciones mezquinas y siempre terminan su cumbiendo. Dentro de la trama de las dos obras, el autor utiliza un distanciamiento consistente en que los personajes hacen comentarios fuera de la época en que están ubicados y en relación directa con la actualidad. Las ironías y doble sentido utilizados, requieren de un cierto nivel cultural mínimo, lo cual, a pesar de la sencillez formal que presentan resultan incomprensibles para algunos. Citaré sólo un ejemplo de cada obra:

Los triunfadores o recital para mayas y conquistadores:

EL REY: "¿Y cuánto tiempo va a durar este lío del descubrimiento?"

INVENTOR: Eso depende de usted.

ESCRIBANO: Este lío de los descubrimientos dura cuatro años.

INVENTOR: Bueno, tengo que estar de acuerdo, o no descubro América.

EL REY: ¡Válgame el cielo!

La corte se ríe. (9, p. 66)

La toma de la Habana por los ingleses:

CUCUFATE: ¡Son unos piratas asquerosos!

JUAN DE PRADO : (A Pockoc). ¿Podría clasificar esta guerra como - Teatro de la Crueldad?

POCKOC: Mira, Juan de Prado... yo soy un joven militar. Si esto - se llama Teatro de la Crueldad, el nombre no se lo puse yo. ¡Si lo último fueran los Misterios Medievales, entonces ésta sería la guerra de los Misterios Medievales." (9, p. 150)

En el primer ejemplo se entiende que el inventor es -- Cristóbal Colón, este personaje ya sabe que descubrirá América y además que hay mayas, como lo menciona en otra parte (p.57); en la segunda obra, el ejemplo presentado muestra como los personajes se refieren a corrientes dramáticas, cosa que resulta desconocida para muchos.

La estructura de ambas obras es débil, está basada en el chascarrillo, la ironía y el doble sentido, elementos que permiten a Milián rebasar el nivel de meros divertimentos y hacer su crítica corrosiva, donde, como mencionamos antes: nadie sale bien librado.

La era del garrote, presenta el mismo tema que La fiebre negra, de Brene, donde el odio racial toma dimensiones de violencia extrema: José Milián muestra el proceso de deterioro mental padecido por una mujer española, que va del sadismo a la para

noia, con un delirio de persecución exagerado. Al igual que la obra de José R. Brene, las víctimas son los negros, pero en Milián se encuentran dos variantes importantes:

- 1) El cambio de actitud pasiva de los negros a una de abierta rebeldía, al matar al capataz y a la misma señora.
- 2) El surgimiento de ideas liberales por parte de la juventud criolla, que poco a poco pasa de una conducta contemplativa y crítica, a la protesta abierta y declarada.

La era del garrote tiene todas las características del melodrama, con personajes lineales, tonos exhaltados y el enfrentamiento de valores; Milián repite temas y formas muy utilizados, pero lo hace con acierto, maneja muy bien el tono y el ritmo, pero no aporta mucho al desarrollo dramático de su país. La mejor obra de las estudiadas es Vade retro, constituye un reto a la imaginación y tiene la posibilidad de inscribirse dentro del mejor teatro latinoamericano del momento en que es escrita.

Los temas favoritos de los jóvenes dramaturgos cubanos son:

- 1.- El pasado inmediato al triunfo del sistema socialista.
- 2.- Las relaciones entre jóvenes y adultos.
- 3.- La situación de la mujer.
- 4.- Los problemas que enfrenta el sistema actual, con la idea de su consolidación, basada en la autocrítica y el análisis.

Dentro de la primera clasificación se encuentra La querida de Enramada, de Gerardo Fullea (1942); donde se muestra el alto grado de corrupción, hipocresía y rapiña existentes en la vida política cubana durante el régimen batistiano de 1952-54. La obra está ubicada en Santiago; un senador muere en brazos de su amante en forma inesperada, como es época de elecciones, sus oponentes políticos tratan de aprovechar la situación, lo mismo que

la familia del occiso. Cada uno de los personajes persigue su interés particular, llegando inclusive a la humillación; sólo los personajes humildes muestran rasgos de generosidad, resultando siempre víctimas de los podreosos. En forma melodramática -que en ocasiones tiende a la pieza y en otras a la tragedia por la trayectoria de la protagonista-, desfilan los personajes de uno y otro bando para suplicar, exigir y hasta amenazar a Graciela para que el cadáver sea velado ahí, o deje que se lo lleven. Al final todo sigue igual, pues la mujer se horroriza al descubrir el grado de miseria humana en que viven "las columnas de la sociedad" - (diría Ibsen), y prefiere dejar que se lo lleven. Para la situación cubana actual, la obra está descontextualizada, sirve como documento informativo para las nuevas generaciones desconocedoras de la situación previa a la Revolución. Los mejores logros son: - La construcción del personaje de Graciela (la amante) y el enfrentamiento de ésta con Yuya (esposa del muerto); escena que nos recuerda el enfrentamiento de Adela con Martirio en La casa de Bernarda Alba, de García Lorca.

Tomás Gonzáles, dentro de la misma temática, escribe -- Los juegos de la trastienda, donde presenta a dos jóvenes activistas de la lucha clandestina contra Batista; mientras esperan que los recojan en la trastienda de un negocio abandonado, tienen la oportunidad de entablar una relación prohibida para ellos, pues - tienen la consigna de no intercambiar datos personales, y mucho menos, intimar ni relacionarse afectivamente. Para no aburrirse, juegan a mostrar cada uno en forma disfrazada algunos momentos de su vida, con la participación improvisada y espontánea del otro, esto los obliga inevitablemente a expresar la atracción mutua en forma desesperada, como si presintieran su muerte próxima, la -- cual ocurre fuera de escena, y son los mismos personajes quienes informan al público por medio de la técnica del rompimiento.

Teatro dentro del teatro, Los juegos de la trastienda - permite al lector-espectador construir los diversos personajes -- que aparecen, interpretados por los dos únicos personajes en acción: esto implica una gran responsabilidad para los actores de -- una posible puesta en escena. Al igual que en Cosas de muchachos, de Wilebaldo López, y La noche de los asesinos, de José Triana, -- la obra de Tomás González muestra el interior de los personajes, sus frustraciones, su deseo de cambiar las cosas, de luchar para acabar con un mundo hostil y podrido para construir otro mejor: a diferencia de las obras citadas, la obra de González presenta personajes con una militancia real, mientras que en las otras, se pierden y son destruidos por el medio que los agobia.

Con algunos momentos de lirismo, al que ubicamos dentro del realismo poético, la obra no pierde su función didáctica, y -- sin llegar a ser melodramática tiene momentos de ternura y situaciones propias del mejor teatro intimista, con sencillez y mesura.

La relación entre jóvenes y adultos con los inevitables problemas de comunicación llama poderosamente la atención de los dramaturgos cubanos; esto se debe a la revisión autocrítica de la situación del país a más de 30 años de socialismo.

Rafael González (1950) escribe en 1982 Molinos de viento, donde tres estudiantes de un preuniversitario roban un exámen de física, acto que provoca (al ser descubierto) una serie de situaciones donde se reflejan las carencias, aspiraciones e intereses individuales, así como los problemas familiares y escolares -- que afectan a la sociedad cubana; así, al director de la escuela le interesa más la imagen externa (aún cuando sea falsa) del plantel a su cargo, una maestra joven cree realizar bien su trabajo aplicando mecánicamente sus conocimientos, algunos jóvenes piensan que lo esencial es disfrutar y divertirse, y otros confiesan su -- malestar por la falta de comunicación y alejamiento con sus padres

los cuales viven enfrascados en sus ocupaciones desatendiendo casi por completo a sus hijos. Combinando elementos de la obra didáctica con bailes y canciones a la manera de la comedia musical, Molinos de viento busca divertir y enseñar; dirigida básicamente a un público joven, resulta aleccionadora también para los adultos.

Asesinato en la playita de 16, escrita en 1983 por Esther Suárez (1955) es una crítica a los malos hábitos de lectura en algunos estudiantes, y las repercusiones de éste problema, provocado en parte por las intenciones de educar a los jóvenes precipitadamente, tratando de abarcar mucho en poco tiempo; la obra es muy elemental en su estructura, en ocasiones presenta diálogos o situaciones sin sentido y esquemáticas. La autora pretende dar el toque didáctico con la presencia de un periodista que, al entrevistar a los estudiantes muestra la gran ignorancia en que se encuentran por estar acostumbrados a la lectura de literatura "chatarra" (novelas rosas, policíacas, cómics, etc.).

José González (1957), en Proyecto de amor trata un problema similar; ahora se trata de los prejuicios que los jóvenes tienen respecto al teatro por desconocer esta actividad. El autor aparece en la obra en el personaje de Orlando, profesor de teatro que se encarga de mostrar a los estudiantes la vigencia del teatro clásico y la estrecha relación existente entre éste y la propia vida afectiva y amorosa de los jóvenes con sus dificultades y problemas. Las relaciones sexuales se consideran como algo natural. Mejor elaborada que la obra de Esther Suárez, presenta situaciones propias de la juventud cubana contemporánea, el tono es festivo, el lenguaje coloquial, el ritmo ágil; se trata de una comedia donde los jóvenes descubren sus carencias, reflexionan acerca de estas y encuentran elementos que les ayudan a madurar y en-

contrarse a sí mismos en forma sincera, derribando barreras y pre juicios.

El dramaturgo más joven de los estudiados es Alberto Pedro (1959), quien profundiza aún más en la problemática juvenil: Tema para Veronica trata sobre los conflictos propios de los adolescentes: desorientación, desubicación emocional, personalidad indefinida, etc. los cuales los hacen susceptibles de ser manipulados por personas mayores, cuya influencia puede llevarlos a ser autodestructivos; frente a esta situación, el autor propone que es posible cambiar positivamente bajo la influencia de un ambiente de trabajo sano, alegre y solidario.

Una de las mayores virtudes de la obra es la frescura de los parlamentos y la jovialidad de la relación juvenil. Al alternar tonos festivos con exhaltados y un "final feliz", donde la joven con problemas de comunicación encuentra su lugar dentro del grupo, decidiendo regenerarse, coloca a Tema para Veronica dentro del género comedia; tan utilizado por los autores cubanos de los últimos tiempos: además, da la oportunidad de considerar al joven dramaturgo dentro de los que pueden destacar en las letras cubanas.

Otra obra de este autor es Week-end en Bahía, la cual se estrena en 1987; la incluimos en la clasificación de obras que tratan la problemática cubana actual: En esta, aparecen dos personajes que, habiendo tenido una infancia y adolescencia común, fueron separados cuando triunfó la Revolución; cada uno representa mundos antagónicos; Mayra tiene la mentalidad y forma de vida estadounidense, y Esteban se ha formado dentro del socialismo; ambos reconocen tener problemas, sentirse insatisfechos ante las enormes limitantes existentes dentro de cada sistema: pero al final, la mujer se ve obligada a reconocer que su vida es más vacía y sin posibilidades reales de mejorar (sobre todo en el aspecto humano), que se encuentra en una situación que paulatinamente la

va denigrando y sus valores están basados en la falsedad. Los argumentos que esgrime cada personaje están muy bien fundamentados, la argumentación es sólida y se demuestra que dentro del socialismo hay más posibilidades de vivir dignamente. Al confrontar ideologías y formas de vida, se invita al análisis y evaluación de -- los logros socialistas frente a la situación capitalista, que hunde a la mayoría en la mediocridad, la explotación y la miseria. Los personajes de Week-end en Bahía son complejos, bien elaborados; el tono es serio, propio de la pieza; el autor demuestra su gran capacidad de observación y análisis.

Una de las constantes dentro de la dramaturgia cubana, ha sido la dignificación de los personajes femeninos; a lo largo de todo el siglo, se ha tratado con diferentes enfoques o propuestas; actualmente se pretende desmitificar o hacer de lado ideas románticas, machistas o idealizadoras, Los personajes femeninos son presentados como seres humanos, capaces de desempeñar todo tipo -- de actividad, no mejor ni peor que el hombre, esto tiene una estrecha relación con el análisis de logros y fallas dentro de Cuba.

Aquí en el barrio, de Carlos Torrens (1954) tiene características de las tres últimas clasificaciones que hemos hecho; -- al igual que la Verónica de Alberto Pedro, se trata de una mujer (sólo que esta tiene 26 años) con problemas de personalidad, cosa que la lleva a involucrarse con el contrabando de ropa (problema grave dentro de Cuba), lo que le acarrea dificultades con la justicia, siendo chantajeada por una supuesta amiga y un "chulo": el contraste se encuentra en su hermana menor (Graciélita), quien -- tiene un comportamiento de persona madura y centrada. Aquí en el barrio es una obra de contrastes: el ambiente externo es festivo, los conflictos internos de Mirta son angustiosos; Mirta está desorientada, Graciélita muy centrada; Maritza es solidaria, leal y -- generosa, Pepa (vecina de Mirta) es hipócrita, maleada y extrava-

gante. Los personajes son lineales, buenos contra malos; es decir, melodramáticamente.

Mauricio Coll (1951) presenta en Aprendiendo a mirar -- las grúas, la situación de una mujer que demuestra su capacidad -- en un medio eminentemente masculino (una fábrica), la cual resulta superior a la de los hombres. En medio de actitudes desdeñosas y machismo no confesado, lo que la obliga a luchar contra todo y contra todos, se convierte (casi) en heroína épica que vence las reticencias masculinas ante el trabajo femenino; también se presenta el enfrentamiento entre las formas de realizar el trabajo -- por parte de la joven y vieja promoción. La obra se encuentra dentro de un modelo que ha hecho característico al teatro proletario: al respecto Rine Leal comenta: "...descubro en esta madeja de situaciones y caracteres una especie de retórica, de patrón establecido, de modelo repetido hasta la fatiga o la ineficacia, que como en el caso del teatro juvenil, crea a veces la fatal impresión de que muchos personajes, diálogos, situaciones y hasta escenas -- completas, pudieran trasladarse de una obra a otra, no importa su autor, y el público no se daría cuenta de la contaminación." (8, p. 25) El comentario es pertinente y acertado, pues expresa las -- limitaciones que la dramaturgia cubana presenta actualmente. En -- el caso de la obra de Mauricio Coll, uno de los aciertos es la denuncia de actitudes subliminales de discriminación femenina, e invita a las mujeres a no darse por vencidas, pues aún hay mucho -- que hacer para vencer al fantasma del machismo; y va más allá todavía al hacer el cuestionamiento al sistema que se ha burocratizado al grado de considerar a los trabajadores como máquinas insensibles, que forman parte de estadísticas frías, olvidando su -- condición de seres humanos.

Los hijos, de Lázaro Rodríguez (1949) trata el problema del desarraigo que sufren dos jóvenes campesinos que han asistido

a la ciudad para prepararse como técnicos con la finalidad de aplicar lo aprendido en su comunidad, cosa a la que se resisten por tener el deseo de mejorar su preparación; ambas cosas son necesarias y al final uno se va y el otro se queda. Rodríguez presenta una serie de estampas costumbristas que muestran aspectos de la vida campesina idealizada -donde todo es felicidad-, la vida --- transcurre sencillamente, sin grandes problemas ni complicaciones. Con algunos matices realistas, que se acercan más a la obra pastorial del teatro renacentista, con un lenguaje natural, propio del habla natural del campesino cubano, Los hijos resulta una obra -- sin mayores aspiraciones dramáticas.

Roberto Orihuela (1950) escribe La emboscada en 1978, -- donde dos hermanos se enfrentan por asumir diferentes posturas -- ideológicas respecto a la Revolución, viéndose obligado uno de -- ellos a matar al otro por participar en un grupo contrarrevolucionario. Orihuela revive la situación de Polinice y Eteocles (hijos de Edipo), o el mito bíblico de Caín y Abel; sólo que en la obra cubana Lorenzo (Eteocles) debe continuar viviendo porque defiende y representa el ideal revolucionario, mientras que Jacinto (Polinice) debe morir por atentar contra su patria apoyado (y apoyando) por intereses extranjeros; el dramaturgo asume el papel que Esquilo da a Creonte en Los siete contra Tebas. El enfrentamiento de -- buenos contra malos, la propuesta escenográfica y los cuadros que se congelan, así como la utilización de rompimientos a la vista -- del público, dan un tono informativo propio de la obra didáctica.

Una casa colonial, de Nicolás Dorr (1946) tiene estructura de comedia, que en momentos se escapa a la farsa, con personajes simples y con poco interés dramático, con situaciones que -- recuerdan a la comedia burguesa norteamericana, sólo que con los postulados de la Revolución cubana, destacando las virtudes del -- sistema socialista, invita a confiar en los demás y abrirse al --

afecto humano.

La anécdota es: Un matrimonio joven es invitado a vivir en una casa colonial por la propietaria de ésta, mientras les resuelven una solicitud que han hecho al gobierno socialista de un departamento. El es médico, su esposa bailarina y la dueña de la casa paciente de él. El tiempo que comparten les permite lograr una identificación plena, la cual choca con las agresiones de una vecina y la sobrina de la propietaria. Al recibir su departamento, la pareja demuestra a sus detractores que no pensaban despojar a la señora.

La construcción de mundos ideales, donde todo es color de rosa, con ambientes apacibles completamente alejados de la realidad, siempre son maniqueos. Una casa colonial es una obra "bonita" y seguramente gustada por muchos, pero muy alejada del verdadero Arte Dramático.

Un dramaturgo menos joven que muchos de los estudiados, pero que junto a Héctor Quintero, Herminia Sánchez, Ignacio Gutiérrez, Abelardo Estorino, José Milian y Alberto Pedro representan lo que podemos llamar la actualidad dramática cubana; es Gerardo Fernández (1941). Con una amolida trayectoria dentro del teatro cubano contemporáneo, en 1982 escribe La familia de Benjamín García, donde están presentes: el problema generacional, la situación de la mujer y la familia en general, así como un proyecto a futuro para la sociedad cubana.

