

El caso Dorr: El autor en el vórtice del compromiso

MATÍAS MONTES HUIDOBRO

Cualquiera que sea la posición política y estética que se adopte, la observación de las relaciones entre literatura y revolución constituye un fenómeno fascinante. En el presente trabajo intentamos hacer algunas observaciones al respecto tomando como foco de interés una pieza del dramaturgo cubano Nicolás Dorr titulada *El agitado pleito entre un autor y un ángel*. Para poderlo hacer tenemos que remontarnos a los antecedentes del asunto y trasladarnos al momento en que Nicolás Dorr inicia su carrera dramática.

En el año 1961, en pleno momento de exaltación revolucionaria, se estrenó en Cuba una breve pieza en un acto, *Las pericas*, de Nicolás Dorr, joven dramaturgo que por aquel entonces sólo contaba 14 años. La pieza resultó un éxito en los círculos teatrales cubanos, colocando a Dorr entre las promesas más destacadas de la futura dramática nacional. "La gente inteligente se pone de acuerdo en un punto: ha nacido un nuevo autor que no se parece a ningún otro en Cuba."¹ Esta desmedida exaltación de un adolescente que se da a conocer inesperadamente como triunfante dramaturgo, no deja de ser sintomática dentro del contexto político y creador en medio del cual aparecía la obra, señalando sobre todo síntomas de disidencia. La obra se caracteriza por una absoluta distorsión verbal que traspasa el absurdo y bordea al esquizofrenia,² con un absoluto desconocimiento del compromiso político dentro de la estética.

El éxito de la obra contrasta con actitudes e intenciones de los dramaturgos cubanos del momento. Los dos dramaturgos cubanos más representativos, Carlos Felipe y Virgilio Piñera, daban a conocer su compromiso revolucionario, considerando que existía una obligación entre estética y revolución. Carlos Felipe lo hacía teóricamente en entrevistas de prensa, mientras que Virgilio Piñera intentaba con dudoso éxito integrar en *El filántropo* sus preferencias por el absurdo y su compromiso con la realidad política. Con *El hombre inmaculado*, ya desde 1959, Ramón Ferreira había atacado directamente males del batistato, mientras que otros escritores menos conocidos (Emilio Taboada con *Las auras huyen de la*

tormenta y Raúl de Cárdenas con *Los ánimos están cansados*) estrenaban en el Teatro Universitario imperfectas piezas que enfocaban su atención en la lucha revolucionaria en La Habana. Rolando Ferrer hacía énfasis en la lucha de clases con una obra de mucho éxito, *La taza de café*, y hacía obvia propaganda política con *El corte*. Reguera Saumell estrenaba *El general Antonio estuvo aquí* y Estorino estaría próximo a unirse a la conciencia revolucionaria del momento con *El robo del cochino*. El gobierno castrista auspiciaba el Festival de Teatro Obrero y Campesino, y una docena de obras con contenido social o revolucionario recorría la isla.

En este conjunto donde el compromiso se hace evidente, surge de pronto *Las pericas*, y el éxito de la pieza es síntoma del dudoso compromiso asumido por autores y directores. La reafirmación de *Las pericas* respondía a una crisis interior del movimiento teatral cubano durante los primeros años del castrismo. A la revolución política se oponía la revolución de las palabras, y en este caso no se trataba de una coincidencia sino de una disidencia. Indicaba la dudosa asimilación de muchos dramaturgos al proceso revolucionario (por lo menos dentro de la más rígida disciplina), su deseo de mantener la libertad creadora y la reafirmación de los derechos intelectuales. Se hacía evidente que algo no funcionaba bien, que existía un desajuste entre literatura y revolución, y las conocidas "Palabras a los intelectuales" pronunciadas por Fidel Castro el 30 de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional, es el primer gesto de carácter oficial que se hace revelador de tal desajuste.

