

## *Entrevista con José Triana*

**Diana Taylor**

**TRIANA:** Alguien ha dicho que el escritor es aquel que trabaja con la memoria de la infancia, y yo lo afirmo porque en la medida en la cual yo me he ido internando en el ámbito de la escritura, en esa misma medida he ido rescatando del olvido la memoria de aquello que ha participado más vivamente en el mundo de mi infancia. Me crié en un pueblo que se llama Bayamo, monumento histórico de la isla, porque allí se gestó la Guerra de Independencia de 1868. Esa ciudad, que era muy rica, fue quemada, destruida totalmente. Todavía en mi infancia podía pasearme por los muros en ruinas, por las casas, cementerios y plazas que hablan de la grandeza de otros tiempos. Fui educado bajo el signo de la rebelión. Rechacé los postulados dados de los mitos políticos y de la mediocridad del ambiente provinciano, ensimismado en cómo pensar. Los signos de la rebelión estaban delante de mí como testimonios trágicos. Por eso creo que el escritor va al rescate de aquello que le pertenece de algún modo.

**TAYLOR:** La imagen que presentas ya de por sí es bastante teatral, una búsqueda casi épica. ¿Me puedes decir cómo se fueron fundiendo en ti las imágenes históricas con las teatrales?

**TRIANA:** Entran muchas cosas además del contacto con la ciudad. Contribuyen también los problemas que se defendían en la casa; mi padre era un fervoroso defensor de la República durante la época de la guerra civil de España. Y la reunión con los amigos que participaban de mis propias ideas. Todo nos llevaba a la idea revolucionaria de Martí. Por otra parte, mi padre me llevaba al teatro, conciertos, conferencias y hasta promovía actividades culturales ya que pertenecía a la directiva del Círculo Bayamo. Al mismo tiempo él estaba suscrito a una revista que se llamaba *Ultra*, dirigida por Fernando Ortiz.

**TAYLOR:** ¿En qué trabajaba tu padre?

**TRIANA:** Trabajaba en la compañía de teléfonos. Empezó con los trabajos más humildes y fue gradualmente ascendiendo. Es un

hombre inteligente, lleno de contradicciones, de una enorme inquietud. Esta es la base que tengo.

**TAYLOR:** ¿Y cuándo empezaste a participar activamente en el teatro?

**TRIANA:** En 1952 conocí a Virgilio Piñera, que era entonces el niño terrible de las letras cubanas. Piñera había publicado *La carne de René* y *Los cuentos fríos* en la Argentina, y había regresado para ser Secretario de la revista *Ciclón*. Yo tuve una gran alegría al conocerlo. Inmediatamente me preguntó si yo escribía, las cosas normales, y le dije que sí. Me pidió colaboración para *Ciclón* y aparecieron en 1955 una serie de poemas, creo que la página se llamaba «Cinco Poetas Jóvenes», donde apareció también Severo Sarduy.

**TAYLOR:** ¿Cuáles eran tus influencias en Cuba antes de que te fueras en el 55? ¿Trabajabas con Piñera?

**TRIANA:** No. Era un amigo pero no trabajaba con él. Más tarde sí, pero ya dentro de la Revolución. No, más bien las influencias me llegaban a través de la lectura, Miguel de Unamuno, Machado, Valle-Inclán. La generación del 98 a mí particularmente me influenció. Reafirmaba mis ideas, mi sentido trágico, mis deseos del mejoramiento de la sociedad, mi búsqueda de identidad. La generación del 98 fue para mí el cimiento intelectual, independientemente de otros que leía con avidez, como Camus y Sartre.

**TAYLOR:** ¿Y los autores latinoamericanos?

**TRIANA:** Los admiraba muchísimo, Alfonso Reyes, Sor Juana Inés de la Cruz, Güiraldes. Toda la obra de Martí era para mí un testamento literario, poético y revolucionario. Tenía una gran admiración por los cuentos de Calbo, el traductor de Faulkner y Hemingway.

**TAYLOR:** ¿Y de teatro?

**TRIANA:** El movimiento teatral en Cuba era importante. Yo había visto obras de García Lorca, *Antes del desayuno* de O'Neill, *La prostituta respetuosa* de Sartre, una obra de Tennessee Williams, no me acuerdo cuál, y *Las criadas* de Genet, que se montó en 1950, me hizo un gran impacto.

