

Rosa Ileana Boudet: “Todo está en el archivo”

Carlos A. Aguilera

Difícil no hablar de teatro con Rosa Ileana Boudet. Difícil no intentar saber todo lo que ha visto, lo que ha escrito, lo que ha vivido. En su momento fue jefa de redacción de la revista cubana *Revolución y Cultura*, directora de la no-del-todo-valorada y no-del-todo-excelsa *Tablas*, de la casi invisible *Conjunto* (invisible porque siempre era un poco difícil comprarla), que tanto hizo por dar a conocer en Cuba a diferentes dramaturgos, entre ellos a Eugenio Barba. Sus libros, que incluyen *Cuba: viaje al teatro en la Revolución* (2012), *Luisa Martínez Casado en el paraíso* (2011), *Teatro cubano: relectura cómplice* (2010), *En tercera persona. Crónicas teatrales cubanas 1969-2002* (2004), *Morir del texto. Diez obras teatrales* (1995), entre otros, casi pudieran leerse como una historia privada de Cuba. Una que observara la isla como un gran escenario donde lo bufo y lo serio se intercambiasen... Y por suerte, su producción no para, tal como demuestra su blog *Lanzar la flecha bien lejos* (www.rosaile.blogspot.com/) y sus innumerables textos inéditos. Así que sentémonos y encendamos la luz. Se aprende más sobre el *homo cubensis* hablando con Rosa Ileana que leyendo filosofía. Se aprende más sobre Cuba hablando de teatro que dictando cátedra.

Me gustaría que comenzáramos al revés, para no tener que forzar demasiado la memoria. En los años 90s surgen o se imponen una serie de autores teatrales muy importantes para la escena en la isla (Alberto Pedro, Víctor Varela, Joel Cano, Raúl Alfonso...) y para alguien que fue una testigo privilegiada en esta época (por dirigir la revista Conjunto y vivir el día a día del mundo de teatro).

¿Cómo la definirías? ¿Se puede dar o se ha dado ya un nombre que explique o ayude a ver la complejidad de este período?

Tres de los autores que citas están incluidos en mi *Morir del texto*, junto con ocho dramaturgos más. Dejé fuera *El grito*, de Raúl Alfonso, aunque

en el prólogo cito a Laura Fernández Jubrías, que dijo que *El grito* definía a esa generación con su “estridencia y su imperfección”. Armando Correa habló del vértigo de la ironía, y Eberto García Abreu, entre otros, de la búsqueda de la libertad en *La cuarta pared*. No son los únicos que nombraron ese periodo. Los trabajos más importantes que circularon a finales de los ochenta, o un poco después, intentaron explicar un momento de inconformidad e incertidumbre, escenificados como angustia, desenlaces sin resolución y “poco felices”, ambigüedad y parodia. Vino abajo el campo socialista —su imaginario y seguridad— y empezaron años de incontables dificultades materiales, el llamado periodo especial. Sin embargo, aunque es cruel decirlo, para el teatro fue una sacudida, porque, como es lugar común, la crisis hace que el espectador busque abrigo en ese espacio único de gratuidad y placer. Los jóvenes, inconformes con el teatro sociológico de los 70, recuperaron su vertiente poética, la de Estorino. Surgió Alberto Pedro. Entonces casi nadie consideraba “autor” a Víctor Varela. Al publicar *Ópera ciega*, mi selección contribuyó a ensanchar la idea del “texto”, ya que incluí también *Saf*, de Carlos Celdrán y Antonia Fernández, porque la escritura escénica —textos creados a partir de otras fuentes y en el proceso de ensayos— fue tan vital como el concebido de forma tradicional. Estoy esquematizando; no quiero alargarme y aburrir(te). Fue un privilegio estar allí en los ensayos y los estrenos. Joel Cano interesó muchísimo, tanto que María Elena Ortega y Vicente Revuelta intentaron montarlo. Sus personajes desafían la unanimidad, la iconografía, lo establecido, como los de Carmen Duarte en medio del mar. No eran obras esperanzadoras, sino demolidoras. Los ensayos iniciales de *Manteca* fueron apesadumbrados. Se sentía como si los primeros minutos durasen una eternidad, pero el público la hizo suya y su puesta en el Mella en 1993, una catarsis. José Monleón celebró que terminaba el teatro de la creación colectiva y Randy Martín halló en el Ballet Teatro de Caridad Martínez, la danza-teatro de Marianela Boán, el Buendía de Flora Lauten, entre otros, el clima de la “rectificación”, que así se llamó (rectificar los errores políticos nos librarían de la debacle). Yo escribí de una historicidad asumida y un reverdecir del teatro crítico, lo que me más interesó de *Manteca* y de la obra por desgracia trunca de Alberto Pedro.

¿Hace algún aporte esta generación de los 90s al teatro cubano?

Desde luego, aportó, no es una frase. Alberto Pedro consiguió un cuerpo dramático sorprendente antes de los cincuenta años. Un realismo que toma de Brecht, el absurdo y la tradición cubana. Su descubrimiento culminó

en París, donde se tradujo. Irene Sadowska Guillon lo publicó, mientras en La Habana, Vivian Martínez Tabares editó su teatro completo. Obras suyas se montan en todas partes. Hablan de la penuria y la escasez, pero también de unidad, utopía, oportunismo, claudicación y doble moral. Víctor Varela escribió sobre la angustia en el cuerpo de sus actores. Sin embargo, hubo una fractura, tal vez porque algunos emigraron(mos). La impresión que tengo es que no se vuelve demasiado sobre ellos. Te hablo sobre los textos y las publicaciones. Puedo estar equivocada, hace más de seis años que no veo una representación; la última, *Arte*, de Jazmina Reza, dirigida por Carlos Díaz. Veo a los autores más jóvenes preocupados por lo reciente, entendido como lo de ayer, las obras de sus contemporáneos y los que han sido sus profesores en el ISA y una insistencia en el teatro europeo, especialmente el alemán. La impresión absolutamente superficial que recibo es que han leído más a Oscar Cornago y a Jorge Dubatti que a estos autores de los cuales hablamos, lo que es muy triste y ojalá esté equivocada.

