

“El teatro me ha dejado a mí”: Una entrevista con Antón Arrufat

Nancy Christoph

[Antón Arrufat nació en Santiago de Cuba en 1935. Además de ser dramaturgo, es poeta y narrador. Su obra dramática incluye: *El cave se investiga* (1957), *El último tren* (1959), *El vivo al polio* (1959), *La zona cero* (1959-63), *Todos los domingos* (1964), *Los siete contra Tebas* (1968), *La sierra permanente* (1974-76), *El criollo Juan* (1983) y *La divina Fanny* (1984).]

Háblame de tu relación actual con el teatro.

Hace años que no escribo teatro. Recibí muy males reacciones. El teatro me creó problemas de carácter político, y dejé de escribirlo.¹ Era un género que escribía con mucha facilidad, y que me gustaba hacer. Es el que menos trabajo me cuesta. Puedo hacer una obra de teatro en pocos días, a veces en una semana. Me encierro aquí en esta habitación, y como un ermitaño comienzo a dialogar con seres imaginarios. Dialogar nunca me fue difícil. Ocurre una cosa: como me era fácil, mi naturaleza que busca siempre lo difícil, se inclinó, en mis últimas obras teatrales, a que los personajes hablaran solos, como solitarios en un espacio desierto. Mezclaba además la poesía con el teatro, sin intentar hacer un teatro poético, de belles e inútiles palabras, sino de encontrar la poesía del teatro. Y como se me impidió seguir escribiendo para la escena, me vi obligado a redactar cuentos y ensayos.

¿Puedes referirte a la concepción de tu última obra de teatro publicada, La divine Fanny?

La escribí en el año 1984 para la bailarina Alicia Alonso, que me había pedido un guión de ballet. Yo había escrito varios guiones y uno se había estrenado, *Romeo y Julieta*, en forma de retablo medieval. En mi período de marginación política, mi nombre fue retirado del ballet cuando se estrenó y después, cuando se filmó, tampoco apareció. Alberto Alonso me llamó

para pedirme, en nombre de Alicia, que hiciera un nuevo ballet para la Compañía, basándome en la visita que Fanny Elssler, la bailarina austriaca, hiciera a La Habana en 1842. Me entusiasmó la petición, y más la idea, sugerida por ella, de que los bailarines dijeran algunas palabras. En la danza oriental suelen hablar los bailarines, y el hecho me apasionó cuando lo vi - creo que en Nueva York. Mientras escribía *Los siete contra Tebas*, encontré la referencia al bailarín Telestes, que expresaba físicamente cuanto ocurría fuera del escenario, y que llegó a ser muy famoso y su nombre se conserva en la historia. En la tragedia romana también se cantaba y se bailaba, en mitad de la representación. Hice un pequeño guión, haciendo que los bailarines pronunciaran ciertas palabras y pequeñas frases mientras bailaban, y lo entregué. A los pocos días, se me pidió que los hiciera hablar más. La segunda versión llegó a convertirse en una obra extensa, donde se habla todo el tiempo y se baila algunas veces. Escribí una especie de teatro total, en el cual varios géneros están mezclados, donde se canta, se baila, se habla en una prosa rítmica. Claro, se convirtió en un texto difícil de estrenar, sobre todo por una compañía de ballet. Ahí se ha quedado. Después de un tiempo, lo publiqué.² La edición cuenta con 200 páginas impresas. Sé que es atractiva y que resulta divertida, o resultará. ¿Sabes por qué? Pues porque me divertí mucho al hacerla, y algo de la diversión que sentía el autor debe pasar al lector o espectador futuro.

¿Cómo desarrollaste la obra?

