

## Nueva dramaturgia cubana: Tres entrevistas

Carlos Espinosa Domínguez

Estas entrevistas a tres autores jóvenes descubren al lector parte del proceso creador que los ha llevado a escribir para la escena, aunque sus obras aguardan la difícil prueba que significa la confrontación con el público. Por su valor testimonial — al revelar motivaciones e insatisfacciones — Rafael Hernández, Eduardo Vázquez, y Carlos Jesús García relatan qué es para ellos el teatro y por qué escriben, a la vez que brindan una imagen de las oportunidades inauguradas por la Revolución para la creación artística.

*Rafael Hernández (La Habana, 1949) realizó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana, donde es profesor desde 1971. Recientemente, cursó una maestría en Ciencias Políticas en el Colegio de México. Su poesía ha sido traducida a varias lenguas. Ha publicado Versos del soldado (Premio 26 de julio 1973) y Cantos a la naturaleza cubana (1978). En 1973 el jurado del Premio Casa de las Américas recomendó su pieza Recomendaciones sobre la vida y la muerte del bandido nombrado Polo Vélez, que será publicada por la Editorial Letras Cubanas. El explica su teatro así:*

Yo pienso que el teatro debe vincularse de una manera muy estrecha con la realización escénica misma. Y en ese sentido, no se me había presentado hasta mi estancia en el Escambray en 1972. Además, nunca había tenido una verdadera motivación para escribir una obra. Sólo existían las experiencias como espectador en las salas habaneras, y realmente lo que había visto hasta entonces no me había estimulado a ello.

Es decir, que mis conocimientos estaban dados por mi asistencia al teatro y por los estudios que realicé como parte de la carrera. De ahí aprendí lo que sé sobre estructura dramática y sobre el arte escénico en general.

Estando en la zona del Escambray, como parte del grupo universitario que bajo la dirección de Graziella Pogolotti realizaba allí una investigación socio-cultural, pude asistir a algunas representaciones del Grupo de Teatro Escambray, acerca del cual yo tenía referencias. Y vi que en aquellas condiciones el teatro podía servir a los fines del cambio social, aunque no pienso que esto sólo se pueda lograr de la manera en que ellos lo hacen.

El teatro adquiriría allí otra vida, otra significación, y se integraba activa-

mente a las transformaciones sociales. Yo siempre me he preocupado por la integración del arte y la literatura a la vida de las gentes. O sea, valorar una obra no por su eficacia para transmitir un mensaje, sino en la medida en que se incorpora a la vida de cada cual. De ese modo, opino que un libro de poesía puede ser eficaz si le sirve en alguna medida a la gente en su actividad cotidiana.

Durante el curso de la investigación estudiamos el desarrollo de la conciencia social en los campesinos. Esto vino dado por estarse produciendo en la región el paso de los pequeños propietarios a obreros de los planes agropecuarios, lo que significaba un cambio profundo en cuanto a sus costumbres, su ambiente y sus relaciones sociales.

En este contexto, la leyenda de Polo Vélez, un famoso bandolero de los años 20 y 30, aparecía como la proyección de ciertos valores de la conciencia del campesino, en especial, el individualismo y el fatalismo, además de la audacia, la habilidad y el enfrentamiento violento a los opresores.

Fue a partir de estos dos factores, la persistencia de la leyenda de Polo Vélez y los rasgos de la conciencia del campesino que posibilitan este hecho, que surgió la idea de utilizar la historia como un vehículo para entrar dentro del mundo de esos valores. ¿Por qué la leyenda y no la reconstrucción histórica de los hechos? Porque el tema del bandolerismo no me interesaba; eso fue un fenómeno que se produjo en un momento muy específico de la historia de la seudorepública y en un marco geográfico dado.

El objetivo de la obra es otro: abordar, a partir de la leyenda, la problemática de la conciencia del campesino. resultado, como es natural, del desarrollo histórico. Problemática que por otra parte, no se remite sólo al medio en el cual transcurre la vida del personaje. Por consiguiente, el contexto de la anécdota está implícito en la pieza, pero no como objeto de análisis o de reflexión sobre esos años. La historia no está allí como evocación o como reconstrucción, sino como algo presente.