¿Pudiera decirse que existe una tradición de lo conceptual en el teatro cubano? ¿Una tradición que pasaría por Virgilio Piñera, Triana, el Estorino de Morir del cuento, y llegaría hasta Timeball de Cano? ¿O es mejor hablar sólo de una suerte de línea de trabajo que emparenta a estos autores pero que no llegan a conformar como tal un Archivo-Nación?

¿Qué es el archivo de la nación? La palabra sugiere del griego: casa, domicilio, arcontes, una residencia para un orden, en este caso inexistente. No hay una línea recta. El archivo contiene y descontinúa, memorializa y destruye, rehabilita y veta. Para empezar por los cuarenta, Piñera rechaza a Ramos, a pesar de su marca de identidad y su lenguaje “cubiche” (tingós, se rompió la máquina...), pero él lo siente españolizado. Hay una continua negación y refutación. Flora Díaz Parrado es una extraña para ellos y el público. No creo que pueda dar muchos detalles, porque es difícil de sintetizar, pero de existir una línea, discontinua, laberíntica, ésta ni termina ni tiene puntos culminantes; siempre hay un péndulo. Casi todo el siglo XIX creyó junto con Piñeyro que Luaces no estaba dotado para la “dramática”. Hoy en la isla se habla de Estorino como el más grande dramaturgo vivo, pero están Eugenio Hernández Espinosa, Eduardo Manet, José Triana y Matías Montes Huidobro. El archivo tiene que incluir(nos) la Cuba que vive en otra parte.

Exacto. Sin embargo, el Archivo-Nación (que no el archivo de la nación) es ese del cual se sirven las ideologías totalitarias para sublimar todo eso que

puede servirles para vender su idea de un país, una tradición o una “unidad”. Y a eso me refería. ¿Crees que, por ejemplo, La noche de los asesinos, de Triana, o alguna de las piezas de Manet, pueden o pudieran ser usadas por la Revolución como ejemplo de la idea de cultura que durante todos estos años han intentado apoyar?

Es un tema muy complejo, ya que *La noche de los asesinos* fue escrita, premiada y estrenada en Cuba, en 1965-1966. Cuando gira con Teatro Estudio, el director de la puesta, Vicente Revuelta, escéptico, nada grandilocuente, creía que la Revolución contribuyó al interés generado por la obra, pues los espectadores asumían que iban a ver algo “sangriento” y por el contrario, los problemas internos que discuten, sus dudas, eran sobre cómo sería recibida e interpretada. Creo que por esas fechas, Manet hubiese estrenado *Las monjas* en La Habana de haber encontrado condiciones materiales y espirituales. El canon es cambiante y no siempre obedece al diseño del estado. La antología de Aguilar, en España, realizada en los años cincuenta, excluyó a Virgilio Piñera. Integré el comité editorial —con Graziella Pogolotti y Rine Leal— de *Teatro y revolución* (1980), que desestimó *La noche* por un criterio cerrado, el “reflejo” de la Revolución como tema. Casi treinta años después, acaba de aparecer en *Dramaturgia de la Revolución* (1959-2008), la selección en tres tomos de Omar Valiño por Tablas Alarcos. ¿Hubo un fin maquiavélico antes y uno noble ahora? No lo creo. Es una obra del canon. Una cosa es el análisis histórico, dramático, estético, y otra, su inserción en las diferentes narrativas por las que ha atravesado el país. Hoy el interés parece ser hacer borrón y cuenta nueva, asumir casi todo el exilio, los injuriados o mal entendidos, hacer una reparación “interesada” (están casi todas las obras que originaron polémicas aunque no sean las mejores). Pero es un ciclo que siempre conlleva otros vacíos. Junto al desagravio y la restitución, hay otras exclusiones, la del teatro que no viene bien por muy ideologizado o circunstancial, el que reflejó acontecimientos espinosos, el de autores que están muertos y no pueden protestar, o sencillamente un criterio de selección. Manuel Reguera Saumell, Nicolás Dorr, Tomás González, Eduardo Manet, Rolando Ferrer, Ignacio Gutiérrez y Gerardo Fullea León faltan si se escogen treinta obras y no cinco. Ariza, Pepe Santos y Fermín Borges nunca serán escogidos porque tienen sólo una pieza o ningún libro publicado, pero inspiran, por diferentes caminos, la dramaturgia posterior. Pero “antologizar” es un riesgo y tengo entendido, ésta se ha recibido muy bien, aunque saltes de un solar en la Habana Vieja al edificio de Nueva York de *El Súper*, de Iván Acosta, sin más.

En esa materia, ojo con el crítico. Lo único que fundamenta una selección por arbitraria que sea es la investigación que la acompaña.

Bajo este mismo razonamiento, ¿pudiéramos pensar entonces que hay un criterio equivocado al publicar en la isla obras de autores del exilio que difícilmente les hubiera gustado verse en un volumen cuyo título (bastante maniqueo además) es Dramaturgia de la Revolución? ¿No hay algo casi “indecente” en este tipo de apropiaciones e incluso de tabulas rasas?

