

Teatro en *Lunes de Revolución*

Matías Montes-Huidobro

Es innegable la importancia de *Lunes de Revolución* dentro de la cultura cubana.¹ Inmediatamente después del triunfo de la revolución castrista, Carlos Franqui ocupa la dirección del periódico *Revolución*, vocero oficial del gobierno. Desde el 13 de enero de 1959, el periódico reflejará un gran interés por la cultura, iniciándose primero la publicación de una página literaria, "Nueva Generación."² Esta dirección se ampliará con la aparición, a partir del 23 de marzo de 1959, de *Lunes de Revolución*, que dirigirá Guillermo Cabrera Infante. Pablo Armando Fernández será el sub-director y Tony Evora se encargará de un audaz emplanaje, inaceptable para muchos con su significativa R invertida. La importancia de *Lunes* radica en su función divulgadora, la permanencia de muchos de sus textos y por reflejar la crisis del escritor en un período de transición revolucionaria. Más de veinte años después de iniciado el castrismo, un recorrido por sus páginas constituye una experiencia única.

Bajo la dirección de Cabrera Infante el suplemento adquiere un carácter fuertemente polémico y de vanguardia. Si por un lado refleja, particularmente a través de sus editoriales, un completo apoyo e identificación con la revolución, su posición no es marxista y, en definitiva, representará una contradicción entre estética y revolución. Esta falta de conciliación que va de los textos al emplanaje, trajo en última instancia la inevitable desaparición del semanario a fines de 1961. Ideológicamente reflejaba la revolución en la medida que ésta no tenía que ser necesariamente marxista; estéticamente seguía una posición amplia donde la calidad del texto era lo determinante para su publicación, aunque al mismo tiempo se enfrascaba en polémicas generacionales o de grupo.

Todos los problemas culturales del momento aparecen en sus páginas, fuente esencial para una mejor comprensión de la vida intelectual del país. La poesía, la narrativa, el cine, la música, la danza, las artes plásticas, la filosofía, la historia, crítica y creación a nivel nacional o internacional, se encuentran en *Lunes*. Comprende, además, números especiales dedicados a determinados géneros, períodos o autores. En el año 1961 la orientación política se hace más

marcada y varios números responden a un punto de vista más político que literario, posiblemente por presiones ideológicas; lo cual no impidió su desaparición. Los artículos de temática teatral, sin ser los más numerosos, son muy abundantes. No existe en ese momento ninguna publicación que refleje tan ampliamente el movimiento teatral cubano, y de hecho sólo la revista *Prometeo*, dirigida por Francisco Morín y de aparición breve e irregular, fue uno de los pocos vehículos dedicados específicamente al teatro en los años anteriores al castrismo. Incluye *Lunes* obras hasta entonces inéditas de los autores más importantes del momento, muchos de los cuales publican por primera vez. El movimiento teatral cubano de los últimos veinticinco años no puede comprenderse debidamente si se desconoce el significado del material publicado en *Lunes*.

El carácter polémico del fondo histórico ha impedido la adecuada evaluación del semanario, dificultando el distanciamiento interpretativo, y no existen estudios crítico-bibliográficos que hagan un análisis adecuado de esta publicación, ya que generalmente se va a parar en la diatriba más virulenta.³ En la medida que nos sea posible, el material informativo, crítico y bibliográfico de este trabajo servirá para ir colocando a *Lunes* dentro de una perspectiva más precisa.

Puede decirse, en general, que el tema recurrente en sus páginas es la responsabilidad del escritor dentro del proceso revolucionario y la definición de su función creadora. Al convertirse el teatro en un arte de gran impacto colectivo, la polémica teatral se vuelve candente, extendiéndose a todos los espectáculos de contacto directo con las masas. La definición de la función del artista, en este caso el dramaturgo, se vuelve obsesiva. Cuando se descubre el telón de la revolución castrista, el debate teatral sube a escena, se revisan valores y se inicia la búsqueda del camino a seguir.

NUEVA MIRADA HACIA EL PASADO

El fuego escénico se abre con una pieza en la cartelera teatral, *Cañaveral* de Paco Alfonso. En "Paco en su *Cañaveral*" (N. 4, abril 13, 1959, pp.4-5), Rine Leal entrevista a este dramaturgo ya desaparecido, cuya posición estaba muy definida. Para Paco Alfonso el realismo socialista era una teoría "hondamente revolucionaria, limpia de ramaje y bucea en las raíces. La hojarasca escapista se queda con el naturalismo, el surrealismo, el simbolismo, el existencialismo y el realismo a secas." Pero la obra pasa al "paredón" del crítico, que consideraba que *Cañaveral*, escrita en 1950, era una pieza envejecida que sólo tenía actualidad a causa del proceso histórico nacional, ya que el autor "trata el cubano exterior, grandilocuente, el de las altas denuncias y los gritos angustiados, el guajiro con sus males de siempre, el folletín y la historia lacrimosa, el campesino sin tierra y sin medios. Pero el interés del nuevo autor nacional no es éste precisamente." Leal propone un teatro burgués y llega a decir (que no creo hoy diga) que "el teatro cubano se ha internacionalizado a fuerza de aburguesarse," afirmación que demuestra la escasa perspectiva ideológico-revolucionaria de Rine Leal en ese momento. Después de todo, aunque nos resulte inaceptable el teatro de Paco Alfonso desde el punto de vista dramático, era el dramaturgo más cercano al teatro de creación colectiva

que se impondría después; pero en 1959 la honda estética era bien diferente y el teatro de Paco Alfonso no respondía a la misma.

En "Cinco opiniones en busca de una obra" (N. 12, junio Iro., 1959, pp. 12-14), entrevista Leal a Ramón Ferreira y al director y los actores de *El hombre inmaculado*. Según el entrevistador, "la Revolución toca en todas las puertas y el teatro cubano no es remiso a abrir sus telones a las nuevas corrientes. Por eso el estreno de *El hombre inmaculado* de Ramón Ferreira, cuyo personaje central es una versión escénica del asesino Esteban Ventura Novo, ha terminado por llenar La Habana y su mundillo teatral de miles de versiones a favor y en contra." Aunque terminada desde octubre de 1958, por razones obvias no había podido estrenarse. Estrenada tres o cuatro meses después del triunfo revolucionario, la pieza, por su temática, parecía responder al momento pero no es bien recibida por su confusionismo psicológico. Las complejidades subyacentes no son lo suficientemente convincentes dentro del proceso histórico. El propio Ferreira explica que "no tiene nada que ver con la Revolución, es una obra moral, no política. El teatro cubano tiene que ir más allá del guajiro y sus temas de siempre, hay que hacer teatro dentro de las corrientes actuales, no buscar simplemente la temática en un desalajo de solar." Dejando a un lado las virtudes de *El hombre inmaculado* y sus defectos, es obvio que Ferreira colocaba el teatro en oposición a la historia, tal y como ésta iba a desarrollarse, lo que explica el exilio casi inmediato del dramaturgo.

La apasionada polémica sobre la función del teatro y sus autores se irá ampliando con una tercera entrevista del propio Rine Leal al director de Teatro Estudio. En "Entrevista con Vicente Revuelta" (N. 8, mayo 4, 1959, pp. 4-6), éste último afirma que "el momento demanda la creación de un tipo de teatro social y revolucionario, pero sabemos que no tenemos derecho a obligar a nadie." Leal parece poner el grito en el cielo: "¡Pero ustedes han hablado de la existencia de tres temas únicos (antiimperialismo, reforma agraria y unidad nacional) . . . ¿No es eso una posición totalitaria?" La "cándida" actitud del crítico es compartida por un grupo de artistas que se llaman "libres" y que protestan contra las visiones proféticas de Teatro Estudio. A esto opone Revuelta la pupila disciplinada de su manifiesto, donde se señala que "no hay derecho en Cuba a hacer otro tipo de teatro." En conjunto, esta búsqueda y contrapunto crean un clima saludable, aunque la política en el teatro acabará volviéndolo insalubre.