Benjamín García, viejo militante de la Revolución, que se ha esmerado por educar a sus hijos dentro de este modelo, se encuentra de improviso con que uno de ellos se refugia en la embajada peruana por haber sido descubierta su actividad reaccionaria: esto provoca una fuerte crisis familiar, mostrando cada uno su --

verdadero sentir; así, Rosa (la hija) confiesa abiertamente su deseo de marchar a los Estados Unidos, mentalidad que ha fomentado en su hija Rosmary, también María (esposa) tiene ciertas inclinaciones hacia el capitalismo; sólo su hijo Andrés y su esposa se encuentran plenamente integrados al socialismo.

Benjamín se aferra a negar lo que para todos los demás es evidente, pero al final se ve obligado a reconocer las siempre inevitables fallas, disponiéndose a replantear la situación de su familia para encontrar la solución más favorable.

Definida como tragedia doméstica, pero mejor ubicada -- dentro del melodrama por el tono exhaltado, los personajes lineales -- donde la perspectiva de la obra es la de Benjamín y no la de sus hijos --, con la idealización de la realidad y la imagen de una madre que no corresponde a la situación de la mujer dentro del actual sistema (recuérdese a Esperanza mayor, de Héctor Quintero en Sábado corto).

A Fernández le interesa estar revisando constantemente los logros y fallas de la vida dentro del socialismo para, si es necesario dar vuelta y replantea las situaciones, debe hacerse abiertamente y sin prejuicios, con una actitud dialéctica y objetiva siempre será posible seguir adelante. Esta es la postura del teatro cubano contemporáneo, tal como la defiende el personaje de Verónica en Aprendiendo a mirar las grúas y quedará magníficamente asentado en Mónica, también de Gerardo Fernández.

El problema tratado en Mónica (1985), alcanza dimensiones universales, aún cuando está ubicada en la situación cubana -- de los 80's en que hubo una mayor oferta de artículos de consumo, es vigente para cualquier sistema político o socioeconómico; hablamos del conflicto permanente para un creador o artista, entre

convertir su producción en artículo de consumo en detrimento muchas veces (las más) de la calidad, pero que tiene la posibilidad de convertirlo en un ser exitoso; o por el contrario, cuidar los detalles de acuerdo a su capacidad creadora aún cuando la obra no sea entendida ni gustada por la mayoría, pero puede llegar a ser una auténtica obra de arte. Este conflicto ético de principios en la obra de Fernández, plantea la ruptura de una relación de pareja sólida, dentro de un sistema social comprensivo y benévolo, -- donde es posible el desarrollo individual en función del colectivo.

La solidez del matrimonio de Mónica y Eduardo llega a resquebrajarse peligrosamente al momento de confrontar su manera de pensar, curiosamente ambos tienen razón, lo que fortalece el conflicto, siendo el hombre quien se muestra más inmaduro: dependiente de su madre, inseguro y con ambiciones pequeño-burguesas: mientras que Mónica resulta una heroína parecida a Verónica, protagonista de Aprendiendo a mirar las grúas, preocupada por el crecimiento y desarrollo espiritual a través del arte y llevando su declaración de principios hasta la intransigencia.

Los siguientes textos muestran el conflicto permanente entre ambos personajes:

MONICA: "Hay libretos que por mucho que tú los estudies no les sacas nada.

EDUARDO: Siempre se pueden mejorar. Lo que hay es ponerse para -- ellos. A tí te saldrán bien las cosas con tu método, pero yo tengo que trabajarlos mucho.

MONICA: No querrás decir que yo invento delante de los actores.

EDUARDO: Yo no he dicho eso. Tienes más suerte, más talento, no -- se...

MONICA: Un libreto malo es un libreto malo.

EDUARDO: Siempre se pueden mejorar.

MONICA: El problema es que ni tu ni yo somos escritores, Eddy. Yo estudio mi trabajo, sé lo que voy a hacer; pero si el libreto es malo...

EDUARDO: Siempre se puede mejorar.

MONICA: Pero, eso es falso. Ni a tí ni a mí nos pagan por rehacer libretos. Los escritores son profesionales; les pagan un sueldo por hacer su trabajo. Mira, que les exijan. No te das cuenta que ésa es una situación anormal. Les arreglo sus libretos, y lo que estoy haciendo es ocultando sus deficiencias. Yo no soy profesora de dramaturgia. A mí me pagan por dirigir.

EDUARDO: Soy un artista. Y para mí cualquier idea es buena. Es -- más, cuando choco con un libreto flojo, lo considero un reto. (10, p. 81)

Gerardo Fernández pone el dedo en la llaga, obliga a la reflexión sobre la creación artística y plantea decididamente que la pobreza no justifica la mediocridad, situación en la que desgraciadamente han caído algunos dramaturgos cubanos contemporáneos:

EDUARDO: "...vivimos en un país subdesarrollado, que dependemos -- del precio del azúcar, que nos escasean los recursos, que el gusto tiene que ver con eso?

MONICA: ¡Falso!

EDUARDO: ¿Falso, Mónica?

MONICA: Eddy, la obra con la que me llevé el premio del festival de Praga, ¿con cuántos recursos la hice? ¡Con el mínimo de -- recursos!

EDUARDO: Está bien, por tu talento. Yo sé que se puede hacer. Pero no todos tenemos tu talento, y la Empresa tiene una canti

dad determinada de producción que alcanzar.

MONICA: Mejor que no se haga tanto y lo que se haga se haga bien.

EDUARDO: ¡Qué fácil! No tienes en cuenta las necesidades espirituales de la población.

MONICA: Están en la calidad y no en la cantidad. Un libreto de calidad enriquece infinitamente más que cien de esos que se están haciendo." (10, p. 83)

Los argumentos de ambos personajes están bien fundamentados, el carácter de los dos muy bien construido como seres complejos. La ruptura parece inevitable, y debe aparecer el secretario del partido como *Deus ex machina* para solucionar el conflicto, lo cual debilita en extremo el desarrollo dramático. Mónica no abandona a Eduardo, pero la vida a su lado no será igual.

Después de presentarnos una obra cercana a lo mejor de Ibsen o Chejov, Fernández le pone un final propio de Eurípides -- (de ningún modo consideramos inferior al dramaturgo griego), pero esa solución en la obra cubana resulta forzada y hasta panfletaria; tal vez porque al autor de Mónica le interesa invitar a la gente de talento y valiosa a no abandonar Cuba en los momentos -- que más los necesita.

Gerardo Fernández, si no es el mejor dramaturgo cubano de la actualidad, por lo menos es uno de los más sólidos, con posibilidades para ser incluido entre los mejores de Latinoamérica.

2.- PUERTO RICO.

- La creación dramática durante el gobierno de Luis Muñoz Marín y el Estado Libre Asociado.

"...Estado Libre Asociado que nace en 1952. Bajo - un disfrazado "gobierno propio" y una Constitución francamente colonialista se institucionalizaba la presencia norteamericana en la Isla. La farsa del "Estado Libre Asociado" aparece en las Naciones - Unidas como el término del colonialismo y logra - que en 1953 quede cerrado el caso de Puerto Rico." (38, p. 21)

La situación para Puerto Rico se tornó cada vez más difícil; sus esperanzas de Independencia se esfumaban con esta nueva denominación: "Ante el crecimiento del desempleo producto de - los cambios económicos, el "estadolibrismo" pondrá a funcionar -- tres válvulas de escape. Una será la emigración. Otra, el control de la población a cargo de la subsecretaría para la "Planificación familiar" con una meta de cinco mil puertorriqueños por mes para un crecimiento poblacional de cero en 1985. Y una tercera válvula de escape funcionó cuando la guerra de Corea que tanta huella marcó en la sociedad puertorriqueña, forzada a participar como carne de cañón en un número que rébasaba los cuarenta mil y donde muchos hallaron la muerte o la locura." (38, p. 22)

Es con la "Generación del 50" que se consolidan y adquieren un carácter relevante las letras puertorriqueñas, con Francisco Arriví, René Marqués, Abelardo Díaz Alfaro, José Luis Méndez, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y Gerard Paul Marín; autores que darán un nuevo y extenso carácter al teatro puertorriqueño. En los festivales del Instituto de Cultura Puertorriqueña --

(creado por Muñoz Marín para dar una imagen de nacionalismo a su gobierno), hay gran actividad de estos dramaturgos: "Con marcados trazos quedaba constituido el esquema fisonómico del teatro puertorriqueño, revelando un auténtico carácter nacional que se advertía enriquecido por experiencias modernizantes." (38, p. 25)

Penetran también en la Isla -a pesar de la Metrópoli-, las ideas existencialistas y del teatro del absurdo, principalmente, Sartre, Camus, Kierkegaard, Heidegger y Ionesco entre otros.

La función del Instituto de Cultura Puertorriqueña fue la de dar una imagen aparente de apertura a las letras nacionales, pues la línea seguida por este Instituto ha sido acorde con la política colonialista: Rosa María Chinae define muy claramente la situación real del teatro en Puerto Rico: "Pero en Puerto Rico el público siempre ha preferido el teatro ligero y generalmente cómico o de explícita y sencilla sátira social. Hay varias razones, - primero porque el teatro en Puerto Rico es visto como un acontecimiento social, un lugar de reunión de las grandes personalidades de la farándula y de la política del país y además, un lugar para lucir las mejores galas. Esta situación ha provocado que se vea el teatro como un acontecimiento para élites. Estas obras han sido auspiciadas por los Festivales de Teatro del Instituto de Cultura, institución que responde a los giros de la política del Estado Libre Asociado.

Para responder y combatir el teatro fomentado por esta institución, surge como anteriormente he dicho, el Teatro del Setenta y el Tajo del Alacrán, que por sus características siguen los lineamientos que Beatriz Risk ha denominado como Nuevo Teatro. El propósito de ambos grupos teatrales fue reformar radicalmente las bases sociales del teatro puertorriqueño. Pero en Puerto Rico como en América Latina, la crítica los marginó y subestimó." (36, p.167)

Francisco Arriví (1915) ocupa un lugar destacado dentro de la llamada "Generación del 50", desde Club de solteros (1940), muestra la capacidad de escribir un teatro donde la imaginación - desbordada y expresada en fuertes símbolos sobre la existencia humana contemporánea y sus avatares, tienen sus obras estrecha relación con la situación del puertorriqueño actual, la cual no ha -- cambiado mucho durante los últimos 40 años.

Los prejuicios raciales y la confusión en la identidad; así como las aspiraciones anexionistas por parte de algunos sectores de la población boricua, son los temas tratados en Vegigantes (1958), obra ambiciosa, donde la primera parte está hecha a base de elementos pertenecientes al teatro bufo del siglo XIX y presenta la situación de la Isla frente al extranjero invasor; así, aparecen los personajes típicos de "el gallego" y "la mulata"; aquí, el primero seduce a la joven durante la fiesta de Santiago y posteriormente "le hace el favor" de tenerla como sirvienta; además, Arriví presenta el folcklore negro puertorriqueño a través de la fiesta santiaguera de "Los vegigantes"; acerca de ésta dice Ferrnando Ortíz: "...en Loísa, en ocasión de las fiestas de Santiago de los niños, Santiago de los Hombres y Santiago de las Mujeres - en las cuales figuran muchos negros, captando limosnas para los festejos y en las procesiones, con el nombre de vegigantes, enmascarados estrafalariamente como diablitos cornudos." (53, p. 243) De acuerdo con esta explicación, el título de la obra tiene una función simbólica, pues la actitud de la protagonista es de vivir en las apariencias, enmascarando su verdadera identidad de ser hija de una mulata, pretendiendo engañar a todos con que es descendiente únicamente de españoles; además de mendigar en forma humillante un novio norteamericano y racista para su hija.

Como mencionamos antes, la primera parte de la obra es

la que contiene elementos del teatro bufo y donde se presenta el festejo de los vegigantes: así mismo, se expresa el complejo de inferioridad de las personas de color respecto a los blancos, y la admiración y envidia que les tienen:

MASCARA LOCA 2: "Estos españoles siempre nos llevan las prietitas más guapas.

MASCARA LOCA 1: ¿Y te apuras? Ya sabemos que las mulatas se desvelan por los blancos." (1, vol.4, p. 290)

Estos comentarios hechos por personajes disfrazados de vegigantes, muestran la impotencia y resignación de negros y mulatos frente a los abusos e injusticias de los españoles en el pasado, y los yanquis en el presente.

La segunda parte de la obra acentúa este prejuicio racial y el complejo de inferioridad, llevado al extremo de la negación de la propia identidad en aras de construir una realidad falsa.

Marta (protagonista), hija de Toña (la mulata seducida por el gallego del principio), tiene una trayectoria propia de la comedia; al pretender ocultar sus orígenes negros, llegando inclusive a encerrar a su madre y tratando de "negociar" un matrimonio "ventajoso" para su hija, basado en la hipocresía; pero al final es obligada a asumir su propia realidad, lo que le permitirá llevar una vida más digna y sincera.

Débil en la estructura, con personajes de una complejidad aparente y con algunas escenas esquemáticas que hacen cansada la obra a momentos; lo mejor de ésta es la fiesta del principio, la cual cumple una función didáctica muy importante (aún cuando no sea ésta su función última) al mostrar abiertamente a todos aquellos que tratan de integrarse en forma servil al invasor extran

jero, menospreciando y humillando a negros, mulatos y guajiros. - La alusión directa alcanza tanto a anexionistas como a autonomistas.

Al final, el ridículo que hace Marta la obliga a tomar conciencia sobre sus pretenciones falsas y decide cambiar su actitud para con su madre, y darse cuenta que su hija tiene ideas encaminadas a un proyecto de dignificación puertorriqueña, basado en la autoestima y rescate de la identidad nacional frente a los intentos del imperialismo norteamericano para confundir al pueblo boricua y obligarlo a cambiar su forma de vida, adoptando la del invasor.

Vegigantes es la respuesta de Francisco Arriví al llamado que Emilio S. Belaval hiciera en 1939: "Intuitivamente un pueblo está dotado de una gran poesía, poesía que circula libremente entre los harapos como una oscura aspiración hacia la belleza. Un teatro intelectualizado, complicado el hombre hacia impulsos sobrenaturales o actitudes superadas, dejaría a nuestro pueblo en su misma posición tradicional de espectador impasible." (28, p.9)

La mayor importancia y que da actualidad a Vegigantes es su espíritu de lucha reivindicativa de los valores puertorriqueños, los cuales existen y han existido siempre a pesar de la hegemonía norteamericana en la Isla.

Cóctel de Don Nadie (1964) es una farsa ingeniosa e inevitablemente elitista, dirigida a quienes se dan cuenta de la desastrosa situación mundial en general, y la de Puerto Rico en particular. En esta obra, todo es simbólico y sugestivo, invita a reflexionar sobre el sentido de la vida, cuestionando las aspiraciones individuales y la problemática existencial; aún cuando a veces tiende al análisis psicológico, predomina el pensamiento filosófico que hace recordar la obra La vida, de Emilio S. Belaval en

cuanto al contenido, y a Pirandello en la forma.

Don Nadie (embajador del limbo) debe presentar un informe sobre lo que necesitan los habitantes de Babia para salvar al país de la extinción; para esto, organiza un cóctel en el que participan (en diferentes momentos) cuatro mujeres pertenecientes a diferentes estratos sociales y generacionales; todas ellas tienen desviaciones existenciales, frustradas e inmersas en vidas vacías y sin sentido. Todo sucede en un departamento muy lujoso donde -- abunda la bebida y se encuentra una greca (que parece una bomba atómica), la cual provoca diversas reacciones en cada una de las mujeres. Don Nadie cuenta solamente con dos horas y un minuto para rendir su informe al ciego del limbo, tiempo que se termina -- junto con la obra. La ironía, el sarcasmo, el doble sentido y la burla sirven muy bien para mostrar la cruda realidad puertorriqueña; el hecho de que sean mujeres las asistentes al cóctel, no exige a los hombres de responsabilidad ante la situación que vive su país; al contrario, esto implica una violenta crítica a todo el -- pueblo puertorriqueño por tener una actitud poco viril frente al colonizador yanqui; el cual está simbolizado en la obra por la -- greca.

En Cóctel de Don Nadie todo es simbólico, y estos símbolos pueden ser nacionales o mundiales; a continuación menciono ejemplos de ambos:

DON NADIE= Todos aquellos seres sin posibilidades de tener una intervención decisiva para lograr cambios sustanciales; puede ser el habitante medio de Puerto Rico o de cualquier parte del mundo, con ideas progresistas, pero im-- potentes o indiferentes.

BABIA= Puerto Rico, o los habitantes que ignoran (o fingen hacerlo) la situación ignominiosa en que viven y se someten

pasivamente a los intereses imperialistas.

REMEDIOS= El pueblo sencillo y falto de una educación formal, pero libre de la penetración ideológica, mantiene viva la cultura hispanoamericana popular a pesar de los ataques colonialistas.

ROSA= Las clases acomodadas, cuya mayor aspiración es adoptar completamente los modos de vida extranjeros, renegando de sus propias raíces.

VIRGINIA= La juventud desorientada, llena de confusiones en todos sentidos (inclusive con indefinición sexual), sin bases sólidas en su formación y con toda la influencia negativa de la transculturación.

BRUNILDA= Las clases medias arribistas, mediocres y conscientes - de su condición: despreciadas por los ricos y odiadas - por los pobres.

LA GRECA= Paradojicamente simboliza la intimidación norteamericana mundial, con su poderío militar, económico y atómico; pero por otra parte, se puede interpretar como la energía y pasión latentes, encaminadas a la inconformidad y la rebeldía. Esta doble simbología se encuentra en las diversas reacciones que provoca en las mujeres.