Te respondí con mi propia experiencia para explicar las apropiaciones que construyen la narrativa del canon, centralistas, desde la supuesta autoridad. Y empecé con mis exclusiones por mi manía “autocrítica”, aunque tengo “inclusiones” también de las que me arrepiento. Publicar juntos a autores del exilio y la isla no es nuevo. En 1992, Carlos Espinosa Domínguez y Moisés Pérez Coterillo antologaron *Teatro contemporáneo*, publicado en España, y Heidrun Adler lo hizo en Alemania, en 1998. La primera generó una polémica, y la segunda, apenas se conoció en la isla. Rine Leal fue partidario de recuperar los autores de las dos orillas, asumir la totalidad. La novedad es que una así se publica en La Habana por primera vez. Creo que fue una demanda de los autores. Formulada mal y pronto, era la de ser reconocidos y legitimados en Cuba y tener las mismas oportunidades. Hasta donde sé, muchos de ellos están complacidos. Se realizaron lecturas de algunas piezas en Cuba y Nueva York.

Lo demás, el título, o por qué se escogen unas obras y no otras podría ser parte de un ensayo, que sin dudas, alguien mejor preparado que yo acometerá. En *Cuba: viaje al teatro en la Revolución* soy muy sincera sobre por qué no soy capaz ni siquiera de intentarlo. Mucha gente trabaja sobre los textos solamente y a mí me hace falta acompañar el proceso, estar *allí*. Con ese criterio, el mío se podría haber llamado *Viaje al interior del totalitarismo, o de las exclusiones* —como sugirió un colega— pero ese sería otro libro, otro punto de vista y otra autor(a). En la antología, al carecer de un prólogo o un estudio complementario, las obras se sustentan o no, solas, y el lector hace sus propias conclusiones. Se puede demonizar con criterios morales. Yo prefiero pensar que han querido llenar el anaquel, el “estante vacío”.

Si tomamos en cuenta que La cuarta pared de Víctor Varela y su Teatro del Obstáculo fue estrenada en 1988, cuando aún no se había derrumbado el campo socialista y por esta misma razón el malestar que causaba la mordaza comunista era creciente (aunque en Cuba no se tenía ni idea de lo que

se avecinaba en Europa...), ¿pudiéramos afirmar que el tema principal de algunas de las obras de este período es la relación entre política y ontología, o mejor, entre política, frustración personal e individualidad?

Me parece mejor formulada como una tensión entre la política y la frustración de la individualidad.

¿Cuál individualidad?

La de Ana en *Ópera ciega*: “en mi dormitorio está la verdad”. O más adelante en *El arca* (el arca salvaguarda los valores del sistema, entre éstos el hombre nuevo). El personaje de Uzbel, Artor (Varela lo llama así), dice: “Los espacios infinitos me aterran / pero me convidan/ Ahora sé que la libertad / es una dimensión personal”.

En tu libro de crónicas teatrales, En tercera persona, dices que Andoba (1979) de Abrahan Rodríguez es la obra que inicia el período de los 80s en el teatro cubano. Por presupuestos estéticos, construcción escénica, etc... ¿pudiéramos decir entonces que La cuarta pared (1988) es la que abre el imaginario teatral de los 90s en la isla? ¿O al contrario, la ves aún deudora de mucho de lo que ya en los 80s se estaba cocinando?

Ahí están las crónicas tal y como se publicaron. Puede dar la impresión de que con *Andoba* de Abrahan Rodríguez comenzaron los ochenta, pero sociológica y costumbrista, es más una continuidad. Es difícil encontrar signos de esa naturaleza en períodos tan cortos. Ese libro asume las consecuencias de la crítica mediata.

Entonces, si hubiera que señalar una obra que de verdad en los 90s haya sido un corte con lo anterior y ponga en juego un imaginario nuevo, ¿cuál sería?

En *Morir del texto*, creí que Joel Cano proponía esa “nueva figuración”. Su experimentación con la estructura (acertijos, barajas, escenas sin continuidad), su poesía, y su aceptar negar la tradición cubana la hacían una obra de apertura. Pero *Morir del texto*, su prólogo, lo escribí en 1993. Después, aunque en un dossier de la revista *Primer Acto* hay algo de esa preocupación, me faltan más lecturas para explicar lo que ha ocurrido.

Brecht ha sido uno de los “chamanes”, conceptualmente hablando, más invocados de la escena cubana. Lo específico del método Brecht (distanciamiento, construcción moral, concientización del espectador, antisentimentalismo, etc.) ha sido en muchos casos renovador. Ahora, ¿hasta qué punto

esta macro-repetición de Brecht en el teatro cubano ha sido beneficiosa? ¿Existe también un Brecht negativo para/en Cuba? En caso de que sí, ¿en que se basaría esa negatividad?

Sé que estamos hablando metafóricamente, no hay ningún autor “negativo”. Por culpa de la teoría de Brecht, un argentino de visita en La Habana desató discordias en los sesenta. Se miró con lupa a los latinoamericanos que dirigieron sus obras por los libros modelo. Vicente Revuelta se enfrascó en polémicas. Fueron años de auge de la puesta de Brecht en todas partes, sobre todo en Francia con Vilar. Cuba es el país del Caribe, quizás de América Latina, con más y mejores montajes de Brecht en esa etapa. El de Ugo Ulive fue sensacional. En los sesenta, hay una aproximación *naive* al distanciamiento por parte de algunos autores (Piñera se burla de eso en *El filántropo*). Cuando Vicente Revuelta hace *Galileo*, incorpora la versión no publicada, la del final en el que Andrea saca clandestinamente los manuscritos. Hizo un juego con todo aquello, fumaba de una caja de cigarrillos Populares e introdujo un coro de jóvenes. No nos hizo daño Brecht sino la ortodoxia, la amnesia, la dogmatización. Cuando Mario Balmaseda dirige *La panadería*, es un montaje cubano, no brechtiano, con payasos de la tradición nuestra. Habría que releer el Brecht de los *Diarios*, el de Walter Benjamin, no el instrumentalizado, sino el transgresor.