Mi inclinación tampoco respondía a un interés folclórico en la fábula sino que se justificaba por la vigencia que ésta poseía, aunque por supuesto, no porque haya bandidos hoy en día. Ahora la leyenda de Polo Vélez es una obra colectiva, fruto de la imaginación del pueblo escambrayano, y por eso en ella se encuentran los valores, los problemas, esa visión del mundo típica del campesinado, tanto en sus aspectos positivos como negativos.

No desconozco ni niego la validez de un teatro que indague en nuestro pasado histórico como un fin en sí mismo, pero personalmente pienso que para eso deben usarse otros procedimientos, si de actividad creativa se está hablando. Yo elegí este camino porque fue el que me parecía más adecuado para mis objetivos. La obra se mete en un tema que para mí es actual, y en torno a ese propósito la construí.

Por ese motivo, la obra no se plantea elucidar el asunto del bandolero nombrado Polo Vélez, ni circunscribir el problema a su dimensión histórica en el sentido más estrecho, como tampoco se dirige a un público específico. No trato de que al final de la representación los espectadores discutan sobre el personaje, sino sobre el individualismo, la propiedad, el fatalismo, sobre cuestiones que no son privativas del Escambray, sino que forman parte de una estructura histórica.

Para escribir la obra, aproveché parte del material recopilado por Sergio González, miembro del Grupo de Teatro Escambray, y por otros compañeros de la Universidad. Aparte de eso, yo había estado antes en el Escambray, cuando la campaña de alfabetización, e incluso mi familia es de esa misma zona.

En el proceso creativo, lo que más trabajo me costó fue desechar y depurar toda esa información que había reunido. Se trataba de ponerla en función de mis objetivos, y no de subordinarme a ella. Entonces pensé que la obra debería poseer una estructura abierta. Por eso está conformada por una serie de escenas susceptibles de ser alteradas. Tuve en cuenta las características de una representación al aire libre y para un público masivo. De ahí que tratara de buscar cierta dinámica y flexibilidad en lo que se refiere a la construcción dramática.

El público desempeña, por decirlo así, un personaje: la comunidad campesina. Esta es el punto de referencia alrededor de la cual se articula el juego de persecuciones entre los guardias y los bandidos, y es el motor de la acción. Las entradas y salidas de ambos grupos se producen a partir del batey donde está instalada la comunidad. Cada vez que los sucesos se desarrollan en este espacio, el público queda incluido automáticamente en el nivel de la representación. Por ejemplo, la guardia rural lo amenaza, Polo le pide amparo, el mejicano lo reta, el billeteo le vende la lotería, el periodista lo interroga. Incluso debe participar en fiestas y en velorios. Es decir, que a lo largo de toda la obra yo trato de estimular las intervenciones y de lograr el compromiso del público con lo que se escenifica, a fin de crear un clima propicio a la comunicación.

Están asimismo las escenas llamadas improvisadas, concebidas para dar cabida al espíritu creador de los actores. Son un intento porque la puesta responde cada vez más a la configuración particular de su público, y en ese sentido aspiran a servir de entretenimiento a los teatristas, un paso más allá del ensayo. Esto los adiestra para enfrentar con eficacia la última fase de la representación: el debate de la obra.

El final justamente queda abierto al público y, de nuevo, en un mismo nivel con él. Si se consigue crear un grado de confianza entre éste y los personajes, se podrán prolongar los testimonios y versiones sobre la muerte del bandido, hasta llegar al debate, que es donde en realidad se complementa la obra. Este puede resumirse diciendo que es la desmitificación del bandolero. No se trata en modo alguno de arremeter a ciegas contra los valores que impregnan el mito, sino de deslindarlos, esto es, de criticarlos. Así, por ejemplo, rasgos como el coraje, la violencia y la habilidad, cargados de negatividad en el comportamiento del protagonista, han de ser confrontados con la perspectiva revolucionaria, en la cual su papel resulta muy distinto.

Formalmente y como partí de una leyenda, decidí no darle un tratamiento testimonial a la obra, sino más bien el de una parábola. No reproduzco a los personajes y situaciones como una fotografía; yo presento personajes y situaciones que corresponden a un cierto ambiente poético de la historia. Los guardias rurales, los bandoleros y los campesinos hablan con un lenguaje recreado, que se basa en esa forma sentenciosa y proverbial frecuente en nuestro pueblo. Hay también un narrador que canta, y que va uniendo las dife-

rentes escenas. Su papel es equivalente, en cuanto a sentido, al del coro griego.