El "caso Padilla" en la poesía y el "caso Arrufat" en el teatro (con sus *Siete contra Tebas*) serán las manifestaciones más "dramáticas" de la disidencia. El éxito de *Las pericas* es algo así como un antecedente y un síntoma del "mal," mientras que la existencia de *El agitado pleito entre un autor y un ángel* es la expresión escénica y en vivo del proceso traumático a que se ve sometido el artista dentro de un período revolucionario, hasta convertir al "caso Dorr" en una manifestación no menos significativa de las relaciones críticas entre "literatura y revolución."³

En 1963 se publica el *Teatro* de Dorr. *El agitado pleito* se publica en 1973 y es como un epílogo a la crisis del escritor cubano que se inicia en 1959 y que tiene su primera manifestación en 1961 en medio de voces dirigidas a los intelectuales. El breve prólogo al *Teatro* de Dorr, 1963, es de Osvaldo Dragún, y hay un marcado contraste con las notas de Manuel Galich, 1973, que aparecen al publicarse *El agitado pleito*. Dragún dice que el teatro de Dorr es "una especie de todo-va." "Ese extraño lenguaje en clave, pleno de imágenes infantiles, aplicado a los negocios de los grandes, es un estupendo gráfico de lo ridículo de esos negocios y de esos grandes." Agrega: "Cuando llegué a Cuba alguien me criticó una obra de Nicolás calificándola de 'absurda.' Pero primero fueron inventadas las cosas y después sus palabras. Primero el pan, y después 'pan.' Primero las viejas generaciones produjeron hechos y sociedades y mundos y familias y relaciones absurdas, y después 'absurdo.'"⁴ Por consiguiente Dragún acepta el "absurdo" de Dorr dentro de una perspectiva socio-económica; de ese modo lo justifica y evita una connotación negativa: la que ve el desconocido personaje que le "criticó una obra de Nicolás." La "crítica" anónima se reafirmará con la publicación de *El agitado pleito*. La obra aparece con unas notas de Manuel Galich

que son bien diferentes a las de Dragún: reiteraciones y eco de palabras a los intelectuales que se pronunciaron en la época del estreno de *Las pericas*; epílogo escénico al caso-Padilla-Arrufat ocurrido pocos años antes y todavía fresco en la memoria. “¿Tiene el escritor, el intelectual, el creador literario o artístico un fuero que lo coloque por encima de los procesos sociales, ajeno al drama colectivo del hombre, alado y etéreo en su mundo interior?” La respuesta es obvia de acuerdo con la intención de la pregunta. “Hay algo inobjetable: Nicolás Dorr asume, como autor y como intelectual, una posición de coraje, firmemente revolucionaria.”⁵ Es decir: Dorr deja de hablar en “clave,” y de paso rechaza al lenguaje en clave de otros dramaturgos (Piñera, Arrufat, Triana, el propio Estorino de *Los mangos de Caín*) para entrar a establecer a través de su propia obra los principios básicos que deben ser determinantes en el artista dentro de la revolución. Esta posición adquiere vívido dramatismo ya que refleja el contrapunto del escritor que tiene que volver atrás para cometer el asesinato de su propia obra por la vía escénica, negándose a sí mismo. Ir de *Las pericas* a *El agitado pleito* es un “proceso” fascinante.

La obra se construye mediante la negación del absurdo anterior aunque el autor no puede eliminar del todo la estructura imaginativa que le es característica. No hay duda que se trata de una pieza mejor escrita y estructurada, ya que responde a un proceso lógico; no se trata de una reacción espontánea e instintiva—como debió ser el caso de *Las pericas*. La obra empieza por un proceso clasificatorio rígido, dividiendo a los personajes en “Los personajes llamados positivos” y “Los personajes llamados negativos”—distinción en “blanco y negro” acorde con un sistema alegórico de carácter doctrinal. Llevando ahora un cuño clasificatorio impuesto al parecer por el proceso histórico cubano, los personajes de las obras anteriores reaparecen y le sirven al autor para hacer una especie de autocrítica, particularmente ideológica, de su propia obra. Dorr es sometido a un auto-proceso mediante el uso de sus caracteres; al mismo tiempo él somete dichos caracteres a un nuevo juicio interpretativo y hay una reinversión de valores. Su actitud lo lleva al reconocimiento oficial al recibir con esta obra el Premio de Teatro José Antonio Ramos de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) de 1972.