Durante varios períodos de la historia teatral cubana, la crítica ha resaltado “la pobreza de la escena cubana” o hablado de “la baja calidad” de éste; a veces con razón, a veces para encubrir eso que Piñera criticaba como una ceguera esencial de los “comentaristas, incultos y filisteos”, quienes no entendían el espacio de renovación que él y otros venían haciendo. Como historiadora y crítica de teatro, ¿a qué tú crees se ha debido esta pobreza? ¿Tuvo razón Piñera cuando allá por los años cuarenta escribió “Ojo con el crítico” y arremetió con todo y contra todos?

Tuvo razón Piñera aunque se dirigía sólo al crítico a quien no le gustó *Electra Garrigó*. Me he preguntado cuándo empieza esa inferiorización del teatro, ese considerarlo un aparte, algo de segunda clase en comparación con la poesía o el ensayo. Y lo más lejos que he llegado es a 1876, cuando Enrique José Varona refuta las injusticias de Ramón López de Ayala en la inauguración del Liceo Artístico de La Habana. Varona habla de los logros de la cultura americana —incluye a los Estados Unidos—, denuncia el índice de censura, pero al mismo tiempo, dice que la gran dramaturgia florece en tiempos de afirmación, y en los de “remoción” e “investigación” no existe.

A mi juicio sembró el prejuicio y los hombres de pensamiento se alejaron, abandonaron el barco y aunque algunos se montaron en él en su juventud (como Mañach), después se refieren a “teatralerías” con cierto tono despectivo. Aunque Martí confió en nuestro teatro, ese que nos podía salir bello si no se vestía de capa de torero y monterilla, llegan los cuarenta, y casi todos estaban arando en el mar.

En los años setenta Rine Leal hablaba del “paréntesis estructural” como “una de las conquistas del nuevo teatro”. Tú misma, en su momento, escribiste un libro que se llamó Teatro nuevo: una respuesta, donde además de reutilizar el concepto en base a la práctica del Grupo Escambray, hablabas de “la voluntad de responder a nuestras necesidades económicas, sociales y culturales” con un teatro que se centrara en el público como foco de atención. Pensando que los años 70s fueron años brutales, de persecución y censura, ¿en que se basó esta respuesta del grupo Escambray hacia la sociedad cubana? Viendo el fenómeno ahora, a distancia, ¿cómo recuerdas aquellos años? ¿Ves posibilidades de sobrevivencia al “paréntesis estructural” en un teatro más abocado a la individualidad e incluso la fusión de géneros?

El paréntesis estructural fue un concepto del Teatro Escambray, ellos teorizaron sobre un momento abierto al debate, no pautado o pautado a medias. Rine Leal creó con ello la hipótesis de una posible dramaturgia. Yo escribí reportajes y crónicas, algún que otro artículo sobre la “socialización”. A mí me fascinó. Todo lo que había leído del teatro como guerrilla, acción social, Schechner, el grupo Octubre de Norman Briski, García Canclini, Eco, Gutiérrez Alea, el *agit pro*... Lo que Brecht llamaría el “arte de ser espectador” tuvo su expresión en ese lugar remoto ante un público que no había visto nunca teatro. Porque hablamos de un teatro revolucionario por sus temas, pero que no transformó el espacio ni la relación actor-espectador, que lo consumía en las mismas salas del pasado para un público más amplio. La gente colmó *Santa Camila*... pero el espectador era un “invitado”. Después voy con ellos a Panamá y Caracas y los veo interactuar en barrios de la periferia. A lo mejor estaba marcada por los instructores de arte —tuve grupos de aficionados— o que casi nadie se interesaba por el grupo. Tenía veinticinco años, estudié periodismo y quería llevar novedad a la redacción y no fiambre. Todo eso influyó en una impresión que todavía es fuerte cuando veo las fotografías o recuerdo. No creí que era el único camino. Ni entonces ni ahora. *¿Excepción o vanguardia?* fue uno de mis títulos. Hubo excesos, simplificaciones, errores. El proceso y el experimento casi se detuvo con la

institucionalización, y aunque creí en eso y me equivoqué, la pugna entre el teatro nuevo (nombre tan convencional como hoy el de “novísimos”) y el de sala o tradicional fue estéril. Hoy tienes el panorama y puedes ubicar por las mismas fechas al escritor preso, al autor no publicado o marginado, el oscurantismo que se vivió. Los que yo conocí allí creyeron que era una vía, experimentar para otorgar voz a los ausentes del diálogo y crear un público. El Escambray abandonó pronto el paréntesis. Hoy, las estructuras abiertas del llamado teatro postdramático, van más allá con sus agujeros, fisuras y grietas, que llegan a completarse durante el consumo y en la interacción. Y en el Escambray hace muchos años está Oriol González con su Teatro de los Elementos. Vi sus obras iniciales. Hace más de veinte años que trabaja allí. Por suerte la antropóloga Laurie Frederik le ha seguido los pasos como en otra época Laurette Séjourné y Graziella Pogolotti al Escambray.