Trabajé de manera hasta cierto punto limitada y al mismo tiempo - curiosidades de la creación - resultó ser un texto libre. Me limité al pensar en qué bailaría podría representarlo, en sus posibilidades, en el físico de cada uno. Iba a las funciones de ballet y escogía, mentalmente, el bailarín o la bailarina que podría representar al personaje que estaba escribiendo. Pensé en el escenario en el cual podría hacerse, en sus limitaciones y virtualidades, si usaría una orquesta o un combo, etc. Llegué a vestir en el escenario a los personajes, mientras los veía bailer. Hay dos maneras de representar *La divina Fanny*. Una complicada y profusa, otra rústica, de encanto primitivo. La segunda es la manera que más me atrae. Los textos que deberían cantarse en la representación fueron escritos pensando en la melodía. Los cantaba mientras los escribía, como suelen hacer los compositores. Adaptados de tal modo a la melodía de canciones populares, los actores podrán cantarlos recordando simplemente cualquiera. El actor puede descubrir qué música popular le gusta cantar habitualmente y con esa melodía, podría entonar el texto.

Entonces, ¿no has escrito nada para el teatro desde el 84?

Tengo una obra inédita. Es muy extensa - se llama *El criollo Juan*. También, a igual que las tres anteriores, tiene un coro y está hecha en el mismo tipo de prosa rítmica. Es muy extensa, también como las tres anteriores, porque me interesaba escribir obras de gran extensión, en las que el director pudiera escoger y montar las partes que le interesaban y dejar el resto fuera. Porque son piezas aleatorias, donde una escena se une con otra por similitudes, el director puede entresacar sin dañar el sentido. Carecen de desarrollo y de continuidad como algo creciente; son más bien expositivas. Y esa exposición se puede cortar o mantener tal como está, sin gran perjuicio de la obra. Se trata de la versión escénica de una novela de Carlos Loveira, escritor cubano de la década del veinte. Varias veces esceniflico un capítulo casi al pie de la letra. Es otra cosa que yo hice en *Los siete contra Tebas*: una serie de "collage" de Esquilo introducido ahí (lo que ahora se llama la intertextualidad).³ Era emocionante comprobar cómo un género pasaba al otro: un corte aquí, una descripción que se convierte en diálogo. Me sentía como un alquimista combinando diferentes metales en su redoma. Quizá algo parecido a lo que hacía Shakespeare - la comparación resulta hiperbólica pero acéptala como una metáfora explicativa - con los relatos y novelas que escenificaba. ¡Cuántas veces él los siguió al pie de la letra!

Como en Borges y la "reescritura" del Quijote.

Algo semejante a lo que ocurre en el *Pierre Menard*. Forma parte de la libertad de un escritor en el mundo contemporáneo.

¿No piensas escribir algo más para el teatro algún día?

Tal vez. Algunas personas me han llamado para que les escriba alguna pieza, pero como no me estrenan las anteriores, no me siento inclinado. Si no estreno, no escribo.

¿No te estrenan por razones políticas?

Creo que sí. La gente de teatro es muy cuidadosa. Existe un hecho incontrovertible: no se me ha vuelto a estrenar.⁴ ¿No lo permiten todavía?, me pregunto. Varias veces ha querido, un grupo o un actor, estrenar *Los siete contra Tebas*. En una ocasión un actor convirtió ciertas partes de la obra en

un monólogo y nunca pudo estrenarlo. Suceden de pronto cosas misteriosas: llamadas, advertencias, sugerencias, consejos y el interesado es disuadido. En fin, tengo 63 años. Si no me estrenan ahora, lo harán tras mi muerte, en cuanto muera seguramente. Pienso que da lo mismo y no me preocupo.

¿Da lo mismo? ¿No quisiera ver La divina Fanny en un escenario?

Me la he representado en mi casa varias veces. Sobre todo cuando la escribía. Creo a veces que es mejor así. No podrá ser desvirtuada, o lo será - exclusivamente - por el propio autor. Pero apartándome de este consuelo solitario, he pensado y creído siempre que el teatro se realiza a plenitud en su estreno. Uno lo escribe para eso. Por tanto, como sé que de escribirlo no se pondrá, no lo hago. Gasto mis energías en otras cosas, en una novela, en un libro de poemas. Me dan menos dolores de cabeza, menos reacciones adversas y ningún conflicto político. Me han traído más nombre literario y hasta más dinero.

¿Qué dramaturgos latinoamericanos has leído?