Yo me considero un dramaturgo de vocación, y esta obra la escribí por razones de circunstancias. Volvería a escribir teatro si hallara motivaciones similares a las que entonces me impulsaron. Hacerlo porque sí, no creo que podría, pienso que el teatro es un género que debe guiarse a fines muy determinados.

Cuando escribí *Aparentaciones sobre la vida y la muerte del bandolero nombrado Polo Vélez*, lo hice pensando en una obra que podía resultar eficaz. Abordaba una historia que alude directamente a experiencias que pueden ser las del espectador mismo y que lo llevan a tomar parte en la discusión. Esa eficacia ha sido la intención fundamental de mis libros de poesía, y en ese sentido general y amplio esta obra es afín con mi producción poética.

*Eduardo Vázquez (La Habana, 1949) acaba de concluir los estudios de licenciatura en Lenguas y Literatura Hispánica en la Universidad de La Habana. En la actualidad se desempeña como asesor en la Dirección de Espectáculos del Ministerio de Cultura. Su vinculación al teatro está dada a través de la crítica y de la dramaturgia. Es autor de los guiones de varios ballets y espectáculos, entre otros, Para un príncipe enano, Al mayor, Génesis, y Cantar de cantares. Trabajos teóricos y críticas suyos han aparecido en publicaciones nacionales como Conjunto, Unión, y Santiago. Su obra Peripecias de un conquistador de Indias fue recomendada por el jurado del Premio David 1979, que convoca anualmente la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) entre los escritores noveles. Trabaja en una compilación de textos sobre Florencio Sánchez, que publicará la Casa de las Américas. Vázquez hace los comentarios siguientes con respecto a su actividad dramática:*

Mi descubrimiento del teatro se produce durante la etapa en que yo estuve en el servicio militar, al cual fui llamado en 1967. En la ciudad en que estaba se empezaron a montar obras, y desde el principio se confrontaba la dificultad de hallar textos que sólo incluyeran personajes masculinos. Eso, entre otras cosas, me impulsó a escribir con otro compañero una obrita, que luego representamos.

Ya después que me licencié, en 1970, y con las inquietudes por el teatro que traía del ejército, comencé a estudiar materiales relacionados con esta manifestación, dentro de un pequeño equipo que organizamos tres compañeros. Nos reuníamos religiosamente todos los sábados y durante dos años estuvimos analizando y discutiendo temas de y sobre teatro. En esto fue decisiva para mí la ayuda que recibí de José Ernesto Pérez, que fue quien me enseñó a tomar el teatro con verdadera seriedad. A él le debo haber aprendido toda una serie de conocimientos teóricos y el conocer por primera vez a Brecht. Y si más tarde ese círculo no continuó fue debido al ingreso de dos de nosotros en la universidad.

Para escribir, tengo poca imaginación. Por eso debía en un comienzo buscar una anécdota que no fuera muy compleja. Estaba, por otro lado, mi interés por la historia, una materia que de veras me apasiona. Fueron estos dos factores los que me llevaron a encontrar una anécdota en apariencias intrascendente, ocurrida durante los primeros años de la conquista de Cuba y que tenía como protagonistas a Diego Velázquez y a Hernán Cortés. Este su-

ceso había sido poco tratado en nuestra literatura y poseía muchas posibilidades en cuanto a su teatralización.

En *Peripecias de un conquistador de Indias*, yo me propuse no juzgar aquella época, sino juzgar a partir de ella al colonialismo actual. No enjuiciar a los españoles que colonizaron nuestro país, sino a los colonialistas en general. En esencia, los objetivos del colonialismo han sido los mismos a lo largo de todas las épocas: portar una civilización 'superior' que deben acatar los pueblos 'inferiores' conquistados por aquellos. Por esa razón, en la obra se mezclan textos del siglo XVI con otros actuales. Y por algo más que por una curiosa paradoja, los parlamentos que parecen más anacrónicos corresponden exactamente a la época, mientras que otros de Johnson, Sarmiento o de un piloto norteamericano que tomó parte en el bombardeo de una aldea vietnamita, parecen haber sido dichos por Cortés.