En uno de tus ensayos, “Teatro de títeres soñados por los negros: libretos de Carpentier”, dices que “los años veinte son pródigos en espectáculos soñados y puestas en escenas soterradas e invisibles” para dejar en claro que hubo muchos proyectos que al final terminaron truncos o nunca llegaron a puerto. ¿Sabes si en el período revolución hubo también proyectos que nunca emergieron y sin embargo pudieron ejercer “una influencia subterránea” en el medio cultural cubano?

A veces me he preguntado qué hubiese pasado si *Las monjas* se estrena en La Habana, si Brene hubiese seguido después de *Fray Sabino* con sus sátiras mordaces, si Pepe Santos, José Milián, Tomás González y tantos otros hubiesen agotado lo comenzado a finales de los sesenta y se detiene por causas extra-teatrales, si la línea de actos, happenings, experiencias de todo tipo se desarrolla, si *Dos viejos pánicos* se hubiera estrenado antes, si el Escambray y el Cabildo hubiesen persistido en sus formas innovadoras. Los caminos truncos desarrollan otra narrativa y abren el terreno para la especulación.

La vuelta a la manzana de René Ariza es una de esas piezas que casi nadie ha visto representada y sin embargo ocupa un lugar importante en el imaginario teatral y “político” de la isla. ¿Pudieramos considerarla como parte de esa “influencia subterránea” que mencionábamos antes? ¿Guardas algún recuerdo personal de Ariza?

La obra muestra un ambiente de aplastante militarización como antes Arrufat en *La zona cero*. La familia es la misma de Triana desde otra pers-

pectiva. A Ariza, por desgracia, no lo conocí personalmente. Leí la obra, vi la puesta, colorida, estridente, casi como una historieta, y guardé el programa hasta hoy. Aunque te parezca raro, los detalles de su odisea los conocí aquí, en Estados Unidos, en 2000.

Hablando de detalles y odiseas... Una de las primeras personas que le hace una entrevista a Lezama sobre su "vida política", sobre el "episodio del 30", Mella, Trejo, etc., fuiste tú. ¿Qué recuerdas de aquel encuentro? ¿Volviste a coincidir o trabajar con Lezama en otro lugar?

Lezama nos recibió a Rine Leal y a mí en la sala de su casa de Trocadero, pero Lezama hizo como un aparte y Rine fue con María Luisa al zaguán. Tenía una camisa blanca de mangas largas y estaba sentado frente a mí como algo absolutamente natural. No sentí intimidación alguna, salvo la de su enorme figura. Contestó cada una de las preguntas como si escribiera con puntos, comas, y puntos y apartes. Soy muy torpe con las manos y en esa época no tenía una grabadora propia, era de Alma Mater, así que cuando terminamos y Lezama me pidió oírse, estuve al borde del pánico, porque la voz no aparecía, y yo lo intentaba y Lezama, casi infantil, quería oírse, hasta que apareció al fin su respiración y su voz. A mitad de la entrevista, María Luisa interrumpió con una limonada y una panetela ¿borracha?

¿Qué puedo decir? Joven al fin, no sabía lo que sé hoy y quizás le hubiese hecho mejores preguntas. Es imborrable. Me duele no haber conseguido un automóvil para retratarlo en la Universidad, (como hizo por esas fechas Iván Cañas en el Prado). También me duele haber reutilizado la cinta, como me pasó con Eugenio Barba mucho después, que en los dos casos no era mía y debía servir a otros. Cuando la transcribí, estaba "editada". Le envié la copia y no me acuerdo bien, creo que lo único que corrigió fue la cita de Bergson. Me trae muchos recuerdos de Rine Leal —intermediario, la consiguió no me acuerdo si a través de Reynaldo González— y el ambiente de Alma Mater entonces, cortado de cuajo unos meses después. "Lanzar la flecha bien lejos", el título del blog, es mi manera de disculparme por no haber conservado su voz.

Sin dudas, una de las obras más importantes de los años 60s es La noche de los asesinos, de Triana. Una obra que incluso hizo replantearse a Virgilio Piñera la "modernidad" de su propio teatro. ¿Crees que ese espacio que abre Triana —para mí, clínico, lúdico, lingüístico y hasta geriátrico— ha tenido continuación en otros creadores de la isla? Mirando en perspectiva,

¿qué lugar le darías a esta obra de Triana respecto a todo lo que ha escrito o escribió a posteriori?

Ha sido muy influyente. ¿Cómo? A finales de los ochenta, algunos quisieron decir, también es mía. Beba en *Ópera ciega*, de Víctor Varela, clama por el cuchillo, y el héroe, cada vez que dice un número de azar, oye “Lalo, Cuca y Beba”. Son sus hijos. “No aceptan una culpabilidad histórica más”, eso es una cita del texto. Y los tres hermanos de *Manteca* son también “asesinos”. Hay mucho de *La noche* en el teatro posterior. Ha sido y es una referencia. Pero se ha escrito tanto y tan bien, que no tengo nada que decir, por ahora, salvo lo que está en el libro. A mí me interesa tanto o más *La fiesta o comedia para un delirio*, posterior y no representada hasta hoy. En Triana hay mucha fiesta. En *Medea en el espejo*, por ejemplo, en el tercer acto, es el ámbito para la muerte de Perico Piedra Fina, el garrotero del solar, a golpes de tambor.