Dorr construye la obra partiendo de una división ya clásica dentro del teatro cubano: “Estamos divididos aquí en dos bandos” (18), y en tal sentido prosigue con la representativa división “cainística” de los personajes de la dramática cubana durante la década del sesenta (incluyendo los *Siete contra Tebas* de Arrufat), pero dejando bien sentada la posición del artista en relación con sus propias criaturas. Es por eso que la obra empieza con una autodefinition de los personajes. Mientras los “positivos” se presentan a sí mismo como “los humildes y generosos,” “los explotados,” “los perseguidos,” “los valientes,” “los candorosos,” “los nobles y dignos” (21), los “negativos” se autodefinen a su vez como “perversos,” “retorcidos,” “alienados,” “monstruosos,” “deprimentes,” “defraudantes” (21). Este principio positivo-negativo forma los polos opuestos del esquema dramático de Dorr, que en un plano superior llevará a la contraposición Autor-Angel; es decir, la expresión de una estética que Dorr considera positiva y que debe estar subordinada a la revolución (Autor), frente a una estética negativa que es independiente de la revolución (Angel). De este modo el primero, presentado como figura

honesto (él mismo), no es sometido a un proceso de caricaturización y grotesco, mientras que el segundo sí lo es, representando a las otras figuras (los otros dramaturgos) que no siguen el principio establecido por Dorr en la obra. Esto lleva a su vez a una concepción temporal donde el pasado representa la negatividad y el futuro la positividad: la obra se nos presenta como una línea divisoria tajante que corta y separa, que quiere anular toda la estética anterior de la dramaturgia cubana, para establecer una nueva—con la paradójica característica formal de que Dorr utiliza todavía los elementos estéticos de su pasado: aquéllos aprendidos en la escuela del “Ángel” del absurdo nacional y de su teatro dentro del teatro.

Por encima de su posición doctrinal, “los personajes llamados negativos” imponen su violencia más de una vez sobre las intenciones del autor; su eliminación llega a resultar dudosa. Cuando ellos afirman que están vivos, el Autor, Dorr mismo, responde a modo de justificación: “Pero yo he querido matarlos” (71). A lo que sigue otra reafirmación existencial unamuniana: “Nos has dado más vida” (71). Y tiene lugar una lucha entre la “razón” de una estética que quiere comprometerse y el “instinto” de una estética que no se comprometía. Esta pugna es el drama de la auténtica “realidad” de la obra, que reside en el conflicto del autor mismo dentro de la realidad cubana, porque Dorr quiere cortar los lazos con su propio pasado, deshacerse del pesado fardo de sus personajes.

Es de observar además que el juego en “blanco y negro” de la clasificación establecida por Dorr no es tan simple, ya que el término “llamados” crea una ambigüedad intencional que se presta a confusión. Este término lo utiliza Dorr para crear una tercera posibilidad acorde con el proceso político cubano y establecer una dimensión más auténtica, según él, de lo positivo. De este modo se excluye la positividad del pasado inclusive en el caso de los personajes clasificados como tales.

Por consiguiente, “los personajes llamados positivos” están en una situación más difícil que los otros. Los saca Dorr de su pasado escénico y pretende liquidarlos mediante otro proceso inquisitorial. Las dificultades surgen porque estos personajes resultaron las víctimas dentro del pasado teatral del autor, y ahora el propio Dorr busca la culpabilidad que hay en los mismos. Las fronteras entre realidad y ficción se borran porque al querer el autor darles un golpe de muerte a sus criaturas, llevarlas a la hoguera, lo que está haciendo es un testimonio en vivo ante la sociedad que podría juzgarlo a su vez, realizar su autocrítica dentro de una escala de valores establecida por la revolución. Para ajustarlos al principio doctrinal revolucionario, Dorr los obliga a hacer confesión pública de sus faltas. Lo más interesante de estos personajes es su afán de justificación histórica, ya que sometidos a “proceso” (en una constante teatral cubana post-revolucionaria), quieren salvarse. Tal es el caso, por ejemplo, de algunos personajes de obras anteriores de Dorr, que coloca dentro de una nueva perspectiva histórico-escénica.

