

TRES DRAMATURGOS DEL INICIO REVOLUCIONARIO: Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana

POR

JOSE A. ESCARPANTER
Auburn University

En torno al triunfo de la Revolución cubana (1959) se da a conocer un grupo de dramaturgos que, junto a Virgilio Piñera, van a trazar las coordenadas fundamentales del teatro cubano durante los años sesenta. Entre ellos, los más representativos son: Nicolás Dorr, Manuel Reguera Saumell, Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana. Estos escritores no componen un grupo homogéneo, pues unos se dedican a cultivar un realismo de tonos costumbristas, que evoca la obra de Chéjov (Estorino y Reguera Saumell), y otros incorporan los postulados más recientes de la dramaturgia antirrealista, que han establecido el teatro del absurdo y las teorías expuestas por Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (Dorr, Arrufat y Triana). Estos nuevos dramaturgos, aunque parten de influencias europeas, crean un teatro muy personal y muy cubano, que atrae el interés de los críticos foráneos.

Dentro de la corriente realista, el autor más destacado de aquella etapa es ABELARDO ESTORINO (1925) ¹. En 1963, Rine Leal escribió: «Su teatro... ofrece una perspectiva social tan generosa que su escena cubre el cuadro de la burguesía nacional desde 1912 a 1958... Estorino es el muralista de

¹ El teatro de Estorino se encuentra recopilado en su mayoría en Abelardo Estorino, *Teatro*. Prólogo de Salvador Arias (La Habana: Letras Cubanas, 1981). Contiene: *El peine y el espejo*, *El robo del cochino*, *La casa vieja*, *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* y *Ni un sí ni un no*. *Los mangos de Caín* apareció en *Casa de las Américas*, 4.27 (1964): 49-64. *Morir del cuento* se publicó en *Tablas*, s/n. (enero-marzo, 1984): 4-29. *Hay un muerto en la calle*, su primera obra escrita; no se ha publicado nunca. Martha Betancourt Chiarella en su tesis doctoral «El carácter agónico de los personajes en las obras dramáticas de Antón Arrufat», U of Iowa, 1982, menciona dos «collages» del autor, *Tiene la palabra el camarada máuser* (1972) y *Mientras Santiago ardía* (1974), que no he podido localizar.

los grandes planos y las composiciones abigarradas»². Estas opiniones se confirmaron con su labor posterior. En su primera pieza estrenada, *El peine y el espejo*, en un acto, escrita en 1956, el autor establece las líneas generales que van a definir su producción teatral. La obra tiene lugar en un tiempo concreto, 1954, en un pueblo de la Isla, dentro del seno de una familia de clase media, compuesta de dos hermanos: Carmela y Cristóbal, y la esposa de éste, Rosa. En ese microcosmos reinan el machismo, las rivalidades familiares y la discriminación social, determinada ésta por la capacidad económica. Rosa, la mujer, se debate frente a las costumbres injustas, pero termina vencida, aceptándolas. Junto a ello, aparece la confusa mezcla del catolicismo con las creencias espirituales y afrocubanas. Este universo se expresa en un diálogo natural, lleno de coloquialismos, aunque en algunos pasajes se acuda a alguna frase de filiación literaria. En el dibujo de los personajes se procede a un análisis de sus ideas, sentimientos y móviles que los libran del esquematismo del melodrama.