Sin embargo, a modo de conciencia aglutinadora de intereses disímiles, las indagaciones respecto al teatro vernáculo servirán para unificar las divergencias. Fermín Borges, dramaturgo que ocupará por breve tiempo la dirección del Teatro Nacional antes (y esto es paradójico) de su inauguración, inicia el proceso de revalorización, del cual hablará Rine Leal en "Con la música de Fermín a otra parte" (N. 9, mayo 11, 1959, pp. 4-5). Después Rolando Ferrer intentará certeros acercamientos prácticos. En *Lunes* se publicarán cuatro ensayos sobre el teatro cubano del siglo XIX que forman parte de un anhelo de querer establecer nuestras raíces escénicas.

El primero en aparecer es mi trabajo "Nueva mirada hacia el pasado" (N. 84, nov. 27, 1960, pp. 30-31), que confirma mi entusiasmo por el bufo y en el que indico que es "la crónica viva del siglo XIX," aunque observo el escepticismo trágico del vernáculo cubano y que no fue "la colonia, sino una

República con valores a la inversa, la que le dió su golpe de muerte . . .” Integrado al entusiasmo del momento, agrego que “las transformaciones sociales y un nuevo punto de vista ante las cosas aclararán el siglo XIX y el XX,” aunque quizás haya ocurrido todo lo contrario. En un número especial dedicado al teatro cubano, la mirada retrospectiva se ampliará con “El teatro en Cuba colonial” (N. 101, abril 3, pp. 8-10) de José A. Escarpanter, que realiza un extenso recorrido que cubre tanto el teatro “serio” como el bufo, y con “El teatro cubano bufo” (N. 101, abril 3, 1961, pp. 11-12), donde Alejo Carpentier se extiende en interesantísimas observaciones respecto a los nexos entre el bufo y la música.

Los tipos del teatro bufo habían pasado a la canción, creando una mitología de arrabal. Ya se hablaba de los personajes que, medio siglo más tarde, reaparecerán en la poesía afrocubana. La negra María Belén, “sin rival bailadora de danza y de minué,” Perico Trebejo, el *negro bembón* “que saltaba como una rana”; Adela, “azúcar quita dolores”; las rumberas, “que con la tumba tumba de la rumba tumbarán”; los ñañigos, que guardan “sacos, cañas y gallos en el cuarto famba”; la mulata Juana Chambicú, la mulata María de la O, Candela “negrito de rompe y raja, que con el cuchillo vuela y corta con la navaja” . . .

Toda una pintoresca galería de personajes del folklore nacional se encuentra presente en el ensayo de Carpentier, mientras que en mi trabajo “Un actor se prepara” (N. 101, abril 3, 1961, pp. 13-14), dedicado a Francisco Covarrubias, actor popular cubano que le daría nombre a la Sala Covarrubias con la que se inauguraba el Teatro Nacional, lo recuerdo con tonos lúgubres: “Nos resta despedir al actor y ver caer el telón por última vez. No era posible, dada las condiciones políticas de la colonia, esperar un feliz destino para los últimos años de Covarrubias.” Cabría preguntarse, en estos momentos, cuál ha sido la herencia que ha dejado el teatro bufo unos veinte años después de la publicación de estos trabajos en *Lunes de Revolución*. ¿En qué ha consistido la realidad “práctica” de la “teoría” crítica? Es cierto que el interés teórico por el bufo ha seguido dentro y fuera de Cuba, pero su influencia en la escena nacional, ¿hasta qué punto se ha reflejado? Una indagación de esta índole llevaría al interesante planteamiento teatral y político del “exilio” del bufo y a considerar en qué medida deja sus huellas en el teatro cubano semi-pornográfico que se ha hecho en Miami en los últimos años.

EL DRAMATURGO CUBANO EN ESTADO DE TRÁNSITO

Es natural que todo esto fuera a parar al autor dramático como factor determinante del presente y futuro del teatro en Cuba. Todavía se vivía dentro del concepto “teatro de autores” y como tal existía el escritor. El proceso de colectivización escénica no había sido iniciado y un teatro de creación colectiva no se vislumbraba de inmediato. Con esta conciencia de la existencia individual del dramaturgo, se mira a nuestros autores. José Antonio Ramos surge del pasado inmediato, dada su preocupación por la problemática social, económica y política. Muy al principio de la revolución se lleva a escena *Tembladera* y se inaugura el Premio José Antonio Ramos, que

se me otorga por mi obra *Las vacas*. Sin embargo, la preocupación ideológica no es suficiente y la obra de Ramos y su puesta en escena es sometida a un riguroso análisis crítico. A pesar de mi positiva valorización de su teatro, observo sus limitaciones en "Necesidad de José Antonio Ramos" (N. 16, junio 29, 1959, pp. 10-11), aunque aclaro que las mismas surgen, en parte, por ser Ramos un dramaturgo sin escenario, víctima de la "negación reiterada del esfuerzo del autor teatral cubano"; es decir, arquetipo de la frustración escénica republicana.

Este pasado explica que *Lunes* responda afirmativamente y abra sus páginas a la dramaturgia nacional. Se publican obras de múltiples tendencias estéticas sin ninguna definición política precisa. Virgilio Piñera, que es algo así como el "maestro" generacional, encabeza la lista con *Aire frío* (N. 2, marzo 30, 1959, pp. 6-10; N. 9, mayo 11, 1959, pp. 10-15) y *El flaco y el gordo* (N. 25, sept. 7, 1959, pp. 11-16). Posteriormente aparecerá *La sorpresa* (N. 65, junio 27, 1960, pp. 9-11). El recorrido que hay desde la primera obra mencionada y el contenido absurdista de la segunda, hasta *La sorpresa*, de compromiso más directo, ofrece un contraste significativo. *El flaco y el gordo* aparece conjuntamente con una entrevista al autor y a su director, Julio Matas, en la que Piñera se opone a "la prédica al pie de la letra," y considera que distraer al espectador es "más importante que el mensaje social," que debe suministrarse de forma indirecta. Pero al escribir *La sorpresa* a petición del Teatro Nacional para presentarla en cooperativas y zonas de desarrollo agrario, observa que "la pieza se mueve entre el pasado reaccionario y el presente revolucionario, es decir, los campesinos oprimidos y los campesinos redimidos." Cuando afirma que se trata de una "materia casi desconocida" para él, destaca su condición urbana y, a la larga, burguesa. Sin negar su concepto de la teatralidad, su mayor familiaridad con el lenguaje del absurdo que con el usado por los campesinos, hace dudoso que pueda ajustar con éxito su estética al devenir histórico. Está, como otros escritores cubanos, en agónico estado de tránsito. Su importancia se pone de manifiesto a través de otros trabajos publicados en *Lunes*, que reproduce una charla, "¿Por dónde anda lo cubano en el teatro?" (N. 101, abril 3, 1961, pp. 28-30), que había dado Piñera en 1958. En este ensayo Piñera hace un análisis de la precaria situación del teatro durante la República, considerando que la crisis del escritor era, en esencia, un reflejo de la crisis nacional.