A pesar de que recrea un hecho real, mi obra no es histórica ni historicista. No es histórica porque, por supuesto, no va a pasar a la historia. Y no es historicista porque ese no es su tema, aunque lo utiliza.

Pasando al personaje, escogí a Hernán Cortés porque en buena parte de la literatura que pude consultar, se le trata siempre de una forma un tanto idealizada, como el hombre intrépido que con unos cuantos soldados logró conquistar a México. Yo quise presentarlo como un enemigo nuestro, sin que por ello recurra en ningún momento a la caricatura. Cortés fue un conquistador astuto, osado, pero no más allá de lo que pudo serlo un oficial nazi o un general norteamericano.

Por otra parte, Hernán Cortés fue un conquistador de Indias y de indias, y es una de sus anécdotas amorosas lo que da pie a la trama.

En cierta medida, en *Peripecias de un conquistador de Indias* yo quise acercarme al teatro popular, entendido este término en el sentido brechtiano. Está, por ejemplo, el tema del honor, al modo en que lo aborda el teatro clásico español, aunque claro está, de una manera un tanto libre. El honor, por otra parte, está tomado por ser una de las constantes de la moral feudalizante que impusieron los conquistadores españoles en nuestros países. El personaje de Areopagito, quien es el que yo prefiero entre todos, tiene algunos rasgos del pícaro de la literatura española del siglo XVII. Incluso yo traté de escribir esta obra pensando en que se representase con la libertad y la frescura que posee el teatro de los corrales españoles y de las carpas. Algunos textos tratan de tener por eso un tono popular, y a lo largo de toda la obra aprovecho el doble sentido puesto, eso sí, en función social, fin que se mantiene también en las escenas de enredo.

En ese aspecto, mi obra puede tener algún contacto con Brecht, como también hay seguramente elementos de otros autores. En general, creo que toda su concepción marxista del teatro me ayudó a enfrentar el trabajo de creación de *Peripecias*. Ahora bien, señalar escenas en las que haya distanciamiento, al estilo brechtiano, no lo creo. Pienso que Brecht es una filosofía escénica, la más importante de este siglo, pero no es una receta ni una forma de hacer teatro.

Durante el proceso de creación de la obra, una de las mayores dificultades que confronté fue con el lenguaje, o sea, lograr que fuera natural y espontáneo, sin incorporar, aunque tampoco sin eludir demasiado, los modismos

actuales. En la medida en que me fue posible, me planté eliminar los parlamentos artificiales y literarios, de manera tal que los textos propiciaran la acción.

Otro problema que debí resolver fue la presencia en el escenario de los indios cubanos, que eran la contrapartida de los conquistadores y quienes no eran tan sumisos y dóciles como algunos historiadores han escrito. La cuestión era: cómo ponerlos a hablar y a moverse en el escenario, y que se vieran naturales. La solución fue no incluirlos, sino tratar que su presencia se sintiera a través de toda la obra. Sólo hay una india, y es precisamente la Fulana, mujer de Cortés. Incluso la escena en que ella interviene me costó muchísimo trabajo y es aún la que menos me satisface.

En general, no considero que sea una obra lograda, ni que pueda considerarme un autor teatral. Vista hoy en día, me hace sentir igual que cuando la terminé: con ganas de escribir otra y probar si puedo ser o no dramaturgo.

Alrededor de 1972 y bajo el aliento de Manuel Galich, empecé mi labor en el campo de la crítica y la teoría teatrales. En general, los trabajos que he publicado hasta la fecha se han centrado fundamentalmente en el teatro de América Latina y la figura de Bertolt Brecht vista desde una óptica latinoamericana, tema que pienso ahondar en un artículo mayor.

Coincidiendo con el primer artículo que entregué para *Conjunto*, preparé el guión de *Cantar de cantares*, un montaje que realizó Teatro Estudio, bajo la dirección de Raquel Revuelta. Se trataba de un espectáculo sobre la lucha del pueblo vietnamita, y se estrenó justamente el día en que se firmó la paz en ese país. Fue mi primera experiencia con un grupo profesional, y aunque sus resultados artísticos no fueron muchos, como lección me enseñó algunas cosas.