Estos rasgos reaparecen mucho mejor desarrollados en su producción siguiente, *El robo del cochino* (1961), donde el momento histórico es determinante en la conducta de los personajes y en el desarrollo de la acción, como ocurrirá de ahora en adelante en las obras mayores del autor. Es el verano de 1958, en vísperas del triunfo de las huestes rebeldes. Frente a varias opiniones erróneas, hay que aclarar que el matrimonio Cristóbal-Rosa de esta obra no es el mismo de iguales nombres de *El peine y el espejo*, veinte años después³. En *El peine y el espejo* Rosa procede de una clase social inferior a la de Cristóbal y vive pendiente de Cristóbal, en una situación de servilismo absoluto, casi sin ocuparse de sus hijos y sujeta a las constantes recriminaciones de la cuñada, quien domina el ámbito familiar y desprecia a Rosa por sus relaciones con Cristóbal antes de la boda, sus creencias nada ortodoxas en materia religiosa y su procedencia social. En *El robo del cochino*, por el contrario, Cristóbal es un ejemplo del *self made man*, quien, de humilde origen, logró casarse con Rosa, una muchacha de posición social y económica superior a la suya, para lo cual tuvo que sufrir las humillaciones continuas de su suegro. Rosa no vive pendiente de su marido ni de su hijo, Leonelo, sino que vive entregada a los recuerdos de su hija muerta y a sus remordimientos, que proceden de un escrúpulo católico exagerado. Ambas parejas, por tanto, son completamente diferentes, aunque ostenten los mismos nombres.

Desde el punto de vista técnico, aparece un recurso que funcionará

² Rine Leal, *En primera persona (1954-1966)* (La Habana: Instituto del Libro, 1967), p. 181.

también en una obra futura, *La casa vieja*: dos personajes que no aparecen nunca en escena son los que precipitan el conflicto mayor de la acción. Aquí son el amigo de los años infantiles de Leonelo, Tavito, apresado por los guardias rurales por haber auxiliado a un rebelde herido, y la novia de Leonelo, seguidora de los ideales revolucionarios. Ambos son los catalizadores de la decisión de Leonelo de unirse a los grupos alzados y rechazar el mundo que le ofrece su padre. Frente al final cerrado, sin esperanza alguna, de *El peine y el espejo*, *El robo del cochino*, como las obras siguientes, expresa la necesidad y la decisión del cambio.

Después de esta pieza, el autor escribió algunas versiones para el teatro infantil, como *El mago de Oz*, *El fantasma* y *La cucarachita Martina*, todas en 1961, que se representaron con éxito, así como dos obras de larga permanencia en las carteleras: *Las impuras* (1962), adaptación de la novela de Miguel de Carrión, y *Las vacas gordas* (1963), una comedia musical, pero ninguna de ellas se ha editado. Estas cinco obras mostraron nuevas facetas del dramaturgo, especialmente la del humorista y la del escritor imaginativo. *Las impuras* y *Las vacas gordas* continuaron la indagación en el pasado cubano, que había comenzado en sus dos primeros textos, aunque ahora abordaba los ambientes habaneros, siempre en momentos específicos: *Las impuras*, en los inicios republicanos; y *Las vacas gordas*, en la etapa que se relaciona con la quiebra bancaria de finales de los años veinte.

La casa vieja (1964) reanuda la temática de ambiente provinciano de *El robo del cochino*, pero desarrollada ahora en pleno proceso revolucionario. Con motivo de la gravedad del padre, quien muere a mediados de la acción, ha vuelto a la casa familiar Esteban, el hijo arquitecto que vive en La Habana. El padre y Luisa, la chica que confronta el rechazo de las nuevas autoridades en su intento de obtener una beca de estudios por su conducta con el novio, son los dos personajes que no aparecen, pero que de nuevo impulsan la acción. Ambos sirven para revivir las viejas rencillas entre los hermanos Diego y Esteban y manifestar sus diferentes puntos de vista. Diego, quien permaneció con la familia para sacarla adelante, es tan machista como los anteriores Cristóbales. Ahora es revolucionario, y avallado por la nueva situación pone en práctica todo su ideario discriminatorio. Esteban posee otro concepto de la Revolución. La considera con la responsabilidad de abolir los males que ha padecido la historia de Cuba. Por tanto, este personaje lucha por desterrar de la nueva sociedad el prejuicio machista del cual él también ha sido víctima, pues habiendo nacido cojo, se vio excluido de los juegos y los deportes reservados a los hombres. Pero Esteban sabe que el proceso no será fácil. Su propia hermana, Laura, quien en secreto es amante de un hombre casado, vive bajo los prejuicios

de antaño, y como las dos Rosas de las obras primeras, es incapaz de enfrentarse a las fuerzas machistas seculares y no defiende a Luisa.