Nos vimos de la noche a la mañana convertidos en estado soberano, pero desorientados y confusos respecto de qué hacer con esa libertad. Tal desconcierto tendría que reflejarse necesariamente en nuestra manera de enfocar los grandes problemas: desconcierto político, económico, social, y mucho más desconcertados en la actividad artística. Un novelista, un filósofo, un dramaturgo, un pintor, no se dan como producto de un azar, son el resultado de una nación en marcha. Y por el momento la nuestra no lo estaba.

Su pesimismo se confirma en "Piñera teatral" (N. 52, marzo 28, 1960, pp. 10-11; N. 53, abril 4, 1960, pp. 18-19), que se publica en dos números consecutivos y es el prólogo a su *Teatro completo*. El dramaturgo, con cierto

sentido de culpa detrás de la parodia, distingue entre la pasividad del escritor y la teatralidad en vivo de la vida misma:

Envidio al hombre que salió desnudo por la calle, envidio a ese otro que asombró a La Habana con sus bigotes de gato, envidio al que se hizo el muerto para burlar al sacerdote, y por supuesto, a Fidel Castro entrando en La Habana . . . Maldigo mil veces mi timidez, o lo que sea, que me impidió salir por las calles remedando a un jefe griego, vestido con una sábana y llevando una palangana en la cabeza a modo de casco.

El concepto paródico de Piñera profundiza en la divergencia entre la realidad y la literatura, pero al mismo tiempo, quizás sin intentarlo, hace una parodia de la historia al establecer un nexo entre Bigote de Gato, personaje folklórico, y el propio Fidel Castro. Implica la imposibilidad de asimilación del escritor a un proceso del cual se encuentra fuera debido a su propia formación intelectual. Estilo mordaz, irreverente de Piñera, que también se pone de manifiesto en su “Diálogo imaginario” (N. 51, marzo 21, 1960, pp. 38-40) con Sartre, colocado discretamente en las últimas páginas de un número dedicado al escritor francés. La sátira de Piñera bien pudo deberse a que el Teatro Nacional se inauguraba con *La ramera respetuosa*, de un autor foráneo que desplaza al dramaturgo nacional: por derecho propio bien pudo inaugurarse con una pieza de Piñera.

El carácter más político que literario de la visita de Sartre a La Habana hizo que se me censurara la reseña que escribí la noche del estreno sobre la lamentable puesta en escena. *Lunes* publicará “Noche de la ramera” (N. 53, abril 4, 1960, p. 20), de Miriam Acevedo, actriz que interpretó a Lizzie, cuyo trabajo es sintomático de otros caminos de la realidad “teatral” del momento:

Fidel, Fidel, FIDEL, FIDEL, FIDEL, FIDEL, FIDEL . . . Desde mi camerino, situado en otro piso del escenario, y bastante retirado, subía este nombre mágico increíblemente repetido en ascensión . . . Después (de la representación) fuimos a comer con Fidel y Sartre. Se hallaban presentes Isabel Monal, Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández y Baragaño, que traducía a Sartre. Al sentarnos, Fidel pidió spaghettis, y el camarero le respondió que el cocinero no estaba. ‘Eso no es problema. Yo sé cocinar’ dijo Fidel sin inmutarse. Al final se decidió por un café con leche, para no desentonar con los demás . . . Me sentía en presencia de un aeda, de aquellos poetas antiguos que narraban después de la cena ante la hoguera . . .

Pero lo cierto es que *Lunes* brinda a los dramaturgos cubanos la oportunidad de publicar sus obras. *Función homenaje* (N. 4, abril 13, 1959, pp. 12-13), *Los próceres* (N. 20, agosto 3, 1959) y *La taza de café* (N. 30, octubre 12, 1959, pp. 12-15), permiten un mejor conocimiento de la obra de Rolando Ferrer, que supo utilizar en esta última pieza elementos propios del “sainete” dentro de un contexto de crítica social, feliz integración de lo popular, lo social y el buen hacer escénico que determinó su éxito entre la crítica y el público habanero. Frente al realismo de Manuel Reguera Saumell en *Sara en el traspatio*, de la que se publica un fragmento (N. 33, noviembre 2, 1959, pp.

10-12) y Abelardo Estorino en *El peine en el espejo* (N. 112, julio 3, 1961, pp. 5-8), aparecen otras obras que no responden a la estética realista: el primer acto de *El vivo al pollo* de Antón Arrufat (N. 52, marzo 28, 1960, pp. 31-35), mis obras *Los acosados* (N. 8, mayo 4, 1959, pp. 10-14) y *Gas en los poros* (N. 100, marzo 27, 1961, pp. 40-43), y *El mayor general hablará de Teogonía* de José Triana (N. 49, febrero 29, 1960, pp. 14-18), marcadamente absurdista. Además aparece un fragmento de *Una paloma para Graciela* de Raúl González de Cascorro (N. 34, noviembre 9, 1959, pp. 10-12) y varias obras de escritores más jóvenes: *Paquín el obrero* de Ignacio Gutiérrez (N. 95, febrero 13, 1961, pp. 16-18); *La palangana* de Raúl de Cárdenas (N. 95, febrero 13, 1961, pp. 3-5), que se adentra en el "sainete solariego"; *Las pericas* (N. 110, junio 19, 1961, pp. 19-24) y *El Palacio de los Cartones* (N. 128, octubre 23, 1961, pp. 22-25) de Nicolás Dorr, que tenía solamente catorce años. La calidad del texto dramático y no su posición partidista determinaba, aparentemente, la publicación, aunque todas las obras rechazan de forma directa o indirecta el pasado inmediato. Pero en el caso de Dorr, el joven dramaturgo conquista el respaldo específico de aquéllos que sienten que una presión ideológica va minando el ambiente cultural. Su importancia reside, en parte, en la subyacente rebeldía que hay detrás del aplauso a sus piezas. En mi entrevista a Dorr, "El autor de *Las pericas* cuenta su historia" (N. 110, junio 19, 1961, p. 18), manifiesta su espontaneidad en su interpretación del teatro, pero en "Algo sobre el teatro de Nicolás Dorr" (N. 128, octubre 23, 1961, p. 21), nota sin firma a *El Palacio de los Cartones*, acompañada de comentarios de Dorr, éste muestra una posición más comprometida cuando afirma que la pieza representa la vida norteamericana con un "falso palacio de cartones con un falso rey: MacDollar," que "destruye, embruja, ordena, hipnotiza": "el dollar bestializa al hombre." En la nota se comenta, además, que "el absurdo le permite una construcción más libre, menos rígida; mientras que muchos autores cubanos, desconociendo su poca habilidad para estructurar a plenitud todo un teatro realista, se lanzan por la difícil, dudosa senda de algún trasnochado ibsenismo." *Lunes* considera su "imaginación, color, humor, entretenimiento, música, locura," virtudes escénicas al parecer más importantes que el contenido ideológico. El contrapunto entre estética y revolución se mantiene hasta el último momento y Dorr se vuelve el hecho más significativo del teatro cubano en 1961, no por la calidad de su obra, sino por lo que su rebeldía intuitiva representó dentro de la polémica cultural.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ESCENA CUBANA

Los dramaturgos del período que comentamos (1959-61) no pueden escapar del marco histórico. En "¿A dónde va nuestro teatro?" (N. 18, julio 13, 1959, pp. 6-7), "Sobre una política de teatro" (N. 23, agosto 24, 1959, p. 2) y "57 años en busca de un gran teatro . . . sin hallarlo" (N. 101, abril 3, 1961, pp. 18-21), Rine Leal insiste en el tema. En el primer trabajo hace un recorrido por la historia del teatro cubano antes del castrismo, destacando la labor de figuras como Andrés Castro, que al frente de *Las Máscaras* logró romper la frontera rígida de un estreno al mes y presentó *Yerma* durante 32 noches consecutivas y a precios populares (cuarenta centavos) en 1950.