a) Tiburcia. Al igual que su compañero Lomoeyagua, Tiburcia quiere sobrevivir a su nueva condena escénica y se empeña en reafirmar su “positividad.” Los personajes “negativos” quieren que Tiburcia represente su “negatividad” y el autor parece estar de acuerdo con ellos. Por eso Tiburcia se rebela: “¡Quieren demostrarte que me habías imaginado perversa!” (61). Tiburcia deja de ser una víctima de sus circunstancias vitales para formar parte de la mecánica de un sistema de vida injusto y por consiguiente ella misma se vuelve parte integral de la

injusticia. Por eso se niega a representar una supuesta escena escrita por el Autor: "¡No, no quiero hacerlo! Tiburcia es buena y víctima. ¡No lo haré!" (60). "¡No. Yo soy un personaje positivo!" (61). Pero él, en un gesto que indica cierta complicidad con los personajes "negativos," quiere a su vez salvar su responsabilidad histórica y colocarla dentro de un nuevo contexto histórico que terminará llevándola a su "paredón" escénico. Se opone a las súplicas de Tiburcia y es esta vez el Angel quien se identifica con la rebeldía de la antigua víctima: "Deje usted que esa maravillosa mujer rebelde grite y se niegue a ser sometida. Es una mujer frenética que tiene las riendas de sí misma" (62). Actitud rebelde que el autor no comparte.

b) Rosita y Armandito. No menos implacable es con estos personajes y un cambio de sentido tiene lugar. Víctimas en *Las pericas*, Dorr manifiesta ahora una peculiar afinidad con Panchita, Felina y Serafina, monstruosas criaturas que en su pasado escénico funcionaban como verdugos de Rosita. Esta vez tienen un punto en común con el autor al decir: "¡Bien, que represente Armando! Así verán todos que somos nosotras las víctimas" (77). Al hacerlo, Armandito aparece como una especie de Lalo de *La noche de los asesinos*, y al condenarlo Dorr no hace otra cosa que condenar un tipo de situación como la que desarrolla Triana en esta obra, ya que lo que pretende Dorr es deshacerse de ese pasado e eliminarlo inclusive de la escena. El fenómeno no deja de ser escalofriante, especialmente como gesto y público "auto de fe" del dramaturgo: es como si el autor, para salvarse, no vacilara en delatar a las inocentes criaturas de su pasado. Dorr, que invita constantemente a borrar fronteras entre realidad y fantasía, no vacila en explicar el asunto de un modo directo: "Pensaba que Armando y Rosa, como las víctimas, podrían despertar las simpatías de muchos y me dolía romper esas esperanzas. Yo hubiera preferido que Armando hubiera sido un buen hombre útil y generoso, pero él no era más que el producto de un medio corrupto. Yo no podía arreglar las cosas a mi antojo. Pero, era aún un niño y por vergüenza decidí ocultarlo. Sólo dejé que hablara desde la calle, para que el público tuviera de él diversas visiones" (76). Llevados nuevamente a escena, la maternidad de la primera se vuelve una lista de platos que la ha preparado al hijo: "Una sopa de menudos de pollo, una bandeja de arroz blanco con frijoles negros, dos "bisté" empanizados, carne asada con sus aceitunas, platanitos maduros fritos y plátanos verdes a puñetazos, papitas fritas y mariquitas, boniatos fritos y boniatos salcochados, dos huevos fritos y dos huevos duros, frituras de bacalao, frituras de seso y frituras de calabaza, chicharroncitos de puerco y yuca con mojo, una fuente de "espaguetis" con picadillo y salsa de tomate . . ." (80). Este delirio de la comida (que tiene incontables antecedentes en la escena cubana)⁸ aparece como una interminable lista de platos destinada a alimentar la barbarie de Armandito. De este modo la maternidad de Rosa se vuelve una fuerza que degenera en destrucción y existe una justificación indirecta de la injusticia de Panchita, Felina y Serafina, a las cuales no les faltaba un mínimo de razón para su condena de Armandito.

