

# ENTREVISTA A JOSÉ TRIANA

---

Ricard Salvat

París, agost del 2003

Ricard Salvat: — El día que estuvimos en Barcelona hablando de teatro, Iván de la Nuez comentó lo importante que para él habían sido ciertas obras de Carlos Felipe. ¿Se le puede considerar como un maestro tuyo? ¿Qué maestros tuviste a parte de Felipe? Sería bueno que de cara al lector catalán y español hablaras de cómo estaba el teatro cubano antes de la revolución.

José Triana: — Esta pregunta tiene varias respuestas. Primero: la obra de Carlos Felipe pertenece a lo que podría llamarse el período republicano. A partir de los años cuarenta, o mejor, a finales del 1938. Obras que tuvieron una repercusión en el ámbito teatral habanero. Obras que tenían la desdicha de conocer únicamente el día del estreno, o a lo sumo, dos representaciones más para el público cultivado de la burguesía y de la pequeña burguesía, pero que jamás lograban una gran difusión. Sus obras *El chino* y *El travieso Jimmy* nos ofrecen la imagen de un dramaturgo que quiere traspasar los linderos del provincianismo imperante en aquel momento. Llenas de aciertos técnicos, teatrales y de observaciones de nuestra idiosincrasia, están recargadas de retórica, de un decir que resulta falso. Los personajes, sacados de la extraña popular y de la pequeña burguesía, se debaten entre lo que quieren exponer y lo que no exponen. Una especie de nebulosa circula entre ellos como si quisiera asfixiarlos. Otro tanto sucede con *Réquiem para Yarini* que, sin lugar a dudas, es una magnífica muestra de su quehacer. Segundo: afirmar que fui un discípulo de Carlos Felipe sería mentir. Lo conocí ya tarde, cuando tuvo un éxito absoluto de público y de crítica con la obra musical *De película*. Dentro del llamado proceso revolucionario, Felipe estrenó en 1964 el *Réquiem para Yarini* con un hermoso trabajo de actores y del director Dume, y tuvo una linda reposición en *El travieso Jimmy* en un festival de teatro de aficionados, si mal no recuerdo.

Me parece apropiado que a Iván le interese la obra de Carlos Felipe; fue un genuino autor cubano que tuvo que debatirse en un ambiente hostil, que su obra se hizo, a pesar o en contra de ese ambiente; que sus temas tocan en lo hondo nuestra sensibilidad. Tercero: mis mentores en el teatro (creo que lo he dicho en alguna parte) fueron el teatro vernáculo cubano, autores como los trágicos griegos, William Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Jean Genet, Samuel Beckett, T. S. Eliott, Ionesco, Ramón del Valle-Inclán, Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Virgilio Piñeira. Por desgracia, los autores románticos cubanos, maravillosos dramaturgos, vine a conocerlos cuando estaba formado, hablo, de las puestas en escena, en especial, de Gertrudis Gómez Avellaneda, José Jacinto Milanés y Joaquín Lorenzo Luaces. Autores olvidados o menospreciados que tenían que estar en el repertorio del Teatro Nacional, y que Armando Suárez del Villar tuvo el coraje de ponerlos en escena en los años sesenta en Teatro Estudio.

Cuarto: el teatro en la década de los años treinta y cuarenta me luce mero balbuceo. Escritores como Luis A. Baralt (también director de teatro con su memorable puesta en escena de *Juana de Arco en la hoguera*, de Arthur Honneger; y *Juana de Castilla*, de Hans Rothe, entre otras) con *La luna en el pantano* y *Junto al río* y José Antonio Ramos con *Tembladera* (1917) y *La recurva* (1941) dieron señales de un verdadero talento creativo. La irrupción de los jóvenes escritores Eduardo Manet, René Buch, Rolando Ferrer, Ramón Ferreira, Niso Malaret, Matías Montes Huidobro, Fermín Borges, Gloria Parrado y Rine Leal crean un espacio donde se percibe la fuerza que llamaría «lo cubano» con la figura emblemática de Virgilio Piñeira con *Electra Garrigó* y *Jesús*.

A mediados de los años cuarenta y en los cincuenta el teatro tomó un impulso decisivo con las puestas en escena de Ludwig Shajovicz (seguidor de las teorías del director alemán Reinhardt) en el Teatro Universitario de los clásicos griegos —tengo vagas reminiscencias de esa época— y la aparición de los grupos de Theatralia, Patronato del Teatro, del ADAD (Academia de Arte Dramático), Talía, Farseros, Teatro Prometeo, el teatro Las Máscaras, y el Teatro Arlequín, que ofrecían lo mejor y más variado del teatro universal; así como las visitas de las compañías de Louis Jouvet, de María Tereza Montoya, de Francisco Petroné, de Eugenia Zuffoli, de Carlos Lemos, de Magda Haller, de María Fernanda Ladrón de Guevara, y otras que se escapaban por negligencia o chochería; la promoción de directores, formados en La Habana y perfeccionados en las escuelas de Piscator, de Stanislavski, Stella Adler y Actors Studio de Nueva York, como Ramón Antonio Crusellas, Francisco Morín, Andrés Castro, Lorna de Sosa, Modesto Centeno, Cuqui Ponce de León, Julio Martínez Aparicio, Reinaldo de Zúñiga, Rubén Vigón, Julio Matas, Roberto Peléz, Erik Santamaría, Mario Martín, Osvaldo Pradere y Dume; y el conjunto de actores como: Marisabel Sáenz, Ana Saínez, Otto Sirgo, Violeta Casals, Gaspar Santelices, Miriam Acevedo, María Antonia Rey, Ernestina Linares, Minín Bujones, Adela Escartín, Carmen Montejo, Marta Elba Fombellida, Teté Casuso, Ángel Espasande, Helena Huerta, Parmenia Silva, Pedro Álvarez, Maritza Rosales, Vicente Revueltas, Alejandro Lugo, Fedora Capdevila, Rosa Felipe (hermana de Carlos), Adolfo de Luis, María Brenes, Eduardo Egea, Ofelia González, Teresa María Rojas, Florencio Escudero, Eduardo Moure, Nena Acevedo, Juanita Capdevila, María Suárez, Helmo Hernández, Manuel Pereiro, René Sánchez, Reinaldo Miravalles y Berta Martínez. Tampoco puedo obviar las compañías ambulantes de Marta Muñiz y Cuca Forcade, respectivamente, y las del teatro vernáculo de Carlos Pous y Sindo Triana, y las temporadas de Garrido y Piñeiro, dos cómicos populares, y de Leopoldo Fernández (Pototo), Anibal de Mar (Filomeno) y Mimi Cal (Nananina), otros cómicos de marcada relevancia. Sin contar con los escenógrafos, los luminotécnicos, los maquillistas, los vestuaristas y los pintores que integraban equipos disciplinados y de probada inventiva. El repertorio abarcaba los clásicos, los románticos y los contemporáneos ingleses, franceses, alemanes, rusos (Chejov), castellanos y catalanes. El teatro norteamericano y el francés tenían una amplia difusión; una obra puesta en Broadway o París de inmediato se ponía en La Habana. Las obras cubanas premiadas en los concursos que cada año los grupos promovían se exhibían dos o tres veces de acuerdo con la demanda del público. Sólo los autores Virgilio Piñera o Ramón Ferreira acaparaban el éxito de taquilla. Entre los excelentes montajes, aparte de los de Luis A. Baralt, mencionaré los de Andrés Castro (*Yerma*, de García Lorca, *Cándida*, de Bernard Shaw, *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, *Picnic* y *La oscuridad detrás de la escalera*, de William Inge, *Verano y Humo* y *El dulce pájaro de la juventud*, de Tennessee Williams, *Cocktail Party*, de T. S. Eliot, y los de

Francisco Morín (*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñeira, *Las criadas*, de Jean Genet, *Calígula*, de Albert Camus, *Delito en la isla de las cabras*, de Ugo Betti, *Sur*, de Julien Green, *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, *Sangre verde*, de Silvio Gioveninetti, *Réquiem para una monja*, de Faulkner-Camus).<sup>1</sup>

El hecho de haber registrado esta larga lista de actores, autores, obras y directores evidencia la efervescencia y la curiosidad de nuestros teatristas, inclinados a aventurarse en los territorios de la investigación y experimentación. Era un teatro de búsqueda, de riesgo, de ardiente creatividad.