Con esta obra, Arriví incursiona en el expresionismo, con alusiones directas al público, escenas repetidas y reiteraciones que buscan provocar en el lector-espectador una respuesta ante la situación que vive Puerto Rico.

Si en Vegigantes, Francisco Arriví presenta una comedia con fondo melodramático, en Cóctel de Don Nadie, se encuentra más cercano a Brecht, combinado con el teatro simbólico; en Un cuento de hadas se adhiere definitivamente a un teatro donde la contingencia del ser lo lleva al nihilismo; aquí el tiempo es el prota-

gonista definitivo, el elemento a través del cual fluye la vida - sin fijarse ni cristalizar en nada, porque se deja de ser lo que se es en cada instante que transcurre. Con rasgos pirandellianos, Arriví trata el asunto de la existencia de múltiples personalidades, como facetas del mismo carácter en el individuo, y la realidad subjetiva e interior de cada uno frente a aquella exterior e inaprehensible en su totalidad para el hombre.

Al igual que Segismundo (La vida es sueño, de Calderón de la Barca), Rafael no sabe cual de sus dos realidades es la que le corresponde: el contraste entre ambas es enorme: Por un lado, la vida que comparte con Carola (su esposa) es agobiante, pues su carácter superficial, pretencioso, hecho a los convencionalismos sociales, le impide tener una relación sincera, o al menos un ---acercamiento afectivo; y en su otra personalidad, con el nombre - de Leonelo tiene una relación completamente diferente con Dinorah, la cual representa la posibilidad de escapar a otra realidad donde es posible encontrar la verdadera libertad, lejos de los convencionalismos sociales y la vida mediocre de su otra vida.

La obra presenta un problema psicológico de desdoblamiento de la personalidad, pero este sólo es el pretexto para tratar el problema filosófico del ser humano en la sociedad contemporánea y la mediatización de éste. Las dos personalidades de Rafael tienen una fuerte carga simbólica; establecen las diferencias entre el sometimiento pasivo y el espíritu rebelde que pugna por alcanzar una auténtica libertad. Al final, convertido en Leonelo, el - personaje abandona a Carola; seguramente sufrirá las consecuencias por atentar contra las reglas impuestas por la sociedad y pierda a su hijo, pero (parece decir el autor) es mejor correr el riesgo que seguir viviendo en la mediocridad y la hipocresía.

Los personajes son lineales, los tonos exhaltados: aún

cuando el protagonista se rebela contra las normas, su trayectoria no es trágica ni cómica, pues al ejecutar la acción de cambiar de vida se encuentra trastornado, por lo que no asume ninguna responsabilidad.

El tema en absoluto es nuevo (recuerdese el pensamiento de los poetas renacentistas): el teatro pirandelliano y el del absurdo, así como el existencialista de Sartre se preocuparon por -- cuestionar la vida humana dentro de un mundo hostil y mediatizador que aniquila toda posibilidad de alcanzar cierto decoro y dignidad.

En este tipo de teatro: "...la realidad externa es un espejo deformante donde los seres no se reconocen como creen ser, ni son vistos como ellos desearían, dándose una oposición del individuo frente al concepto que de él se han formado los demás; personajes no sólo múltiples, sino mutables, que en vano pretenden comprenderse, engañados por las distintas percepciones que reciben; personajes escépticos ante el dogmatismo de quienes creen poder llegar a la verdad, porque hay tantas verdades como personas y ninguna absoluta y total para todos: personajes grotescos, que sujetos a cadenas de causas, se esfuerzan inútilmente por evadirse, pero que -- dotados de gran lucidez y poder reflexivo, sufren al ser conscientes de la imposibilidad de modificar sus existencias..." #/

El teatro de Arriví se caracteriza por dos momentos significativos: primero la preocupación por revalorar las raíces negras del pueblo puertorriqueño, criticando abiertamente a todos -- aquellos sectores de la población que se han empeñado en menospreciar a negros y mulatos pretendiendo ocultar que son producto de -- la fusión de negros y blancos. Esta es la temática constante de la trilogía "Máscara Puertorriqueña", compuesta por Medusas en la bahía, Sirena y Vegigantes; en el segundo momento se ubican Cóctel de Don Nadie y Cuento de hadas, obras en que aborda la problemáti-

ca del ser desde una perspectiva más amplia, relacionandolo con el entorno social abrumador y mediatizador, en un sistema que agobia y mata cualquier aspiración de dignificación humana. La propuesta del dramaturgo es que solo escapando o logrando cambios profundos dentro de la sociedad puertorriqueña (y latinoamericana) será posible re-conocernos y reencontrarnos como pueblos con valores propios, sin necesidad de que el imperio norteamericano venga a decirnos como manejar nuestras vidas.

José Luis González comenta sobre la temática de sus contemporáneos: "Pobreza, injusticia e inconformidad fueron los grandes temas de la literatura de mi generación. Lo habían sido también la de las generaciones anteriores, desde Alejandro Tapia, Salvador Brau y Manuel Zeno Gandía hasta Enrique Laquerre, Tomás Blanco y - Emilio S. Belaval. Pero no por ser esencialmente los mismos temas, era idéntica la realidad que los generaba." #/

René Marqués (1919-1978) es la figura más sobresaliente de la "generación del 50": sobre él dice Ileana Diegues: "...es -- Marqués quien mejor logra expresar un defensivo conservadurismo cultural que busca afirmación en el pasado histórico, pero que en definitiva constituye un vivo ejemplo de resistencia cultural y anti colonialista." (38, p. 27) Este texto define muy bien la importancia de Marqués dentro de la dramaturgia puertorriqueña contemporánea; con una ideología opuesta a la de Francisco Arriví, coincide con este en la preocupación por los efectos nocivos del colonialismo norteamericano. Perteneciente a una clase social de hacendados afectados en sus intereses por la invasión yanqui, la obra de este autor está imbuída del sentimiento doloroso, no sólo por la pérdida de una posición económica privilegiada, sino por darse cuenta - del proceso acelerado que obliga al campesino a dejar su tierra y

#/ González, José Luis. "Un testimonio puertorriqueño", en Imágenes e identidades: El puertorriqueño en la literatura. p. 19.

emigrar a San Juan a formar cinturones de miseria, y posteriormente hacerlo hacia la metrópoli, llenos de falsas ilusiones que al confrontarse con la realidad de humillaciones y desprecios, les crea confusiones y traumas irreparables.

La obra de Marqués muestra con toda claridad la deshumanización, la pérdida paulatina de identidad nacional y el aislamiento destructivo en que es obligado a vivir el puertorriqueño por las consecuencias de la transculturación asumiendo formas de vida y costumbres que le son ajenas.

En las primeras obras de René Marqués: El hombre y sus sueños, y El sol y los Mac Donalds, no hay una preocupación tan fuerte por la problemática puertorriqueña, como en su producción posterior.

Es con La Carreta (1952) que se muestra la gran capacidad creadora de René Marqués, donde se manifiesta su preocupación por el cambio de sistema sociopolítico en Puerto Rico y la consecuente emigración del jíbaro a San Juan en primera instancia, y posteriormente a Nueva York, con la inevitable pérdida de su propia identidad y sus valores.

Dividida en "tres estampas boricuas de la vida actual" -- según palabras del propio autor, La Carreta presenta en cada una: El campo, el arrabal sanjuanero y la metrópoli neoyorkina respectivamente; en cada una se pierde irremediablemente un miembro de la familia, familia que al perder el último terreno que poseía, se ve obligada a marchar a la capital de Puerto Rico, no sin antes haber enterrado al abuelo Don Chago, quien muere en la montaña a la edad de 73 años. En San Juan tienen que habitar en los arrabales, contaminándose inevitablemente del ambiente, lo que los lleva a una degradación moral paulatina; "La Perla" convierte a Chaguito en un delincuente juvenil que termina recluido en una "correccional"; --

Juanita buscará en las cursis radio-novelas un paliativo a las agresiones del mundo que los rodea, pero esto no impide que sea violada brutalmente, acto tan denigrante y vil que la lleva a intentar suicidarse; en realidad todos los personajes que rodean a esta familia padecen las consecuencias de ese sistema agobiante, y su proceder violento y agresivo es la forma de expresar su frustración e inconformidad; sólo Doña Gabriela parece mantenerse por encima de ese medio, pero su fortaleza y resistencia se basan en la firmeza de sus valores espirituales; así, después de sufrir estoicamente toda serie de agresiones, reza silenciosa en el viejo sillón. - El arrabal significa la negación de la vida, la destrucción paulatina de todo intento por conservar lo humano, la aspiración a recuperar ese mundo irremediadamente perdido para siempre. La salida a Nueva York es propuesta nuevamente por Luis, quien desde el principio de la obra mostró sus inquietudes por integrarse al mundo industrial, negando la posibilidad de que el campo sea la solución a sus problemas:

LUIS: "Eh que yo pienso en el polvenir, abuelo. La tierra ya no va le ná a meno que no se tenga mucha. Cá día jay mah máquina en er campo y menoh trabajo. Ya la tierra solo da ganancia al gobierno y a lah corporacioneh. Pa un ehmayao como yo vil de un peaso e tierra no eh vilvil. Y ahora que no tenemoh ni siquiera el canto e tierra, pero yo no voy a ser otro -- peón máh. El polvenir no ehtá ya en la tierra sino en lah -- industriah. Hay que dirse pal pueblo." (La Carreta, primera estampa)

Este personaje, al igual que Luis, el de Aire Frío, de Virgilio Piñera tienen una trayectoria parecida, sólo que aquel -- marcha sólo, y este lleva consigo a su familia, la cual se deja -- convencer de que en la metrópoli será distinto, pues ¿habrá algo -- peor que el arrabal, donde han perdido todo?

En el Bronx de Nueva York, la familia logra un mejor nivel económico, Luis trabaja en una industria, ha amueblado la casa a Doña Gabriela y cree que la felicidad se encuentra en rodearse de objetos; sin embargo, ni él, ni Juanita, ni Doña Gabriela han logrado reencontrarse consigo mismos, y sólo la muerte del joven atrapado en una máquina, hace tomar conciencia a las mujeres de -- que es la tierra lo único que da la vida, sólo en ella lograrán la afirmación de sus propias existencias y su propia identidad puerto rriqueña que nunca las ha abandonado:

DOÑA GABRIELA: "...Porque ahora me doy cuenta lo que no pasaba a toh. ¡La mardisión de la tierra! La tierra es sa--grá. La tierra no se abandona. Hay que volver a lo que dejamo pa que no noh persiga máh la mardisión de la tierra..." (tercera estamapa)

Las ilusiones falsas que siempre buscó Luis en ese mundo industrializado e inhumano, ajeno y aniquilador, resultan la antítesis de la propuesta marquesiana: "...tiene conciencia del inevitable proceso industrializador desarrollado por el colonialismo en Puerto Rico, tiene conciencia de la crisis de una base económica agraria y de la secuela de éxodos y desgarramientos humanos. Sólo -- la conservación de los valores espirituales y morales tradicionales, representativos de una vieja sociedad agraria, pueden afirmar el ser y la esencia nacional..." (38, p. 47) Esta afirmación de -- Ileana Diéguez muestra la añoranza y el dolor que causa a Marqués la situación de su pueblo podría interpretarse que propone la vuelta al mundo agrario de terratenientes y hacendados, pero más adelante dice: "El futuro, pues, está en el jíbaro, pero en el nuevo jíbaro que se ha enfrentado al auge industrializador, que sabe que en ese mundo es imposible la vida, y que sin desnaturalizarse re--gresa a la tierra para luchar por una existencia mejor donde se --

cambie el sistema de valores y se perpetúen los de la tierra, que no fueron traídos por los "bárbaros" y que constituyen la esencia nacional." (38, p. 47)

La Carreta tiene un fondo trágico que se relaciona íntimamente con la situación del Puerto Rico actual, la utilización -- del lenguaje propio del jíbaro, a pesar de habitar en lugares ajenos y extraños, resulta una permanencia tenaz de lo puertorriqueño como cultura con amplias raíces y capaz de soportar los intentos -- transculturizadores de los invasores.

En 1957, René Marqués publica La muerte no entrará en na lacio, en ésta, a base de símbolos (que son muy claros) presenta -- la situación histórico-política de su país en el momento transi-- tivo entre un protectorado y el establecimiento del Estado Libre Aso-- ciado.

La obra resulta muy interesante por varias razones:

-- La forma en que está escrita presenta la estructura propia de -- la tragedia griega, con dos coros (uno masculino y otro femenino), con una trayectoria del protagonista, que poco a poco lo va llevand-- o a su destrucción, la presencia de un personaje tipo vidente, que hace las veces de oráculo, e inclusive, su nombre es Tiresias (al -- igual que en Edipo Rey, de Sófocles); así como la trayectoria de -- Casandra, quien igual que el personaje del mismo nombre en Agamem-- nón, de Esquilo, preve muy a su pesar la destrucción que se avenci-- na y la expresa metafóricamente:

DOÑA ISABEL: "Cálmate, Casandra. Cálmate, hijita. Fue sólo un sue-- ño, una pesadilla.

CASANDRA: (Alzando la cabeza) Pero horrible, ¡horrible! Yo había -- cortado la ceiba del jardín con mis propias manos. La ceiba, -- ¿comprendes?, el más hermoso de nuestros árboles. Porque ya -- en sus ramas no cantaba el ruiseñor. Y a cada golpe de mi ha--

cha sentía un dolor espantoso aquí, aquí. (Se golpea el pecho) Pero no podía detenerme. Y golpeaba más, más fuerte. Y el dolor aquí era más, más intenso." (20, v.1, p. 386)

De alguna manera resulta una vidente al igual que la hija de Príamo. La trayectoria del protagonista, Don José, es trágica en el sentido de que (al igual que los personajes griegos) sabe perfectamente que está labrando su propia destrucción y entregando la soberanía de su país; sin embargo, se deja devar por la vanidad y la ambición, y por lo mismo es aniquilado por su propia hija, -- otro elemento trágico (el derramamiento de sangre fraterna); pero aquí Marqués rompe con el esquema, pues en todo el teatro griego -- no hay una hija que levante la mano contra su propio padre.

-- Otro elemento sumamente importante es el símil de la obra con -- el momento histórico de Puerto Rico; así, es muy fácil reconocer a Luis Muñoz Marín en el personaje de Don José: pues ambos aprovechan su carisma y el apoyo del pueblo para entregar al país: los -- dos, antes de encumbrarse tenían ideales independentistas que trajeron. Don Rodrigo representa claramente a Pedro Albizu Campos, y es presentado en la obra justamente cuando regresa de cumplir -- una larga condena en una cárcel estadounidense, con su espíritu de lucha fortalecido, como sucedió realmente con Albizu Campos. Su intervención en la obra es mínima, pero esto da mayor fuerza a sus -- ideas independentistas, las cuales se encuentran profundamente arraigadas en las nuevas generaciones (Alberto y Casandra); así como en las clases más humildes, lo que fortalece la lucha a pesar -- del Protectorado y el Estado Libre Asociado:

MOZO: "(Un tanto cohibido por el efecto de sus palabras, pero decidido ya a decir lo que piensa y siente) Quiero decir... que sería mejor enfrentarnos a nuestra realidad. Atenernos a ella ... Eso es. Quiero decir, que si somos un país pobre podemos

mejorar todo lo que sea posible... Pero no podemos pretender vivir a lo rico como vive el Norte. Ellos tienen los medios y pueden hacerlo. Nosotros no. Quiero decir... que nos hace falta saber sacrificarnos. Sacrificarnos para ser... nosotros mismos." Y poco más adelante reafirma su pensamiento vehementemente:

MOZO: "...La realidad nuestra puede ser dura como una roca. Y no por eso vamos a decir: "Hay que traer una realidad del Norte porque la nuestra es dura y nos destroza las manos." (Ponendose de pie y mostrando sus manos, en grito de pasión) ;Yo me destrocé las manos arrancándole esa piedra a la roca de mi campito! Y no me quejo. No digo: "Ay, bendito, mis pobres manos. Mandaré a buscar unos guantes al Norte para que protejan mis pobres manos." ;No! Porque mis manos saben que la roca es dura. Si mis manos se sacrifican, yo me sacrifico. Si mis manos tienen valor, yo tengo valor." (20, v.1, p. 335)

En las palabras del joven provinciano, se encuentra la síntesis del pensamiento independentista tan firmemente defendido por Albizu Campos y apoyado completamente por Marqués, pues toda su producción dramática se caracteriza por la defensa de lo puertorriqueño ante los embates e intentos imperialistas por norteamericanizar a la Isla, denunciando además la enorme confusión y deshumanización resultantes de este proceso transculturizador, como lo hará en sus obras posteriores a Los soles trancos.

-- Al proponer una escenificación expresionista, básicamente en la música y la iluminación: así como el manejo que hace de varias escenas (a pesar de que algunos tonos resultan excesivos y melodramáticos, cosa que puede solucionarse con un bien montaje), convierten a La muerte no entrará en palacio en una excelente obra latinoamericana que, evadiendo el panfleto fácil, hace artísticamente

la denuncia de la situación puertorriqueña y que alcanza inclusive a otros países (México por ejemplo)

-- Por último comentaremos sobre la recepción que prepara Don José para la firma del protectorado; aún cuando la escena es muy corta, tiene gran significado: El contraste entre el comisionado del Norte y los invitados a la recepción, los cuales han asistido a ésta en extremo elegantes, lo que los ridiculiza y ofende, pero deben aguantarse, pues la indumentaria de aquel es sumamente informal y descuidada, resultando un menosprecio hacia ellos:

UNA INVITADA: ¡Dios Santo, qué facha! (Un invitado, su acompañante, se encoge de hombros.)