Discute el proceso que llama “sexo y espectáculo,” que inicia el auge de las salas teatrales a partir del estreno de *La ramera respetuosa* con Chela Castro, al que siguieron piezas como *Te y simpatía*, en el Patronato del Teatro, considerada “gran audacia” en aquellos tiempos. No deja de ser paradójico que *La ramera respetuosa*, punto de partida del auge del teatro burgués, haga otro tanto con el teatro de la revolución. Pero Leal, que estuvo muy asociado al movimiento burgués de las salas, tiene que cambiar sus puntos de vista. La previa asociación del crítico con la estética burguesa (“quien lo dude puede revisar sus crónicas entre 1954 y 1958,” dice refiriéndose a sí mismo) tiene un viraje acorde con la marcha de los tiempos: “el actual teatro cubano no es cubano ni nacional” y está dirigido a “un público que tiene del teatro un concepto de lujo . . .” El cambio que propone en su segundo artículo es más definido y pide del Estado “una verdadera política del teatro” para que el movimiento habanero no se pierda en el vacío. Arma de doble filo, la campaña contra las salas se vuelve más persistente. El elitismo económico no me permitió, antes de la revolución, mantener nexos con ellas. Salvo en el caso de *Prometeo* y, a veces, *Las Máscaras*, las salas nunca cumplieron con un alto propósito estético, con lo cual quedaban invalidados, en mi criterio, sus resultados, por lo cual ciertas puestas en escena (*Celos*, *Nuestros maridos*, *A media luz los tres*) fueron objeto de mis feroces reseñas. Las salas teatrales cubanas, como representantes de un hecho teatral de relieve nacional, estaban condenadas a desaparecer y su función histórico-teatral a negarse.

Sobre los autores cubanos no se publicó mucho. Además de las referencias que hemos hecho anteriormente, debemos mencionar “*La taza de café*” (N. 38, diciembre 7, 1959, p. 16) de Severo Sarduy sobre la pieza de Ferrer y “*Medea en el espejo*” (N. 95, febrero 13, 1961, p. 31) de Rine Leal sobre la de Triana. De Leal es también “El teatro de José Martí” (N. 93, enero 30, 1961, pp. 54-55), publicado en un número especial dedicado a José Martí, mientras que Rubén Vigón en “La escenografía en Cuba” (N. 101, abril 3, 1961, pp. 31-32) cubre un aspecto poco tratado en las publicaciones sobre el teatro en Cuba.

En “Teatro 1959” (N. 43, enero 18, 1960, pp. 12-14) de Antón Arrufat y en mi trabajo “1960, panorama teatral” (N. 90, enero 9, 1961, pp. 23-25), tanto Arrufat como yo compartimos un compromiso ideológico y una conciencia estética. Mientras que él considera que “la nueva generación—ésta que los reaccionarios llaman ‘airada’—sabe que desde ahora tiene que inventarse otras consignas, otras concepciones y otra expresión,” que en 1959 se llega a la “consolidación del teatro comercial” a pesar de sus “pocas exigencias artísticas,” y que la revolución del escritor tiene que tener lugar “desde la literatura,” creando modos de expresión “diferentes a los modos expresivos de otros pueblos”; yo comento un año después que “si el teatro es una estructura que descansa sobre otra estructura más amplia que es la vida social de un pueblo,” la historia traerá resultados opuestos al pasado; niego la validez de las salas teatrales al crear un público que no tiene “ni conciencia estética ni conciencia social”; afirmo, además, que aunque los autores cubanos han tenido mayores oportunidades, las mismas no han sido suficientes, y llego a la conclusión de que “en el orden estético no tenemos aún un teatro nuevo . . . La transformación social marcha más rápido que la

transformación estética," por lo cual el panorama técnico está "lleno de altibajos, de aciertos inesperados y desaciertos increíbles." El compromiso ideológico y el estético parecen excluirse y se hace evidente la existencia de una zona de conflicto.

En *Lunes* se reseñan varios libros significativos. La Universidad de Las Villas publica *Teatro* de Carlos Felipe y *Teatro* de González de Cascorro. Mientras Piñera es el "hijo" predilecto de *Lunes*, el nombre de Felipe aparece poco y en "Saldo de una editorial" (N. 64, junio 20, 1966, pp. 20-22) el saldo de la reseña de Arrufat no le es particularmente favorable. "*Teatro cubano* publicado por la Universidad de Las Villas" (N. 95, febrero 13, 1961, p. 26) de Frank Rivera aparece también. Bajo el título de "Tragedia teatral a través de un libro" (N. 49, febrero 29, 1960, pp. 19-20) le hago una de mis críticas más demoledoras a *Teatro contemporáneo cubano*, publicado en España por Aguilar, que llega a Cuba en el peor momento y refleja un mediocre panorama escénico. Lo llamo "broma macabra," "evidencia cruel" de la realidad teatral cubana del momento; vía purgativa ante una perspectiva que "nos endurece para sacar fuerzas para nuestra propia obra" en espera de un futuro mejor—hecho que ha resultado cuestionable para muchos.

ESTÉTICA TEATRAL DE LUNES: UTOPIA DEL INTELECTO

Sin seguir una línea editorial precisa, *Lunes* divulga el teatro extranjero. En algún caso, como el de Humberto Arenal en "La madurez del artista: José Quintero" (N. 64, junio 20, 1960, p. 23), el tono frívolo de aburguesamiento crítico contrasta con la realidad nacional y refleja la confusión ideológica del momento: "Durante nuestra larga estancia en Estados Unidos seguimos con interés y detenimiento la labor teatral de José Quintero. Prácticamente hemos visto todas las obras que ha dirigido en su teatro de Greenwich Village . . . Ahora, en nuestro reciente viaje a Nueva York, acabamos de ver *El balcón* de Genet. Para nosotros, que hemos visto mucho teatro, bueno y malo . . ." Los teatristas se encuentran en el callejón sin salida de una ideología burguesa y una realidad revolucionaria de la que sólo pueden salir por estrangulamiento.

Otras aproximaciones al teatro norteamericano difieren notablemente. En un número dedicado a la clase obrera, Rine Leal en "La clase obrera en el teatro" (N. 7, abril 30, 1959, p. 13) se refiere a Elmer Rice, O'Neill y Odets dentro de una perspectiva política, y orienta al lector hacia la publicación de la escena final del segundo acto de *Dioses del alba* (N. 7, abril 30, 1959, pp. 14-15) de Maxwell Anderson y Harold Hickerson, pieza sobre los líderes obreros Sacco y Vanzetti, que, según Leal, "tiene un confuso planteamiento ideológico" pero representa "un paso inicial en la creación de un teatro obrero." También publica: "Trayectoria ideológica de Maxwell Anderson" (N. 1, marzo 23, 1959), "Un *J.B.* llamado Pulitzer" (N. 11, mayo 25, 1959), "El teatro norteamericano de Behrman a Miller" (N. 98, marzo 6, 1961, pp. 22-23). Sobre una excelente puesta en escena de *Corazón ardiente* de John Patrick y la descentralización teatral trata "El buen teatro y el pueblo" (N. 72, agosto 15, 1960, pp. 10-15) de Calvert Casey. La situación política permea, lógicamente, el análisis crítico, lo que no excluye la solidez de algunos textos, como el de Arrufat sobre Elmer Rice en "*La máquina de sumar*

y *El abogado*” (N. 55, abril 18, 1960, pp. 32-33). Por mi parte publico dos trabajos de análisis estrictamente crítico: “Las cosas hablan: Paddy Chayevsky” (N. 29, octubre 5, 1959, pp. 14-16) y “Tennessee Williams” (N. 62, junio 6, pp. 11-15); pero mi ensayo sobre Arthur Miller, “La jaula del hombre” (N. 60, mayo 16, 1960, pp. 19-22), obvia referencia a los Estados Unidos, orienta el análisis del texto hacia lo ideológico. La naturaleza del teatro de Miller determina la aparición de “La familia en el drama moderno” (N. 5, abril 20, 1959, pp. 10-12), del propio dramaturgo, y “El caso de Arthur Miller” (N. 55, abril 18, 1960, pp. 38-39) por John Steinbeck.