**TAYLOR:** Me parece interesante, ya que *La noche de los asesinos* se asemeja en cierta medida precisamente a esa obra. ¿Tú para entonces no habías escrito obras teatrales?

**TRIANA:** ¿Cómo yo te podría decir? Hacía pequeños intentos pero se quedaban entre la fantasía y la escritura. Me interesaba mucho

el teatro, pero estaba en una nebulosa. No sabía exactamente qué era lo que yo iba a hacer. Era un período doloroso, tanto porque era joven como por mis inquietudes políticas y literarias. Estaba muy cerca del Movimiento del 26 de Julio, en el cual yo participé. Acuérdate que en el 52 Batista toma el poder y en el 53 Fidel Castro se opone y ataca el cuartel Moncada, un acto sangriento por el cual lo llevan a la cárcel. El gobierno de Batista trata de destruir el movimiento revolucionario. Pero el pueblo cubano no quería de ningún modo la permanencia de Batista en el poder. En fin . . . las autoridades se pusieron en contacto con mi padre . . . En el 55 me fui a España. Pasé dos años en la Universidad Autónoma de Madrid. Un amigo, Angel Lázaro, que era crítico de poesía y teatro, me animó. Me decía que escribía bien la poesía, que podría ser un dramaturgo, cosas así, que me dejaron en la mayor perplejidad pero al mismo tiempo con un gran deseo de crear. En esa época, vi las representaciones en España de *Esperando a Godot*, *La cantante calva* y *La lección*. Esas tres obras fueron una especie de sacudimiento, y yo me lancé entonces a la escritura. Escribí una obra, que he roto, pero se llamaba *Un incidente cotidiano* y otra obra se llamaba *El mayor general*, que conservé.

**TAYLOR:** Entonces esto fue en el 57, ¿o estás hablando de una versión anterior?

**TRIANA:** Fue en el 57. Es la versión que se publicó. Fui a hablar con el director de teatro que había dirigido esas obras y le dije que quería trabajar con él. El único trabajo que tenía era limpiar los pisos en el teatro para los ensayos. Allí vi los montajes, *Reunión de Familia* de Eliot, *Jack o la sumisión*, *Amadeo o cómo quitárselo de encima* y *Las sillas* de Ionesco. Al mismo tiempo ayudaba con un grupo teatral que apenas empezaba. Promoví que se hiciera *Los siervos* de Piñera, la *Antígona* de Alfonso Reyes y el *Divino Narciso* de Sor Juana para el día del Corpus Cristi.

**TAYLOR:** ¿Ayudabas con la *mise-en-scène*?

**TRIANA:** Sí, y actuaba también. Trabajé como actor en *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare y también en *Los siervos* de Piñera. Y, en esa época, triunfa la Revolución, y regreso a Cuba. Date cuenta que para entonces la influencia española e europea que tengo es enorme. Estaba ligado con la vanguardia española de aquel momento.

**TAYLOR:** Y con esta formación tuya, con tu fascinación por el teatro del absurdo que refleja la crisis de la burguesía, ¿cómo ves tú de nuevo la realidad cubana, donde la crisis es una cosa muy distinta, donde todas las estructuras sociales y políticas están en proceso de redefinición?

**TRIANA:** Por eso hago inmediatamente *Medea en el espejo*, que es una idea que ya me viene en España. En Cuba en el 58 había tenido un éxito loco la reposición de la obra de Piñera, *Electra Garrigó*. La gente me hablaba de ella. Yo quería hacer una cosa totalmente diferente a lo que había hecho Piñera. Quería tomar la gente en un solar, el negro, el blanco, el mulato, que forman parte de nuestra idiosincrasia, y darles una dimensión grandiosa, una dimensión trágica.

**TAYLOR:** Pero la tragedia es una forma estética que habla de otros tiempos, de otro mundo en el cual el orden se consideraba coherente e indisputable y las jerarquías se mantenían estrictamente. En cierto sentido tu búsqueda de la dimensión trágica me recuerda tus paseos por las ruinas de Bayamo. Los edificios históricos, como la estética aristotélica, son vestigios de un orden que ya no existe. Como en tus otras obras, sitúas a tus personajes en las rupturas, en las ruinas de un mundo desaparecido. No se trata de héroes, de los personajes importantes que son centrales al conflicto socio-político de su ambiente. Estamos hablando de gente humilde del solar, un espacio al margen del marco consagrado, histórico, trágico.