UN INVITADO: (Irónico.) ¡Psss! El puede. Después de todo es el..." (20, v.1, p. 406)

Estos comentarios muestran el sentimiento de inferioridad y envidia subyacentes en estos seres, cuya finalidad es tener una posición acomodada sin importarles bajo que regimen.

Cassandra misma mata a su padre al tomar consciencia de que, no solo es un dictador, pues además ha entregado completamente la soberanía nacional. Al convertirse en parricida, busca la liberación de su problemática existencial, y al mismo tiempo el restablecimiento del orden nacional perdido.

Los soles trancos (1958) es una obra de profundo sentido simbólico; en ella se combinan elementos realistas y surrealistas, siendo el factor tiempo sumamente importante: ya que en el interior de la casa donde sucede la acción, los personajes pretenden vivir en un pasado esplendoroso, negándose a aceptar la imposición del nuevo sistema colonial; para esto, se encierran evitando todo contacto con el mundo exterior, el cual es violento y "bárbaro". - El comentario de Ileana Diéguez sintetiza admirablemente la situa-

ción de las tres hermanas ante el cambio: "...En su indetenible avance el tiempo es lo que conduce al descubrimiento de lo trágico. Antes no había mostrado su cara horrible y el sol tenía luz clara que iluminaba la casa abierta. Antes el tiempo apenas si transcurría porque la vida estaba segura para esta familia de hacendados. Pero ocurrió la invasión y el mundo que parecía seguro comenzó a perder su equilibrio. El hecho trascendió humanamente en cuanto -- significaría no sólo la pérdida de la estabilidad económica, sino también la progresiva destrucción de sus valores espirituales y la anulación de sus existencias... Por ello, ante el dolor de ver otra bandera donde antes estaba la roja y gualda muere mamá Eugenia. -- Era la simbólica muerte de la vieja España. Y poco después Papá -- Burkhardt, que se desboca en las vegas de caña simboliza el término de una clase, de una etapa agraria." (38, p. 49)

El golpe que ha significado el cambio de sistema, ha sido terrible para las tres mujeres, las cuales al quedar solas ante una vida que no comprenden, se niegan a aceptarla por resultarles hostil y degradante; a diferencia de Las monjas, de Eduardo Manet, donde el encierro es promiscuidad y corrupción destructoras, en la obra de Marqués el aislamiento es un acto purificador; la corrupción y la violencia se encuentran afuera. Pero no todo es felicidad dentro de la casa de la calle del Cristo, las tres hermanas -- muestran sus odios y envidias que han permanecido ocultos mientras no se vieron obligadas a enfrentar esta nueva situación de seres -- despojados de su pasado lleno de esplendor, con aires aristocráticos, pertenecientes a la clase dominante, dentro de un sistema agrícola; ahora el nuevo colonizador trae consigo el desarrollo industrial, en perjuicio de los antiguos terratenientes que se ven obligados a entregar o perder paulatinamente sus bienes, rehusando se a aceptar toda relación con "los bárbaros", cuyo mundo es vul--

gar, que rinden culto al capital y que, pisotean sin consideración alguna los valores de "las personas de bien"; a esta última clase pertenecen Inés, Hortensia y Emilia, hermanas que se aferran al pasado rechazando toda posibilidad de integración, o cuando menos de conciliación con el nuevo regimen: "El sol y el tiempo perdieron - sus fuerzas y hubo necesidad de filtrarlos a través de los soles - que coronaban las puertas. El mundo se hizo más estrecho y más aplastante el insularismo. El tiempo se desató como poder destructor y la casa quedó como bastión protector del pasado contra la agresión del presente, como afirmación de unas vidas que se resistieron a renunciar a su yo, a su esencia misma." (38, p. 50)

Son tres hermanas, un candelabro de tres brazos, tres -- puertas coronadas por tres soles truncos, símbolo de tres vidas -- truncadas y condenadas irremisiblemente a la destrucción. esta trinidad y la ubicación de la casa en la calle del Cristo simbolizan el pensamiento religioso (contrarreformista?) enfrentado al ateismo del mundo industrializado, inhumano y voráz. Al igual que España en el siglo XVI, las hermanas prefieren encerrarse, antes que dejarse "contaminar" por las ideas y formas de vida invasoras.

La muerte de Hortensia es el principio del fin, sus hermanas, al no enterrarla tratan en un intento postrero de mantener viva la imagen de la hermana bella, enterrarla significaría enterrarse ellas mismas: sus apariciones (en tonos azules tan gustados por el dramaturgo) de 19, 25 y 30 años son como un sueño poético, evocador del pasado esplendoroso. En contraste con estas imágenes, el tiempo parece acelerar su marcha; se llega el momento de desalojar la casa, los acreedores tienen prisa por convertirla en hotel de lujo para turistas. La decisión llega rápida y sin vacilaciones, prefieren prender fuego a la casa y sucumbir con ella antes que entregarla a la rapiña del yanqui; el hecho constituye un acto puri-

ficador; así, el invasor obtendrá sólo cenizas:

HORTENSIA: "Resistir es la consigna, Emilia. Resistir. A pesar del hambre, y el tiempo, y la miseria... No, Emilia, no. -- Veinte, cien mil veces le diré lo mismo: ¡Jamás nuestras tierras serán de los bárbaros!" (Acto I)

Nuevamente la tierra, al igual que en La Carreta es la única posibilidad reivindicativa de Puerto Rico como nación, pero - la lucha debe darse produciendo, de otra manera se perderán sin re medio:

INES: ...Tierras que no se trabajan siempre serán de los bárbaros."
(Acto II)

Una actitud estoica es lo que propone René Marqués ante la invasión yanqui en Puerto Rico, pero esta no debe ser pasiva ni conformista; sino todo lo contrario, combativa y, aún cuando sus - personajes de Los soles truncos son pertenecientes a una clase social que no tiene raigambre popular y mucho menos ideales de igual dad, se convierten en portavoz del pueblo y nacionalidad puertorri queña frente a los intentos norteamericanos de aniquilar los valores culturales de la Isla como nación: pero el sentido trágico de la obra (y la nación) consiste en la resistencia nihilista, pasiva, estar encerradas negandose a toda relación con el exterior, solo - conduce al auto-aniquilamiento, el tiempo en su avance inexorable, traerá consigo la inevitable intromisión del invasor, ante esta es preferible sucumbir antes que caer en manos de éste; la propuesta es clara y radical, o parar la ignominia o sucumbir: "Y René Marqués se valía de todo lo posible para mostrar el brutal contraste entre esos dos mundos y esas dos culturas que nada tenían en común. Ese es el sentido de la mancha de agua en la pared simulando un ma pa de América. Y su perspectiva será radical: "...si son dos Améri

cas geográficamente, mucho más lo son cultural y espiritualmente. Y al llamar a destruir el istmo, no solo estaba aplastando la política del puente cultural, sino estaba llamando a parar en seco la imposición y agresión de ese mundo extraño en la América Nuestra. Tenía clara conciencia de que Latinoamérica toda actuaba como escenario de enfrentamiento cultural y político." (38, p. 54)

Los soles truncos presenta un ambiente pesimista, de seres imposibilitados para cambiar su destino, al igual que los personajes de Anton Chejov, están condenados a someterse; los personajes de El jardín de los ceresos pierden la hacienda y sus tierras, lo mismo ha sucedido a las hermanas de Los soles truncos, pero estas prefieren sucumbir como un acto de rebeldía ante la situación que no pueden remediar, a diferencia de los personajes chejovianos que se resignan a continuar dentro de su nueva situación.

Un niño azul para esa sombra (1959) continúa la línea expresionista y simbólica características de la producción marquesiniana; agregando elementos surrealistas (ya presentes en Los soles truncos en forma de evocaciones), la obra se convierte en el puente que una las creaciones anteriores con la postura vanguardista que asumirá a partir de 1960.

Persiste la preocupación por la situación puertorriqueña, en esta obra muestra los efectos de la transculturación dentro de una familia acomodada; cada uno de los personajes representa una actitud, y/o una postura ideológica general dentro del nuevo sistema.

El contraste radical entre Michel y su esposa Mercedes muestra las dos posturas en pugna dentro de la sociedad puertorriqueña contemporánea; mientras el primero representa los ideales independentistas con una militancia efectiva, misma que lo lleva a ser encarcelado durante ocho años y expulsado del país posterior-

mente; Mercedes por su parte, es una mujer "feliz e integrada al sistema", preocupada por su bienestar económico y su imagen dentro de la alta sociedad; se expresa la mayor tiempo en inglés, tiene un amante y, tal parece que su esposo e hijo siempre le han estorbado. En medio de estos personajes se encuentra Michelín, niño de 11 años, quien es inteligente, suspicaz, imaginativo, sensible y muy maduro para su edad; quien además se ve obligado a soportar el rompimiento al tener su padre que dejar el país; aún cuando físicamente no están juntos, el niño se encuentra identificado con las ideas independentistas de Michel, e instintivamente rechaza la vida frívola y vacía que lleva su madre.

Un niño azul para esa sombra, es una obra que sin dificultad se integra al realismo poético, sus elementos simbólicos combinados con los contrastes entre sueño y vigilia, le dan un ritmo ágil e interesante.

El árbol que Mercedes "mata" y por el cual Michelín tiene gran aprecio, representa la presencia paterna con todo lo que esta significa: vitalidad, ideal independentista, virilidad y abierto rechazo a la invasión yanqui; la mujer provoca con su incomprensión el fracaso de su matrimonio, pone liquido letal al árbol y orilla a su propio hijo al suicidio. Con una conducta propia de una madre castrante e irresponsable; aquí, ella es "la mala" y el padre "el bueno", los argumentos esgrimidos por Mercedes para justificar su actitud y culpar a su marido de la crisis familiar, resultan débiles frente a la imagen paterna que conocemos a través de las avocaciones de Michelín.

Michelín ve a su padre e inclusive habla con él a pesar de encontrarse lejos, al descubrir Mercedes las fantasías de su hijo, pretende acercarse a él, y ante su rechazo decide distorsionar la imagen ideal que el niño tiene de Michel, lo cual resulta contraproducente provocando una grave crisis en él al grado de suici-

darse con el mismo líquido que utilizó su madre para secar el árbol.

Hay un marcado pesimismo en la obra; la muerte del niño, del árbol y la ausencia obligada del padre, simbolizan la hegemonía de los anexionistas y la derrota del ideal independentista: Michelín representaba un futuro lleno de esperanza para lograr la libertad puertorriqueña, su muerte significa el rompimiento que hace una sociedad mediatizada y convenenciera con la posibilidad de una vida digna y reivindicadora de la identidad nacional; este pesimismo, ya presente en Los soles truncos, aquí es más radical, pues -- Mercedes, al morir su hijo queda en libertad de entregarse a la vida que desea sin remordimientos ni prejuicios, mientras que las -- hermanas de Los soles truncos prefieren morir antes que permitir -- la intromisión extranjera en su ámbito familiar.

Los momentos en que Michelín habla con su padre están rodeados de una atmósfera irreal y fantasmagórica, pero acogedora y poética, la ambientación en tonos azules (tan caros al dramaturgo), incita a la evocación y la nostalgia por ese mundo perdido irremisiblemente; sin embargo, hay mucha firmeza en los diálogos de ambos personajes, su relación acelera el proceso de maduración en el niño, haciendo que tome conciencia de la situación de su patria y su papel e importancia para luchar por la liberación de ésta: su muerte prematura corta de tajo toda posibilidad futura. René Marqués quiere decir con esto que el sistema actual impide el desarrollo del nativo puertorriqueño en todos los sentidos, limitando y reprimiendo a todos aquellos que se oponen: imponiendo en Puerto Rico el triunfo de la estupidez y la ignominia.

Tal parece que con Un niño azul para esa sombra, René -- Marqués culminara su producción dramática relacionada con la problemática de su país, como si con Michelín murieran las aspiracio-

nes independentistas del autor; pero, lo único que cambiará es la forma de sus obras y, adoptando la del existencialista Jean Paul - Sartre, se integrará de lleno en la vanguardia.

La casa sin reloj (1960) presenta una anécdota parecida a La puta respetuosa, de Sartre: A la casa de Micaela (ama de casa, clase media, contradictoria, mediatizada, consciente de su vida vacía y sin sentido y resignada a su forma de vida), llegan dos detectives que arbitrariamente registran y desordenan todo, al no encontrar nada, los detectives se retiran después de haberla intimidado y presionado psicológicamente. Al quedar sola, aparece del interior un desconocido que resulta ser hermano de su esposo; muy diferentes uno del otro (el marido es un empleado de gobierno, mediocre y reaccionario; el hermano, por el contrario es un nacionalista proscrito y perseguido por las autoridades); al encontrarse los dos hermanos, tienen un altercado y el esposo de Micaela amenaza con denunciar a su hermano, pero la mujer obliga a su marido a salir en busca de un boleto de avión para su hermano. Al quedar solos, hay una aparente toma de conciencia por parte de la mujer, -- quien poco a poco descubre y acepta que vive en un mundo de falsedad, pero eso no impide que al final lo mate.

La arbitrariedad, el abuso, la represión, e incluso la violación de los derechos humanos por parte de agentes gubernamentales, es parte de la denuncia implícita en La casa sin reloj; con ambiente tenso y tonos propios del absurdi, en la obra se muestra el resultado negativo de la transculturación, Micaela y Pedro (su esposo) son seres alienados, conformistas, resignados a llevar una vida mediocre, sin una identidad propia, aceptan pasivamente su situación, la cual es de cierta comodidad, pero vacía y sin sentido: por el contrario, José (hermano de Pedro) es un personaje vital, - seguro de sí, idealista, agradable, luchador social nacionalista,

acorralado, tiene que buscar la ayuda de seres miedosos y reaccionarios. Al igual que Michelfín, es José quien muere a manos de su cuñada; ¿esto quiere decir que no hay remedio para lograr un cambio en Puerto Rico? Tal parece que Marqués niega toda posibilidad reivindicativa frente al dominio estadounidense en la Isla.

En la casa de Micaela no hay relojes; el tiempo ha dejado de tener una significación real y concreta, esta actitud es la de aquel que prefiere encerrarse en sí mismo porque la violencia externa es terrible; ignorar el paso del tiempo significa en la obra dejarse llevar por los acontecimientos tratando de adaptarse a ellos sin el menor sentido crítico, comportándose como autómeta; - pasando desapercibido es más cómodo vivir: sólo cuando se ven afectados los intereses materiales o económicos individuales es necesario defenderlos contra lo que sea; esta es la actitud que vemos en Pedro frente a su hermano. Micaela, por otra parte se ve obligada a reconocer su deshumanización paulatina, el allanamiento que hacen en su casa los detectives es un golpe brutal a su existencia - monótona que ella imaginaba intocable; el conocer a su cuñado y enterarse de su actividad dentro de la lucha independentista, la enfrenta consigo misma y su realidad, descubriendo que no todo está perdido para ella, aún hay posibilidad de recobrar la dignidad perdida; sin embargo, opta por seguir viviendo como hasta entonces y dispara contra José.

Al igual que Sartre, René Marqués da a la obra un final pesimista, con la finalidad de destacar los aspectos negativos del imperialismo norteamericano en perjuicio del pueblo puertorriqueño.

El apartamento (1963) Es una obra que desde el título - tiene la doble significación de vivienda y aislamiento, los personajes: Carola y Elpidio, viven encerrados en un apartamento donde todas sus necesidades son resueltas en forma mecánica: la actividad que desempeñan es siempre la misma: Ella, mide infinidad de me

tros en cinta azul; y él, resuelve un rompecabezas interminable; al igual que La casa sin reloj, la pareja y las situaciones representan a la clase media, la cual para este momento había crecido considerablemente y además, la que con mayor fuerza ha asimilado los efectos de la alienación, reflejada en las actividades sin sentido que realizan los dos personajes, los cuales solo son piezas de una estructura que no les permite ninguna posibilidad de libertad; es decir, son seres-objeto. "...a través de la historia de Carola y Elpidio se tipifica el empeño deculturizador de que fue y sigue -- siendo objeto la sociedad puertorriqueña. Y de tal modo lo es que permite la aplicación exacta del concepto deculturización para explicar la situación a que se ven condenados estos personajes. Carola y Elpidio están obligados a ejecutar estrictamente sus "tare--reas". Sólo en función de ellas sus vidas tienen sentido; pues to do puede existir en cuanto es funcional; todo está estrictamente -- especializado, no sólo todo cuanto les rodea, sino ellos mismos. Para facilitar su rápida mecanización y un mayor rendimiento, se _ trata de producir en ellos una conciencia de "vacío" que no les -- permita sospechar que hayan tenido nunca raíces, que hayan poseído identidad alguna. Es un "estado de secuestro espiritual". No les _ está permitido recordar, ni siquiera pensar. Se les trata de anu--llar la memoria, el pasado, la voluntad, el poder creador. Se les - intenta despojar de su "yo". Se les impone la despersonalización, la deshumanización." (38, p. 57)

Carola y Elpidio viven encerrados, buscando la puerta li beradora que les permita escapar a ese aislamiento a que han sido condenados, por años han querido salir, aquí está presente el espí ritu de resistencia que a pesar de todo no los ha abandonado; y es este mismo espíritu el que hace posible la encarnación de sus sub- conscientes, los cuales representan un pasado grandioso, donde --

eran creadores de arte, llenos de energía y vitalidad. El contraste es muy marcado, Terra y Lucio tratan de sacar del marasmo en -- que se encuentran los protagonistas: el miedo y la costumbre hacen que se resistan y es Elpidio el más reactivo, un hombre sin raíces -- que se ha traicionado a sí mismo, su ocupación de armar un rompecabezas humano interminable simboliza su incapacidad para definir su propia situación, a pesar de la edad que tiene no sabe lo que quiere y se somete pasivamente a su situación de cautivo: sin embargo, en el fondo de ambos personajes subyace el deseo de encontrarse -- nuevamente, y es este anhelo el que hace posible la materialización de Lucio y Terra:

LUCIO: "...Te olvidas que me llamaste a mi maestro?" (Acto I)

La presencia de estos personajes significa un desdoblamiento de Carola y Elpidio en cuanto representa su pasado esplendoroso, su historia, lo mejor de sus vidas: con ellos aparece la posibilidad de salvarse, de reconquistar su verdadera personalidad, su esencia -- misma.