Salvo mi trabajo sobre “Cervantes en escena: técnica del entremés” (N. 73, agosto 22, 1960, pp. 18-20), análisis estructural de la eficacia y simplicidad del entremés, hábil ejemplo de “lo que un teatro con raíces populares necesita”; García Lorca, casi de modo exclusivo, representa el teatro español y hay una epidemia de producciones lorquianas. Para Adolfo de Luis, que dirige *Mariana Pineda*, según entrevista de Leal, “*Mariana Pineda* es un experimento de teatro social” (N. 5, abril 20, 1959, 4-5), la obra le sirve para ilustrar revolucionariamente la realidad que vive Cuba. Motivaciones parecidas llevan a la publicación de “Lorca en los escenarios de sus asesinos” (N. 75, septiembre 5, 1960, p. 31) de César López, con motivo de un anunciado estreno en España de *Yerma*. Al distanciamiento político se une el artístico cuando se dice de Aurora Bautista que carece del “más elemental sentido de la medida teatral” y pertenece a “la peor y más anticuada escuela interpretativa.” De carácter analítico son: “García Lorca, el tema del amor en su teatro” (N. 119, agosto 21, 1961, pp. 7-8) de Antón Arrufat; “Sonidos negros en el teatro de García Lorca” (N. 119, agosto 21, 1961, pp. 24-25) de Mario Parajón, y “Las ideas dramáticas de García Lorca” (N. 119, agosto 21, 1961, pp. 9-14) de F. Olmos García.

Al no estar todavía desarrollados los nexos políticos, el teatro latinoamericano no está mejor representado. Se publica parte de *Santa Juana de América* de Andrés Lizárraga (N. 47, febrero lro., 1960), premio Casa de las Américas, y una nota más política que crítica de Humberto Arenal, “*Sigue Santa Juana*” (N. 61, mayo 30, 1960, p. 12), en la que se reconoce la influencia brechtiana. Aunque la epidemia brechtiana no se había desarrollado a plenitud, aparecen varios artículos sobre el teatro de Brecht que van abonando el camino: “Bertold Brecht: teatro para una era científica” (N. 74, agosto 29, 1961, pp. 7-11) de Lee Baxandall; “La buena alma de Bertold Brecht” (N. 13, junio 8, 1959) de Rine Leal; “Hacia una crítica brechtiana del cine” (N. 94, febrero 6, 1961, pp. 9-11) de Bernard Dort.

Se publica de todo con un amplio y positivo criterio estético e ideológico: Graziella Pogolotti discute el humorismo en escena en “Máscaras en el teatro contemporáneo” (N. 27, septiembre 21, 1959, pp. 10-13); Rine Leal trata del expresionismo en “El expresionismo: poesía ‘del teatro’ vs. poesía ‘en el teatro’” (N. 100, marzo 27, 1961, pp. 33-34); Juan Arcocha se interesa en el absurdo en “Mito y tragedia de Ionesco” (N. 45, febrero lro., 1961, pp. 14-15) y en el existencialismo en “Sartre o el heroísmo del hombre en situación: (N. 51, marzo 21, 1960, pp. 29-31), donde observa su proximidad al marxismo, “que marca el paso de una filosofía de la libertad a una acción revolucionaria,” aunque “sin aceptar la sumisión a la ideología comunista.”

No falta, en el heterogéneo panorama, el teatro oriental. La visita de la Opera de Pekín, a mediados de 1960, me lleva a publicar "Realismo no-objetivo de la Opera de Pekín" (N. 64, junio 20, 1960, pp. 9-11), que interpreto dentro de la polémica nacional: "todo el realismo no-objetivo transforma el escenario en un mundo de sorpresa y creación continuada e incansable," que requiere "una hábil exigencia intelectual" necesaria a todo teatro popular digno. Esta aproximación coincide con "El teatro vietnamita antes de la revolución de agosto de 1945" (N. 116, julio 31, pp. 30-31) de Song Ban: "el realismo del juego escénico es sacrificado a la representación simbólica de los caracteres. Ello se produce por la adopción deliberada de una técnica y de una concepción teatral que descuidan la realidad aparente por una realidad interna más difícil de expresar." Pero este tipo de análisis técnico no respondía a la historia concreta del momento cubano. La variedad de criterios de *Lunes* explica que si por un lado nos encontramos con *El deseo atrapado por la cola* (N. 129, noviembre 6, 1961, pp. 43-47) de Picasso, del otro aparece *El célebre 702* (N. 127, octubre 16, 1961, pp. 8-12) de Alexandru Mirodán, dramaturgo rumano desconocido en Cuba y hoy exiliado en Israel. Esta ausencia de una estética teatral definida constituye una política estética en sí misma, un liberalismo cultural, una utopía del intelecto que no podía llevar a otra cosa que a la eliminación de *Lunes*.

Merecen especial mención dos números especiales. Uno de ellos, muy cuidado, está dedicado a Antón Chéjov (N. 91, enero 16, 1961) y aparecen: "Del cuaderno de apuntes de Antón Chéjov" (pp. 4-7), con notas de Piñera; un trabajo de Arrufat sobre "Las piezas cortas" (pp. 8-9), y otro mío, "La propia voz de Chéjov" (pp. 10-14), que es una composición crítico-escenificable de los textos de Chéjov, cuya obra aparece en la escena comprometida del teatro cubano como la única posibilidad de un auténtico realismo sin compromiso político obvio. "El misterio de Antón Chéjov" (pp. 16-17) por Guillermo Cabrera Infante, incluye una entrevista a la especialista Maya Turovskaya ("La última gran representación de *Las tres hermanas* la dieron en 1940, antes de la guerra. Todavía recuerdo mis lágrimas. ¡Cómo lloré! Usted sabe, fue de las últimas piezas dirigidas por Dánchenko personalmente") y las propias reacciones del cuentista al visitar el Teatro de Arte de Moscú, donde critica el funeral respeto por un Chéjov, un Dánchenko y un Stanislavsky que ya no están; diciéndonos, en síntesis: "no encontré a Chéjov en Moscú." Finalmente, en mi trabajo "Hiroshima, Chéjov y el tiempo" (N. 97, febrero 27, 1961, p. 26) establezco nexos técnicos entre figuras tan disímiles como Chéjov y Resnais.

Sobre Stanislavski, en un número dedicado a la Unión Soviética, aparece una breve nota titulada "Stanislavski es todavía un profeta pero ya se le discute" (N. 46, febrero 8, 1960, p. 25), pero al año siguiente se le dedica un número especial (N. 125, octubre 2, 1961), que es importante desde el punto de vista teatral. Contiene cuatro trabajos del propio Stanislavski: "La responsabilidad del actor" (p. 25), "Dirección y actuación" (pp. 26-28), "La construcción del personaje" (pp. 29-30) y "Ejercicios del método" (p. 31); también varios ensayos sobre él: "Sobre Stanislavski, Diderot y algunos otros" (pp. 7-9) de Roger Vailand, "El actor de cine y el sistema Stanislavski" (p. 20) de Vsevolod Pudovkin, "Stanislavski: su vida en el arte" (pp.