c) La mujer del cubito. Este personaje mudo que nace en *El palacio de los cartones* y del cual se hace referencia en *Las pericas*, habla al fin en *El agitado pleito* y por un momento parece que está a punto de correr mejor suerte. Técnica-mente la idea es muy efectiva. Ella clama por representar su caso: "¡Aunque sólo sea por hoy, exigimos ser reivindicados!" (56). Quiere exponer su tragedia,

llevarla hasta las últimas consecuencias, desnudarse públicamente como la desnudaron a ella misma. En la representación escénica, sin embargo, la culpabilidad viene a recaer sobre Tiburcia, lo que quita fuerza a la supuesta reivindicación. Por otra parte la atención se desvía y la reivindicación del personaje nunca llega a realizarse. Ella quiere imponer su versión de la realidad histórica dentro de la dramática cubana: "Hay que concluir la escena. Quiero salir desnuda y muerta" (70). A lo que responde Dorr con seriedad y circunspección: "No será en este momento" (71). La circunstancia del autor se impone sobre la circunstancia de los personajes, que interiormente rechaza en busca de "su" solución. "Ustedes logran molestarme. ¿Acaso piensan que estamos dominados por el caos?" (71). "Hay aquí demasiado olor a pasado" (71). "¿Pretenden que sólo me rodee de cadáveres?" (71). Lo aparentemente positivo y lo aparentemente negativo se unen en el denominador común de un rechazo autoral basado en el tiempo, el pasado, que imposibilita una auténtica reivindicación de las víctimas. Este rechazo de Dorr condena a sus viejos personajes, que resucitados unos diez años después de su nacimiento dentro de la escena cubana, ocupan el banquillo de la acusación directa o indirecta cuando antes habían sido objetos de una intención redentora.

Es curioso y sintomático que Dorr haga algo parecido a lo que había hecho Virgilio Piñera una década antes, cuando en el prólogo a su *Teatro Completo* trataba de justificar históricamente la actitud escapista y derrotista de su teatro. Como los "obreros" que aparecen en la obra (sombras que asumen una actitud pasiva y coral) parecen decir: "Somos positivos, pero no actuales" (87). A pesar de sus inútiles esfuerzos (los de Piñera, los de Dorr) también son en el fondo "personajes llamados positivos" dentro de un contexto histórico dentro del cual declaman pero en medio del cual se encuentran desajustados, unidos en el fondo común del anacronismo.

En definitiva lo que está haciendo Dorr es cierto tipo de "teatro-testimonio" en que se coloca como una especie de figura predominante, llevándose al proceso de sí mismo de acuerdo con el ritual inquisitorial del teatro cubano de los últimos veinte años. Se trata de la continuación de un proceso que adopta una infinidad de formas y que aquí tiene la novedad de tratarse, esencialmente, del "caso Dorr." Quiriendo deshacerse del pasado cae en el mismo tanto en su forma como en su contenido.

Las "representaciones" de la obra siguen la preferencia por el "teatro dentro del teatro," juego de máscaras, cuyo mayor novedad es la auto-censura a que se somete el propio dramaturgo. Lo que se desconoce es hasta que punto se auto-censura en *El agitado pleito*. La primera representación había sido auto-censurada por el autor (en una especie de confesión ficción-realidad): "Escena tachada, borrada y finalmente suprimida el 25 de abril de 1967" (29). Se trata de una voraz secuencia entre los "personajes llamados negativos" y que es aplaudida por el Angel. El Autor justifica su inmersión en la decadencia tratando de quitarle alcance a su propia concepción: "Y ¿por qué piensan que yo haya querido generalizar así? Aquellos eran seis individuos, no la humanidad" (34). "Ustedes se han regodeado en esa decadencia, en vez de mostrar sus causas" (42). El rechazo del Autor lo conduce a una censura al teatro que encuentra su fuerza creadora en la "verdad" de la abyección, y procede con ética puritana a la eliminación de estos síntomas dentro de una nueva estructura social. Siguiendo un

orden cronológico inverso, procede de modo similar con todas las "representaciones":