Carola, frente a la materialización de sus sueños libertarios concibe la esperanza del cambio: en ella, la duda es una posibilidad de encontrar la salvación, no es gratuito que desde antes sea Carola quien con mayor frecuencia viole las reglas del apartamento, la que menos encája en el practicismo que les rodea, en la especialización impuesta, la que no llega a perder completamente la memoria: "Es profundamente significativa la tarea que -- ella realiza: al medir la cinta azul, está midiendo su propia vida, sus propios sueños (recuérdese la importancia que tiene el azul para René Marqués para expresar algo sublime e ideal, lo onírico, trasunto de Rubén Darío). La cuenta que ella lleva es lo único que puede dar indicios del tiempo. Pues, en su contar hacia atrás hay un retroceso temporal. Involuntariamente el subconsciente va --

ganando terreno hasta materializarse en Terra." (38, p. 59)

Por supuesto, ante la fuerza que van cobrando Terra y Lucío en el ánimo de Carola y Elpidio, es necesario que aparezcan -- los guardianes del orden: estos son Cuprila y Landrilo, quienes -- son la antítesis de los personajes representantes del afán liberador, y obligan a los protagonistas a volver al "orden": esto no resulta tan fácil y gracias a esto, se materializa Tlo ("Indio de -- Iberoamérica") como la conciencia histórica de América. Cuprila y Landrilo matan a Terra y Lucío, esto significa el triunfo de la -- transculturación y la deshumanización frente a las raíces históricas y la identidad nacional en la cual está contenido el elemento indígena; Carola y Elpidio deberán matar a Tlo, pero poco a poco. El símbolo es muy claro: Los Estados Unidos se encargarán de matar los sueños y las ideas libertarias, y el puertorriqueño mismo deberá acabar con su propia identidad nacional.

Para Carola y Elpidio no hay salida, la única puerta conduce al ascensor que sube y baja, pero abandonar el edificio es -- completamente imposible. Sólo hay una puerta arriba, esto significa que la salvación solo podrá ser espiritual; al dejar en libertad a Tlo desobedeciendo a Cuprila y Landrilo, Carola y Elpidio ofrecen esa posibilidad de resistencia expresada por Mario Benedetti: "...Uno no siempre hace lo que quiere, pero tiene el derecho de no hacer lo que no quiere." #/ Esta acción es sumamente significativa, pues de acuerdo al comportamiento de ambos personajes a lo largo de toda la obra, significa un acto de rebeldía y lucha por -- la identidad nacional que puede dar principio a la liberación.

El apartamento está muy cercana al teatro del absurdo -- francés, específicamente al de Eugene Ionesco; aún cuando resulta esquemática en algunos momentos, toma dimensiones continentales, -- Tlo es el pasado de toda América, en él pone Marqués sus esperan--

#/ Benedetti, Mario. Inventario. Buenos Aires. Ed. Nueva Imagen p. 36

zas para la salvación, de allí que se presente como una combinada estilización de las tres civilizaciones de la América prehispánica el dramaturgo se da perfecta cuenta de la invasión yanqui hacia todo el Continente con la intención evidente de hacer desaparecer -- las raíces propias de cada país e imponer su sistema en perjuicio de los pueblos al sur del río Bravo; como dijera Eduardo Galeano: "Ahora América es, para el mundo, nada más que los Estados Unidos: nosotros habitamos, a lo sumo, una sub América, una América de segunda clase, de nebulosa identificación." (41, p. 2)

Pedro Juan Soto (1028) convierte su cuento "Papá se ha dormido", en la obra dramática El huésped; en ambas, se trata de un anciano que se suicida al descubrir que significa un estorbo para sus tres hijas, las cuales evitan a toda costa el darle alojamiento. La importancia de El huésped radica en su estructura dramática que consta de un acto dividido en nueve escenas; en las cuales el autor desarrolla dos acciones paralelas, las cuales presentan el plano exterior: La discusión de las hijas en la sala, en tal forma denigrante, que aún después de muerto su padre continúan sus ataques recíprocos. Las acciones pares muestran el plano interior de acontecimientos pasados, los que culminan con el suicidio del anciano.

La finalidad de Soto es mostrar la desintegración familiar en un medio extraño y deshumanizado como es Harlem; en un inútil intento de adaptación al modo de vida norteamericano, chocan sus sueños e ilusiones con la cruda realidad, que se "traga" a los puertorriqueños en un vano intento de lograr el status económico del estadounidense, llegando a rendir culto al dinero y el bienestar material; las tres hijas, en las escenas pares, son el producto de las circunstancias económicas; cada una de ellas, con diversos matices está dispuesta a no "cargar" con su padre, a defender

sus intereses particulares y a atacar a sus hermanas: así, tenemos que Victoria es quien tiene mayor resistencia al rechazo del padre, Lucía adopta una actitud de rechazo absoluto, e Irma fluctúa entre ambas: en apariencia, las tres se encuentran plenamente integradas a los Estados Unidos, tienen comportamientos aprendidos por imitación, pero que no les corresponden, resultando grotesca su conducta en forma parecida a la de Marta (el personaje de Vegigantes): solo que este personaje vive en Puerto Rico, y estas tres hermanas se encuentran completamente desarraigadas, con un fuerte problema de confusión en cuanto a su identidad. Los personajes resultan simbólicos de la situación vivida por el emigrado: al respecto comenta Rosa María China: "...el padre es tan solo "un anciano ligado a la tierra". La madre es un fantasma: en cambio, Victoria, la hija mayor, simboliza todo lo opuesto a su nombre: derrota. Lucía por otro lado, simboliza la mujer lúcida, e Irma simboliza la superstición practicada a través del espiritismo. De manera que todos son seres casi inexistentes y lejanos y simbolizan todo el proceso de desintegración dolorosa del emigrado." (36, p. 114)

La propuesta del dramaturgo para la puesta en escena es una falta de vitalidad y casi inmovilidad, con diálogos cortantes, fríos, -- irónicos, cargados de humor negro; los gestos y ademanes complicados, llevados a una estilización que se acerca al teatro kabuki japonés, lo que resulta de gran interés y novedad dentro del teatro puertorriqueño.

Luis Rafael Sánchez (1936) se inicia muy joven en el teatro y recibe la influencia (al igual que su generación) inevitable y portentosa de René Marqués, misma que se percibe en sus primeras producciones: por ejemplo en: La espera: Juego del amor y del tiempo (1958) y en Los ángeles se han fatigado. La primera se desarrolla en una habitación, donde predomina la obscuridad. Ubicada en -

Humacao, pueblo natal del autor, al igual que Marqués en Los soles truncos o Un niño azul para esa sombra predominan las imágenes retrospectivas, la confrontación de dos mundos: en La espera se examinan los valores surgidos con el nuevo sistema político y económico del Estado Libre Asociado; al enfrentamiento entre pasado y presente se da en términos de que: si bien hay un pasado idílico de alegría infantil (el payaso y la niña), también hubo lágrimas y sufrimiento: a diferencia de Marqués, no idealiza ese pasado, sino que parece decir: bueno o malo, este presente que nos ha tocado vivir debemos afrontarlo; y esto se refleja en la decisión de la hermana de integrarse al mundo de afuera, pues solo tiene dos alternativas: "convivir con ese mundo de afuera o sacrificarse para que el mundo de adentro no se contamine con el de afuera." (36, p.171)

El tiempo, al igual que en la obra marquesiana tiene capital importancia, y aquí tanto el pasado como el presente no son nada alentadores, ambos están llenos de dolor, rencores y pesadumbre. El estilo es surrealista, la problemática es una frustración amorosa; los personajes parecen salidos del pincel de Remedios Varo, Georgina ve el pasado maravilloso y utópico, pero el personaje de La Sombra muestra un pasado muy distinto al referido por Georgina:

LA SOMBRA: "Esta penumbra aparentemente muerta esconde un mundo -- completo, lleno de odios y amores, de caricias recreadas y palabras trucas, desechas en la garganta o en el aire. Pequeño y grande. Como si lo pequeño y lo grande fuese total e indivisible. Los muebles están llenos de pesares y lágrimas. La cama de hierro caliente aún. Sin embargo, ha pasado mucho tiempo, ¿Cuánto? No se. Ayer... hoy... siempre o nunca, pues a lo mejor todo fue un sueño. La silla esa tiene la espesura del dolor." (p. 15)

Pero en La espera también está presente la realidad puertorriqueña actual y la preocupación por la imposibilidad de lograr una auténtica libertad.

En La espera, Sánchez utiliza un lenguaje escogido, muy cercano a lo poético, con máximas filosóficas logra expresar la -- problemática psicológica y existencial del ser humano contemporáneo en general y del puertorriqueño en particular, con los conflictos generados por la soledad, el amor, la muerte, el paso del tiempo y el enfrentamiento de mundos antagónicos e irreconciliables.

A partir de esta obra inicia el dramaturgo una constante que se mantiene a lo largo de toda su producción; nos referimos a la relación hombre-mujer, con toda una gama de situaciones que -- muestran la complejidad de estas relaciones; aquí vemos a un hombre que pertenece completamente a esta nueva sociedad, la cual oprime a las dos mujeres y las quiere aniquilar. El conflicto existencial de las hermanas es el amor por este hombre; pero el hecho de estar integrado al nuevo sistema no quiere decir que el sea feliz y libre, sino todo lo contrario, vive controlado y manipulado inevitablemente.

Los ángeles se han fatigado (1961), es el monólogo de -- una mujer cuya locura es manifiesta, y es el resultado de una vida disipada: se trata de una prostituta envejecida prematuramente, -- que ha sido utilizada y vejada, llevada al peor envilecimiento. -- Con una propuesta casi esperpéntica, con tonos grotescos, presentes a través de textos llenos de ironía y sarcasmo, así como de humor negro, encontramos que Angela Santoni simboliza a la Isla que se llama Puerto Rico con todo el proceso de degradación paulatina a que ha sido sometida.

Paralelamente presenta la situación particular del perso

naje; para Angela hubo una época de esplendor, de una juventud llena de esperanzas e ilusiones, mismas que fueron truncadas con su frustrado matrimonio; hecho que simboliza la derrota española frente a los Estados Unidos en 1898, y que convirtió a la Isla en colonia norteamericana. Posteriormente, la protagonista fue seducida y envilecida por Santiago (un "chulo" puertorriqueño): a quien relacionamos con Luis Muñoz Marín, quien a partir de 1947 se convirtió en el primer gobernador nativo, con una política favorable a -- los intereses norteamericanos en perjuicio de la soberanía nacional. La situación en que se encuentra la protagonista es deplorable, pues todos se han aprovechado de ella hasta convertirla en -- piltrafa; igual ha sucedido con el país, cuya dependencia norteamericana lo ha convertido en el más grande consumidor de desperdicio yanqui, con una deuda externa inmensa y víctima del saqueo más descarado (veanse los textos 23, 41, 49 y 50 de la bibliografía). Angela lo expresa claramente:

"Hombres rubios, hombres negros, hombres colorados, hombres de todos los colores. Viejos enfermos, marinos apesados a mostaza y a hot dog. Marineros que me escupían la cara si tenían necesidad de despreciar, magnates que me pisotean la vida pero que traen el pan nuestro de cada día. Los zapatos de mi hijo son botas de generales, botas de soldados, botas de marinos, botas de oficiales, -- botas de todos los hombres de la tierra que han alquilado mi cuerpo. La princesa perdida de Yauco. (Amarga.) -- ¡La puta del viejo San Juan!" (17, p. 13)

La claridad del parlamento anterior acerca de la relación simbólica Angela-Puerto Rico muestra como ésta ha sido víctima del yanqui; pero no es solo éste, pues también han contribuido para perder al país los malos puertorriqueños, todos aquellos que se han aliado -- al imperialismo en mayor o menor grado; desde los gobernantes vende

dores de la soberanía nacional, hasta el hombre de la calle que -- acepta (o busca) estar dentro del sistema en cómoda situación, sin importarle su propia dignidad. La locura de Angela es un buen pretexto para hablar claro, para denunciar amarga, y abiertamente su situación que, como mencionamos antes, es la misma del país, y sólo quien ignore, o cierre los ojos dejará de percibir el fondo -- real de la obra.

El sarcasmo, la ironía amarga y el humor negro están presentes a lo largo de toda la obra: "Mi nombre es Angela pero me dicen ilusión." (17, p.29). Puerto Rico es un paraíso, una ilusión -- (dicen los anuncios para turistas), que oculta la verdadera cara -- de miseria y explotación en que viven la mayoría de los puertorriqueños; los ángeles son todos aquellos que se han servido de ella, que llegan sonrientes y amables, pero posteriormente muestran sus verdaderas intenciones de rapiña y latrocinio:

"Los ángeles llegaban con los brazos cubiertos por man--
gas estrechísimas a vaciar su delirio en mi cuerpo. Y --
los ángeles con caras largas, larguísimas, rojas, rojísi--
mas, ofrecían en su mirar un hondo sin fin de ilusiones.
Eso al principio. A la llegada. Luego se iban transfor--
mando en bestias. Y aquellos ángeles que en el principio
eran santos y serenos y buenos se iban convirtiendo en --
buitres que besaban enloquecidos mordiendo como culebras
venenosas. Y aquellos ángeles que en el principio eran --
santos y serenos y buenos me escupían el rostro para de--
mostrar su sucio odio a la vida. Los gritos de los ánge--
les se confundían con el horror de la música..." (17, p.
25)

Aunque el tema y el tratamiento pueden parecer melodramá--
ticos, en forma magistral, Sánchez muestra paralelamente la proble

mática individual del personaje relacionandola con la situación nacional. Los Estados Unidos (ángeles) que aparentemente salvaron a Puerto Rico del colonialismo español, posteriormente implementaron en la Isla una política de despojo, transculturación e ignominia para la misma.

Al igual que la dramaturgia de René Marqués, el tiempo tiene singular importancia, pero en Los ángeles se han fatigado el pasado esplendoroso no es criollo ni español, sino galo; ¿querrá decir el dramaturgo que lo mejor para Puerto Rico sería pertenecer a Francia? Las referencias tratan de una Francia imperial y aristocrática, así como refinada, que contrasta con la brutalidad mostrada por los norteamericanos; aquí se encuentra nuevamente la influencia de Marqués, en Un niño azul para esa sombra se presenta una -- imagen positiva de la ascendencia francesa de Michel.

Los ángeles se han fatigado es una obra que tiende al -- existencialismo, pero que al mismo tiempo contiene elementos del teatro brechtiano, como el distanciamiento, presente en la música propuesta, los cambios repentinos en las actitudes del personaje y los rompimientos establecidos con las referencias sobre el tiempo: recordando constantemente al público que se encuentra frente a una representación teatral dirigiéndose directamente a él:

ANGELA: "Pero yo no tengo problemas... Ustedes sabrán eso... Soy -- agradable con los hombres." (17, p. 12)

"Angela cruza a la ventana de enfrente. Mira hacia afuera y cree -- reconocer a la gente del público." (17, p. 14)

"Comienza a buscar entre los espectadores. Detiene la vista ante -- un señor de tercera fila y luego sigue mirando." (17, p. 15)

Al combinar los elementos antes mencionados, la obra gana en expresividad, logra tener una comunicación directa con el público y se incorpora con acierto a las inquietudes del teatro latinoamericano que Beatriz Risk ha llamado Nuevo Teatro.

En Los ángeles se han fatigado se encuentra presente aun que en forma secundaria y sugerida, el problema racial; no es gratuito que el pájaro imaginario que tiene enjaulado se llame Hitler; esto simboliza los prejuicios raciales que inevitablemente han pervivido en Puerto Rico a lo largo de toda su Historia:

ANGELA: "Si insistes en interrumpirme tendrás que regresar a Alemania. Y será más doloroso. Los americanos se han mezclado con tu raza pura. (A un señor) Usted no sabe lo que es mezclar una raza. ¡Peligrosísimo! (altiva) Papá nos lo repetía. "El mundo sigue un orden lógico. Estos con estos y -- aquellos con aquellos." Parecía tener la razón. Hitler también lo entendía así. Pero nadie le hizo caso. Ni aun los mismos germanos, con su instinto aristócrata." (17, p. 28)

A pesar de ser prostituta acabada, Angela conserva sus aires de superioridad, lo cual resulta grotesco en extremo:

ANGELA: "Tú sabes. Hay clase. Y la clase se respeta. Yo no soy la ralea que tú crees. Vengo de la boca de Yauco. Acostumbra da a lo mejor. Atenciones y distinciones." (17, p. 28)

La farsa del amor comprado es una obra que, presenta a los personajes típicos de la commedia dell'arte renacentista, con una anécdota simple y una estructura tradicional de tres actos (llamados caprichos), combinada con elementos pirandellianos, como la discusión entre director y personajes: y el distanciamiento brechtiano, ubican a la obra en el teatro del absurdo, tratando de romper las formas del teatro tradicional, se da más importancia la -- lengua que al carácter de los personajes, los cuales son simples, tienen una línea de comportamiento bien definida y se encuentran -- en situaciones que aparentemente no tienen sentido, pero contienen una fuerte carga simbólica.