R.S. — **¿Qué cambios comportó la Revolución Cubana en el teatro? Visto desde España, y luego lo pude corroborar en mis primeras visitas a La Habana, del año 1960 al 1968 La Habana fue un espléndido centro internacional de teatro, un lugar de experimentación y también del cine. Recuerdo lo que significó el paso de Krejčà, de Wekwerth, en general de la gente del Berliner, de Armand Gatti. ¿Podrías hablarnos de aquellos años?**

J.T. — El viejo sueño de tener un teatro nacional cristalizó con la llegada de los barbudos al poder; creándose por decreto gubernamental. Batista había construido a medias el edificio del Teatro Nacional enclavado en la futura plaza dedicada a José Martí que se llamaría luego plaza de la Revolución. Como era de esperarse los grupos de actores, directores y técnicos de los años cuarenta y cincuenta fueron los rectores del movimiento. Ellos siguieron insufiéndole a la juventud que se inicia en el 1959 el aliento creador y de experimentación. La burocracia «revolucionaria» supo aprovecharse de ellos, y desarrolló incluso los movimientos de teatro aficionado en toda la isla y sus festivales, el Festival de Teatro Latino Americano, patrocinado por la Casa de las Américas, la creación de los premios de Teatro de la Casa de las Américas y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), las publicaciones específicamente de teatro de la UNEAC, la Escuela de Cubanacán para las Artes y el Teatro Universitario de Oriente, el Teatro de Guignol Nacional, dirigidos por Pepe Camejo, Pepe Carril y Carucha Camejo, el Teatro del Guignol Provincial, dirigido por Osvaldo Pradere, el Conjunto Dramático Nacional, Teatro Estudio, Teatro Rita Montaner, Taller Dramático. Virgilio Piñera propició también la edición de obras de teatro en la colección «ERRE» del periódico *Revolución* y en el Consejo Nacional de Cultura imprimen los tomos de las obras teatrales de Gertrudis Gómez Avellaneda, José Jacinto Milanés y Joaquín Lorenzo Luaces, y en la Editorial Nacional de Cuba sacan a la luz los dramaturgos clásicos universales. El mundo de las candilejas se masifica.

Los cambios, desde mi perspectiva actual, fueron nocivos para el teatro en concreto, como para el país en general, puesto que irrumpieron elementos que perturbaron su natural crecimiento, es decir, su evolución; de hecho, impuso un sentimiento de «aguas turbias», de represión. Desde el comienzo se televisaban los juicios y los fusilamientos de los, unos connotados y otros supuestos, esbirros batistianos y se fue instalando el miedo, el terror, la deserción.

La idea de cambio era válida en la medida que permitiera un avance equitativo de las fuerzas generadoras de la economía, de los problemas sociales, que las desigualdades existentes se aminoraran y desaparecieran de acuerdo a los conceptos democráticos. Pero ocurrió todo lo contrario. La fuerza revolucionaria impuso una ruptura, o mejor dicho, sufrimos un violento bocabajo y la intemperancia caprichosa de un poder absoluto, y en consecuencia la inestabilidad entre lo que se decía y lo que se hacía; y el pueblo, que no estaba preparado, ni tampoco los intelectuales, a sufrir semejante batuqueo empezaron a resentir el desajuste que provocaba vivir situaciones de emergencia, y trataban de obrar en ese maremágnum creado, incrementando las

potencialidades de sobrevivir; echando mano al doble discurso, a la demagogia, a la impostura —elementos que larvaban nuestra sociedad, que son propios de la naturaleza humana y que ahora fungían como maestros de ceremonias y ocupaban el primer plano de la escena nacional—. El golpe de estado de Batista, en 1952, rémora nefasta, pensamos, tomaba cuerpo y se amplificaba.

Los conflictos internos de los grupos pronto salieron a relucir y, con el paso de las semanas y de los meses, se fueron intensificando, permitiendo a los dirigentes agrupar a los actores, directores y autores bajo la égida de los principios revolucionarios, de abolir de un modo paulatino la iniciativa privada, de controlar qué se escribía, qué se montaba..., y de analizar la conciencia política y la actitud y actividades sexuales de los artistas, tergiversándolas con la moral, o mejor dicho, con la moralina.

Asimismo, el gobierno castrista dedicó sus recursos económicos para respaldar una imagen de confianza y desplegar la propaganda a escala internacional —primera revolución socialista de América Latina, se obviaba la revolución mexicana de 1912— asegurando el mantenimiento de la seducción, la exportación de las ideas subversivas y armas en los países tercermundistas y las incursiones de las guerrillas en Latinoamérica y África, por mencionar dos lugares comunes, mientras la escasez y la penuria se avistaban en todo el territorio nacional. Pero, ¿qué visitante invitado, el más reacio, no salía convencido de que la revolución ofrecía un bienestar absoluto al pueblo y a los artistas y escritores, si a ese visitante lo llevaban y traían los guías o intérpretes bien seleccionados y adiestrados en magnificar las conquistas y virtudes del régimen?

Si aludo a ese momento, desde el punto de vista político, económico y social, lo hago con el objeto de mostrar la situación general que confrontaba la nación. En cuanto a nuestra posición, la de los escritores, artistas e intelectuales, los que optamos por quedarnos, muchos de nosotros veíamos avecinarse la catástrofe, sin embargo, queríamos cerrar los ojos y emitir frases consoladoras, esperando que las cosas pudieran arreglarse como por arte de magia. Detrás de esto, sin lugar a dudas, se encubrían nuestras ambiciones artísticas desmedidas, nuestras debilidades y nuestros miedos. Entramos en una danza maquiavélica, en un cachumbambé, en una toma y daca siniestros. Cuántas veces me oí repitiendo como un papagayo conceptos obsoletos, en los que no creía, con la finalidad de que me dejaran tranquilo, o, ingenuo de mí, que me permitieran hacer lo que traía en mente, que difería de lo estipulado, creyendo que el acto creador valía la pena, que sobrepasaba la contingencia y sería respetado, que un poema se hacía en el sacrificio y en la pobreza, tonto de mí, sabiendo de antemano que estaba solo, rodeado de enemigos, que no tenía un padrino que me bautizara, que mi vida pendía de un finísimo hilo de araña, que en definitiva esa declaración actuaría como un bumerán, y que yo seguiría siendo quien era, una hoja al garete en un torbellino de contradicciones mezquinas. Cuántas veces asumí el silencio, cuántas veces utilicé la sonrisa como medio de escape..., o jugando al imbécil, cuántas... No trato de hacer un *mea culpa*. Lo que hice lo hice, y está ahí, y no me arrepiento de ello. Una manera miserable o desafortunada, lo admito, no tengo la madera de los héroes, que me evitaba la cárcel, la locura o el suicidio. Además lo consideraba un mal menor, pues a la hora de defender un principio artístico lo asumía con todas sus consecuencias. Como fue el caso de mi defensa de *Los siete contra Tebas*.