A muy pocos. Entre esos pocos, y en estos días, a Griselda Gambaro. Lo que hace me interesa. Ambos figuramos en una antología de teatro latinoamericano de vanguardia, publicado en Italia hace unos años.⁵ Me siento atraído por la literatura que escriben las mujeres. Existe además, cierta relación entre el teatro argentino y el cubano en cuanto al género vernáculo, al que ellos llaman "sainete" y nosotros "bufo." Aunque se diferencian en algo esencial: el sainete es dramático y el bufo, cómico. Creo o imagino que Griselda Gambaro ha visto estas piezas representadas o las ha leído. A mí me ha ocurrido otro tanto. Ambos, me parece, estamos influidos por el sainete y el bufo. Ambos hemos tratado de darle a la escena de nuestros países un teatro de vanguardia, pero con esa raíz nacional.⁶ Es interesante: el siglo XX empezó en arte con una vanguardia y termina con otra.

¿Y dramaturgos cubanos?

He leído con detenimiento y placer la literatura dramática del siglo diecinueve cubano: Millián, que escribió una comedia deliciosa, casi wildeana, antes de que Wilde naciera, *El camino más corto*; las tragedias y comedias

de la Avellaneda, algunas sorprendentes, como *La hija de las flores* o *Baltasar*; las deliciosas comedias, casi prebufas, de Luaces. Después, a Virgilio Piñera. Algunos críticos despistados han intentado ver en mi teatro la influencia del suyo. Hasta donde percibo, no existe tal influjo. Fuimos muy amigos, pero éramos distintos. Mi prosa no se parece a la suya ni mis poemas tampoco. Piñera era un escritor más duro y desenfadado. Su escritura es más árida que la mía. Lo digo en el buen sentido de la palabra. Es fuerte y raciocinante. Desgraciadamente mi escritura es más lírica. Casi nunca en Piñera existe un paisaje, un momento de nostalgia. Nunca aparece la luna en su literatura. Su prosa es ingrata, fría, metálica. A mí me produce un encanto extraño y algo molesto. El brillo de sus estructuras dramáticas y narrativas me gusta tanto como me gustan el cobre opaco o esos objetos de metal oscurecido que emiten un rayo en la penumbra de la habitación. En cambio, aunque José Triana y yo no nos parecemos en nada personal ni intelectualmente, tuvimos poéticas parecidas en algo: realizar una cubanización de la vanguardia europea. Durante nuestra juventud, cuando comenzamos a estrenar y publicar, la crítica nos puso de pareja literaria. Cuando se mencionaba la vanguardia en el teatro de nuestro país, aparecíamos siempre unidos. Ambos nos propusimos experimentar en cada obra. Éramos contemporáneos, nacidos casi en la misma fecha, él en el 32 y yo en el 35, y tuvimos el firme propósito de "no copiar la realidad." Luego, queda Abelardo Estorino. Mayor que nosotros dos, comenzó como un naturalista y fue derivando hacia el realismo, en su sentido más amplio, hasta integrar también un aspecto de la vanguardia, la que acepta el teatro como un hecho teatral. Sus últimas piezas son representaciones dentro de la representación.

¿Y de los dramaturgos actuales de La Habana?

El teatro actual, me refiero al que escriben los jóvenes, casi no lo conozco, es costumbrismo, periodismo dialogado. Un tipo de teatro en que el espectador (o el lector) tiene que conocer de antemano la realidad a la que se refieren para alcanzar algún goce con la obra y hasta para entenderlas simplemente. Claro, ellos tienen su poética, y yo los dejo en libertad. Por ejemplo, recientemente han surgido algunos grupos, como Teatro de las Nubes y El Ciervo Encantado, que son prometedores. Las obras las escriben los componentes del grupo, y están en relación con algún acontecimiento de la vida social cubana.

¿En conclusión se podría decir que has abandonado el teatro?