Una noche de otoño en que su mente estaba dominada por no sé qué estúpidas ideas, rompió los papeles en que había escrito la situación que ahora recrearemos. Corrían por aquel entonces, las últimas horas del día 30 de octubre de tres años atrás (37).

La víspera del último día del año 1962 desapareció del escritorio de nuestro autor lo que ahora verán (46).

Nunca supimos si el manuscrito se perdió o fue destruido (46).

Una de las últimas partes suprimidas uno de esos días lentos y fríos, propicios para desgraciarle la vida a cualquiera (57).

Ultima escena del primer cuadro eliminada el 15 de marzo de 1961 (78).

Estas supresiones aparentes o reales que el Autor convierte en adiciones de la escena y la realidad, no existen para desarrollar la vivencia de los personajes, sino que son llevadas a escena en función del Autor mismo. Son un síntoma, sobre todo, de la autocrítica ideológica, que es un testimonio de la existencia misma del dramaturgo. Al presentar el caso de sus personajes, por extensión presenta el caso del Autor, y Dorr, sin quererlo posiblemente, pisa el peligroso terreno de las confesiones públicas. El procedimiento lleva a una reconstrucción escénica que nos parece muy interesante. Presenciamos en realidad el "agitado pleito" de un autor sometido a las inquietantes presiones del tránsito político.

Para completar su esquema y dejar bien sentada su posición ideológica, Dorr interrumpe las representaciones con una serie de diálogos entre el Angel y el Autor: la poética y el artista vs. la Revolución y el Estado.

La oposición es absoluta y es inevitable que Dorr construya al Angel a base de la caricaturización de su lenguaje y de sus gestos, al mismo tiempo que crea la división "cainística" entre los escritores cubanos al clasificarlo como "una parte de los intelectuales" (29). Es muy posible que en su sátira, Dorr haya querido ser específico y practicar su limpieza de sangre:

¿Quiere usted asesinar lo espontáneo? ¿Todas las mil maravillosas locuras que pueda imaginar su espíritu? ¿Quiere usted frenar su imaginación, obligarla a encasillarse dentro de lo que considere que es positivo, dentro de lo que otros consideren que es lo que conviene? (65-66).

Esas pretensiones trasnochadas de servir al Estado como si fueras un vulgar funcionario, no harán más que ahogar tu fantasía (88).

Escúchame. Estoy convencido que sólo debemos admirar este suceso apocalíptico a distancia. No pretendamos meternos en su enorme vientre, pues terminaríamos triturados. ¿Acaso no es nuestra mayor virtud nuestra individualidad? (89).

Investiga en el hombre, escudriña en su fondo. Cuando logres mostrarle su verdadero rostro, serás un ser terrible, pero elegido. Sus rostros deformes y ridículos quedarán desenmascarados, y tú podrás regocijarte en tus meditaciones. Habrás descubierto a los farsantes. *Mais:*

Canta

Tus amigos
 los hombres de la Revolución
 te pedirán les pintes su mejor retrato
 y tú, ¿qué harás entonces?

No pretenderás, por ganarte sus asambleáticos aplausos, hacerte un vulgar político. . . (90-91)

Ante esta estética del Angel, presenta el Autor la suya, que se basa en el compromiso directo con la revolución. Con ello se opone Dorr a la distorsión verbal que tanto atrajo a los intelectuales en el año 61, niega su estética adolescente y construye sus propias "palabras a los intelectuales" como una reivindicación de su pasado: se trata de una posición ortodoxa que parece exponer Dorr como norma de conducta de la dramaturgia cubana:

Nosotros estamos metidos en una Revolución; no creo que debemos estar soñando con fantasías, sólo hablando del pasado; buscando lo intemporal y abstracto (63).