**TRIANA:** En *Parque de la Fraternidad*, *Medea en el espejo* y *La muerte del ñeque* quería señalar que el mundo cotidiano de esta gente humilde está cargado de un elemento trágico, de una historia que, por no ser la historia oficial, no se ha escrito, y no se dice. Yo quería romper con el racismo, la exclusión que se veía en mi país, y darles a esos personajes una envergadura sagrada. A las viejas estructuras, quería introducir un nuevo contenido, un contenido paródico.

**TAYLOR:** Sí, es como una tercera tentativa. La primera sería situarse totalmente dentro de la situación —en términos de la ideología dominante—, o del marco —en términos estéticos. La segunda sería rechazar ambos, romper con lo heredado. Tú, sin embargo, planteas los dos marcos simultáneamente. Tu obra sugiere que no podemos rechazar el marco pero tenemos que apartarnos de él, funcionar con el marco al lado. La parodia logra transmitir esta tensión, que es una forma de reconocer y subvertir a la vez las normas dominantes. Es como decir, sí, reconozco las formas y me burlo de ellas. Ahora, todo esto

todo esto tiene sus implicaciones políticas, especialmente durante esta época en que tú regresas a Cuba. Una de las ficciones de la Revolución era que se podían no sólo romper, sino anular, los marcos anteriores, heredados. En *La noche de los asesinos* demuestras que los esfuerzos por crear un mundo nuevo han fallado, los hijos vuelven a tropezar con los mismos problemas que sus padres. Para mí, la trayectoria dramática que sigues es muy consistente. *La noche de los asesinos* no surge del vacío, sino que se ven en estas primeras obras como vas experimentando con esa ruptura, con esa forma tuya de ver dos cosas simultáneamente, el pasado y el presente, el mito del pasado y el mito del presente, el mito Revolucionario.

**TRIANA:** Mi obra, supongo, es una parábola invertida hacia atrás, a buscar los orígenes, buscar secretos, buscar aquello que parece que está afuera de la historia pero que sin embargo es la historia misma. Las ruinas son la evidencia de un conflicto, pero la interpretación de ese conflicto borra o altera la evidencia. Las ruinas ya todas las han limpiado. Prácticamente, han desaparecido.

**TAYLOR:** ¿Cómo ubicarías tus piezas dentro de esa parábola?

**TRIANA:** *El mayor general* (1957), es sencillamente la historia contra la tiranía situada en la década de 1920, y en realidad es también contra el período batistiano. *Medea en el espejo* (estrenada en 1960), situada en los años 50, es una metáfora de la vida cubana y de la necesidad de un acto liberador. *La muerte del ñeque* (estrenada en 1963), situada en el mismo contexto histórico, busca la «limpieza», busca un nuevo orden. Esta obra se refiere a toda la política corruptora del país en la época de Batista pero al mismo tiempo es una advertencia a la corrupción inicial que ya se expresa en el año 63 y 64 en la vida cubana. Veía que se estaban reproduciendo las mismas luchas por el poder, la misma represión policíaca existente en el período de Batista aunque bajo la excusa de una integridad revolucionaria.

**TRIANA:** Se nota desde esta época tu técnica de desdoblar el marco temporal en tus obras, y a la vez, de borrar las supuestas diferencias que distinguen un período de otro. Al señalar dos épocas, los veinte y los cincuenta por ejemplo en el caso del *Mayor general*, sugieres que no obstante ciertas diferencias, la represión sigue siendo la misma. Creo que George Woodyard se refiere a esto en su ensayo: «Palabras comunes de Triana: Ciclos de cambio y repetición». Yo señalo lo mismo en cuanto a *La noche de los asesinos*.

**TRIANA:** *La noche de los asesinos* es una obra vinculada al proceso revolucionario. Escrita en Cuba en un período ambiguo de transformación. ¿Contra quién se escribía? Contra todas las medidas represivas. Para mí el acto revolucionario es un acto de libertad; no es un acto represivo. Es el acto de soñar y vivir mejor una sociedad. ¿Y por qué esos niños se meten en un granero y comienzan a hacer y rehacer incesantemente esas representaciones? ¿Contra quién están luchando? Están luchando contra el orden establecido de las banalidades que van minando poco a poco sus vidas. Y sin embargo, curiosamente, ya en ellos está el germen de la destrucción en ese mismo momento en que empieza la batalla contra ese poder. Ellos ya están amordazados dentro del juego.