Yo no he dejado el teatro, el teatro me ha dejado a mí . El teatro como organización social - grupos, directores, actores, escenógrafos - se han apartado de mí o los obligaron a apartarse. Cito con beneplácito la opinión de Valle Inclán: "Si prescinden de mí, yo prescindiré de ustedes." Te digo una cosa: no hago absolutamente nada para contribuir al reencuentro. El teatro deberá curarse de su crisis, la que ya dura bastantes años. Hoy en día apenas se hace teatro. Nada nuevo se estrena ni nada interesante. Vamos de García Lorca a García Lorca, como si no existieran otros autores ni otras obras. La reposición renovada del teatro cubano del diecinueve ha dejado de hacerse. Nuestra tradición ha sido abandonada. Ahora entramos en la moda Piñera. Hay actualmente libertad para estrenarlo, y algunos grupos han empezado a representarlo. Muy mal por cierto. Su teatro es difícil. Requiere un modo singular de representación. Se le pone tan mal, que el público, al salir chasqueado, terminará por repudiarlo. Bueno, nuestra vida artística es repetición. Las mismas series y culebrones televisivos, las mismas películas y los mismos libros. Se habla siempre de los mismos autores y se ven siempre los mismos actores. Todos comemos también lo mismo. ¿Soñaremos idénticos sueños?

¿No será una forma de la estabilidad?

Otros países también son estables y los supongo, lo que puede ser autoengaño, más diversos. Bueno, recupero mi poderoso optimismo. Algo comenzará en algún momento a revitalizarse. Espero y deseo que el teatro adquiera la vitalidad de la década de los 60, que fue gloriosa. Todo lo que tenemos surgió en esa década. Indudablemente las vicisitudes económicas del país y la caída del socialismo real han contribuido con mucho a la pobreza del teatro cubano. Esa pobreza es evidente en su carencia de medios: poco con qué hacer la escenografía y el vestuario, con qué encender el escenario y ventilar la sala. Otros aspectos de la cultura cubana se han revitalizado, como la edición de libros, las publicaciones periódicas, las exposiciones de pintura y conciertos. El teatro, sin embargo, cojea detrás de estas reapariciones. Creo que las instituciones oficiales tienen el propósito de que cambie; nos queda esperar.

Se dice que la situación política cambiará dentro de quince años.

Ignoro si han de ser cambios o perfeccionamientos . . . ¿Dentro de quince años? Para mí son muchos años. Dentro de 15 años tendré 75. Casi estaré al borde de la tumba o pudriéndome en ella.

*La Habana, Cuba
1996-1998*

Notas

¹En 1968, se estrenó *Los siete contra Tebas*, la obra teatral más famosa de Arrufat. Ese mismo año la obra recibió de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) el Premio de Teatro José Antonio Ramos. Sin embargo, el comité que le otorgó el premio publicó con la obra una introducción en la cual se denunció el contenido ideológico. Desde entonces, Arrufat ha sido percibido por algunas personas como dramaturgo “contrarrevolucionario” y así, más y más ha sido distanciado del mundo teatral cubano.

²*La divina Fanny* fue publicada por Ediciones Unión en 1995.

³En una entrevista con Emilio Bejel, Arrufat explica el proceso de la intertextualidad que usó en la escritura de *Los siete contra Tebas*: “Usé una traducción inglesa, una traducción francesa y varias traducciones españolas. Después lei todas las obras que han tratado el tema de Esquilo. Entonces, escribí esa obra rápidamente.... Luego, a medida que se la di a directores para su estudio, introduce una serie de variaciones y algunos diálogos.... De modo que hubo un proceso de estudio y maduración, previo a la ejecución de la obra, que duró varios meses, y me ayudó a reinterpretar el mito, que es lo que en definitiva hice, una reinterpretación materialista del mito” (5-6).

⁴Actualmente se ensaya *Todos los domingos*. Su estreno, o mejor, su re-estreno, se anuncia para el primer trimestre del '99.

⁵Teatro Latinoamericano. Ed. Carlo Bo. Rome: Instituto Italo-Latinoamericano, 1974.

⁶Según Frank Dauster en su discusión del teatro de Arrufat en *Dramatists in Revolt*, Arrufat retoma la forma tradicional del bufo en un esfuerzo de salvar lo valioso del pasado y de reconstituir un contacto con la realidad (3).

Obras citadas

Bejel, Emilio. “Antón Arrufat.” *Escribir en Cuba*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Dauster, Frank. “The Theater of Antón Arrufat.” *Dramatists in Revolt. The New Latinamerican Theater*. Ed. Leon F. Lyday and George W. Woodyard. Austin: University of Texas Press, 1976.