La siguiente pieza de Estorino, *Los mangos de Caín* (1966), reafirmó al dramaturgo como humorista y escritor imaginativo. La obra, en un acto, es una farsa que reinterpreta la historia bíblica de Caín y Abel. Los elementos empleados recuerdan, por su indiscutible cubanía, a *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera. La intención de esta farsa ha dado lugar a encontradas interpretaciones. Algunos críticos, como Julio E. Miranda y Terry L. Palls, la han considerado como ortodoxamente revolucionaria. Miranda afirma que «Caín prefigura a los héroes que se rebelan en busca de comprender»⁴ y añade: «Estorino no quiso hacer una obra antiteísta, sino marxista, y la solución del drama la colocará justamente en la praxis»⁵. Terry L. Palls considera que «Cain embodies the true spirit of the Revolution and Abel's death becomes necessary for progress toward implementation of the goal since he represents injustice»⁶. Otros comentaristas, dentro y fuera de Cuba, la han visto como un ataque frontal a la realidad política cubana. Matías Montes Huidobro, crítico y dramaturgo exiliado, estima que la descripción de la figura ausente pero todopoderosa del Señor y su ejército de ángeles vigilantes constituye una clara parábola del régimen cubano actual. Para Montes Huidobro, el espíritu eminentemente burgués que rige las acciones de Adán, Eva y Abel no es más que la expresión del conformismo necesario para sobrevivir en el nuevo régimen. Según este crítico, Abel es el revolucionario práctico y acomodaticio en contraste con Caín, el idealista rebelde que se cuestiona a fondo cada aspecto de la realidad y con su actitud concita las furias del que detenta el poder, pero con su impulsivo acto fratricida, no conseguirá modificar la situación reinante⁷. Otros autores han contemplado la obra desde una perspectiva exclusivamente filosófica, sin concretas referencias políticas. Así, George Woodyard opina que: «The moral of this medieval allegory in 20th century Cuban dress... is that to defy the system requires a good deal of courage, but the absolute (i.e., a better world order) which Cain represents is worth the effort»⁸.

³ Esta afirmación la expresó Rine Leal en *Teatro cubano en un acto* (La Habana: Ediciones R, 1963), p. 166, y la mantiene Salvador Arias en el prólogo al teatro de Estorino, pp. 10-14.

⁴ Julio E. Miranda, *Nueva literatura cubana* (Madrid: Taurus, 1971), p. 107.

⁵ Miranda, p. 112.

⁶ Terry L. Palls, «The Theatre in Revolutionary Cuba: 1959-1969», U of Kansas, 1974, p. 141.

⁷ Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Universal, 1973), pp. 394-400.

⁸ George W. Woodyard, «Estorino's Theatre: Customs and Conscience in Cuba», *Latin American Literary Review* 11.22 (1983), p. 61.

La obra siguiente de Estorino, *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, está fechada en 1974. El autor se centra en la figura del poeta romántico Milanés para describir la sociedad colonial del siglo XIX, con las lacras de la corrupción administrativa y el comercio de esclavos. Salvador Arias destaca que: «No parece tratarse de la utilización de estos (elementos) como pretexto para planteamientos actuales, sino de la indagación acuciosa en momentos importantes del desarrollo de nuestra nacionalidad»⁹. El texto se inicia con el entierro de Milanés. Y desde la muerte, acompañado por el mendigo cantado en uno de sus poemas, el poeta repasa su vida y el medio familiar, social y político que lo rodeó.