**TAYLOR:** Creo que la obra refleja la necesidad de diferenciar el *yo* del *otro*, el presente del pasado — digamos el modelo de la Revolución que intenta diferenciarse de lo «pre» o «anti» revolucionario — por un lado, y la falta de diferenciación por otro. Los niños no logran soñar ese mundo mejor. Las palabras que ellos utilizan pertenecen al léxico de los padres; los roles que ellos juegan no fueron imaginados por ellos. Proviene del mundo mezquino de los padres o de otras obras — de la *commedia dell'arte* o de Tennessee Williams — que logramos percibir mediante la intertextualidad de la pieza. Ellos, incapaces de encontrar sus propias palabras, sus propios roles, simplemente trasladan el conflicto de un espacio a otro, de afuera para adentro. A la vez, el desdoblamiento espacial, como el temporal, es ilusorio ya que existe un solo espacio dentro del cual se re-escenifica una y otra vez la misma lucha por el control.

**TRIANA:** Es un poco lo que tú planteas, y por eso se me hace muy lúcido el trabajo tuyo, la historia que ellos inventan no es la historia que estaba allí, la que estaban representando, sino la que estaba afuera, la anterior, la de los padres.

**TAYLOR:** Dentro de *La noche de los asesinos* tú señalas dos posibles soluciones aunque no se realizan, salir de casa o matar a los padres, es decir, el exilio o la violencia. ¿Tú crees que sean las únicas salidas?

**TRIANA:** Si aprendiéramos a pensar en *cómo pensar*, y no que nos dieran en *qué pensar*, creo que tendríamos la solución a la mano. Basándonos en lo que somos, en nuestro país, nuestros límites, podemos establecer un diálogo con el mundo, sin aceptar que los esquemas dados en otro lado puedan funcionar en Cuba. La violencia es un camino que en la obra se ensaya. No sólo van a matar a los padres

sino que entre ellos se están matando. La violencia no conduce a nada, los empuja hacia la repetición. Y la otra alternativa que mencionaste, el exilio, es importante, porque Cuba es un país que se ha hecho en el exilio, soñando la isla. No se escribe acerca de Cuba en la isla, sino en Europa, en los Estados Unidos. Pero existe una realidad dentro del país que ningún exiliado puede resolver. Ese país se tiene que dirigir desde adentro.

**TAYLOR:** Por una parte, tu obra sugiere que uno de los problemas es que la relación entre individuos no ha cambiado. Todo se ve en forma de dominación, de control. Mientras formulemos la relación en términos de dominador/dominado, la situación dentro de la casa no se puede cambiar. Los chicos están atrapados además en la lucha entre el anhelo del progreso y la interminable repetición. Y los dos movimientos se encuentran en el concepto de *ensayar*, ya que ensayar una obra implica a la vez repetición y progreso, perfeccionar la representación por medio de múltiples ensayos y repeticiones. Los chicos tratan de convencerse que un día llegarán hasta el final, que todos estos ensayos van a culminar en un acto muy concreto, el asesinato de los padres, que dentro de la obra se ve como un acto revolucionario. Y, por otra parte, la acción se presenta como un ejercicio circular, catártico, que al contrario del teatro revolucionario, exhausta y regulariza las energías. En este espacio socialmente marginal se descargan las tensiones que, de otra manera, podrían resultar peligrosas, amenazando el orden establecido.

**TRIANA:** La obra plantea que el hombre está circunscrito a ese juego de transformaciones y, que al mismo tiempo, esas transformaciones nunca se realizan. Hay como una especie de desencanto al final.

**TAYLOR:** El desencanto o desilusión que se ve al final de *La noche . . .*, «si el amor pudiera . . .», parece caracterizar tus últimas obras también.

**TRIANA:** Las otras tres piezas, que todavía no se han publicado, son *Revolico en el campo de marte* (1970), *Ceremonial de guerra* (1968-73), *Palabras comunes* (1979-80 La Habana, 1986 París, Sitges). Y ahora estoy escribiendo otra obra. *Revolico en el campo de marte* es una comedia, es una pieza desesperada, una burla burlando permanente de las relaciones de poder que ejerce el dinero y la sexualidad. Como en las comedias de capa y espada, las identidades se dispersan o se transforman y la gente juega a diferentes roles. Esa obra está situada, históricamente, en 1917. Antes de terminar la guerra