En el primer capricho se presenta la situación del amor

a primera vista entre Colombina y el General Cataplúm, por lo que deciden inmediatamente contraer matrimonio, mismo que posponen por la partida del General a la guerra, con la promesa de Colombina de esperarlo; en el segundo capricho, Quintina y Madame hacen todo lo posible por prostituir a Colombina, aparecen Pierrot y Arlequín -- (soldado y poeta respectivamente) quienes se disputan el amor de la joven: esta rechaza a ambos y se niega a ser prostituta por él tino, en el tercer capricho, Arlequín urde la mentira de que el General ha muerto en la guerra dejando instrucciones a Colombina para que se case con un poeta. Cuando acaban de contraer nupcias, aparece el General, y Colombina anula su matrimonio para quedarse con él, ante la contrariedad del director Pirulí Pulcilello.

Al recrear Luis Rafael Sánchez la forma, personajes y trama de la Commedia dell'arte, combinada con formas teatrales contemporáneas, propone nuevos rumbos para la escena puertorriqueña y aprovecha para exponer sus puntos de vista acerca de la creación -- dramática:

PIRULI PULCINELLO: "Señorita. ¿Cómo se atreve a detener la representación? La gente ha venido a ver LA FARSA DEL AMOR COMPRA-DITO.

COLOMBINA: Pero es una obra absurda, ilógica, insensata. El autor carece de madurez.

PIRULI PULCINELLO: Mi querida señorita, desgraciado del mundo si se poblara de cosas lógicas.

COLOMBINA: Todo tiene su límite. El autor ha creado situaciones -- sin ton ni son, majaderías de todos colores.

PIRULI PULCINELLO: Es un autor joven.

COLOMBINA: Eso no es excusa. La gente no tiene por qué pagar sus vidrios rotos. Si el niño tiene ganas de escribir, que ensucie las paredes de su casa, pero que deje el teatro tranquilo.

Toda esa gente ha venido a maravillarse, a llenarse de alegría de vivir.

PIRULI PULCINELLO: Señorita, el teatro es imitación de la vida. Es pintar allí arriba en el escenario lo que vemos cada mañana - acá en el mundo.

COLOMBINA: Pirulongo, no seas disparatero. El teatro es el sueño - del ser. Es el escape hacia lo que se desea pero no se tiene. Ahora mismo yo podría ser Isabel la Católica, o Catalina la Grande, o una vagabunda, o Julieta, la de Romeo.

PIRULI PULCINELLO: Pero eres tan sólo Colombina.

COLOMBINA: (Hablando con entusiasmo y delirio) Colombina es también parte de este sueño.

(Por el fondo han asomado algunos actores).

QUINTINA: (Molesta) No conocía ese prólogo.

COLOMBINA: Nadie lo conoce. Esta es la escena que no escribió el autor. No quiero hacer esta obra. Es absurda, petulante, elógica, fársica, sin realidad, sin sueño, vacía. (16, p. 11)

Los parlamentos son muy claros pero contienen una discusión presente a lo largo de toda la Historia, no sólo del teatro, sino de la Literatura en general: Colombina ataca a la dramaturgia contemporánea por su actitud absurda, tendiente a escapar de la realidad, y da valor únicamente a las obras antiguas consagradas - (postura neoclásica); por su parte Pirulí Pulcinello defiende a las nuevas tendencias -al igual que Victor Hugo en su prólogo a Cromwell-, afirmando además que la misma realidad es absurda y el teatro la imita.

Sánchez se regodea en el uso del lenguaje con fondo evidentemente erótico, hace alusiones directas al sexo en forma que muchos calificarían de soez, pero en realidad únicamente pone en boca de sus personajes las formas de expresión propias del hombre de la calle, con alusiones críticas y sutiles al sistema social --

puertorriqueño; algunos ejemplos son:

ALUSIONES DE TIPO SEXUAL:

COLOMBINA: Pirulí... Mi sabroso Pirulí... (p. 10)

COLOMBINA: General, ¿con qué revólver anda hoy?

GENERAL CATAPLUM: (Muy serio) Con el de una bala.

(Colombina lanza un suspiro atolondrado y sale en la punta del pie.

COLOMBINA: Mi novio es soldado que carga fusil.

MADAME: Y si te lo muestra te vas a morir.

COLOMBINA: Mi novio es soldado que usa cañón.

QUINTINA: Y si te lo enseña te empieza el dolor. (p. 23)

COLOMBINA: (Fuerte) Tía.

QUINTINA: (Saliendo) ¿Qué te ha hecho?

COLOMBINA: (Llorando) Me ha pedido que le enseñe la madeja. (p.51)

La crítica al sistema social machista, conde no hay posibilidades para la mujer, la cual depende del hombre para definir su situación, además de ser utilizada:

COLOMBINA: Yo quiero vestirme de azules y...

EL GENERAL CATAPLUM: (La interrumpe) Tú no hablas, tú oyes. (p.21)

A pesar de todas las presiones que ejercen sobre Colombina para que se prostituya, logra resistir y lograr al final su objetivo; esto propone la posibilidad para la mujer de tomar decisiones sobre sí misma dentro de un sistema donde todo es mercancía, - hasta la dignidad humana; así, Goyito Verde (viejo que tiene más de cien años, símbolo del magnate lujurioso) trata de comprar a Colombina ante el beneplácito de Madame y Quintina:

GOYITO VERDE: ¡Ay que bombón... qué delicia. Mira niña, cuando tú quieras te bajo la estrella, te bajo el sol y te bajo el bigote de aquel señor. Toma... toma el relojito de mi primo. Toma esta camisa por si quieres ir a misa y toma todo el dinero -- del tío Sam. (p. 38)

La farsa del amor comprado es una obra ambiciosa que:

"...detrás de los juegos verbales, la discusión de los problemas -- estéticos y la gran preocupación de estar experimentando con modelos dramáticos, aparecen reflejos ideológicos del mundo exterior." (36, p. 244)

Con esta obra Luis Rafael Sánchez se integra al teatro -- experimental latinoamericano con éxito, se nota el esfuerzo que -- realiza por desprenderse de la influencia marquesiana y combina mo delos teatrales consagrados y fácilmente reconocibles, pero lo hace con acierto.

La hiel nuestra de cada día es una obra donde Sánchez es tá más próximo al cubano Virgilio Piñera con su obra Dos viejos pá nicos, que a su maestro René Marqués con El anartamiento; en las -- tres obras se trata de una pareja de ancianos, pero en Piñera y -- Sánchez estos viven en la miseria, agobiados por todos los problemas que trae consigo la vejez, después de una vida inútil y sin -- sentido.

Los personajes de Sánchez irónicamente llevan los nombres de Tisbe y Piramo, los célebres jóvenes inmortalizados por Ovidio y cuyo gran amor los lleva al mutuo suicidio ante la imposibilidad de realizarlo; en La hiel nuestra de cada día, los personajes es-- tán unidos por su extrema pobreza, la cual lleva a Piramo al suici dio, con la absurda idea de que son su muerte ayudará a Tisbe a vi vir mejor materialmente: este hecho constituye una patética demostración de amor.

Los dos ancianos viven convencidos de que serán ayudados por fuerzas supraterrrenales, las cuales les dirán el número premido de "la bolita" (juego clandestino en Puerto Rico): al serels revelado, ponen todas sus esperanzas y comprometen su escaso patrimo nio, mismo que pierden al resultar falsa la premonición.

Al igual que el protagonista de El coronel no tiene quien le escriba, de Gabriel García Márquez, Tisbe y Piramo viven esperando un "milagro" que nunca llegará, sus máximas aspiraciones son comprar una casa en Puerto Nuevo, llena de flores y azucenas, y dejar el arrabal del Viejo San Juan: esta ilusión es lo que da sentido a sus vidas, se saben imposibilitados para realizar esfuerzos que permitan realizar sus sueños, pues en un mundo donde el ser humano es valorado de acuerdo a su productividad, estos dos ancianos resultan un estorbo al estar incapacitados para trabajar y, si no tienen los medios para subsistir, menos los tendrán para cambiar su status, cosa que resulta grotesca y simboliza los esfuerzos inútiles de todos aquellos seres marginados que piensan ingenuamente poder enriquecerse al ganar en la lotería, o que algún día su suerte cambiará trayendo consigo un mejor nivel de vida, sin darse cuenta que el sistema capitalista está diseñado para hundir cada vez más a los que no tienen nada.

Sánchez incluye en esta obra el tema de la santería (tan descuidado por los escritores puertorriqueños), y es el personaje femenino el más ferviente devoto:

"Un brillo extraño le enciende el rostro. Exclama fervorosa:

TISBE: ¡Santo Espíritu de las aguas, llévate la salazón! Sácame de esta casa asquerosa, podrida de malas palabras y llévame hasta la casita con patio y jardín. (18, p. 10)

Y en otra parte dice:

"Los espíritus, Piramo. Los espíritus que no abandonan a sus ovejas. Los espíritus fenomenales como el Santo Espíritu de las aguas y Narciso el Sable. Los espíritus que no van a dejar que dos viejecitos se mueran de hambre.

¡San Andrés, San Nicolás, San Blas, alante y atrás! ¡San Gumerindo, San Serení, Santa Ana, protectora de la mañana!

Los espíritus fenomenales que meterán la mano en el candungo

y sacarán el bolo. ¡El bolo nuestro! Los espíritus nos pondrán en los pesos. Tendremos nuestra casita. Sí. De esas que dicen por Puerto Nuevo con patio y jardín." (18, p. 29)

La fe de Tisbe en sus santos (combinación de catolicismo con ritos paganos de origen negro) es desesperada, llega a ser patética y contrasta con el pesimismo de Piramo, quien tiene la obsesión de que la tercera guerra está próxima y acabará con todo. Al igual que en Los ángeles se han fatigado, el lenguaje y sentido de la obra tiene una fuerte carga simbólica, reflejada en los diálogos de los personajes, estos toman dimensiones de incoherencia, -- símbolo de una sociedad inarmónica, donde la comunicación es prácticamente imposible; sobre esto comenta Eliseo Colón: "este mundo incoherente (ahora el de Piramo y Tisbe) se realiza a través de un lenguaje que responde a las formas sociales producidas por el sistema; o sea, las ficciones creadas para la interacción y el comportamiento humano viene a servir de máscara a nuestros personajes." (36, p. 209)

Al igual que los personajes de Dos viejos nánicos, Tisbe y Piramo viven completamente marginados, víctimas de la vejez, la soledad, el abandono, anulados dentro de una sociedad deshumanizada, a la que solo importa beneficiarse aún a costa del despojo y rapiña; esto se refleja claramente con el comportamiento de doña Ugolina, quien sin el menor escrúpulo acepta quedarse con el viejo sofá y la butaca de los ancianos, quienes se los ofrecen para poder jugar a la bolita.

La vulgaridad de doña Ugolina, la miseria de los ancianos, la ignorancia y la superstición muestran a seres del inframundo, la comparación con ratas subraya su condición de desposeídos, condenados a vivir en la promiscuidad, seres que estorban en un mundo de "progreso y desarrollo" acelerados.

Dos diferencias esenciales entre La hiel nuestra de cada día y Dos viejos pánicos son:

- En la obra de Piñera los ancianos han perdido toda esperanza y tienen miedo atróz por todo, los personajes de Sánchez viven ilusionados, tienen fe en que los espíritus los ayuden a vivir mejor.
- El autor cubano presenta dos ancianos que se odian, pero se soportan; por el contrario Tisbe y Piramo se demuestran constantemente que se quieren; culminando estas demostraciones con el suicidio de Piramo en aras de la felicidad de su esposa, mientras que los personajes de Piñera terminan matándose mutuamente como un acto de odio y rechazo a todo.

Luis Rafael Sánchez combina el humor negro con las reflexiones filosóficas, lo que subraya el elemento grotesco:

PIRAMO: "Todos los viejos se mueren. Y los jóvenes y los ríos y -- las flores y todo lo que nace.

TISBE: (Afligida) Entonces, ¿para qué se vive?

PIRAMO: Para morir. Te lo he dicho muchas veces. Se vive para morir. Se trabaja para morir. Se nace para morir.

TISBE: De una vez debíamos estar muertos.

PIRAMO:(Riendo) Si nacieramos muertos no tendríamos que pensar en la vida.

TISBE: (Riendo) Porque la vida sería entonces la muerte.

PIRAMO:(Riendo) Y en la muerte no habría muerte.

TISBE: (Riendo) Claro, claro. Ni habría miércoles, ni lunes.

PIRAMO:(Riendo) Ni habría tercera guerra.

TISBE: (Riendo) Ni segunda, ni primera.

PIRAMO:(Riendo) Ni habrían marinos pasándose por San Juan.

TISBE: (Riendo) Ni habrían cobradores.

PIRAMO:(Riendo) Ni vendedores.

TISBE: (Riendo) Ni revendones.

PIRAMO: (Riendo) Ni administradores.

(...)

La voz de doña Ugolina sube ahora para incorporarse a la histéria.

DOÑA UGOLINA: Voy haciendo el dos en el baño.

PIRAMO: (Riendo) Ni el número dos, ni el número tres.

TISBE: (Riendo) Ni el número cuatro, ni el número cinco.

DOÑA UGOLINA: Que estoy con el estómago vuelto al revés.

PIRAMO: (Riendo) Ni estómagos, ni higados." (18, p. 17-19)

Llegando a lo escatológico, hay una postura nihilista, - Sánchez al repetir la conjunción ni, niega la importancia a todo, el comentario de Matías Huidobro, citado por Rosa María Chinae es: "Unidos por el ni, están condenados a la substracción de su destino. Por eso Piramo se reafirma negandose; los otros tienen lo que no tiene él; "un riñón sano, juventud, optimismo, buena vivienda." (36, p.222)

PIRAMO: "Pero los perros no tienen un riñón enfermo, ni los gatos tampoco. Ni tienen setenta años, que es cuando uno se pone maló. Ni tienen la seguridad de que va a estallar la tercera guerra. Ni tienen que bajar esa escalera, ni tienen que hacer turno frente a un baño asqueroso que usa toda la ralea de San Juan. Si los perros tuvieran que discutir por - el uso de un inodoro se les reventaba la vegiga." (18, pl3)

Esta anulación es la crítica a ese sistema de vida regido por el consumo y los bienes materiales, donde el ser humano se convierte en una mercancía más que se valúa de acuerdo a su capacidad productiva y de consumo, negando sus aptitudes morales, físicas e intelectuales.

La hiel nuestra de cada día forma parte de una serie de obras influidas por Las sillas, del rumano Eugene Ionesco, quien -

presenta en esta obra a dos ancianos incapaces de comunicarse entre sí y terminan suicidándose: la forma absurda, la pareja de ancianos y la incoherencia, elementos que, son tomados por los dramaturgos latinoamericanos, y cada uno le da un matiz propio, acorde con su realidad, ideología y circunstancias nacionales, pues el símbolo de una sociedad decadente representada por ancianos ha sido muy gustado por estos autores: así tenemos que: Virgilio Piñera trata del odio y miedos en Dos viejos pánicos; Maruxa Vilalta presenta la neurosis y el egoísmo en Esta noche juntos amandonos tanto; René Marqués, la sumisión y mediatización actuales frente a un pasado esplendoroso y cierta posibilidad de cambio en El apartamiento; y Luis Rafael Sánchez las ilusiones vanas, con la esperanza de que el azar o un milagro mejoren la situación en La hiel -- nuestra de cada día. En todas estas obras está presente la crítica social, el absurdo --que en ocasiones llega a ser grotesco o patético--, el encierro, el aislamiento y la desesperanza.

...O casi el alma (1964) trata sobre un falso mesías que aprovecha su carisma para enriquecerse haciendo creer al pueblo -- que es el hijo de Dios; para esto, se sirve de Maggie, prostituta a quien convence de la mentira y la manda a publicar el milagro, -- ella se resiste, pero hace lo indicado por el hombre, logrando impresionar y seducir a la gente, quienes efectivamente creen.

Nuevamente vemos que Sánchez sigue los pasos de Piñera -- con su obra Jesús; en ambas, una mentira que crece con el rumor se convierte en medio para mostrar a una sociedad hipócrita y conve--nenciera; en las dos aparece una "dama de sociedad" dedicada a organizar eventos de "caridad", mismos que aprovecha para lucirse y beneficiarse con estos; aparece también un cura representando los intereses de la iglesia, los cuales son mezquinos, tendientes a -- mantener su hegemonía como institución manipuladora.

La diferencia básica es que Jesús, el personaje de Piñera es considerado el mesías a su pesar y se niega categóricamente, hecho que enardece la creencia popular: por el contrario, en la obra de Sánchez, el hombre tiene toda la intención de convencer al populacho y beneficiarse con esto, cosa que logra sin mucha dificultad.

La prostituta redimida, Maggie-Magdalena, quien no tiene grandes problemas es quien da razón de ser a la mentira; es gracias a ella que el hombre logra su objetivo; he aquí la antítesis del mito cristiano, en la obra de Sánchez, Maggie logra descubrir y reafirmar sus propios valores frente a la corrupción del falso mesías y el resto de la sociedad; al igual que las obras El eunuco, y La suegra del romano Terencio, donde Tais y Baquis, rameras de una y otra, demuestran tener mucha más dignidad y valores humanos que el resto de los personajes.