Cuando me hablas «del año 1960 al 1968 La Habana fue un espléndido centro internacional del teatro, un lugar de experimentación», te confirmo que por eso luchábamos, la aspiración mayor:

Es muy probable que al oír nuestras conversaciones, nuestros deseos, y vieras un montaje del Teatro del Guignol Nacional, sacarás esas conclusiones. No obstante, el verdadero potencial estuvo a medias, lastrado por los miedos, por la venalidad de los intereses burocráticos, por las rivalidades internas. Los hallazgos de creatividad y experimentación se producían, naturalmente que se producían, contra viento y marea; tenemos el ejemplo del Teatro de Guignol Nacional, que lograron una libertad artística que todavía recuerdo: *Don Juan Tenorio*, *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, *Ubú Rey*, *La corte del Faraón*, etc.; el Teatro del Guignol Provincial con *El maleficio de la mariposa*; de Vicente Revuelta *El círculo de tiza caucasiano*, *El alma buena de Se-Chuan* y *El perro del hortelano*, lleno de invención, gracia y profundidad, y de Julio Matas de *La verdad sospechosa* y *La lección*.

Otomar Krejčá realizó una puesta en escena brillante de *Romeo y Julieta*. Y quedó ahí. Del Berliner se hablaba hasta los codos y de Bertolt Brecht; y si te soy sincero, de Brecht prefiero sus obras mayores como *Galileo, Galilei*, *Santa Juana de los mataderos*, *El círculo de tiza caucasiano*, *El alma buena de Se-Chuan*, *La ópera de los tres centavos*, menos *Madre Coraje y sus hijos*. Sé que fallo en mi apreciación, así como detesto su teatro didáctico.

Poco te diré de Armand Gatti. Filmó *El otro Cristóbal* y lo consideró un lamentable fiasco. No creo que tuviera gran contacto con la gente de teatro, exceptuando a Eduardo Manet.

Si se hace un balance desapasionado vemos que el teatro de empresa privada (que en estos casos eran los propios creadores quienes llevaban las riendas de las producciones y se permitían el lujo de hacer las obras que querían), desaparece, y los actores y los directores jóvenes forman parte de la oficialidad; por tanto, es un teatro que sigue las líneas determinadas por la dirigencia; un teatro político porque sirve a los intereses gubernamentales, en este caso, del marxismo leninismo; que de algún modo explica el desventurado final que tuvieron en la cárcel, en los campos de trabajo y luego el exilio, los hermanos Camejo y Pepe Carril del Guignol Nacional al exigir ellos imponer los criterios artísticos e intelectuales.

En la hornada de los «pinos nuevos», de los actores que mostraban talento y sensibilidad, se encuentran: Verónica Lynn (que había actuado en los años 1957 y 1958, y en 1962 nos ofreció una inolvidable Luz Marina de *Aire frío* de Virgilio Piñera y en igual medida el personaje de Marta de Edward Albee de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* en 1968), Miriam Gómez (con una todavía recordada *Antígona*, de Jean Anouilh), Humberto Arenal (como director), Adolfo Llauradó, Silvano Pena, Lyda Triana (en el *Ángel Negro*, de Nelson Rodrigues), Alicia Bustamante, Asenneh Rodríguez, Marta Farré, José Antonio Rodríguez, Roberto Blanco y Berta Martínez (como actores y directores), Armando Suárez del Villar (director, especializándose en las obras cubanas del siglo XIX), David Camps (como director), Ricardo Barber, Mirta Cartaya, Ingrid González, Flora Lauten, Yolanda Farr, Dinorah Anreus, Isabel Moreno, Pepe Ramos, Raúl Xiqués, Julio Martínez, Aramis Delgado y Doris Castellanos. Los egresados de la Escuela de Arte de Cubanacán contribuyen con su dinamismo y fuerte imaginación creativa incorporándose a los grupos de Teatro Estudio y Teatro Político. En este último, Miriam Lescano se distingue por sus actuaciones y direcciones.

R.S. — **¿Qué sucedió en 1968 y qué crees que comportó el premio UNEAC que se concedió a Antón Arrufat?**

J.T. — El problema de 1968 empieza en 1965 cuando se premia *La noche de los asesinos* (teniendo el voto en contra de Bernardo Canal Feijóo) y más tarde en 1966 se le otorga el premio El Gallo de La Habana por unanimidad a su montaje. Hasta la fecha ninguna obra mostraba al

desnudo las interioridades de la vida cubana, su violencia y un sentido del humor incisivo y cruel en un marco cerrado, casi asfixiante de seres fácilmente identificables. Porque los tres personajes podían ser cualesquier hijo de vecino. Por otra parte, la obra en sí trascendía la contingencia y se transformaba en una metáfora; y como toda metáfora sería aplicable o utilizable en diferentes niveles de interpretación. Como siempre acontece, nacían de las reflexiones que mantenía en silencio sobre qué es el poder, qué es una revolución..., ¿una conmoción y la imposición de una utopía o un enfrentamiento con los conflictos del país a fin de que evolucione? ¿Es romper con el pasado y borrar y cuenta nueva? ¿O un largo ejercicio de análisis de la tradición y del presente, lo positivo y lo negativo, los entrecruzamientos de uno y otro, las falacias y la demagogia implícitas en la actividad humana, y las novedades que son aplicables sin forzar el conglomerado de intereses de una nación? ¿La radicalización y la intemperancia no engendran un desequilibrio que inevitablemente nos conduce a la esquizofrenia colectiva?

Al caer en las manos de diversos lectores el texto publicado, se desgranaban como mazorcas de maíz opiniones desorientadas y aberrantes. Una obra maestra, decían unos. Irrepresentable, decían otros. Una copia descarada de *Las criadas* de Genet. De técnica indudable, pero a qué conduce..., ¿a un nihilismo o a la catástrofe? ¿Con quién se identifica, con la revolución? ¡No, jamás! ¿Con la contrarrevolución! ¿Tú crees?... ¡Evidentemente el padre es Fidel, la madre es Cuba, y los tres hijos son la gente joven que quiere un cambio, o los delincuentes! ¿Por qué se celebra un juicio donde no interviene el abogado de la defensa? ¿Quiere meter el dedo en la llaga? ¡Ese tipo (el autor) es un francotirador y de poco fiar! ¡Un maricón de mierda! ¡Todos los maricones...! ¡Hay que romperles la siquitrilla! ¡Quién diablos se ha creído él...! ¡Clara subversión de Roberto Fernández Retamar quien tenía una cuenta que saldar conmigo por una crítica irrespetuosa que yo le hice a su libro de poemas *En su lugar la poesía* en la revista *Casa de las Américas* en 1963. Juan Larco consideraba *La noche de los asesinos* una obra peligrosa, puro diversionismo ideológico.

En ese año de 1965, la lucha contra «Bandidos»<sup>2</sup> en la Sierra de Escambray se intensificó y poblaciones enteras de esta región fueron trasladadas a otros villorrios distantes en la provincia de Pinar del Río y de Camagüey; se crearon también los campos de trabajo con sus campamentos, UMAP (verdaderos campos de concentración, dedicados a los trabajos agrícolas), con el deseo de sanear y de erradicar la influencia corruptora que ejercían en la sociedad, enviándose en grandes contingentes, los miembros de la secta de los Hijos de Jehová, los «viejos combatientes» de la clandestinidad contra Batista que discutían el curso que iba tomando la Revolución contrario a los principios por los cuales lucharon, los miembros del Partido Socialista que sostenía posiciones críticas, los jóvenes desarraigados que abandonaban el campo o los pueblos de provincia por falta de trabajo y pululaban en la ciudad de La Habana, sin oficio ni beneficio, los católicos vilipendiados «intransigentes» por no aceptar las consignas de la Revolución, los homosexuales de barrio, los estudiantes díscolos que se dejaban crecer la melena, oían a los Beatles o las canciones de Bob Dylan y se ponían pantalones estrechos o de campana por estar contaminados por el virus del enemigo imperialista y, por último, los escritores, actores y directores homosexuales o «flojos» —sufriendo interrogatorios a puerta cerrada en los centros de trabajo—. En ese mismo año de 1965 se publicaron dos poemas míos en la revista *Casa de las Américas* que produjeron un escándalo en el mundo literario, poemas que integran un pequeño fascículo titulado *Proyecto de olvido* y que ahora transcribo:

7

(Definición)

Yo soy tú y tú eres  
Mi sombra, mi cuerpo, mis ojos.  
No puedo ocultarme sin reconocerte  
En los espejos  
Hablo contigo y en la calle  
Y soy yo quien responde.  
Veo mi alma en el fondo de ti  
Y creo que es tu alma.  
Tú eres en mí y yo soy  
Tu sombra, tu cuerpo, tus ojos.  
Pienso en ti y eres tú quien  
Me piensas.  
El cielo y el infierno traducen  
Una misma cosa.