Yo no creo que tenga mucho valor escribir para un grupo; para dos o tres que aplaudan nuestras ocurrencias. Precisamente ahora nuestro trabajo puede ser para muchos, ¿por qué no hablar de cosas que les interesen? (63).

¿Y qué somos nosotros? ¿Una élite fuera del mundo? ¿Es que no somos parte de la masa? No crea que me divierten ni apruebo sus palabras. Por cada una que pronuncia el abismo entre nosotros se hace más profundo. Usted está lleno de desconfianza y se cree sobre un pedestal inaccesible (89).

Usted no cree en nada, ¿verdad? Para usted todo es falso y ridículo. Ya le conozco bien. Usted no se compromete ni con la Revolución ni con nadie. Para usted, mejor sería tomar el té en la mansión de alguna aristocrática mecenas, ¿no es cierto? Esa no es nuestra vida, Maestro. Ya usted va perdiendo sus discípulos (92).

Es evidente que Dorr tiene sus ideas precisas y que contrapone su ortodoxia revolucionaria a la de las minorías de la dramaturgia cubana donde los términos "élite," "Maestro," "discípulos" son claves importantes. Frente a la fantasía opone la realidad revolucionaria. El contrapunto dramático de sus personajes está sustentado teóricamente por la contraposición estético-ideológica entre el Autor y el Angel.

Muy a pesar de Dorr, los resultados son algo ambiguos, sin embargo. A pesar de que el Angel es convertido por el Autor en una especie de pájaro desplumado al cual le arranca las alas de raíz, hay elementos poco convincentes de madurez doctrinal. En primer lugar la clase obrera se mueve de un modo demasiado impreciso dentro de la acción dramática y no queda aclarado en ningún momento la participación del proletariado dentro del proceso histórico—assume una posición marginal. El final es francamente ambiguo ya que el Autor abandona el escenario acompañado de unas figuras blancas y pantomímicas que no han dicho nada y que se suponen auténticamente positivas; "happy ending" mudo que recuerda el mutismo de "la mujer del cubito"—la que habló una década más tarde sin que el

Autor le dejara la plena expresión de su tragedia. Estas figuras que sacan al Autor y a Dorr de aprieto, dejan la puerta abierta para futuras rectificaciones.

Aunque *El agitado pleito entre un autor y un ángel* puede invitar a otras interpretaciones, el interés de la misma como hecho histórico-teatral no puede desconocerse. Es una pieza polémica que tiene además momentos donde el ritual teatral es un acierto. Sobre todo es un documento escénico del teatro cubano digno de tomarse en cuenta para obtener una más clara visión de las complejas relaciones entre realidad y fantasía dentro de un proceso revolucionario, y la crisis que un proceso de tal índole representa para el artista.

University of Hawaii

Notas

1. Rine Leal, *En primera persona* (La Habana: Instituto del Libro, 1967), p. 127.
2. Ver, Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Universal, 1973), pp. 234-248.
3. Para una efectiva interpretación de las relaciones entre "literatura y revolución" en Cuba, ver, Seymour Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (Texas: University of Texas Press, 1975), pp. 123-164.
4. Nicolás Dorr, *Teatro* (La Habana: El Puente, 1963), p. 7. Contiene: *Las pericas*, *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*.
5. Nicolás Dorr, *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (La Habana: UNEAC, 1973), solapas. Futuras referencias a esta obra de Dorr corresponden a la misma edición.
6. El teatro cubano está lleno de motivos relacionados con la comida, desde el bufo (*Los negros catedráticos* de Fernández y Pequeño, *Manjar blanco y majarete* de José Agustín Millán) hasta las manifestaciones rebuscadas e intelectuales del absurdo teatral contemporáneo (*El flaco y el gordo* de Virgilio Piñera, *Medea en el espejo* de José Triana).