10-17) de Rine Leal, varias notas sobre “El método Stanislavski en todos los teatros del mundo” (pp. 21-24) y una carta de Dánchenko a Stanislavski (p. 19). A nivel nacional se publican los textos de una mesa redonda que preside Rine Leal, “Los teatristas cubanos conversan sobre Stanislavski” (pp. 2-5), que demuestra la importancia adquirida por el “método” en Cuba, y un trabajo mío, de carácter histórico, “Presencia de Stanislavski en nuestro teatro” (pp. 18-19), que adquiere tono satírico a veces y sirve para darnos una idea de la evolución del “arte del actor” en la escena cubana:

Nos asombramos. Algo estaba pasando. Sentados en la última fila, huyendo del “pregonero público”—es decir, el actor gesticulante y mecánico, la voz atronadora, la mano en el pecho y en la frente al llegar al “crescendo” del melodrama—, nos encontramos con que no escuchábamos una sola palabra del texto. Un actor impasible, de voz apagada y entonación monótona, natural a su modo, temeroso e incapaz de utilizar para nada la mímica, la voz y todo lo demás, se perdía para nosotros . . . La actriz parecía no querer quedarse atrás. Lánguida, tímida, amoscada, retorcida en una alejada silla, la voz apagada, la modulación ausente, sin querer decir una sílaba más alta que la otra . . . , atemorizada a cada instante por no “sobreactuar” su papel, preguntándose constantemente y con profundo pánico si había hecho un ademán mecánico, el cuerpo enjuto, se empeñaba en hacernos ver que no era actriz, tan deliberada en su actuación por no serlo, que terminó por convencernos que no lo era . . . La altisonante “pantalla panorámica” del viejo actor de la vieja escuela había desaparecido y nos encontramos frente a otra cosa . . . ¿Qué era la otra cosa? El método, nos susurraron al oído. Stanislavski.

Esta aproximación paródica, recuerdo de una puesta en escena de *Mundo de cristal* por Teatro Estudio, inicia mi recorrido por la presencia de Stanislavski en Cuba, que aunque significó una renovación a veces refrescante, no siempre dio lugar a resultados positivos. Pero en todo caso, de lo tradicional al teatro épico, pasando por Stanislavski, se vivía un momento de búsqueda y experimentación.

FUNCIÓN DOCTRINAL DEL TEATRO: REALIDAD DE LA REVOLUCIÓN

¿Hasta qué punto refleja *Lunes* la realidad todavía remota de un teatro de creación colectiva con función doctrinal-revolucionaria? La generación de dramaturgos que adquiere su mayor impacto durante la década del sesenta, será sometida a un proceso de cambio a consecuencia de los derroteros históricos. Una indagación cuidadosa por las páginas de *Lunes* nos hace ver que allí ya están los genes del porvenir escénico.

“*El gran Tuleque*” (N. 75, septiembre 5, 1960, pp. 23-24) de Fornarina Fornaris, sobre una pieza de Mauricio Rosencof, es un artículo relativamente menor que hoy tiene una importancia histórica que no se percibía muy claramente entonces. Es significativo que sirve para trazar el nexo histórico-político-teatral cubano dentro del contexto general del teatro latinoamericano. Marca el camino de la politización escénica. Lo que explica Fornaris se desconocía en los medios escénicos habaneros en 1960.

En época de carnaval las calles de Montevideo se ven invadidas por 'las murgas,' grupos de comparsas que desfilan cantando al son de tamboriles . . . Queriendo llevar al escenario una de las pocas formas de arte tradicional y auténticamente popular que aún perviven en Montevideo, el grupo teatral 'El Galpón' se lanzó a realizar una experiencia nunca antes intentada. Por ello encargó al joven escritor y periodista Mauricio Rosencof que escribiera una pieza en la cual desarrollara la idea propuesta, una murga que conservara a la vez sus características más conocidas—la crítica mordaz a costumbres e instituciones . . .

El gran Tuleque, la historia de Tuleque, murguista venido a menos, se convierte en una "comedia musical a manera de murga" con el propósito de "penetrar en un público que no se vuelca en las salas teatrales." En Montevideo tiene lugar una función dedicada a la revolución cubana donde se canta, en la pieza, una canción dedicada a Castro. "La gracia, la agudeza y la malicia de los murguistas, que van improvisando nuevas cuartetitas, es francamente premiada por aplausos, pero la copla de Fidel tiene el poder mágico de poner en pie al público para aplaudir delirantemente a los cantantes." Respaldado por esa experiencia escénica, Hugo Ulive, su director, iría a Cuba contratado por el Teatro Nacional: no aparecería en los círculos teatrales por generación espontánea, como muchos creían. Mientras los teatristas cubanos discutían sobre el realismo ibseniano, el existencialismo sartreano, el absurdo, el distanciamiento épico y Stanislavski, Ulive iba a representar el síntoma de la concientización política de la dramaturgia latinoamericana, consecuencia de un fenómeno histórico que algunos dramaturgos cubanos comprometidos sólo compartían en su medida revolucionaria pero no en la marxista.

En Cuba no se hacía teatro al modo descrito en "*En gran Tuleque*." Es cierto que algunas obras (*El corte*, de Ferrer, donde se enfrentaban revolución y contrarrevolución, y *La botija*, una de mis obras en un acto, donde un personaje del público—es decir, del pueblo—subía a escena y le quitaba una botija con dinero a un malversador) manifestaban un claro compromiso político, se ponían en cooperativas obreras, recorrían la isla y apuntaban hacia una relación directa con el público. Pero se está muy lejos de una participación masiva revolucionaria. Miguel Ponce en "El teatro" (N. 77, septiembre 19, 1960, p. 31), que estrena obras cubanas en Camagüey, clama no sólo por "autores, directores, actores, escenógrafos," sino también por un público más numeroso. En "La labor cultural de Bellas Artes" (N. 90, enero 9, 1961, p. 6-7) se indica que durante el año 1960 la cooperativa popular de arte presentó "doce conciertos, trescientas funciones de cine debate, setenta y cuatro funciones de títeres" y obras de Lorca, Ramos, Moratín, Miller, Lope, Buero Vallejo, Priestley, Montes Huidobro, Chéjov, Agustín Millán, María Álvarez Ríos; pero se trata de un amplio programa de divulgación cultural sin ningún nexo con el tipo de teatro doctrinal que describe Fornaris en su artículo.

Inclusive *Cantata de Santiago* (N. 70, agosto 2, 1960, pp. 24-25) de Pablo Armando Fernández, tiene una naturaleza lírico-lorquiana bien diferente. Señala Oscar Hurtado en "La *Cantata* de Pablo Armando" (N. 70, agosto 2, 1960, p. 24), que fue escrita y estrenada en Nueva York en 1958, pero que ha

sido re-escrita y ampliada por el autor, ya que además de algunos versos de Jorge Manrique, Martí y Quevedo, pregones callejeros, poemas que se repiten por el campo y versos de algunas canciones populares, incorpora el autor "frases en forma de versos de otro poeta del pueblo, Fidel Castro . . . Dos cuartetos han sido tomadas del discurso de Fidel a los Metalúrgicos." Aunque Hurtado cree "que ha comenzado con ella un nuevo estilo," lo cierto es que no comienza nada. Además, la *Cantata* está aferrada al concepto autoral y dista mucho del anonimato. En "Impresiones de un director" (N. 70, agosto 2, 1960, p. 26) Humberto Arenal coloca la *Cantata*, conmemorando un aniversario de la revolución triunfante, "con las montañas de la Sierra a la espalda y al frente, a izquierda y a derecha"; pero entre un grupo de artistas demasiado conscientes de su yo para poder ser auténticamente revolucionarios.