8

(Envío)

Convulso y confundido.  
Ardiendo en los desastres,  
En las cárceles, en los urinarios,  
En las caries, en los prostíbulos de la memoria  
Y en la sonrisa de un niño.  
Deslumbrado por un crimen o una carcajada.  
Repetiendo algún nombre  
—dime si es posible que te encuentre en mi cuerpo. La belleza  
ejerce una fascinación que impone su dominio incesante.  
Dime si es posible,  
Porque fue necesario morir  
Para que la belleza me fuera entregada  
En Compostela, a los 30 años,  
Entre sábanas manchadas de excrementos y espasmos.

Días después de publicados los poemas, Haydée Santamaría me llamó a su despacho con el deseo de intercambiar opiniones sobre un asunto que le preocupaba, y al entrar, ya tenía la revista abierta en las páginas de los susodichos poemas, sin muchos preámbulos, atacó directa y amable:

—Estoy leyendo tus poemas... ¡Siéntate! —con aprensión, obedecí. —¿Qué te parecen?

—No lo sé —le respondí, atemorizado y haciéndome el loco. Uno no sabe lo que escribe..., en otras palabras, su valor...

—Ah, sí..., pues yo no estoy de convencida...



Cruzando el puente, de José Triana. Muntatge dirigit per Ricard Salvat i interpretat per Enrique Belloch, Berta de Pablos i Raquel Monzo. Estrenada a la Sala Trapezi de València el 1992.  
(Jan S. Albrecht)

En ese instante oí unos golpecitos en la puerta, que se abrió e *ipso facto* asomó la cabeza «Chucho» Montané.

—¿Has leído esto? —Chucho, turbado, negó; y ella le extendió la revista. Léelos.

Mientras Chucho leía, ella se dirigió a mí con tono agresivo:

—No estoy dispuesta a que esto vuelva a ocurrir. ¿Qué significa eso de «Yo soy tú y tú eres / mi sombra, mi cuerpo, mis ojos». —Repetía de memoria los versos. —¿Qué sentimientos estás expresando...? ¡Yo, jamás he tenido una idea semejante! Por favor, Triana..., y luego cuando finalizas el otro poema con «entre sábanas manchadas de excrementos y espasmos»... ¡No te parece horrible! ¿Qué clase de actos practicas tú?... ¡Y eso en una revista de la Casa de las Américas! ¡Dios mío! ¡Esto me desconcierta, inconcebible! ¡Qué dirán los intelectuales y los poetas de...! ¡No, Triana!

Chucho se leyó los poemas y puso la revista abierta en la mesa.

—¿Qué tú piensas, Chucho?

—Haydée, son poemas...

—¿Poemas? Pero, Chucho, seamos conscientes... —y me miró, y descubrí en sus ojos una especie de crueldad mezclada de ternura, y examinando a Chucho le espetó: —¡Tú crees, Chucho!

—Sí, Haydée, Triana es un hombre sensible y tímido; en muchos poemas contemporáneos hay más violencia, por lo que conozco no soy un especialista...

—En fin, Triana, esto no puede volver a ocurrir... Te admiro y creo que eres buena persona y vives aquí... Si no fuera por eso quemaría la edición de la revista, te lo aseguro... ¡Inadmisible, Chucho!

Se levantó y supe que el rapapolvo lo daba por concluido. Dos días más tarde a Antón Arrufat, que fungía de jefe de redacción, lo despidieron. Roberto Fernández Retamar ocuparía su cargo.

Volvamos a *La noche de los asesinos* en cuestión: debía presentarse en el Festival de Teatro Latinoamericano de este año y no se montó: 1) porque el consejo directivo de la Casa de las Américas estimó que se haría en el momento adecuado; 2) porque Vicente Revuelta —a quien di el texto, días después de recibir el premio literario, «Si te gusta, hazla cuando puedas», le dije— había sido suspendido de la dirección del Teatro Estudio por orden de presidente Dorticós a causa de una conversación que tuvieron ambos y donde Vicente, escuetamente, le planteó que, viendo la orientación actual, si él, como homosexual, podía dirigir un teatro dentro del marco de la Revolución. La respuesta inmediata: fue separarlo de sus funciones. Esta posición de Vicente correspondía a la situación caótica, ya planteada de la UMAP, y teniendo en su haber datos fiables sobre los escritores, actores y directores acusados y enviados a las granjas de trabajos forzados, si él no hablaba honesto y a calzón quitado y comulgaba con rueda de molinos.

Existió un imponderable decisivo. Desde Colombia, Chile y Polonia llegaban noticias de las puestas en escena de *La noche de los asesinos* y la acogida entusiasta de los críticos y del público de esos países. En México apareció un elogioso análisis en la revista *Siempre*.

Dada la intervención en las altas esferas de Raquel Revuelta, Carlos Rafael Rodríguez y Juan Marinello, de paso por la isla, según algunos amigos, el asunto Revuelta fue resuelto y en los primeros días del mes de marzo de 1966 éste me llamó y me confirmó que le encantaba el texto y que lo montaría, si se lo permitía la Casa de las Américas, y me nombró las actrices con quienes le gustaría trabajar. Estuve de acuerdo en su elección. A finales de abril me informó que, terminado el trabajo de mesa, escogió un reparto de jóvenes actores que le darían a él un distanciamiento en la puesta en escena y supuse que la obra se haría por la decisión de Haydée Santamaría. De la entrevista que tuvo para obtener su deseo jamás le pregunté ni me interesé en el asunto.

Me invitó a visitar los ensayos, discutí con Vicente y los actores y con Wanda Garatti, la asesora artística e intelectual, y trabajé con ellos en los ensayos finales en los que Vicente tenía ciertas dificultades. La noche del estreno, de principio a fin, se deslizó como balsa sobre aceite. Algo mágico y sobrecogedor. La acogida del público fue impactante. Durante quince minutos el auditorio en pleno de pie aplaudió el trabajo de los actores y del director.

Al día siguiente Marcia Leiseca y María Angélica Álvarez se presentaron en mi cuartucho de La Habana Vieja. El jurado internacional del Festival de Teatro Latinoamericano quería conocerme y una vez allí se me embarullaron las discusiones. Sé que le otorgaron al montaje de *La noche de los asesinos* el primer premio y al de *Don Juan Tenorio* de Guignol Nacional el segundo y una mención especial a la versión teatral de los cuentos *Los años duros* de Jesús Díaz con el título de *Unos hombres y otros*, dirigida por Liliam Llerena, que hablaba pestes de la obra premiada. Mario

Parajón, Rafael Suárez Solís, Luis Amado Blanco y Rine Leal, conspicuos críticos de teatro, me dieron un espaldarazo en la prensa, alabando las virtudes de la pieza y su significación en la cultura cubana. A pesar de esta imprevista solidaridad yo estaba apabullado y con un enorme sentimiento de ausencia; y de un modo instintivo sentí la necesidad de ser invisible, de alejarme de todo. Aterrado y conmovido. Sabía que un veinte de mayo me venía encima y debía asimilarlo.

Llegaron las invitaciones del Teatro de las Naciones de París y los enemigos hacían de las suyas. La obra iría a la capital francesa, sin embargo, yo me quedaría por no reunir las condiciones revolucionarias requeridas. O porque el presupuesto lo habían reducido. O se evocaba el escándalo de los poemas. Elucubraciones de todo tipo pululaban en el ambiente hasta que Haydée Santamaría me llamó de nuevo a su despacho y me leyó la cartilla. Ella me apoyaría siempre que me comportara como un representante oficial de la Revolución Cubana, que tenía confianza en mí y me deseaba un buen viaje.