Esta pieza señala en el teatro de Estorino un cambio radical en cuanto a las técnicas empleadas. A partir de ahora va a experimentar con recursos nuevos. Aquí utiliza procedimientos del teatro documental, pues se apoya en informaciones de contemporáneos e historiadores y en el texto se incluyen obras de Milanés, declaraciones de diversa procedencia y abundantes datos científicos e históricos. La pieza acentúa más lo sociológico y lo histórico que lo individual. Arias afirma que «el esfuerzo se centra en la entrega de aquella realidad pasada, cuidadosamente evocada en el detalle y en el conjunto... El escenario es un espacio libre, en el que luces, movimientos y objetos van recreando una atmósfera poética y eficaz»¹⁰.

Las dos piezas más recientes de Estorino: *Ni un sí ni un no* (1981) y *Morir del cuento* (1983), continúan el afán experimentador del dramaturgo. En la primera, Woodyard destaca que «Estorino incorporates here for the first time techniques of self-referentiality, a procedure not found in his previous plays. There are constant references to the play itself within the text, and to the characters as actors within the play»¹¹. La obra es un ameno juego en torno a la historia de amor de una pareja de jóvenes habaneros durante la década de los setenta. Los personajes no llevan nombre propio, son El, Ella, el Padre de El, la Madre de Ella y el Otro y la Otra. La acción se apoya en los detalles políticos y cotidianos de la nueva sociedad cubana con oportunos chistes y comentarios. Woodyard estima que «in spite of an occasional didactic passage... the play is successful because it captures the essence of contemporary values by using the humor, the customs and the language of the people»¹².

Morir del cuento sigue la misma estructura de metateatro. Un grupo de testigos del suicidio del hijo de un colono cañero en los años veinte se

⁹ Salvador Arias, prólogo, *Teatro*, de Abelardo Estorino (La Habana: Letras Cubanas, 1981), p. 17.

¹⁰ Arias, p. 20.

¹¹ Woodyard, «Estorino», p. 61.

¹² Woodyard, «Estorino», p. 61.

reúne en la escena del teatro para revivir con sus dispersos recuerdos los detalles del hecho en busca de explicaciones. Para el intento se cuenta con la ayuda de unos actores que interpretan a los personajes desaparecidos. Una indagación de nuevo es el motivo central del texto. El recurso, tal y como aparece en *Morir del cuento*, trae a la memoria los procedimientos de *El chino* (1947), de Carlos Felipe. Como en esta pieza, la búsqueda tiene un carácter cíclico, pues los testigos y los actores replantean en cada representación su propósito con el objeto de alcanzar la verdad última. Para Estorino, desentrañarla resulta un proyecto muy difícil, pues el autor cree, como su modelo italiano, Pirandello, que la realidad no es una sola, sino múltiple, y que cada uno de los testigos tiene su pequeña verdad sobre los hechos pretéritos.

El teatro de ANTÓN ARRUFAT (1935)¹³ se mueve entre dos tendencias aparentemente contradictorias: la del innovador teatro del absurdo europeo y la del tradicional sainete del teatro bufo cubano, manifestación que hasta la década del sesenta fue la única expresión con verdadera continuidad en los anales de la escena insular¹⁴. Esta supuesta contradicción ha sido aclarada por Frank Dauster¹⁵. Este crítico destaca tres rasgos del sainete popular cubano que aparecen en el teatro de Arrufat: el uso de personajes ilógicos, la abundancia de digresiones de carácter puramente verbal y el empleo de situaciones que quedan sin resolver. Pero sucede que estos tres elementos también se encuentran en las farsas que componen la corriente del teatro del absurdo, del que quizá algunas obras del género bufo sean curiosos antecedentes¹⁶.

Por las fechas de composición y estreno de las primeras obras de Arrufat, Daniel Zalacaín lo estima el iniciador, con Virgilio Piñera, de la

¹³ Antón Arrufat ha publicado los siguientes textos teatrales: *Teatro* (La Habana: Unión, 1963), que contiene: *El caso se investiga*, *El vivo al pollo*, *El último tren*, *La repetición* y *La zona cero*; *Todos los domingos* (La Habana: Ediciones R, 1965) y *Los siete contra Tebas*. Declaración, por la UNEAC (La Habana: Unión, 1968). Martha Betancourt Chiarella (1982) comenta una segunda versión inédita de *la zona cero*, fechada en 1964, que no he podido leer.