mundial, las costumbres se han ido transformando. Ya las clases sociales han perdido toda su antigua vigencia y surge una especie de nihilismo matizado de ideas anárquicas. Hay un tipo de libertinaje emocional que domina toda la pieza. *Ceremonial de guerra* se sitúa en 1895. El conflicto se ve desde el punto de vista de un revolucionario, al contrario de *Palabras comunes* que es desde el punto de vista de un burgués. Es una pieza escrita por los efectos de un sueño. Es como una pesadilla que me venía frecuentemente. Yo tenía la pierna podrida; me habían dado un machetazo. Ese machetazo algunas veces era en una guerra; otras veces era en un corte de caña. Otras veces era en mi casa. El caso era que la gente me dejaba abandonado.

**TAYLOR:** Estabas viviendo en Cuba, ¿no? Trabajabas en la fábrica . . .

**TRIANA:** Sí. A partir ya del año 1968, las cosas se fueron complicando mucho y me fueron apartando cada día más. Incluso en 1965 cuando me dieron el Premio Casa de las Américas salió un artículo rechazando mi posición ideológica. Me encontraba en el exilio interno, dentro del país, hasta que me fui de Cuba en el 80. Esta obra es el saber que la individualidad es necesaria aun en un hecho colectivo como es la guerra. No podemos eliminar al individuo ya que el individuo genera energías que pueden ayudar a la comunidad. En medida que preservemos al individuo como individuo y no lo mecanicemos y tratemos de reducirlo a mera tuerca o función, en esa misma medida es el elemento generador de sueños, de posibilidades.

**TAYLOR:** En *Ceremonial* . . . regresas a un tema central de tu obra — la gente se ve de repente jugando un papel que no es el suyo, convirtiéndose en la imagen de la cual intentaba escaparse, cometiendo los mismos errores contra los cuales peleaba. Los revolucionarios abandonan a su jefe militar (Aracelio) cuando resulta herido, y éste es el único capaz de salvarlos. Ellos actúan como «el enemigo», culpables de múltiples engaños y deshonoras. Aracelio, por su cuenta, se convierte en «enemigo de la revolución» ya que no quiere volver a colaborar con la gente que lo ha traicionado. Me parece que el mismo conflicto, aunque formulado en diferentes términos, es el núcleo de *Palabras comunes*.

**TRIANA:** *Palabras comunes* es también la historia de una desilusión. Se sitúa entre el año de 1894 (los preparativos de la guerra de 1895) y 1914, inicios de la primera guerra mundial. Una mujer que ha querido ser honrada se da cuenta que ¿dónde estaba su honradez? y dónde estaba la honradez de los otros? ¿Debe ser ésa la base fundamental? ¿Es que ella se lo formula correctamente? La situación



de ella es como la de Arcelio en *Ceremonial*. No saben colocar ni su amor ni sus ideas en el punto exacto. Hay una dislocación en el planteamiento lo mismo que hay una dislocación física en *La noche* . . .

**TAYLOR:** Mientras que el conflicto entre el personaje y sus muchas posibles máscaras o papeles se nota por toda tu obra, en términos estilísticos tus últimas obras parecen más realistas que las anteriores.

**TRIANA:** En estas tres últimas obras, aparece el realismo de un modo más marcado, pero este realismo es un pretexto. Lo que me interesa es la tensión que se desarrolla entre la honradez, la hipocresía y la represión. Quiero señalar cómo un pequeño acto represivo se convierte lentamente en intransigencia. Y el mundo se hace añico.

**TAYLOR:** Dijiste hace unos momentos que el escritor va hacia atrás para rescatar la memoria. Es curioso, pero en relación a ese comentario, tengo la impresión de que *Palabras comunes* rescata no sólo la historia cubana entre 1895-1914, no sólo la arboleda de tu infancia donde jugabas con tus hermanas, pero también tus mismo mundos dramáticos anteriores a éste. Los tres hijos de Carmen, dos niñas y un niño, me recuerdan a los adolescentes en *La noche* . . . *Palabras comunes*, claro, enfoca la vida de una de las hijas, de Victoria. Sin embargo, Gastón, el hijo que al final abandona la isla para vivir tranquilamente con su amada, parece ser un Lalo que ahora sí es capaz de abrir la puerta e irse por su cuenta.

**TAYLOR:** El que quiere vivir auténticamente se tiene que ir del país, y no se sabe a dónde va . . .

(París, Nueva York, 1988)