La obra en París tuvo la misma aceptación que la noche de su estreno en Teatro Estudio. La prensa francesa catalogó los tres mejores espectáculos mostrados ese año en el Festival de Teatro de las Naciones: *La noche de los asesinos* (Cuba), *Los gigantes de la montaña* (Italia) y un grupo de danzas de la India. Al finalizar la temporada invitaron a Vicente y al grupo a Avignon, y yo me fui a Londres donde la obra se ensayaba, dirigida por Terry Hands en el Theatre Adwyck de la Royal Shakespeare Company. Visitamos después Suiza, Italia y Bélgica. En Milán, me entrevisté con José Tamayo, que nos preparaba un ciclo en Madrid y Barcelona que concluiría con un recorrido por los festivales de España. Llamé a Haydée informándole con detalle del proyecto y me dijo que era imposible puesto que nos esperaban para la apertura de un seminario nacional de teatro.

Nos recibieron con todos los honores en el aeropuerto José Martí la mañana del 9 de diciembre de 1967. Y al instante nos comunicaron José Lanuza y Lisandro Otero que participaríamos en el evento más importante programado por la Revolución en todos estos años. Me di cuenta de que caía en una trampa. Se crearon diferentes equipos que discutirían los problemas que confrontaba el teatro nacional en general y en particular, presididos por dramaturgos renombrados, entre ellos me encontraba yo vivo y coleando. Cada equipo debía preparar una ponencia que abordaría una síntesis de las discusiones llevadas a cabo durante los días del seminario y se leería en la clausura. Del resultado de este seminario se dictaría la política cultural y se pondría en vigor. El cuadro lo habían calculado de antemano; un simple juego, una mascarada, que serviría de tape a la burocracia para eliminar lo que consideraba un rezago corruptor de la cultura contemporánea, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, y así todos aquellos que se manifestaban sus adeptos. Ahora bien, ¿cuáles de nuestras obras pueden inscribirse bajo el signo del teatro del absurdo y del teatro de la crueldad tal como se manifestaba en Europa? Ninguna. Virgilio Piñera, en *Electra Garrigó* (escrita en 1941), y más tarde en *Jesús*, aborda el disparate de las situaciones y del discurso. Sus obras posteriores continúan la misma trayectoria de sondeo y de análisis de este fenómeno nacional. Lo mismo acontece con las obras de Arrufat, las de Nicolás Dorr y las mías, para tomar los ejemplos más cacareados; y anterior a nosotros en el teatro vernáculo y todavía más atrás en el siglo XIX en los sainetes y en las obras del teatro Alhambra a comienzos del XX. La absurdidad, la crueldad, lo subreal, lo onírico o deslavazado que aparece en nuestras obras son el vago reflejo que se trasluce de primera y pata en la vida

cotidiana cubana. El circunloquio o las digresiones descabelladas, el desparpajo, una estridencia y un rejuego de sutilezas a veces indescifrables se plasman a derecha e izquierda en nuestras conversaciones y en nuestro comportamiento, llegando por momentos a crearse un pandemónium absurdo y cruel. Intentar expresarlo es tarea del dramaturgo o del escritor. En nuestro caso, que dimos prueba con obras aceptables, el sambenito de los seguidores del teatro del absurdo y de la crueldad se convirtió en una lápida; éramos los estigmatizados, los infamantes, agentes de las «podridas y decadentes sociedades de la Europa Occidental y de los Estados Unidos».

Volvamos pues al antedicho seminario. El equipo que yo presidía lo integraban Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Antón Arrufat, Vicente Revuelta, Humberto Arenal y Armando Suárez del Villar. Apenas puedo concretizarte cómo se formaron los otros equipos; sé que lo constituían Nicolás Dorri, Sergio Corrieri, Flora Lauten, Liliam Llerena, Héctor Quintero, etc.

La clausura del evento se celebró en el teatro Mella repleto hasta el tope por los participantes de todas las provincias. Todos los equipos se hallaban en el escenario. Después de la presentación y mostrar su satisfacción la maestra de ceremonia, Liliam Llerena, anunció que el equipo que yo presidía leería su ponencia, la cual se uniría a las otras y se redactaría un resumen de la política teatral a seguir; avancé hacia el estrado de los micrófonos y me dieron una ovación; emocionado comencé a leer; no terminé la mitad de una cuartilla,<sup>3</sup> cuando irrumpió Liliam Llerena vociferando su indignación revolucionaria y apartándome del estrado:

—¡Compañeros, compañeros, esto traspasa los límites del diversionismo ideológico! Me siento avergonzada, me siento humillada de tener que oír semejante mamotreto...

La ovación inicial que recibí se transformó en una rechifla violenta y en una algarabía de «¡Que se vaya! ¡Contrarrevolución!», y daban palmadas: «¡Que viva la revolución! ¡Afuera, gusanos! ¡Hay que siquitrillar a la gusanera!»

Tembloroso, sin saber qué hacía, me retiré del estrado improvisado y a partir de ese instante no tengo idea de lo que sucedió. Lo cierto es que allí se oficializó la creación del grupo de teatro Escambray con el objeto de alfabetizar a los guajiros y crearle una conciencia ideológica; con la misma intención, pero dirigida a los ciudadanos, se puso en marcha el Teatro Político Bertolt Brecht, que tenía su sede en el Teatro Mella, y se organizaron los grupos que irían a trabajar con las brigadas de la construcción y del ejército.

Otro dato que no debo pasar por alto es la controversia de Heberto Padilla en el período en que el grupo Teatro Estudio y yo recorriamos Europa. Reunidos en la casa de la playa de Varadero de Lisandro Otero, éste y varios amigos discutieron con Heberto sobre la calidad de la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. La discusión tomó un giro de hecatombe al defender Heberto las virtudes y hallazgos lingüísticos de la mencionada novela y Lisandro defender los sustentáculos revolucionarios, negando la posibilidad de que un escritor en el extranjero pueda escribir algo de valor. Exaltados, se entrecruzaron insultos de tal violencia que Heberto abandonó la casa y declaró la ruptura y guerra a muerte.<sup>4</sup> La novela *Pasión de Urbino*, de Otero, servía como contexto a la reyerta, ya que a Padilla no le interesaba por juzgarla gratuita y anodina, un subproducto a lo Alejo Carpentier. Los poemas que publicó Padilla en la *Gaceta Literaria* y en la revista *Unión* fueron tomando cuerpo y se convirtió en el libro *Fuera del juego*. Una controversia entre amigos se concretizaba en una encrucijada ideológica.

He tratado de sintetizarte todos estos hechos, que quizás desconozcas, que convergen en el premio UNEAC de 1968. Punto crucial y álgido.