¹⁴ Sobre el teatro bufo, véase Antón Arrufat, «El teatro bufo», *Unión*, 3-4 (1962), páginas 61-72. Rine Leal, *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia* (La Habana: Arte y Literatura, 1975); Matías Montes Huidobro, *Teoría y práctica del catedratismo en «Los negros catedráticos»*, de Francisco Fernández (Miami: Persona, 1987), y Eduardo Robreño, *Historia del teatro popular cubano* (La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961).

¹⁵ Frank N. Dauster, «The Theatre of Antón Arrufat», *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theatre*, ed. Leon F. Lyday & George W. Woodyard (Austin: University of Texas Press, 1976), pp. 3-18.

¹⁶ Sobre las relaciones del teatro bufo con el teatro del absurdo, véase Arrufat, «Bufo»; José A. Escarpenter, «Presentación de *Los negros catedráticos*», *Cuba en la UNESCO*, 7 (febrero 1965), pp. 145-148; Montes Huidobro, *Teoría*.

tendencia absurdista del teatro hispanoamericano ¹⁷. El teatro de Arrufat sobresale por el uso de la lengua y los ambientes inconfundiblemente cubanos y por la preferencia por las obras cortas, otra característica común al teatro bufo y a las piezas del absurdo.

Dauster ha señalado que el tema dominante en su teatro es la inmersión del hombre en el tiempo ¹⁸. Este motivo adquirirá diferentes expresiones escénicas, pero todos sus personajes se encontrarán siempre sometidos a la tiranía de esa especie de dios implacable.

En su primera obra estrenada, *El caso se investiga* (1957), se ha cometido un crimen y llega un inspector a la casa de la víctima, cuya viuda, Eulalia, y la hermana de ésta, mantienen unas relaciones tensas. Dentro de una acción donde reina la ilogicidad, la obra subraya la imposibilidad de la comunicación y la incoherencia de la conducta de los personajes, todo lo cual no es más que un reflejo de la fatalidad de la condición humana.

El último tren, también de 1957, expone la vida de dos hermanas en la ciudad de Santiago de Cuba. Hace quince años que una de ellas, Alicia, tiene un novio que las visita regularmente dos veces por semana para cenar. Una noche Alicia desea definir la situación y fijar por fin la fecha de la boda, pero Martel, el novio, prefiere que todo siga como está, pues él tiene que mantener a su amante y los hijos que ha tenido con ella y la ganancia de sus negocios no le permite sostener dos casas. Alicia lo despide, pero Martel regresa por el bastón y la situación inicial se reanuda cuando cae el telón. La obra, en un primer nivel, ofrece la visión de la vida provinciana, con su atmósfera asfixiante y sus seres grotescos, pero a un nivel más profundo muestra el paso del tiempo y la incapacidad de los seres humanos para escapar de él. La rutina es lo único que les queda a estos personajes. Esta obra se aleja de las coordenadas del teatro del absurdo: es una comedia grotesca en un acto con fuertes acentos dramáticos.

La repetición (1959) participa de la misma estructura cíclica que posee la trama de *El último tren*. Se desarrolla en una casa de vecindad habanera y sus personajes no llevan nombre. El lenguaje es popular, como el ambiente, pero sus personajes usan máscaras que definen y petrifican su condición. Son un matrimonio con hijos, una muchacha soltera y un vendedor ambulante joven. En la primera escena la mujer casada recrimina al marido por la falta de dinero y su abulia en encontrar trabajo. El vendedor trata de situar su mercancía, y por fin encuentra una cliente en la muchacha, quien se siente atraída por el joven. Ambos comienzan a hacer planes para el

¹⁷ Daniel Zalacain, *Teatro absurdista hispanoamericano* (Valencia-Chapel Hill: Albatros Hispanófila, 1985), pp. 76.