El personaje masculino tiene una trayectoria completamente opuesta a la de Maggie, al principio logra cautivarla para que ella crea efectivamente encontrarse frente al hijo de Dios, y paulatinamente va mostrando sus verdaderas intenciones, propias del empresario actual, práctico y dispuesto a enriquecerse a costa de lo que sea; para ello crea la compañía "Dios, Sociedad Anónima", empresa dedicada a la salvación de las almas aprovechándose de la fe e ingenuidad de los creyentes:

EL HOMBRE: "Como yo lo esperaba. Hay gente dispuesta a pagar cinco años por adelantado con tal de que Dios, Sociedad Anónima, se encargue de su alma. La demanda es tanta que estoy considerando una oferta especial con tres planes. - Plan A; tres oraciones la día, veinticinco dólares; - Plan B; dos oraciones al día, veinte dólares. Plan C - una oración al día, quince dólares. A cada nuevo miembro se le obsequia con una hermosa fotografía de Magda-

lena la redimida." (1, v. 7, p. 62)

De este modo, la preocupación del hombre por su salvación o condenación después de la muerte, se convierte en una mercancía más (cosa que no es ninguna novedad, pues todas las religiones han hecho de esto un negocio permanente a lo largo de la Historia), y se ofrece igual que un seguro de vida, un automóvil, o un terreno a perpetuidad en un panteón; sobre esto comenta Rosa María Chinaea: "Su fin principal es obtener beneficios. Se ha realizado su deseo de lucro; el negocio del milagro está en su etapa floreciente. En este momento la mentira también a él lo envuelve, al grado que niega la acusación y denuncia de Maggie." (36, p. 222)

Su posición está bien definida, es un hombre del siglo, y solo busca hacer lo que todos en la época actual: enriquecerse, el engaño que tan bien ha servido a la iglesia para su poderío político y económico a lo largo de todos los tiempos:

EL HOMBRE: "En un siglo como el nuestro hay que cambiar la táctica de ganar almas. No hay que soñar con un pueblo hermano que corre a buscar al Salvador. Nuestra época prefiere otros poderes. Ahora es Dios el que tiene que hacer la carrera." (1, v. 7, p.64)

Debemos reconocer que a pesar de su cinismo y contradicciones, el hombre dice la verdad; es necesario que el ser humano -sienta el pánico, se enfrente consigo mismo para posibilitar cambios sustanciales en una sociedad mediatizada y transculturada, -- que se ha visto obligada a perder paulatinamente sus valores, tradiciones y costumbres.

Al igual que Jesús (el personaje de Piñera), Maggie trata de aclarar la mentira, pero cuando lo intenta es demasiado tarde, los representantes de la clase social más alta prefieren que el engaño se mantenga, pues esto conviene a sus intereses, actitud

que hace recordar a Las columnas de la sociedad y Un enemigo del pueblo, ambas de Ibsen, donde toca a Maggie tomar el papel del doctor Stockman; ambos están solos y abrumados por la deshonestidad, la corrupción y el egoísmo.

Siguiendo en cierto modo el teatro existencialista de -- Sartre, Sánchez presenta en ...O casi el alma consideraciones acerca de la vida contemporánea; en forma irónica critica los valores de la sociedad puertorriqueña dentro del Estado Libre Asociado.

El tema del mito cristiano ha seducido a los dramaturgos latinoamericanos y además de Virgilio Piñera y Luis Rafael Sánchez, se encuentran: El crucificado, de Carlos Solórzano; Fray Sabino, ² de José R. Brene; y Jesucristo Gómez, de Vicente Leñero, entre otros; cada uno con su sello particular.

Los temas tratados por los clásicos griegos han cautivado a escritores de todas las épocas y nacionalidades; los favoritos y por lo tanto más frecuentes son Electra, Ifigenia y Antígona. En Latinoamérica tenemos la Ifigenia cruel, del mexicano Alfonso Reyes; La muerte no entrará en palacio, del puertorriqueño René -- Marqués; Orestes parte, de José Ramón Enriquez; Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Luis Rafael Sánchez no es la excepción y escribe La pasión según Antígona Pérez; esa Antígona valiente, orgullosa y combativa, hija de Edipo, que la pluma de Sófocles hiciera inmortal y que no podían pasar por alto escritores como Jean Anouilh, Jean Cocteau Y Bertolt Brecht, entre otros.

Todos estos dramaturgos mantienen la esencia de la obra, el enfrentamiento de una joven rebelde, que defiende el derecho divino frente al desotismo de un monarca espureo, autoritario, encumbrado por azar: la variedad se encuentra en la adecuación a las circunstancias históricas y nacionales de cada autor, así como a --

la ideología que defiende, pues desde Sófocles, la temática se -- presta para destacar el aspecto político-social.

La obra de Sánchez, presenta a Creón como un dictador la tinoamericano, que ha tomado el poder por medio de un cuartelazo; es decir, en forma ilegítima. Al comenzar la obra, Antígona se encuentra en la cárcel por haber enterrado a los hermanos Taváres, - quienes fueron asesinados por conspirar para derrocar a Creón.

Desde el inicio, Antígona se presenta como un personaje destinado a desafiar al dictador, que lo hará completamente sola, que las consecuencias son fatales para ella, y asume su responsabi lidad convencida de u papel como defensora del derecho inalienable de todo ser humano para vivir dentro de una auténtica libertad.

La Antígona de Sánchez no tiene un parentesco cosangui-- neo con los hermanos Taváres, su hermandad con ellos es ideológica, enterrar los cadáveres de estos jóvenes luchadores sociales es un acto de rebeldía frente a un poder ilegítimo, violador de los dere chos humanos, donde no existen garantías individuales ni colecti-- vas, tal como sucediera con Anastasio Somoza en Nicaragua, Augusto Pinochet en Chile, Fulgencio Batista en Cuba, Papá Doc en Haití, y tantos otros tristemente celebres en toda Latinoamérica, cada uno en su momento.

Antígona se encuentra completamente sola, todos viven en el pánico y por lo mismo no se atreven a manifestar minimamente la inconformidad por las arbitrariedades de Creón; la prohibición de éste para enterrar a los hermanos Taváres es un acto de intimidaci-- ón hacia la población con el fin de -por medio del terror-, acaba- bar con todo vestigio de rebeldía o cuestionamiento a su autoridad.

La madre de Antígona no aparece como una Yocasta inces-- tuosa, sino como una mujer presuntuosa y egoísta: tiene el nombre

de Aurora y toma el papel de Ismene para convencer a Antígona de que se ha equivocado:

AURORA: "Hay gente para todo, gente que no tiene mayor aspiración que la de comer tres veces al día. Tú, Antígona, no estás hecha para estos extremos. Es otra piel la tuya. Bien criada, celebrada por un escogido círculo de gente de primera, hija y nieta de militares, señalada por un apellido reverenciado en toda la república."

Frente a esta visión clasista de la vida, donde Aurora busca su interés personal y la preservación conformista de un sistema que le conviene, Antígona opone una idea del mundo llena de esperanzas y vida digna para todos, de lo contrario es preferible sucumbir; por lo tanto su lucha es porque en el mundo acaben las clases sociales, donde no haya opresores y oprimidos:

AURORA: "El mundo es de una sola manera, Antígona. Personajes secundarios, comparsas. Así fué siempre, así es siempre, así será siempre."

ANTIGONA: Mamá es inflexible cuando de definiciones se trata. (Aurora gesticula naturalmente como si la conversación con Antígona Pérez no se hubiera detenido). El mundo es de una sola manera. Así lo piensa, verdaderamente. Cuando un pueblo se levanta contra su tirano, lo condena. Cuando los negros se levantan contra sus blancos, los condena. Cuando un esclavo se levanta contra su amo, lo condena. Defiende tajante su actitud alegando que si hasta entonces lo han aceptado, para que necesitan cambiar."

Titular a su obra La pasión según Antígona Pérez, refleja en el autor su intención de combinar varios elementos que a continuación comentamos: Hay una referencia indirecta a la pasión de

Jesucristo: ambos personajes (Antígona y Jesús) saben que están -- condenados a morir por sus ideales y que su muerte será trascendente; su nombre se convertirá en una "idea viva", obsesionante, eterna de la libertad; al volverse símbolos lograrán tener seguidores: por lo tanto la máxima aspiración de Antígona es que su muerte despierte en otros el espíritu de rebeldía y derroten al tirano consiguiendo la libertad de su pueblo. La preposición según imprime el acento didáctico que evita la empatía; pues establece la distancia necesaria para ubicar al público frente a una visión muy particular de un problema, pero que inevitablemente comparten muchos. El nombre y trayectoria de la protagonista, con una anécdota similar al original de Sófocles y sus continuadores. Y el apellido Pérez, tan común en Hispanoamérica, propone la idea de igualdad y así mismo, cualquier persona es susceptible de luchar para transformar el mundo, llamese Juárez, Castro o Pérez.

En La pasión según Antígona Pérez, se encuentran dos coros: Uno formado por periodistas completamente aliados al poder -- dictatorial y que por lo tanto tergiversan la información dando -- una imagen falsa de Antígona, a quien presentan como una mujer desafiante, caprichosa, inmoral, desalmada, fascinerosa, delincuente, cobarde, sembradora del terror, que atenta contra el orden y la -- paz social. Evidentemente una prensa vendida al aparato gubernamental que manipula a la masa ignorante, pasiva y miedosa. El segundo coro representa al pueblo, está formado por hombres y mujeres, los cuales se dividirán de acuerdo a su sexo, siendo el grupo femenino el que paulatinamente va cambiando su postura respecto a la acusada manifestándole su apoyo; los hombres, por el contrario mantienen su actitud de sumisión ante el dictador, e influidos por los -- medios masivos de comunicación, repudian a la protagonista, pues -- para ellos es más cómodo conformarse y no correr ningún riesgo; es

por eso que Antígona se dirige a ellos:

ANTIGONA: "La salvación no estará en quedarse tranquilo, satisfechos, indiferentes, sino en cuestionar, una, dos, muchas veces, de alguna manera, nos están echando de nosotros mismos." (2o. acto)

Nuevamente se presenta la constante de Luis Rafael Sánchez en cuanto a la dignificación de sus personajes femeninos respecto de los masculinos: Angela, Tisbe, Maggie, en las obras comentadas anteriormente; Antígona y las mujeres, en ésta: son personajes dinámicos, positivos, con trayectorias que proponen las esperanzas del cambio; en ellas vemos la capacidad potencial de gestar y procrear al hombre nuevo y puro. La obra de Sánchez en su totalidad reivindica a la mujer dentro de un sistema de hombres castrados y mediocres; y -¿por qué no?-, retoma la propuesta que Aristofanes hiciera hace más de dos mil años en la obra La asamblea de las mujeres, de que el mundo marcharía mejor si lo gobernaran ellas. Sobre esto comenta Rosa María Ghinea: "Es por ello que la responsabilidad socio-política no la dejan como patrimonio solemne del hombre. Todo ciudadano, independientemente del sexo, debe tener responsabilidades políticas." (36, p. 263). Aurora, por el contrario tiene una mentalidad completamente machista:

AURORA: "Si fueras hombre... excusaría mis ruegos, los ocultaría, inventaría el valor necesario para gritarle: sigue hijo --mío, sigue. Si fueras un hombre. Pero eres nada más que -- una mujer. Callar y bordar, Antígona.

ANTIGONA: También las mujeres tenemos que protestar, también combatir lo que sepamos injusto. O es que al momento de sufrir se quedan los hombres con todo el dolor?"

Así como la protagonista de Los ángeles se han fatigado

la relacionamos con la Isla puertorriqueña, Antígona llega a simbolizar toda América; este símbolo se da por medio de las súplicas -- del coro femenino para que no ceda y continúe la lucha y contra -- las recriminaciones de los hombres; al contestarles, Antígona sustituye su nombre por el de América:

ANTIGONA: "También yo comenzaré a gritar: América, no cedas; América, no sufras; América, no pierdas; América, no mueras; América, prosigue; América, despierta; América, tranquilízala; América, alerta." (2o. acto)

El llamado vehemente es a toda Hispanoamérica para que -- despierte del letargo, para que recobre su dignidad y luche contra la tiranía y las falsas democracias, sostenidas por el imperialismo norteamericano.

La pasión según Antígona Pérez es una obra de denuncia -- política-social; en ella se muestran las contradicciones de un gobierno dictatorial y espúreo; la técnica es típica del modelo --- brechtiano con una protagonista-narradora y los elementos musicales y luminotécnicos en forma expresionista, que refuerzan el distanciamiento.

IV. CONCLUSIONES

IV. CONCLUSIONES.

Al finalizar la segunda guerra mundial, los Estados Unidos se fortalecen notablemente como potencia capitalista mundial, -- convierten a Cuba en centro de diversiones para magnates y marines, industrializan y fomentan el monocultivo de la caña de azúcar y provocan el desempleo, la prostitución y la miseria; Puerto Rico se convierte en Estado Libre Asociado, denominación ambigua en que no es ni país independiente ni estado norteamericano.

Esta situación da lugar a que intelectuales, artistas y peñentados caribeños tengan acceso al conocimiento de la dramaturgia norteamericana, la cual tiene dos vertientes básicas: por un lado tenemos el auge de la comedia musical con su visión del mundo triunfalista, entusiasta, optimista, trivial y maniquea en la mayoría de los casos; y por el otro una tendencia hacia el realismo existencialista, que trata los problemas de las clases medias norteamericanas y sus frustraciones, con escritores como -- Arthur Miller, Eugene O'Neill y Tennessee Williams entre otros.

En Cuba se presenta una dramaturgia colonialista, melodramática y banal, con una enorme producción y difusión, que servía a los intereses dictatoriales, la cual mencionamos, pero que no vale la pena comentar; al mismo tiempo se presenta otra corriente que busca el aplauso fácil y tiende hacia el cuestionamiento de los valores vigentes, así como la relación con la dramaturgia continental y mundial. José Luis de la Torre y Mario Baral marcan un periodo de transición entre el teatro costumbrista, rural y denunciador del cambio que representó la intervención estadounidense en la Isla y la consecuente pérdida de la hegemonía económica y política de españoles y criollos, representada esta situación básicamente por José Antonio Ramos, Marcelo Salinas y Paço Alfonso; de la Torre y Baral comienzan a tratar, aunque sin una definición clara, temas y problemas de tipo existencial e fi

losófico, pero quienes establecen una relación clara y directa con el teatro mundial, específicamente con las vanguardias europeas; - son Carlos Felipe y Virgilio Piñera: El primero con un teatro filosófico y existencialista, ubicado en el medio urbano de La Habana, con personajes del hampa y el bajo mundo de la época prerrevolucionaria; su producción dramática muestra clara influencia del italiano Luigi Pirandello. Por su parte, Piñera tiene una relación más directa con el absurdo francés: por medio de símbolos y elementos grotescos critica y se burla de los valores y mediocridad de clase media y burguesía, el sarcasmo y la ironía son constantes en su producción dramática, aún cuando también incursionó en el realismo con fortuna.

En Puerto Rico, después del proyecto para un teatro nacionalista de Emilio S. Belaval y su grupo areyto en 1935, donde se subrayaba el aspecto de la identidad nacional con la idealización del jíbaro (cuya existencia se había debatido en la miseria, la ignorancia y la enfermedad) en relación con la raza hispana, ignorando el elemento cultural africano. Este proyecto dió por resultado un teatro rural, con aspectos costumbristas, casi en la misma forma en que lo hicieran los cubanos 20 años antes; Gonzálo Arocho, Manuel Mendez Ballester y el mismo Emilio S. Belaval, se duelen por la derrota sufrida por España en 1898 y la consecuente transformación de la Isla al pasar de una economía agrícola y rural a una industrial y urbana; estos dramaturgos destacan las virtudes del sistema anterior frente a la deshumanización y frialdad del empresario yanqui.

La situación puertorriqueña de Estado Libre Asociado genera una producción dramática hasta cierto punto ecléctica, que va desde el costumbrismo rural hasta la reflexión filosófica, pasando por el problema de la emigración del campesino a la ciudad en primera instancia y posteriormente a la metrópoli, la situación del -

puertorriqueño emigrado, la deshumanización, las consecuencias de la industrialización y tecnificación aceleradas y la pérdida paulatina de la identidad nacional y racial frente al proceso transcul-turizador a que ha sido sometido el país desde entonces.

Al igual que los escritores españoles del 98, el teatro - de Mendez Ballester, Belaval y las primeras obras de René Marqués se caracterizan por la nostalgia de un pasado esplendoroso y cierto pesimismo ante el presente hostil e inhumano; esto se nota en - La hacienda de los cuatro vientos y Le falta tiempo a un muerto, - de Emilio S. Belaval; El clamor de los surcos, de Mendez Ballester y, La carreta y los soles truncos, ambas de Marqués. Dentro de las obras de tipo filosófico hasta cierto punto existencialistas se en-cuentran: La muerte y La vida, obras de Emilio S. Belaval; Cóctel de Don Nadie u Un cuento de hadas, de Francisco Arriví y El cielo se rindió al amanecer, de Edmundo Rivera Alvarez. Sobre la emigra-ción forzada de puertorriqueños y su situación en los Estados Uni-dos, tratan: La carreta, de René Marqués; Esta noche juega el joc-ker, de Fernando Sierra Berdecia; Encrucijada, de Manuel Mendez Ba-llester y El huésped, de Pedro Juan Soto. Acerca de la deshumaniza-ción por la industrialización acelerada, se encuentran: La feria, de Mendez Ballester; Cielo caído, de Belaval; La casa sin reloj y El apartamento, ambas de René Marqués; tenemos el caso de Francis-co Arriví, quien es el único que se interesa por la problemática - racial entre blancos y negros, en sus obras: Medusas en la bahía, Sirena y Vegigantes. La influencia norteamericana de la comedia li-gera, se encuentra en Todos los ruiseñores cantan, de Luis Rechani Agrait. Las obras que se ocupan de la denuncia política son: Mi se-ñoría, de Rechani Agrait; La muerte no entrará en palacio, de René Marqués; y La pasión según Antígona Pérez, de Luis Rafael Sánchez.