Todavía me pregunto por qué me invitaron a participar en este concurso. ¿Querían las autoridades ratificar qué posición iba a tomar? ¿Pensaban que atemorizado me ablandaría, que agacharía la cabeza como un perrito faldero, me amoldaría y votaría lo que Raquel Revuelta y Juan Larco guardaban en la manga? Me parece iluso ese pensamiento. ¿Pensaron que enviándome a Ambrosio Fornet de mensajero me aterrorizaría al decirme que si no transigía caerían rayos y centellas? Tanto Fornet como los personajes del Ministerio de Seguridad y del Partido se equivocaban de medio a medio. Yo sabía que defendía la causa noble del teatro. *Los siete contra Tebas*, de entrada, no es una obra perfecta. ¿Qué obra humana lo es? Sabemos que la lastra su carga verbal en la exposición y también a lo largo del texto, lo que no impide que, revisando el original griego, logre instantes de una exaltada belleza nada frecuente en la escena cubana. En este caso tendríamos que remitirnos a la obra de los románticos. No hay copia, es una recreación, el ejercicio virtuoso de un creador. Por otra parte, lo riesgoso del tema. Plantear sin ambages la situación crítica del país dividido, seccionado por la tiranía de un hombre obstinado que cree poseer la verdad absoluta, cuando existe una relatividad en la verdad. Ni blanco, ni negro, el gris. O una variedad infinita de claroscuros. Arrufat, como todo dramaturgo que se precie de serlo, ahonda en el tuétano la tragicidad de la historia y del ciudadano de la polis y expone hermosos rituales que una puesta en escena avisada reivindicaría a plenitud. Lo peor de la obra, su cargazón estética, la limaría el trabajo de los actores y la dirección. Sin embargo, insisto en su veracidad esencial. Aquí retomo una vieja idea de juventud, repitiendo una afirmación de Johan Huizinga: en toda cultura floreciente, viva y, sobre todo, en las arcaicas, la poesía representa una función vital, social y litúrgica.

Si el ensayista neerlandés lo aplica a la poesía de las culturas florecientes y de las arcaicas, ¿por qué no aplicarlo a las contemporáneas y sobre todo a nuestro teatro cuya aspiración mayor sería la de una manifiesta función vital, social y litúrgica? Optamos por la perla rara, *Salvat: Los siete contra Tebas* era la mejor obra presentada al concurso de la UNEAC de ese año. Por eso di la batalla contigo. Tú fuiste un baluarte. Tú decidiste.

En el cine prevalece la incontestable figura, a despecho de sus dudosos juegos políticos, de Tomás Gutiérrez Alea; filmes como *La muerte del burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* (con excelente fotografía de Ramoncito Suárez) y *Los sobrevivientes*, quedan como hitos privilegiados dentro de la producción cinematográfica cubana y latinoamericana. Nombro a la vez a Octavio Gómez con *La carga al machete* y las comedias divertidas *La boda*, de Roberto Fandiño, y *La permuta*, de Juan Carlos Tabío. De los cineastas que vinieron a filmar en Cuba Mikhail Kalatozov (*Soy Cuba*, 1964, verdadero popurrí del ridículo y del aburrimiento en la temática y en los diálogos), nos sorprende con unas audacias fotográficas que permiten hoy día contemplar la belleza del paisaje cubano y de la ciudad de La Habana. Kalatozov hace lo realizado treinta años atrás por Einstein con el paisaje mexicano en *Viva México*.

R.S. — **Sería adecuado también que nos hablaras de Lezama Lima, y todo lo que comportó para vuestra y nuestra generación Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo ¿Crees que el teatro de Piñera fue entendido enseguida o lo ha sido posteriormente?**

J.T. — Me pones en un horrible aprieto, Ricard. Soy incapaz de hacer valoraciones de las personas queridas. Con dificultad hice la introducción a las *Cartas a Eloisa*, de Lezama. Una especie de

pudor, de timidez, de incertidumbre, todo mezclado, me impide ver objetivamente. Igual que si tratara de desvelar un poema. Soy consciente de la grandeza de los tres, y más que las obras eran las personas para mí imprescindibles. Cada uno encierra una actitud ética. Lezama Lima propiciaba la idea de la amistad y la poesía como absoluto y la creencia de una vida superior que trasciende lo humano. Virgilio fue un ejemplo de integridad personal. Su obra y su vida están marcadas por el signo de la austeridad, del desposeimiento total y un dejo anarquista. Rodríguez Feo regalaba una fiesta a la inteligencia. La obra en él no contaba, prefería la obra de los otros, y los ensayos que hizo no revelan la sabiduría de observación que poseía. En su correspondencia con Lezama Lima y con el poeta americano Wallace Stevens pululan observaciones sobre la poesía y el quehacer literario. Si tuviera que hacer una elección escogería veinte poemas de Lezama Lima, algunos ensayos, pasajes de *Paradiso* y el prólogo de su *Antología de la poesía cubana*. De Virgilio sus *Cuentos fríos*, magistrales en su sencillez y economía de lenguaje, su pieza *Aire frío*, sus artículos en el periódico *Revolución* bajo el seudónimo «El Escriba» y el recuerdo de la puesta en escena de Francisco Morín de *Electra Garrigó*. Y un detalle de mérito: los tres establecían con las nuevas generaciones una relación de creatividad y de competencia artística.

R.S. — **¿Estás al corriente de lo que ha sucedido y sucede en Cuba en el teatro después de que te marchaste?**

J.T. — Después de mi salida en 1980, sé que José Milián ha escrito, publicado y montado obras de repercusión nacional lo mismo que Abelardo Estorino (con sus temporadas en el Teatro Español de Nueva York), Nicolas Dorr, Carlos Alberto con su obra *Manteca*, Abilio Estévez y Héctor Quintero. Carmen Duarte y Joel Cano le dan continuidad a la tradición de inventividad y experimentación. Los grupos oficiales se desmembraron y los jóvenes actores y directores, los que quedan, han tomado el destino del teatro cubano en sus manos, logrando autonomía o semi-oficialidad. No puedo hablar con propiedad. Ignoro los mecanismos internos que se han ido generando con las nuevas generaciones.

R.S. — **¿Cómo ves el actual teatro francés? ¿Cuáles son los autores y directores que más te interesan?**

J.T. — Quizás me equivoco, pero el teatro actual en Francia no tiene el impacto de la obra de Jacques Audiberti (*El mal corre, Quaat-Quaat*), de Marcel Pagnol, de Albert Camus, de Jean Genet, de Samuel Beckett, de Eugéne Ionesco ni de Roland Dubillard. Se cultiva el proaismo cotidiano (J. L. Bacri y Agnés Jaoui o el teatro *gare* a lo Didier Kaminka y Josiane Balasko o las sofisticadas disquisiciones de Nathalie Sarraute, de Yazmine Reza y de Eric-Emmanuel Schmitt). Autores que los sostiene un público asegurado, yo en particular los juzgo mucho ruido y pocas nueces. En el transcurso de este año tuvimos el placer de ver una *Fedra* de Racine, dirigida por Patrice Chereau, actuada por Dominique Blanc y secundada por un equipo de actores sensoriales. Eso no ocurre todo el tiempo. Asimismo se montó, con dirección y gracia, *A cada cual su verdad*, de Luigi Pirandello, con la inolvidable actriz Gisela Casadeus y el excelente actor Gerard Desarthe. Al finalizar la temporada, Claude Rich nos brindó una adaptación de la espléndida novela *El rescoldo*, del húngaro Sándor Márai. El Théâtre National de Chaillot trajo la *Medea* de Eurípides, dirigida por Barbra Warner, un extraordinario espectáculo en inglés, interpretado por su actriz fetiche, Fiona Shaw. Como ves, el teatro tiene sus sorpresas. Pero en estos últimos años en Francia parece que dormita por la ausencia de autores renovadores.