Vino después mi primer libreto para el Ballet Nacional de Cuba: *Un día . . . el 2 de diciembre*, con Alberto Alonso como coreógrafo y Rubén Vigón como diseñador. Era mi primer intento en un género que apenas conocía, aparte de que existen escasas referencias y materiales acerca de cómo se escribe un guión para ballet. En 1977, colaboré en dos nuevos ballets: *Al mayor* para el Ballet de Camaguey, y *El futuro nació en octubre*, para el BNC.

Proyectos tengo varios. Quiero hacer, por ejemplo, una versión teatral de *Por quién doblan las campanas*, de Hemingway, por sus posibilidades en cuanto a la figura del soldado internacionalista. Hace tiempo también que estoy por empezar y no termino de sentarme a escribirla, una obra sobre la actividad revolucionaria de Carlos Manuel de Céspedes. Además tengo mucho interés en volver a escribir trabajos teóricos, pues es, en definitiva, a lo que yo me siento más vinculado. Me gustaría volver sobre Brecht y sobre la creación colectiva, pero pienso que tal empresa requiere ahora mayor seriedad y una investigación más profunda."

*Carlos Jesús García (Holguín, 1950) se graduó de la Escuela Superior de Educación Física Pity Fajardo. Sin embargo, actualmente labora como profesor de español en una facultad obrera de su ciudad natal. Pertenece al ejecutivo provincial de la Brigada Hnos. Saís de Escritores y Artistas Jóvenes. Escribe poesía y ha obtenido varios premios nacionales en los encuentros de talleres literarios. Con Toto de los espíritus o entonces los muertos vivían aquí en la tierra, obtuvo en 1977 el Premio David de Teatro. García hace el siguiente recuento de sus intereses literarios:*

A mi regreso a Holguín, después de varios años de estudio, me encontré con un grupo de amigos con inquietudes literarias. Así es como comienzo a escribir, aunque no precisamente teatro, sino poesía.

Entre 1968 y 1973 tuve mis primeros contactos con el teatro. Ingresé en ese tiempo en un grupo de aficionados que se creó en Holguín, tomando parte en varias puestas, unas veces como actor, otras como asesor literario y en una ocasión colaboré en la teatralización de unos cuentos. En 1972 escribí mi primera obra, *Había una vez un cementerio*, creada bajo las influencias del teatro del absurdo y de la crueldad, y que hoy considero que no tiene ninguna validez. Vino después una etapa en la cual escribí mucha poesía, así como algunos intentos en la narrativa. Fue, en general, un período en el cual estuve bastante alejado de la actividad escénica.

En esta época de incertidumbre literaria, me releí el *Quijote*, y para mí eso significó un descubrimiento que me deslumbró y me dejó con unos extraordinarios deseos de escribir. También en esos días conseguí el teatro completo de Ibsen. *Peer Gynt* me gustó muchísimo, aunque no puedo precisar qué aspectos de la obra fueron los que me impresionaron y me estimularon a escribir de nuevo teatro, ahora con una concepción diferente a la del primer ejercicio.

A estas motivaciones literarias se unieron algunas anécdotas y personajes familiares y locales, que yo pensé podrían ser canalizados a través de una obra. Así fue como empecé a elaborar *Toto de los espíritus o entonces los muertos vivían aquí en la tierra*. La terminé en 1973, pero luego de escrita la guardé y no la enseñé a nadie. La consideraba como una especie de descarga personal, y no tenía interés en darla a conocer. Sin embargo, algún tiempo después se la mostré a varios compañeros, a los cuales les interesó más por su lenguaje y valores literarios, que por sus posibles cualidades teatrales.

En 1977 la leí en un taller de dramaturgia en el cual tomaron parte Raúl Pomares y Joel James, integrantes del Cabildo Teatral de Santiago. En aquella oportunidad se le hicieron muchísimos señalamientos; entre otras cosas, me dijeron que era un cuento y no una obra de teatro, y que debía dedicarme mejor a la narrativa. Pomares, sin embargo me apuntó un detalle que sí fue fundamental: Toto era un personaje completamente alucinado dentro de un ambiente real, y en la obra sus alucinaciones eran más fuertes y más ricas que sus representaciones oníricas. ¿Por qué entonces poner a Toto a soñar y no ponerlo a que viera todo aquello?