Tiene otro carácter la puesta en escena de *Realengo 18*, que se presenta en La Habana con motivo del Festival de Teatro Obrero y Campesino. Limitándonos a los textos de *Lunes*, dejo constancia de su importancia mediante una carta que me escribe el Sr. Cándido Hernández con motivo de uno de mis artículos en la página de teatro de *Revolución*. La carta (N. 101, abril 3, 1961, p. 16) señala que

. . . en su *Retablo* de fecha 20, leí sobre el grupo del *Realengo 18* que se presentó en el Payret y que también fui a ver, pues en mis recorridos por Cuba, estuve hace alrededor de 30 años en aquella región y conocí una joven maestra revolucionaria, que alfabetizó por allá, que escribió y dirigió una obrera antiimperialista contra la Cía. "Corralillo" que quería quitarle la tierra a dichos campesinos. Dicha maestra se llamaba Vilma Ramírez . . . La obrera en cuestión se puso en la escuela que se levantó en el barrio 'El Lechero' y era tan revolucionaria y antiimperialista que al día siguiente actuó la autoridad . . . Ahora usted la menciona y me parece interesante recordar estos hechos, ya que es conmovedor que aquella semilla del teatro haya germinado.

Por lo dicho en esta carta los antecedentes de *Realengo 18* destacan una marcada posición política, que será heredada por este grupo de teatro popular que estrenará en La Habana por primera vez. Más todavía, se trata de los antecedentes de todo el movimiento de teatro político que saldrá de Cuba después. Sin embargo, internamente, ante una revolución que se consideraba triunfante, el teatro cubano del momento no siente el imperativo, a nivel nacional, de una campaña de lucha y adoctrinamiento contra el régimen: después de todo, la revolución estaba en el poder y no la Cía. "Corralillo." Pero al extenderse a nivel continental la función revolucionaria, el arte del autor iba a pedir la eliminación de toda una concepción previa del escritor y del dramaturgo en particular, una forma de holocausto y eliminación al servicio de la mera transcripción. Es natural que para actores, directores, críticos, y en especial para aquéllos encargados de la política teatral, el proceso tuviera un significado bien diferente que para el dramaturgo.

Todo este porvenir lo define claramente Rine Leal a través de su propia evolución crítica cuando comenta en "Las Escuelas Populares de Arte" (N. 99, mayo 13, 1961, p. 28), que en las Granjas del Pueblo existirán tres secciones de arte, música, danza y teatro, que no se limitarán a llevar

espectáculos al campesinado, ya que éstos no serán “simples consumidores pasivos, sino actores en activo, productores y creadores. Es una solución totalmente revolucionaria que habrá de reformar por entero la estructura, forma y carácter de nuestro teatro.” Leal afirma que el teatro cubano dependerá de un conjunto de factores que será “objetivo de un gobierno revolucionario y que no es un asunto privado de Cuba, sino a escala mundial.” La evolución del crítico desde los tiempos de afirmación burguesa de las salas teatrales es, indiscutiblemente, notoria. Es obvio también que la producción del “teatro de autores” de la década del sesenta no es el resultado del nuevo proceso histórico sino el producto de una promoción de escritores de un mundo anterior, porque no es posible considerar una doble ecuación de valores. Si el teatro de la revolución es el que propone Leal en el texto que comentamos, el resto no lo es: se produce a pesar de una nueva realidad. En efecto, es difícil ver los mejores momentos del teatro cubano de la década del sesenta dentro del futuro señalado por Leal. Agrega que “el resultado de esta medida de educación popular artística promete que nuestro teatro dentro de veinte años, digamos por ejemplo, puede poseer la vitalidad, sinceridad y expresión como ningún otro país de nuestra América . . .” Pero esta evolución hay que verla dentro de los otros “objetivos” del gobierno revolucionario y, como tal, debe juzgarse políticamente, no artísticamente solamente, y en la medida de los intereses del castrismo. En este sentido el éxito parece innegable, pero habría que ver si así es en la medida del teatro, no sólo como espectáculo de un momento, sino como contribución permanente, imposible de valorar sin considerar la permanencia del texto dramático fuera de la historia.

No hay modo de escribir la historia del teatro cubano sin investigar en los textos de *Lunes* y del propio periódico *Revolución*. Pero quizás sea “Lunes conversa con autores, directores, y críticos sobre el teatro cubano” (N. 101, abril 3, 1961, pp. 3-7) uno de los más significativos, ya que resume todo el proceso de cambio y sus contradicciones. En la mesa redonda organizada por Leal participan Valdés Rodríguez, Calvert Casey, Virgilio Piñera, Rubén Vigón, Antón Arrufat, Adolfo de Luis, Carlos Felipe, Gilda Hernández, Hugo Ulive, Alejo Beltrán, Julio Matas, Juan Guerra, Martínez Aparicio, Isabel Monal, Clara Ronay, Ignacio Gutiérrez y yo. Los temas son los mismos, pero en abril de 1961, poco antes de la invasión de Bahía de Cochinos, la presión histórico-política se deja sentir y la definición marxista del proceso está más esclarecida. Nos parece imprescindible transcribir algunas declaraciones.

RINE LEAL—Podemos discutir qué cosa es o debe ser el teatro cubano en tres tópicos: Primero, si existe esa cosa que se llama teatro cubano. Segundo . . . : por qué ustedes creen que existe o por qué ustedes creen que no existe. Y el tercer elemento es muy importante . . . : ¿es correcta la actual posición del teatro en los momentos actuales? Es decir, ¿es correcto el tipo de teatro o el teatro cubano está reflejando correctamente el actual momento de Cuba?

HUGO ULIVE—En estos momentos Cuba tiene la enorme ventaja, la anhelada ventaja, de una Revolución que la coloca en una doble posición: la de una enorme libertad . . . y de una enorme responsabilidad

frente a todo el conjunto de la cultura latinoamericana . . . Los autores cubanos deben saber, y me creo en el deber de advertírseles como extranjero, que hay un enorme interés por ver *como la Revolución influye en la obra creadora*, como produce un teatro que seguramente se va a manejar dentro de otras coordinadas . . . El autor cubano deberá siempre circunscribir su labor creativa, como toda empresa cultural latinoamericana que se emprenda, dentro de lo popular y lo nativo . . . No puede considerarse teatro nacional un teatro que imite exteriormente solamente la forma de lo nacional . . .

ANTÓN ARRUFAT—*Quizás el término de teatro nacional destruya un teatro para destacar entonces otro*, es decir, “la obra de este autor es nacional y la obra de este otro no lo es”; o si debemos aceptar que todos los autores que escriban en un país representen a esa nación aunque la parte que ellos representen sea menos reconocida por los críticos . . . Yo considero como autor que la palabra nacional es como un principio de coacción a los autores. Lo importante es entonces utilizar la palabra nacional en el sentido más amplio . . . que es el que yo creo que debe utilizarse . . . cada persona que escriba en Cuba escribe cubanamente, porque no se escribe en el aire . . . La gente refleja su realidad pasada por su imaginación . . . Yo creo que el concepto de lo nacional debe extenderse y decirse: *todos son nacionales, porque todos escriben en Cuba*.

RINE LEAL—A mí me gustaría conocer la opinión de dos autores aquí presentes, que son Matías Montes y José Triana.

JOSÉ TRIANA—*Yo sólo quiero trabajar*.