R.S. — **¿Qué comportó para ti estar en la España de los años cincuenta? Dado que fuiste un testimonio de excepción, hablemos de lo que sucedía en aquellos años, por ejemplo de Antonio Buero Vallejo o Luis Escobar.**

J.T. — Como he dicho siempre, mi estancia en España en los años cincuenta me dio la formación y la disciplina. Tuve la oportunidad de conocer a un pueblo que, a pesar de atravesar una guerra fratricida con toda la penuria económica, las dificultades para sobrevivir, y los conflictos ideológicos que conlleva, mantuvo una dignidad y una generosidad admirables. Durante los cuatro años y medio que viví en Madrid en cada momento supe que estaba acompañado. Las primeras personas que conocí fueron Dora Varona (poeta santiaguera, becaria del Instituto de Cultura Hispánica y mención de poesía del premio Adonais) y Ángel Lázaro (poeta, dramaturgo y crítico de teatro, de origen español que residía en La Habana). Ellos me brindaron su ayuda para poder matricularme en la Universidad Autónoma de Madrid y me presentaron a varios poetas, entre otros Rafael Montesinos y Ramon Garciasol, quienes me llevaron a las tertulias de la revista *Ínsula*, donde aparecía esporádicamente Carlos Bousoño. Por aquella época visité al inmenso poeta Vicente Aleixandre en su casa de la Sierra, por recomendación de José Rodríguez Feo. ¡Qué decirte!... ¡Qué más puede esperar un muchacho de la provincia cubana rodeado de poetas que visitaba en sueños, que publicó unos poemas en la revista *Ciclón* y tiene la oportunidad de frecuentarlos de tú a tú!... Al año abandoné la Universidad y me matriculé en unos cursos de teatro en la Escuela de Bellas Artes. Y ahí mi camino se abrió. Sospecho que el muchacho, alocado o delirante, de provincia, caía como onza de oro o era un elemento folklórico con su comportamiento tal vez perverso y *naïve* y la libertad propia de un personaje de la picaresca o los raptos improbables y desausados ante un cuadro, un poema, una obra teatral, la interpretación de un actor o actriz y un film... Entre los profesores, recuerdo a Juan Guerrero Zamora, Pepe Franco, Pablo Gago y Trino Martínez Trives. Ellos me enseñaron los instrumentos que más tarde utilizaría y de una manera o de otra mantenían una posición crítica con respecto al régimen... Detenerme en las variadas peripecias y actividades que realicé en esta etapa conformaría un agobiado mamotreto. En síntesis, trabajé revisando las traducciones en compañía de una amiga, Beatriz Aguirre, de los guiones para el doblaje de una serie de TV que protagonizaba César Romero; ayudé como utilero a Trino Martínez Trive para sus montajes de *Las sillas* y *Jacobo o cómo quitárselo de encima*, de Ionesco, *Reunión de familia*, de T.S. Eliot, y *El señor Boble*, de Schadé; codirigí la puesta en escena y confeccioné el programa de *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz, delante de la catedral de Toledo para el grupo independiente Escena, de José Moraleda y Aitor de Gorocelaya. Y fue precisamente, con este mismo grupo, años antes, en 1956, en los ensayos de *La perrera*, de José de Jesús Martínez, que conocí a Antonio Buero Vallejo, quien acababa de estrenar con mucho éxito en el teatro María Guerrero *Hoy es fiesta*. Buero Vallejo, amable y tímido, tenía la virtud de abordar la palabra justa o dar soluciones precisas durante un ensayo. Luego en alguna que otra conversación en el Café Gijón, después del estreno de *Las cartas boca abajo* si alguien lo interrumpía, yo, por no ir más lejos, sonreía y respondía a la pregunta sin mostrar un manifiesto desagrado por la impertinencia. Un aire de tragicidad y humor se deslizaba en sus observaciones.

De Luis Escobar recuerdo *Vamos al Eslava* con Nati Mistral y *La Celestina* con Irene López Heredia. Estuve en los ensayos de estos dos espectáculos, acompañando a un amigo pintor ar-

gentino, Héctor Pacual. A mí me incitaba verlo trabajar; cambiar la disposición de los actores en el escenario y desmenuzar la variedad de registros de una escena, las entonaciones, la articulación y la claridad expresiva, cómo utilizar las inflexiones ascendentes y descendentes y las pausas, la necesidad de anular las tensiones inútiles, el sentido y la lógica de las palabras, cómo la memoria y los sueños son fuente de creatividad, cómo desplazarse sin menoscabo de una situación dada, cómo ejercitar la ligereza del cuerpo, la plasticidad de los movimientos, el tiempo y el ritmo en los movimientos y el lenguaje, la memoria emotiva y los cambios de giro, la importancia del subtexto, etc. Descubría elementos que luego me facilitarían mi trabajo como dramaturgo y como escritor en general..., y que he constatado en el trabajo de otros directores como Trino Martínez Trives, Francisco Morín, Rubén Vigón y contigo en la puerta en escena de *Cruzando el puente*. Las comedias de Luis Escobar *Elena Osorio* y *Fuera es de noche* poseen el encanto de las obras perdurables.

R.S. — ¿Quiénes crees que conforman la generación a la cual tú perteneces? Háblanos de Estorino, de Manuel Reguera Saumell...

J.T. — Abelardo Estorino (*El robo del cochino*, *La casa vieja*, *Los mangos de Caín*, *Los días de la plaga* y *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanes*), Matías Montes Huidobro (*Gas*



*Cruzando el puente*, de José Triana. Direcció: Ricard Salvat. Enrique Belloch, a la foto, protagonista d'aquest espectacle que es va estrenar a la Sala Trapezi de València el 1992. (Jan S. Albrecht)

en los poros, *Los acosados*, *La madre y la guillotina*), Manuel Reguera Saumell (*Sara en el traspatio*, *Recuerdos de Tulipa* y *La soga al cuello*), Gloria Parrado (*La espera* y el guión de cine *Papeles son papeles*), Antón Arrufat (*El vivo al pollo* y *Los siete contra Tebas*), José R. Brene (*Santa Camila de La Habana Vieja*, *Pasado a la criolla* y *El gallo de San Isidro*), Nicolás Dorr (*Las Pericas*, *El palacio de los cartones*, etc.), Héctor Quintero (*Contigo pan y cebolla*, *El premio flaco*, *Si llueve te mojas como los demás*), Eugenio Hernández Espinosa (*María Antonia*, con una versión cinematográfica de Sergio Giral, y *Calixta Comité*), Fullea León (*Plácido*, llevada después al cine por Sergio Giral) y José Millán (*Vade Retro*, *La reina Bachiche* y *La toma de La Habana por los ingleses*), René Ariza (*La vuelta a la manzana*), Guido González del Valle (*Imágenes de Macondo* y *Juegos para actores*), José Santos Marrero (*Los juegos santos*) y David Camps (*En la parada, llueve*).

No los nombro a todos, sé que hay más, por ejemplo, he olvidado a Tomás González, a quien conocía poco pero que hizo una versión estimable de *Otelo* y fue el guionista de *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea.

Mi amistad con Abelardo Estorino se inicia en los años sesenta. Fue (digo *fue* porque los tiempos cambian) una relación de intereses comunes. Nuestro amor por el teatro. En la cotidianidad, llamadas telefónicas, invitaciones para comer en su casa o en la mía, en compañía de Virgilio, Antón Arrufat, Raúl Martínez (estupendo pintor), Olga Andreu, Umberto Peña (otro estupendo pintor); tenía el encanto de la amistad de los adolescentes donde la generosidad y la alegría se hermanaban, y uno disfrutaba de aquellos instantes como un delicioso batido de guanábana, o el compartir unas tajadas de piña. Una verdadera comunión. Su obra es una continuidad de su vida. Tú lo conociste en La Habana y participaste, supongo, en algunas de nuestras reuniones. El exilio nos ha separado, sin embargo conservo de él una nítida ternura.

Con Manuel Reguera Saumell tuve encuentros, y no una amistad. Melancólico y suspicaz a ratos, poco comunicativo o de largos silencios, en sus ojos se dibujaba una malicia y una inteligencia que me desarmaban y sin embargo lo buscaba cuando se presentaba una posibilidad. Recordaré siempre los estrenos de sus obras, *Sara en el traspatio* y *Recuerdos de Tulipa*.