Francisco Morín me ha dicho que *La casa ardiendo* era un diálogo con percusión, pero no existe el libreto. En *La muerte del ñeque* hay otra, sin contar la ceremonia de Orilé que ocurre paralelamente y no se ve. El tema lúdico, junto con la muerte y la violencia, es recurrente en el teatro cubano: la del bufo y Alhambra; la fiesta galante de los primeros años del siglo XX; la fiesta del excluido en *Capricho en rojo*; la comparsa de Díaz Parrado; el *wemilere* de *María Antonia*; la ceremonia afrocubana de tantas piezas. Pero en Triana la fiesta se “posterga”, es una acción que se ralentiza, un ejercicio ritual. *La fiesta o comedia para un delirio* (1992) transcurre en un *mezzanine* de Coconut Grove, un hotel en Miami, y un parque. Como en *El ñeque*, es una imposición, capricho o acto voluntarioso de Gerardo, un tiranuelo al estilo de los *manengues* antiguos. Los personajes asumen sus disfraces bufos pero también *pop* y si Amelita y Perucho son como la negrita y el negrito, otros vestirán como actrices de los años cuarenta o María Antonieta. Todos siguen a este Gerardo que los obliga a fiestar. Me gusta, sobre todo, el lenguaje. Triana es poeta y recrea el habla de los cincuenta, de “rinquincalla” a “siquitruque”, “váyase a la puñeta”, “me voy pitando”. El disparate lingüístico, sonoro y visual. Hay una papaya explosiva, ruido de caballos, lejanas estrellas que cruzan, grillos, cocuyos y sonido de las olas del mar. Y mucha música, desde “El botellero” de Gilberto Valdés a la “salida” de Cecilia... en parodia. La fiesta se malogra. Hay una avioneta en el centro de la pista de baile. La avioneta en el imaginario del exilio. Esto lo escribí en el blog. Cuando leí el estupendo libro de Roberto González Echevarría,

Cuban fiestas, y vi que no aborda el teatro, dije, ésta es la mía y me embullé, pero quién sabe si lo escriba.

Ahora que mencionábamos a Piñera y a Triana, hay algo que me llama poderosamente la atención: la reescritura. Y lo digo porque en algún lugar de tus ensayos observas que Piñera maquilló a posteriori Falsa alarma, la cual fue publicada por primera vez en Ciclón un par de años antes que Rinocerontes de Ionesco, para hacerla más absurda y por ende reclamar un lugar o reconocimiento, mientras Triana, “remozó” La noche de los asesinos (si mal no recuerdo para la edición de Cátedra), para que sonase más cubana. ¿Hasta qué punto estas reescrituras a destiempo son válidas en el teatro? Y al revés, una obra que no se reescriba, que no admita reescrituras, ¿puede considerarse como una obra cerrada, muerta? ¿Cómo lee el estudioso estos retoques de un autor con respecto a su obra?

Respecto a Piñera, es un apunte y no me atrevo a más. Necesitaría un cotejo pormenorizado y conocer las condiciones de ambas ediciones. La última debe ser la que dirigió Julio Matas en el Lyceum. Esperemos entonces por la edición crítica para despejarlo. Piñera no estuvo preocupado por la paternidad del absurdo, pero sí hay cambios entre una versión y otra. Se ha dicho que la quería alargar.

Sobre la de Triana, en Cátedra, editada por Daniel Meyran —no sé si la misma de Aduana Vieja en 2012 de su *Teatro completo*—, que no he hallado en ninguna biblioteca de California, no es que la quisiera “cubanizar”, porque es cubana, sino que se apropia de algunas palabras con más autoridad, desde la nostalgia, algo muy acentuado en *Comedia para un delirio...* Toda obra es una escritura y una reescritura, no sólo la del autor con sus cambios y actualizaciones, sino la del director cuando la “interviene” y por supuesto, el actor que la encarna. Muchos dramaturgos fracasan al considerar sus textos terminados y definitivos.

Quizá Los siervos, por exagerada, ridícula, caricaturesca, pseudopanfletista, jarryneana, sea la mejor obra política de Piñera, en la que mejor muestra el absurdo y la exageración de una ideología. En este caso, la estalinista. Todos sabemos o intuimos las razones que llevaron a Piñera a censurarla a inicios de la Revolución (lo cual a mí me parece muy sintomático. También podía no haberla mencionado o ignorado directamente). En uno de tus ensayos, dices que es una de las obras fallidas de Piñera, llegando a compararla con lo

peor de su teatro: La sorpresa y El filántropo. ¿Pudieras abundar más sobre esto? ¿Dónde o qué falla exactamente para ti en Los siervos de Piñera?

No lo sustenté debidamente. *La sorpresa* fue un encargo. Piñera quería hacer como los demás, su obra sobre la Reforma Agraria. *El filántropo*, en burla, es su obra marxista, con agitadora política, oprimidos y explotadores. Y *Los siervos*, la anti-comunista. En todas, pero todavía más en esta última, sobresale lo programático, el ideario por encima de la teatralidad y la belleza del lenguaje. La estructura es lo más interesante, pero el ciclo en espiral está mejor desarrollado en otras obras. Sé que todo el mundo opina lo contrario. Claro, llega un director(a) y hace una locura con ese mundo guiñolesco y es posible que la encuentre estupenda. Hasta el cincuenta y pico, Juan Guerra la quería montar, eso dice Virgilio en sus cartas, pero no he encontrado más nada, hasta que la desacredita.

Una de las obras que Teatro cubano: relectura cómplice me ha ayudado a entender mejor es Clamor en el penal, la obra que Virgilio escribió a los 25 años. Una obra donde lo carcelario y lo homosexual tienen mucho peso. Algo que la literatura de Piñera no recobraría magistralmente hasta años después, con textos como La gran puta, La vida tal cual, etc... ¿Por qué este paréntesis? ¿Por qué crees que alguien tan guiñolesco y contracanonico como Piñera no volviera a tocar de manera clara temas como la homosexualidad o lo sucio-civil hasta, digamos, el último período de su obra?