MATÍAS MONTES—Creo, como autor, que *las bases del teatro cubano descansan, naturalmente, en el autor*. Cuando dentro de un siglo se hable de teatro cubano será referido directamente a la producción dramática a base de autores nacionales, que ha de ser el eje fundamental de nuestro teatro.

RINE LEAL—*¿Tú crees que cualquier obra escrita por un cubano, aunque tenga un tema extranjero, es nacional, es cubana?*

MATÍAS MONTES—Creo que sí, que *cualquier obra de autor cubano es cubana*.

JULIO MATAS—Yo quería aludir específicamente al problema de la tradición. Aquí se ha pasado un poco rápidamente sobre ella. Yo creo que Cuba, y en general Hispanoamérica, se ha descuidado mucho el cultivo de los clásicos, y no hay que olvidar que el teatro clásico español es patrimonio de nuestros pueblos. Yo propongo una mayor atención de los teatristas hacia los grandes autores del Siglo de Oro; los jóvenes autores se formarían respirando ese aire refrescante, aunque luzca paradójico, que es la buena y vieja tradición.

ISABEL MONAL—Es responsabilidad del Gobierno y nuestra dar los medios para que ese fin se adquiera, pero *dado esos medios*, en definitiva la responsabilidad de que los autores logren mejores metas, y logren una mejor línea dramática en todos los demás aspectos, será responsabilidad de los autores, responsabilidad de los directores, y responsabilidad de cada uno de los que las enseñan.

Un análisis del texto previo y, en particular, de *nuestro subrayado*, puede servir de síntesis y conclusión a nuestro recorrido por las páginas teatrales de *Lunes de Revolución*. Es obvio que se le pedía al teatrista una clara definición de metas y una búsqueda de procedimientos, pero en particular al autor. La estrecha relación entre éste y la historia tenía que definirse, no sólo aceptando

ideológicamente el proceso revolucionario sino limitándose a sus objetivos (evidente temor de Arrufat). El cuestionario inquisitivo de Leal lleva sin duda a la búsqueda de definiciones, afirmación del compromiso, y lo que es más importante, a determinar de forma más exacta los medios para llegar al objetivo. Ulive plantea el problema de la libertad, previa aceptación de su existencia en la Cuba castrista. La función política del teatro está implícita en la "enorme responsabilidad" asumida, que no es técnica sino ideológica. Ulive es coercitivo en su definición de la labor creadora, que expresa a modo de advertencia, con todas las implicaciones del caso: no aceptar una responsabilidad en la medida establecida es un incumplimiento del deber. Su posición, justo es decirlo, está ajustada a la historia; pero muchos teatristas cubanos vivían dentro de una utopía intelectual. Por eso Arrufat mantiene unos puntos de vista que están asociados a su problemática ulterior como dramaturgo. Temiendo verse atrapado en la definición de lo "nacional," bien compleja, se rebela contra el punto de vista de Ulive y anticipa la "coacción." El tiempo demostrará su verdad y su error, así como el mío. Mi concepto del "teatro de autores" (expresión, en otro sentido, de la lucha de clase) cae en idéntica categoría. Sigue la línea que había iniciado con mi ensayo en defensa de Ramos a principios de la revolución. Pero nuestras definiciones, que parecen verdades de perogrullo, representan una posición heterodoxa dentro de la ortodoxia de Ulive y, aparentemente, del propio Leal. Julio Matas, al dirigir su atención a los clásicos, se escapa hacia un "teatro de autores" por excelencia (Lope, Calderón, Tirso) que dista mucho de los lineamientos de un teatro de configuración colectiva y el anonimato de los misterios medievales. Adopta, con ello, una posición comprometida, que también expresa Triana evasivamente. Finalmente, Isabel Monal, Directora del Teatro Nacional, insiste en la "responsabilidad," coercitiva también, que responde a la lógica precisa de la compra-venta: hay que pagar un precio por todo beneficio que se recibe.

El conjunto de factores es fascinante y lleva a un mejor entendimiento del teatro cubano en particular y de las relaciones entre arte y revolución en general. El tiempo dirá en qué medida el teatro cubano ha dejado una contribución permanente más allá de una a nivel político. En cuanto a los autores del momento, una extraña paradoja tuvo lugar. Si como tales estaban teatralmente en lo cierto, históricamente, hasta que no se demuestre lo contrario, parecían andar equivocados: volvían al Siglo de Oro por los caminos del desengaño. En todo caso, *Lunes de Revolución* tiene un extraordinario valor como documento de su tiempo, dentro de la literatura cubana en general. También lo tiene dentro del teatro, ya que allí se publican obras dramáticas inéditas y numerosos textos críticos. Además, refleja pasado, presente y futuro del hacer teatral cubano. Del pasado están las frustraciones republicanas; del presente (1959-1961) están los entusiasmos, ansiedades, inquietudes, compromisos y confusiones de sus teatristas; del futuro, los lineamientos estéticos y políticos, así como las incógnitas del teatro cubano del porvenir.

NOTAS

1. Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de la *American Philosophical Society*. Las investigaciones fueron realizadas en la biblioteca pública de la ciudad de Nueva York y salvo muy pocas omisiones de textos de menor importancia, contiene la más completa información crítico-bibliográfica sobre artículos de temática teatral publicados en el semanario. Número, fecha de publicación y paginación aparecen indicados inmediatamente después del título del artículo.

2. Ver mi trabajo "Nueva Generación," *Chasqui*, Vol. IX, N. 1 (noviembre 1979), 39-74.

3. Para Lisandro Otero, por ejemplo, "*Lunes de Revolución* se convirtió en azote de la cultura cubana: todo aquél que no fuese miembro de la restringida *mafia*, o colaborase con sus pretensiones hegemónicas, era zarandeado y embestido." Ver "Lunes de un frustrado," *Prisma* (octubre 1983), 41-43. Se trata de un feroz artículo en contra de Cabrera Infante.

4. En realidad todas estas definiciones sobre el teatro nacional eran engañosas. No se trataba de definir el teatro nacional sino la función internacional del teatro cubano. Esto explica la importancia de Ulive en esta reunión, que abre las puertas a la decisiva importancia de teatristas foráneos, como es el caso de Manuel Galich, que dirigirá *Conjunto* a partir de 1972, cuya posición política está muy bien definida teatralmente.

Compañía Latinoamericana de Teatro

"Los Cuatro"

Debido a la trágica muerte de Héctor Duvauchelle en diciembre de 1983, desaparición que aún nos tiene consternados, modificamos el nombre de la Compañía y nos reestructuramos asimilando a jóvenes actores venezolanos egresados de las escuelas de teatro. La Dirección artística del Grupo está a cargo de Boris Kozlowski, director profesional de larga trayectoria en Suecia. Del grupo original solamente quedo yo, por cuanto Humberto Duvauchelle regresó a su país de origen y en estos momentos se encuentra trabajando en el elenco de teatro estable de la Universidad de Chile.

El último estreno de la Compañía fue la obra *Antropofagia* de Jorge Díaz, que estaba ensayando Héctor cuando lo sorprendió la tragedia. Nuestra labor no ha tenido cambios, en el sentido que seguimos con el mismo profesionalismo y con el inagotable afán de seguir adelante en la difusión teatral sin sucumbir a pesar de la gravedad de lo acontecido.

Actualmente estamos por empezar los ensayos de dos obras de José Gabriel Núñez, dramaturgo venezolano que ha destacado en el quehacer cultural del país. Tienen por título *Yo mujer y Silencio, paraíso directo*, obras que espero estén listas para su estreno a principio de 1985.

septiembre 1984

Orietta Escámez
Caracas, Venezuela