De todo el período estudiado, se destaca la figura de Re

né Marqués, quien con sensibilidad e inteligencia aborda en sus obras la problemática puertorriqueña actual en diferentes tonos, estilos y corrientes; desde el realismo, pasando por el expresionismo, simbolismo, hasta llegar al teatro del absurdo; él es quien coloca a la dramaturgia puertorriqueña al nivel de igualdad con los mejores autores latinoamericanos y sirve de guía a las nuevas generaciones; las cuales muestran inevitablemente su influencia, como en el caso de Luis Rafael Sánchez, el más importante (a nuestro -- juicio) de la generación posterior; este dramaturgo muestra además influencia del cubano Virgilio Piñera; siendo hasta La farsa del amor comprado que va creando un estilo propio, recreando formas y temas de la Historia del Teatro Universal; adaptandolas a la situación y habla boricua, con humor negro, ironía y denuncia político-social.

En Cuba hay un cambio de valores y de vida en general ante el triunfo de la Revolución en 1959; después de las reflexiones filosóficas de Carlos Felipe, y los experimentos vanguardistas de Virgilio Piñera antes y después del cambio hacia el socialismo, se desborda a partir de 1960 un teatro que denuncia las atrocidades -- del régimen anterior; donde además se cuestionan los valores y el modo de pensar, así como la ideología impuesta por la burguesía -- sostenida por Batista. Es en este primer momento revolucionario, -- que Piñera escribe El flaco y el gordo, y El filántropo, obras de evidente contenido revolucionario (Dos viejos nánicos es posterior, cuando se ha convencido que el ser humano se rige por el odio cualquier que sea el sistema en que viva); Abelardo Estorino presenta El robo del cochino, ubicada en el período de lucha armada; Ignacio Gutierrez, Llévame a la pelota, ambas obras escritas en forma realista. Los ataques a la iglesia no se hicieron esperar con --- Eduardo Manet, con Presagio, Las monjas y Scherzzo; sin embargo, --

el más relevante de este momento es José Ramón Brene, quien tiene un punto de vista más objetivo y logra una producción dramática revolucionaria alejada de la denuncia visceral y el panfleto, su teatro está lleno de humor, ironía "fina" y burla a la forma de vida cubana desde la conquista española, hasta antes del triunfo revolucionario. Presenta situaciones y momentos de la Historia cubana en forma sencilla y accesible a todo público, pero bien elaboradas.

Después de Brene, el teatro cubano entra en un proceso de colectivización, que desemboca en los experimentos del teatro - Escambray y el grupo de la Yaya: ambos tienen la característica de trabajar la creación colectiva, basada en la investigación y el estudio de problemas concretos del medio rural, y a partir de esto - elaborar textos dramáticos susceptibles de transformarse al entrar en contacto con el público, quien con su participación va definiendo un producto acorde con las necesidades de la comunidad.

Al igual que Enrique Buenaventura y Santiago García en Colombia, y Augusto Boal en Brasil, en Cuba se buscó hacer un teatro eminentemente popular y didáctico; desgraciadamente, los resultados significaron un retroceso en cuanto a calidad; entendiéndose esta como la propuesta creativa que interpreta y transforma formas y contenidos de la Historia Dramática Universal o local, y de la realidad misma. Los temas abordados fueron: Los temores y reticencias de los campesinos para entender los objetivos revolucionarios, tal como sucede en La vitrina, de Albio Paz; hubo especial interés en crear conciencia en la población acerca del papel contrarrevolucionario que jugaban los testigos de Jehová; esto lo vemos en: El paraíso recobrao, del mismo autor, Las provisiones, de Sergio González; Y si fuera así, adaptación a Los fusiles de la madre Carrar, de Bertolt Brecht, que hiciera Sergio Corrieri.

Como mencionamos antes, la actividad de estos grupos fue en el medio rural, de 1968 a 1975 aproximadamente: de este movimiento surge Herminia Sánchez, quien aplica con fortuna su experiencia adquirida en el Escambray en la ciudad de La Habana. Estructural y dramáticamente mejora el nivel en sus trabajos urbanos, realizados con estudiantes y obreros, tratando problemas propios de los marineros en Amante y penol, las dificultades que se presentan en los comités de barrio en La audiencia de la Jacoba: en ambas presenta -- personajes y lenguaje típico y real de la población habanera; su obra más ambiciosa y mejor lograda es Cacha Basilia de Cabarnao, -- donde simboliza la situación histórica de Cuba y la de la mujer antes y después de la Revolución. Siguiendo de alguna manera los pasos de Brene, Héctor Quintero produce comedias ubicadas en el medio urbano habanero; alejado de la consigna política, reflexiona -- sobre la situación y problemas del hombre de la calle antes de la Revolución en El premio flaco, y Contigo pan y cebolla; también la etapa posrevolucionaria en Mambrú se fue a la guerra y Sábado corto; combina elementos realistas con escenas retrospectivas y situaciones propias de la comedia musical.

Actualmente el teatro cubano se encuentra en una etapa -- autocrítica, donde se busca analizar objetivamente los aciertos y fallas dentro del sistema vigente, tales como; La falta de comunicación entre jóvenes y adultos; de esto son ejemplos: Molinos de viento, de Rafael González; Los hijos, de Roberto Orihuela; Aquí en el barrio, de Carlos Torrens y Tema para Verónica, de Alberto -- Pedro; también se encuentran los problemas resultantes del bloqueo económico impuesto por Estados Unidos, la situación de la mujer y las diferencias entre la forma de vida capitalista y comunista; -- los autores que abordan estos temas son: Gerardo Fernández con La familia de Benjamin García y Mónica; Freddy Artiles con El esquema;

Alberto Pedro con Week-end en bahía y Mauricio Goll con Aprendiendo a mirar las gruas. Generalmente lo que predomina es el realismo y (a veces) el naturalismo. Hay experimentos interesantes en busca de nuevas posibilidades expresivas; tal es el caso de Abelardo Estorino con Morir del cuento, donde juega con el tiempo e incursiona en el realismo mágico; Antón Arrufat en La tierra permanente -- busca actualizar la estructura del auto sacramental con recursos -- retrospectivos; y José Milián combina acertadamente elementos expresionistas, surrealistas y circences dotandolos de símbolos, con personajes grotescos que llegan a ser esperpénticos o caricaturescos y situaciones escatológicas. La burla cruel en extremo y el -- sarcasmo entrelazados con formas didácticas y una interpretación -- muy particular de la Historia cubana (y latinoamericana), posibilitan la integración de la dramaturgia cubana dentro de las tendencias de la dramaturgia continental contemporánea y propone nuevos rumbos para la escena cubana.

Después de la segunda guerra mundial, Latinoamérica vive una efervescencia política, social e intelectual muy fuerte; las -- dictaduras apoyadas por el imperialismo ejercen la represión brutal, la violencia y la violación a los derechos humanos; ante esto se fortalecen (o surgen) los movimientos de lucha popular. Influyen determinadamente las vanguardias europeas; la novela hispanoamericana alcanza niveles artísticos y de reconocimiento mundial -- sin precedentes: conocido como el "boom"; el conocimiento de las -- nuevas propuestas dramáticas mundiales genera movimientos con características propias en cada país. La llegada a América de lo hecho por Brecht, Artaud, Grotowsky, El teatro del absurdo, el humanismo existencialista y el paso de Eugenio Barba por el Continente marcan el rumbo. Los experimentos que significaron el Happening -- norteamericano, el teatro arena de Augusto Boal en Brasil y el de-

sarrollo de la creación colectiva en Colombia también encontraron eco en el quehacer dramático latinoamericano.

Para Cuba y Puerto Rico son determinantes: La Revolución de la primera, y la transformación en Estado Libre Asociado del segundo. El resultado es que Puerto Rico sufre inevitablemente un resago que lo lleva, en ocasiones a la dispersión; a no saber cómo - ni hacia dónde canalizar sus inquietudes; de aquí surge la necesidad de responder a las agresiones sufridas contra su cultura y se crea un teatro contestatario que busca rescatar y salvar una identidad y una cultura. La creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña tiende a convertir al teatro y a la cultura en algo elitista, alejandolos del pueblo; como algo exclusivo para quienes detentan el poder. Cuba tiene, por el contrario notables adelantos con respecto a Puerto Rico, aún cuando pasa por un período de confusión poco después del triunfo revolucionario, poco a poco va retomando el proyecto iniciado por José Antonio Ramos, Luis A. Baralt y Gustavo Sánchez Galarraga, y que desemboca en la creación de la Casa de las Américas: la cual promueve y fomenta la creación literaria y dramática, permite al dramaturgo cubano desarrollar sus propias posibilidades creadoras y acercarse a lo mejor de la producción dramática del resto del Continente.

En ambos países han surgido dramaturgos notables, con la capacidad y el talento suficientes para igualarse a lo mejor del teatro continental y mundial. Deseamos fervientemente que Puerto Rico, al igual que Cuba se libere del enorme peso del colonialismo y pueda decidir su propio destino, lo cual -estamos seguros- repercutirá en su producción dramática con posibilidades de igualarse con lo mejor del teatro mundial.

BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA.

- 1.- Arriví, Francisco. Teatro Puertorriqueño. Barcelona. Ed. Rumbos. (antología). 7 vols. Instituto de Cultura Puertorriqueña Festivales de 1959 a 1965.
- 2.- Brene, José R. Pasado a la criolla y otras obras. La Habana. Ed. Letras cubanas. Prólogo de Rine Leal. 1984.
- 3.- ----- Teatro. La Habana. Ed. Unión. col. Contemporaneos. 1965
- 4.- Cid Pérez, José. Teatro cubano contemporaneo. Madrid. Aguilar 2a. ed. 1962.
- 5.- Espinosa Dominguez, Carlos. Teatro juvenil. La Habana. Ed. Letras cubanas. 1986. (Antología).
- 6.- Fernández Santana, Carlos Felipe. Teatro. La Habana. Ed. Letras cubanas. col. repertorio teatral cubano. 1978.
- 7.- Leal, Rine. Teatro Escambray. La Habana. Ed. Letras cubanas. Prólogo de Graziella Pogolotti. 1990.
- 8.- ----- 6 obras de teatro cubano. La Habana. Ed. Letras cubanas 1989.
- 9.- Milián, José. Teatro. La Habana. Ed. Letras cubanas. 1989.
- 10.- Pino del, Amado. Repertorio teatral. La Habana. Ed. Letras cubanas. 1990.
- 11.- Piñera, Virgilio. Teatro completo. La Habana. Ed. R. 1960.
- 12.- Pogolotti, Graziella et al. Teatro y Revolución. La Habana. - Ed. Letras cubanas. 1980. (Antología).
- 13.- Quintero, Héctor. Teatro. La Habana. Ed. Letras cubanas. 1983
- 14.- Ramos, José Antonio. Teatro. La Habana. Ed. Arte y Literatura 1976.
- 15.- Sánchez, Herminia. Teatro. La Habana. Ed. Letras cubanas. 1982
- 16.- Sánchez, Luis Rafael. La farsa del amor comprado. Río Piedras. Ed. Antillana 1976.
- 17.- ----- Los ángeles se han fatigado. Río Piedras. Ed. Antillana 1976.

- 18.- ----- La hiel nuestra de cada día. Río piedras. Ed. Antillana 1976.
- 19.- ----- La pasión según Antígona Pérez. Madrid. . Ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1971.
- 20.- Solórzano, Carlos. El teatro hispanoamericano contemporáneo. México. Fondo de Cultura Económica. (Antología). (Col. popular 61) 2 vols. 1970. 2a. reimpresión.
- 21.- ----- Teatro breve hispanoamericano contemporáneo. Madrid. Ed. Aguilar. 1970. (Antología).
- 22.- Triana, José. Teatro del absurdo. La Habana. Ed. Instituto del libro. Col. Teatro y danza. 1967. Prólogo de Virgilio Piñera.

BIBLIOGRAFIA INDIHECTA.

- 23.- Albizu Campos, Pedro. La conciencia nacional puertorriqueña. México. Ed. siglo XXI. 1974.
- 24.- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la Literatura Hispanoamericana. México. Fondo de Cultura Económica. 7a. ed. 1985. - Col. Breviarios 156. Vol. II.
- 25.- Arriví, Francisco. "Evolución del autor dramático puertorriqueño a partir de 1938", en El autor dramático. Barcelona. Ed. - Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1963. p. 117-152.
- 26.- Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona. Ed. EDHASA. 2a. ed. 1980. Col. Pocket-Edhasa 13.
- 27.- Barrios Martínez, Rubén. La Independencia de Puerto Rico. México. Ed. Línea. 1983.
- 28.- Belaval S., Emilio. Areyto. México. Biblioteca de autores puertorriqueños. 1948.
- 29.- Boal, Augusto. Teatro del oprimido. México. Ed. Nueva Imagen. 1980. 2 vols.
- 30.- ----- Técnicas latinoamericanas de teatro popular. México. Ed.

Nueva imagen. 1982.

- 31.- Boudet, Rosa. Teatro nuevo; una respuesta. La Habana. Ed. Letras cubanas. Col. Espiral. 1983.
- 32.- Braschi, Wilfredo. Apuntes sobre el teatro puertorriqueño. -- San Juan. Ed. Coqui. 1980.
- 33.- Bravo Elizondo, Pedro. Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid. Ed. Playor. 1975.
- 34.- Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Buenos Aires. Ed. Nueva visión. 1976. v. 3. Trad. de Nélide Mendilaharsu.
- 35.- Gervantes Hernández, Carlos. El teatro cubano del siglo XX: - Evolución y Revolución. Tesis de doctorado. México. UNAM. 1988
- 36.- China Rodríguez, Rosa María. Puerto Rico en la obra de Luis Rafael Sánchez. Tesis de maestría. México. UNAM. 1990.
- 37.- Dauster, Frank. Ensayos sobre teatro hispanoamericano. México.
- 38.- Diéguez Caballero, Ileana. Lo trágico en el Teatro de René -- Marqués. La Habana. Universidad de La Habana. 1984.
- 39.- Divignaud, Jean. Sociología del Teatro: ensayo sobre las som-
bras colectivas. México. Fondo de Cultura Económica. 1967.
- 40.- Espinosa, Victoria. El teatro de René Marqués y la esenificación de su obra Los soles truncos. Tesis de doctorado. México. UNAM. 1969.
- 41.- Galeano, Eduardo. Las venas abiertas de América Latina. México. Ed. Siglo XXI. 1980. 29a. edición.
- 42.- González Freire, Natividad. Teatro cubano contemporáneo (1928 -1957). La Habana. 1958.
- 43.- González, José Luis. Literatura y sociedad en Puerto Rico. México. Fondo de Cultura Económica. 1976.
- 44.- González Pedrero, Enrique. La Revolución cubana. México. UNAM. 1959.
- 45.- Grotowsky, Jerzy. Hacia un teatro noble. México. Ed. Siglo - XXI. 7a. ed. en español. Trad. de Margo Glantz.

- 46.- Lamore, Jean. CUBA. Barcelona. Ed. Oikostau (col. qué sé 57). 1971.
- 47.- Lauten, Flora. Teatro la Yaya. La Habana. Ed. Letras cubanas. Col. repertorio teatral cubano. 1981.
- 48.- Lewis, Gordon K. Puerto Rico, colonialismo y Revolución. México. Ed. ERA. 1977.
- 49.- Maldonado Denis, Manuel. Puerto Rico, una interpretación histórico-social. México. Ed. siglo XXI. 3a. edición. 1970.
- 50.- Méndez, José Luis. La agresión cultural norteamericana en Puerto Rico. México. Ed. Grijalbo. 1980.
- 51.- Morfi, Angelina. Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño. San Juan. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- 52.- Muguercia, Magaly. Teatro; en busca de una expresión socialista. La Habana. Ed. Letras cubanas. Col. Espiral. 1981.
- 53.- Ortíz, Fernando. Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba. La Habana. Ed. Letras cubanas. 2a. ed. 1981
- 54.- Perales, Rosalina. Teatro hispanoamericano contemporáneo. -- 1967-1987. México. Grupo Editorial Gaceta. Col. Etnología. -- No. 9. 1989.
- 55.- Pico, Fernando. Historia general de Puerto Rico. Río Piedras. Ed. Edil. 1982.
- 56.- Pierre Charles, Gerard. El Caribe a la hora de Cuba. La Habana. Casa de las Américas. Col. premio Ensayo. 1980.
- 57.- Pino Santos, Oscar. Olizraquía Yanqui en Cuba. México. Ed. -- Nuestro tiempo. 1972.
- 58.- Rodríguez, Carlos Rafael. Cuba en el tránsito al socialismo - (1959-1963). México. Ed. siglo XXI. Serie Sociología y Política.
- 59.- Sánchez, Luis Alberto. Historia General de América. Santiago de Chile. Ed. Arcilla. 1942. 2 vols.
- 60.- Sejourne, Laurette. Teatro Escambray: una experiencia. La Habana. Ed. de Ciencias Sociales. Serie Sociología. 1977.

- 61.- Solórzano, Carlos. El Teatro latinoamericano en el siglo XX. México. Ed. Pomarca. 1a. ed. 1964.
-
- 62.- Diccionario enciclopédico ilustrado. Selecciones del Reader's Digest. México. 1979. Vol. 9.
- 63.- MONITOR. Diccionario enciclopédico ilustrado. Salvat. México. 1970. Vol. 4.
-
- 64.- Conjunto. Teatro Latinoamericano. No. 73. Julio-Septiembre de 1987. La Habana. Casa de Las Américas.
- 65.- La Gabra. UNAM. III Época. México. # 28 y 29. Enero-Febrero de 1981.
- 66.- Tablas. Revista de artes escénicas. No. 33. 1991. 2a. época. La Habana. Ministerio de Cultura.
- 67.- Tramoya. Cuaderno de Teatro. No. 15. Abril-Junio. 1979. Xalapa. Universidad Veracruzana.