Es difícil opinar. Albur la rescata en el 90, pero de cierta manera estaba desacreditada, no la tomó en cuenta. Portuondo publica un fragmento en *Baraguá* y no se habla más de ella. Tendría sus dudas sobre si alguien la querría montar, aunque en *La comedia de la vida*, que Piñera ataca en su artículo sobre los teatros experimentales, se sugería la temática. A veces pienso en su cuidado, en el prólogo a *Teatro completo*, al definirse como absurdo, luego en no ofender a su familia por *Aire frío*, y en otros detalles de su vida en Camagüey, pero como se sabe, no hay una biografía. A mí me parece y acéptalo con todas las reservas, que quizás hay un Virgilio público, histriónico y extrovertido, pero el privado es un hombre nacido hace cien años, sujeto a todos los prejuicios sobre asumir la homosexualidad.

¿Existe alguna pieza en el contexto teatral cubano que desarrolle y complejice el tema homosexual por encima de los ejemplos citados?

No antes de los ochenta. He leído conjeturas sobre los dos hermanos de *Doble juego*, de Fermín Borges, pero casi nadie la conoce. Está Bebito, un

personaje de Ramos, más que ocasional. Hay quien dice que las “caricaturas” del bufo, pero no he hallado obras concretas. Creo que el gran momento fue la puesta en escena de Carlos Díaz de la trilogía de teatro norteamericano en el 90-91, porque muchas veces se nos olvida que la escenificación tiene un papel autónomo, sobre todo en Cuba, una vida “otra” respecto al texto. Está Raúl Alfonso, *El último bolero* de Cristina Rebull e Ileana Prieto y, los personajes de Abel González Melo, entre los más recientes.

Una de las figuras más exactas y menos conocidas del teatro cubano, como bien tú señalas, es Carlos Felipe. Autor de El chino y Réquiem por Yarini. Si dejáramos aparte Réquiem, la cual sí creo tiene un lugar en la escena cubana, ¿qué sucede con las otras obras de Felipe? ¿Por qué no se exhiben? ¿Qué aporta (y aportaría) la obra de Carlos Felipe a un lector/espectador contemporáneo?

En los cuarenta y cincuenta, Felipe estrenó más que Piñera, porque era un oscuro aduanero del puerto, autodidacta y tímido, pero consagrado sólo al teatro. No sabemos demasiado de esas puestas. Recogí las críticas publicadas en la revista *Prometeo* de sus montajes, porque en 1947 se estrena *El chino*, que a mí y a otros nos parece evocadora, una obra de la memoria con mucho misterio. Lo que sucede, aventuro yo, es que la mayoría de los directores teme a su “lenguaje”, a veces radial, picúo, fruto de sus lecturas indiscriminadas y de su formación. Y llegó *Réquiem por Yarini* (demoró más de cinco años desde su publicación), los directores se la apropiaron y la han retomado de muchas maneras. No han buscado más allá o no les ha interesado. Por desgracia, no sólo ha sucedido con Felipe. Si pensamos que ni Francisco Morín lo consiguió con *Capricho en rojo* ni Vicente Revuelta hizo una puesta lograda con *El travieso Jimmy*, a lo mejor soñé mis puestas de Carlos Felipe.

Una curiosidad: Carlos Montenegro, el conocido autor de Hombres sin mujer, escribió en 1939 Los perros de Radziwill, una obra sobre “el drama de Bielorrusia”. Piñera, en 1955, publicó Los siervos, una burla feroz a la ideología y al pavlovismo soviético. ¿Sabes si, aparte de las dos mencionadas, existen dentro del teatro cubano otras obras que jueguen de una manera u otra con lo eslavo, lo europeo o lo foráneo en general, aunque ya no sea lo ruso?

Descontando los gallegos, asturianos, españoles de todas las regiones del bufo y la zarzuela, está el Alemán de *La luna en el pantano*, de Luis A. Baralt, que cita a Schiller, un personaje muy raro que invita a una

de las jóvenes de la casa de huéspedes a partir con él porque no puede con las pestilencias del pantano. La sociedad está envilecida y hay que huir. José Antonio Ramos, en *FU- 3001*, la obra que todo el mundo recuerda como la del número de teléfono, tiene dos “polacos” ocasionales que hablan con las erres muy fuertes. Son caricaturas de los revolucionarios. Baralt, un hombre muy culto, exploró esa idea del otro, en este caso indígena, en *Tragedia indiana*, como Carpentier en *La aprendiz de bruja*. En los cincuenta, Bourbakis en *La gorgona* se centra en una reina de Navarra del siglo XIII, Matías Montes Huidobro en el norteamericano Cotton de *Sobre las mismas rocas*, Reinaldo Montero, mucho después, en la reina de Inglaterra en *Liz* y Nara Mansur en *Charlotte Corday*.

No recuerdo ningún otro europeo (pero seguro hay más) hasta la polaca de *Timeball*, de Joel Cano, Beata, con un monólogo que nunca cotejé y supuse un idioma ficticio. Y está Celestino en *Manteca*, con sus constantes citas de los rusos, el *borsch*, Leningrado, las patatas, lo que para él, con orgullo, siempre será la Unión Soviética. No recuerdo ningún personaje soviético en el teatro cubano. En *Ayer dejé de matarme gracias a ti*, Heiner Müller, de Rogelio Orizondo, hay cuatro jóvenes huérfanos que aspiran a graduarse en el ISA con una pieza sobre Hamlet. Tengo entendido que escribió otra donde Leni Riefenstahl es un personaje. Y está la obra de muchos de ustedes, escrita en Europa, que recién descubro.