Este señalamiento me hizo cambiar toda la estructura de la obra, y descubrí de ese modo el quid del problema que presentaba. No pasó una semana del taller, cuando ya tenía la obra reescrita y arreglada, tal y como la presenté en el Premio David 1977.

*Toto* me brindó, por otra parte, la oportunidad de utilizar y de tratar poéticamente el lenguaje. El personaje mismo del protagonista ofrecía amplias posibilidades en cuanto al aprovechamiento de la poesía, al punto de que en ocasiones tuve miedo de que la carga lírica afectara el dinamismo de la acción. Por lo tanto, no representó un paréntesis dentro de mi producción poética, sino que más bien fue una prolongación de ella.

Casi al finalizar *Toto* escribí varias escenas de una nueva obra, partiendo también de un personaje, Yuyo, que es como un individuo tipo, en quien se

conjugan varias personas que yo conocí. Yuyo representa algo así como la negación de su clase y el derrumbamiento de toda una época.

En la medida en que fui desarrollando el personaje de Yuyo, traté al mismo tiempo la figura de Batista, claro que de una forma un tanto simbólica. Como Yuyo, él traicionó a su clase, por eso hago coincidir la muerte del protagonista con la caída del tirano.

Entusiasmado con el premio que había obtenido, retomé las escenas, y en dos semanas escribí de un tirón las cincuenta y pico de cuartillas que tiene *La última muerte de Yuyo*, obra con la cual participé en el Seminario Nacional de Talleres de Dramaturgia, celebrado en La Habana en el mes de enero de 1978.

Lo mismo que la anterior, su argumento se gestó a partir de la trayectoria de un individuo. No me tracé un plan inicial, sino que éste vino dado por el desarrollo de los acontecimientos del personaje. La historia está narrada de un modo lineal, sin egresiones ni saltos en el tiempo.

Hay detalles de *Toto* que aparecen también en *La última muerte de Yuyo*, como son el motivo de la botija y la presencia de la Loma de la Cruz, aunque este último es un elemento geográfico, localista.

Esta nueva obra puede encasillarse dentro de los moldes de la comedia, aunque quizás después que la trabaje a partir de los aspectos que se le señalaron en el seminario, le dé un tono más farsesco. *Toto* sí pienso que se mueve más dentro de la farsa. En *Toto*, por otra parte, sí hay una fuerte dosis de realismo mágico. En *Yuyo* esta carga disminuye, aunque hay momentos en los cuales su presencia es innegable.

Mis dos obras se sitúan en el pasado porque hasta ahora me ha resultado más cómodo, más fácil. Cuando se mira lo que quedó atrás, se puede ver como algo terminado sobre lo cual es posible sacar conclusiones. Ahora, ya tengo algunos temas actuales sobre los que me gustaría trabajar: el oscurantismo que aún subsiste, las relaciones administración-sección sindical y la problemática de la juventud. Son ideas que estoy madurando y sobre las cuales aún no me decido a escribir.

Respecto a las influencias, en mi caso vienen en gran parte de la narrativa, porque en realidad las obras de teatro que yo he visto no son tantas. Inclusive *Toto* nace en buena medida de la lectura de una novela. Pero hasta ahora es un aspecto que no me desalienta. Y, por ejemplo, la influencia de Onelio Jorge Cardoso me parece que es válida, pues me ha enseñado cómo se puede elevar el lenguaje campesino a una categoría poética.

Por último, y en cuanto a proyectos, terminé de bocetar una obra con la cual estoy muy entusiasmado y que se llama por el momento, *El catey*. Su acción se sitúa en Holguín, entre la segunda mitad del siglo XIX y la década del veinte en este siglo. Entre otros objetivos, con ella me propongo rescatar historias y leyendas de nuestra región, y llevar estos elementos a la pieza en la medida en que ésta me lo permita. Pero para esto necesito documentarme más acerca de estas tradiciones y atar algunos cabos en relación con determinadas cuestiones lingüísticas de ese período.