R.S. — **Sería conveniente que nos hablaras de tu experiencia cinematográfica. ¿Cuántos guiones has escrito y cuántos se han realizado?**

J.T. — Mis experiencias en el cine no han sido muy afortunadas. Escribí el primer guión con la colaboración de Tomás (Titón) Gutiérrez Alea, basado en una historia que relata Fernando Ortiz en su libro *Una pelea cubana contra los demonios*. El film lleva el mismo nombre. Trabajamos juntos durante un año. Se discutieron hasta la saciedad todos los enredijos argumentales, las motivaciones, las características de los personajes, los cambios de giros..., tratamos de hacer una dramaturgia con todas las de la ley... Una vez concluida la escritura, Titón descubrió que el personaje de Juan Contreras se nos había ido de las manos y lo consideraba demasiado violento, que decía cosas que no debía decir, que revisaría, que limaría, etc., etc. Mi posición fue tajante. Si el cura tiene una posición ideológica de intransigencia bien definida religiosamente, Juan Contreras es su oponente y en lo que dice y hace establece un combate. Juan Contreras es el deseo de cambio, de evolución social... Sostuvimos interminables discusiones y al final él decidió transformar el personaje. Llamó a Vicente Revuelta y a Miguel Barnet para que le ayudaran. Mantuvo al cura sin hacerle ningún cambio y él se empeñó en desvirtuar a Juan Contreras. El film adolece de una cierta incongruencia...

El segundo guión, *En la neblina*, nació de un modo inesperado. Quise probarme que podía elaborarlo por mi cuenta y riesgo. Mi contrato en la UNESCO concluyó y no sería renovado. Veía como Chantal se iba a las ocho de la mañana a un trabajo poco remunerado y regresaba a las siete de la tarde, cansada y preocupada por mí..., así pues decidí ocupar mi tiempo. Quizás en él hay mucho de mi desesperación y de las pesadillas del exilio.

En *Rosa La China*, el tercer guión, quise hacer un homenaje al cine negro de los años treinta al cincuenta americano, francés y mexicano, de Howard Hawks, John Huston, Samuel Fuller, Joe Dassin, Maurice y Jacques Tourner, Marcel Carné, Jean Duvivier y Emilio Fernández. Valeria Sarmiento deseaba trabajar conmigo desde que nos conocimos y en 1985 me pidió que le escribiera la síntesis de un argumento. Durante mi infancia asistí a muchas representaciones de las zarzuelas españolas y cubanas, y una en particular me interesaba, por su música, tal vez por el ambiente de los bajos fondos de La Habana, algo indefinible. Hablo de la zarzuela, con música de Ernesto Lecuona y texto de Gonzalo Sánchez Galarraga, *Rosa La China*, estrenada en los años treinta en el Teatro Martí, creo. Y en el sesenta y pico volví a verla y el argumento me pareció un desastre, o mejor dicho, traído por los pelos, y pensé que era una lástima, que la historia podría tomar una intensidad trágica si se reelaborara e intensificara la labor de dramaturgia. Le conté esta experiencia a Valeria y le encantó la idea. Trabajé varios meses en la escritura y reescritura del manuscrito y sospecho que tenía algún interés pues Raul Julia, Rita Moreno y José Ferrer querían hacerlo. Asuntos financieros impidieron el proyecto. Al final Valeria Sarmiento realizó el film en Cuba el año pasado. En vez de apropiarse del texto en el sentido correcto, cortó, anuló, simplificó, sustituyó el marco histórico, en una palabra, masacró, sin aportar una imagen digna de crédito, y a pesar de los esfuerzos de la montajista Carmen Arias el resultado me luce lamentable.

Después del fracaso de *Rosa La China*, insistí otra vez y he escrito *Una casa, un jardín*, libreto que pensé al redactarlo en Paricia Reyes Spíndola, una actriz sin par que conoces, pues estuvimos juntos en el Festival de Lérida. Su historia se remonta a los años de mi infancia. Una casa, rodeada por un hermoso jardín, habitada por una señora que ni apenas vi, con dos sirvientas, un chofer y dos jardineros. De la señora se contaban y elucubraban miles de anécdotas, que su padre y su madre poseían una cuantiosa fortuna y murieron en un accidente, que en su juventud viajó como pianista, que a su marido se lo tragó la tierra un día, sobreentendiéndose que lo han asesinado, que su hijo estudiaba en una universidad americana, que sólo la visitaba su suegra de Pascuas a San Juan... Con esos datos construí un puzzle. Una guerra a muerte entre dos mujeres disputándose un territorio, una casa. Quizás me haya inspirado pensando en el film *The hunting*, de Robert Wise, y *Él*, de Luis Buñuel, en el tratamiento de la mansión. ¡Ojalá se haga!

De todo esto saco algunas conclusiones elementales sobre un film: un buen guión es la piedra angular, pero necesita la creatividad de un director y de un fotógrafo y su apropiación absoluta del texto con la colaboración indiscutible de un magnífico elenco de actores; el conjunto casi siempre ofrece una gran película, o al menos, una película estimable. En un film hay mucho de juego sinfónico de la imagen.

R.S. — **¿Qué opinas de Teatro Estudio y de Vicente Revuelta? ¿Y del grupo Escambray? ¿Cuáles son los directores o grupos cubanos que más te interesan?**

J.T. — Considero que Teatro Estudio, al desaparecer el Teatro Prometeo y la Sala Arlequín, concentró y desarrolló lo mejor del teatro cubano desde 1958 hasta 1972. A partir de ese momen-

to, con la política de soviétización que se define en el seminario de teatro, la polémica surgida en torno a *Los siete contra Tebas* y el caso Padilla, más las grandes listas negras con los autores y de los actores evaluados y los acusados de diversionismo ideológico o de homosexualidad y la fragmentación que crea Vicente al fundar Los Doce, el grupo hace lo que puede. Armando Suárez del Villar monta los románticos cubanos; Abelardo Estorino estructura espectáculos de canciones y poemas; Héctor Quintero estrena algún divertido sainete; Berta Martínez se decide por la dirección y repone *La casa de Bernarda Alba*. En verdad, existía una especie de incertidumbre, de malestar, de impotencia. Hasta mi salida en diciembre de 1980, el grupo sobrevivía con dificultad.

Para hacer justicia creo que Vicente Revuelta es el actor más grande del país, junto a Miriam Acevedo y Ernestina Linares. Por aunar inteligencia, sensibilidad, adiestramiento intelectual y un dominio de la escena fabuloso. Habiendo visto varios *Galileo Galilei*, interpretados por diferentes actores, incluyendo al de Berliner Ensemble y al actor inglés, Vicente mantiene su estatura de actor inigualable. Debo subrayar también que cuando se inspira logra puestas en escena sobresalientes, como *El perro del hortelano*, de Lope, *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, y *La noche de los asesinos*.

El Teatro Escambray cumplió su función demagógica durante un tiempito y luego se fraccionó.

Mis obras fueron puestas por Francisco Morín, Rubén Vigón, Vicente Revuelta y no puedo quejarme... ¿Qué más desear? Ahora prefiero pensar en la poesía, los relatos, en la novela...

## NOTAS

1. La nominación de las obras no corresponde al tiempo exacto de sus representaciones. Las cito por constituir momentos sobresalientes del trabajo de los actores y de las puestas en escena. Los otros directores, como Lorna de Sosa, Centeno, Zuñiga y Ruben Vigón, hicieron trabajos excepcionales.
2. Los «bandidos» se caracterizaban por su descontento frente al gobierno, que exigía que ellos se integraran a la colectivización. En ese forcejeo los guajiros o el ejército rebelde incendiaban sus casas, tomaban los terrenos, y los guajiros tomaban el camino de las armas o se ahorcaban.
3. Como no poseo la susodicha ponencia resumo lo que la memoria me ofrece. Probablemente algunos de los integrantes del equipo tenga alguna copia. Defendámos, eso sí, una apertura hacia todas vías y posibilidades del teatro contemporáneo, sin olvidar nuestra tradición romántica y del teatro vernáculo, anatemizando a la demagogia y al populismo. Tal vez estas escenas estén filmadas y guardadas en un archivo secreto del ICAIC.
4. Esta discusión me la contaron Ambrosio Fonet y Edmundo Desnoes en compañía de Guido Llinás Chantal en un restaurante al aire libre en París. Después en Cuba constaté los detalles de lo contado.