Desde hace años vienes investigando el espacio de la mujer en el teatro cubano. De ahí salió un libro como Luisa Martínez Casado en el paraíso (2011), sobre la gran actriz cienfueguera, o ensayos como “La mujer en el teatro cubano ¿una ausencia?” o “Juana de Lorena: escritura y resistencia”... ¿Continúas pensando, tal y como escribiste en un artículo sobre Juana Borrero en La Gaceta de Cuba, que “el punto de vista de la mujer no aparece en la escena cubana”? ¿Cuál sería ese punto de vista y qué tendría que incluir y dejar fuera?

Esa idea quedó muy atrás. Aparte, no fui del todo justa. Si me remito a dos antologías, *Novísimos*¹, que no conseguí nunca pero incluye tres autoras, y *Una isla de dramaturgos*, que sí leí, están en plena actividad Grethel Delgado con *Mi familia ideal* y *Mariposas*, Lilian Zuzel Zaldívar de los Reyes con *Retratos* y Lillianne Lugo con *My Vernicle*. Apareció el provocador teatro de Nara Mansur, recogido en *Desdramatizándome*. Raquel Carrió y Nelda Castillo han creado escuela con la reescritura; Raquel, con su obra en el Buendía de Cuba y Teatro Avante y Teatro Ingenio, de Miami.

Nelda Castillo, desde *Las ruinas circulares* a *Visiones de la cubanosofía*, explora clásicos del ensayo, la narrativa y la poesía. Está el gran capítulo de la dramaturgia de la actriz (Fátima Patterson, Vivian Acosta, Teatro Cinco, Roxana Pineda). Esther Suárez, Carmen Duarte, Cristina Rebull, Ileana Prieto, Teresa Dovalpage, Yvonne López Arenal y muchas más. La más influyente en el teatro norteamericano, María Irene Fornés, no lo ha sido en el de la isla. Pero la verdad es que no me lo he planteado más.

Hablando del punto de vista de la mujer, escribiste en 2009 tu monólogo Una rosa para Catalina Lasa, inspirado en una de las historias de amor más sonadas de principios del siglo XX. ¿Cómo fue la experiencia? ¿Crees que hay alguna relación entre la stimmung-autor y la stimmung-crítico a la hora de enfrentar la escritura? ¿Has escrito alguna obra de teatro o de ficción en los últimos años?

Si hay una relación en mi caso, no ayudó. En el momento de escribir, piensas ¿qué haces, cómo te atreves? *Una rosa...* fue un regalo para Broselianda Hernández, mi hija. Su *mongólogo* (así decía Héctor Quintero). A Yvonne López Arenal y a Eddy Díaz Souza les gustó y la leyeron en Miami. Por suerte, la única persona que escribió, Olga Connor, habló bien de los actores y no del texto. Fue un alivio. Hice una impresión artesanal y regalé dos o tres copias.

Está mal que lo diga, tengo mucho guardado, engavetado, tres versiones de esto, dos de aquello, cuentos, una noveleta... *Visa de fiancé*, que no sé lo que es, y hasta un intento de ficción histórica. Todo está en la sombra. Es difícil saber si algo vale la pena. Desde la mención en el concurso del Tren en España del 2001, no publico narrativa, salvo los cuentos que han circulado a partir de *Estatuas de sal*, la antología de Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, y cuando hay un vacío así, intentarlo es como caer de un precipicio.

Después de casi cincuenta años dedicada al mundo del teatro, primero como instructora, después como crítica, hacedora de revistas, investigadora, ensayista, promotora, autora... la pregunta del millón: ¿cómo ha sido la relación política-teatro en Cuba en los últimos 54 años? ¿Ha sido esta relación beneficiosa, si pensamos que subvencionó mucho de lo que se hizo y se hace en escena, o por el contrario, por esto mismo y otras cosas, ha sido el gran desastre?

Las subvenciones, el apoyo estatal y el dinero para la cultura no garantizan la calidad, sino la sobrevivencia. En el 59 era una demanda de los

artistas. Morín y todos los que hicieron teatro desde los cuarenta, trabajaban en oficios de a pie (Felipe, aduanero, Morín, en los ferrocarriles, Centeno, en una oficina comercial) y así. Piñera vivió la “menesterosidad” de los artistas. Hicieron cosas formidables “por amor al arte”. Sólo el Patronato, quizás algún otro, tuvo patrocinios. Sin embargo, en el 60, empezó un Conjunto Dramático Nacional como una gran compañía. La idea era de los 40, repetir una *comédie française*. El presupuesto de 1959, muy generoso, permitió el más bajo precio de las entradas del mundo (gratis, después de un peso a cinco) pero los artistas de los 90 se sintieron asfixiados de tanta seguridad. En el camino se cometieron muchos errores —como nacionalizar las salitas— que a lo mejor hubiesen desaparecido o perdurado, como un proceso natural, sin contar otros, de la ideologización excesiva a la parametración. Pero al pasado se lo puede estudiar, convocar, disecar, profanar e insultar, pero como dijiste antes, está en el archivo. Todo está en el archivo. Y los cambios por venir tendrán que surgir del criterio de sus hacedores. No habrá sólo un teatro, sino muchos. Nadie se atreverá a dar una receta. Mi aspiración personal sería que no ceda a la tentación del “mercado”, lo que suena irrealizable en el mundo global, y que no se repitan la indiferencia ni la asfixia del talento.

Cuba

Notas

¹ Autoras incluidas en *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos* de Yohayna Hernández (La Habana: Ediciones Alarcos, 2009); Agnieszka Hernández Díaz, *La perfecta simetría*; Gabriela Reboredo Iglesias, *Los días lilas de Maravillado Roca...*