¹⁸ Dauster, «Arrufat», p. 5.

futuro. De pronto, las dos parejas intercambian sus máscaras y ahora la joven desempeña el papel de la vecina y recrimina al marido como ésta al comienzo de la acción. En este boceto de drama se presenta el sentido agobiante de la vida de las capas más pobres de la población habanera en los años cuarenta dentro de procedimientos afines al teatro expresionista.

El vivo al pollo (1961) es la primera pieza del autor en tres actos. El título procede de un refrán popular: «El muerto al hoyo y el vivo al pollo», y esta referencia explícita desorienta al espectador/lector, pues el tema central de la obra no es el olvido en que se ven sumidos los finados, sino el empeño de una viuda de conservar, aunque sea por medios artificiales, a su marido muerto en la casa. Para ello acude a un famoso embalsamador, quien realiza un estupendo trabajo, y con este triunfo, la viuda y el técnico se asocian en un productivo negocio. Dauster ha señalado las relaciones que existen entre el bufo y la farsa de Arrufat en cuanto a muchos detalles de la trama ¹⁹, como el uso de algunas canciones populares, la dicotomía de los dos mundos, el de los señores y los criados, y el fin de fiesta final, con la irrupción en escena del muerto y las viudas que buscan perpetuar a sus maridos con las técnicas del embalsamador. El logro mayor de esta farsa es el uso del humor negro, elemento muy frecuente en la realidad social cubana, que se incorporó al teatro popular de la Isla desde sus inicios con la pieza de Francisco Covarrubias, *Los velorios de La Habana*, versión de *Los velorios de Madrid*, de Ramón de la Cruz.

La zona cero (1959) es la pieza más críptica del autor. Tres personas, una mujer mayor y una pareja de jóvenes, están confinadas voluntariamente en casa de un hombre autoritario, Raimundo, quien los ocupa en jugar a la canasta. En el transcurso de las partidas, esos seres hacen comentarios generales, sin que se sepa por qué han aceptado esta situación. Uno de sus temas favoritos es el paso del tiempo. En un momento, los huéspedes planean el asesinato del anfitrión, pero el proyecto fracasa. La obra, que se divide en tres escenas, cuenta en la segunda con un *flash-back* que describe la llegada de los huéspedes. La mínima acción tiene de nuevo sentido circular: los personajes comienzan la obra y la terminan jugando.

Los críticos han dado diversas interpretaciones a esta enigmática pieza. Dauster trae a la memoria la situación de los protagonistas de *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre ²⁰; Woodyard considera que la obra «combines Sartrian existentialism and the futility of Beckett into an effective commentary on the absurd condition» ²¹, y opina que «the starkness of the physical

¹⁹ Dauster, «Arrufat», pp. 6-8.

²⁰ Dauster, «Arrufat», p. 9.

²¹ George W. Woodyard, «The Theatre of the Absurd in Spanish America», *Comparative Drama*, 3.3 (1969), p. 187.

stage, punctuated by the clock with no hands and a mirror without a frame, underscores the emptiness of their lives»²².

Todos los domingos (1965) señala, con la obra siguiente, *Los siete contra Tebas*, los mejores momentos del teatro de Arrufat. La pieza, en dos actos, narra la historia de una mujer, Elvira, cuyo novio la abandonó muchos años atrás. Con la ayuda de su vieja sirvienta Alejandrina, Elvira, ahora paralítica, cada domingo paga a un joven distinto del barrio para que represente al novio esquivo y así poder recrear la última entrevista que tuvieron. Mientras el ritual tiene lugar, la criada, detrás de un biombo, acecha a los jóvenes desconocidos para evitar que se roben los objetos de valor y las joyas que se utilizan. En una ocasión un joven pide volver la semana próxima y Elvira acepta. El domingo siguiente, el joven, traicionando el texto de su personaje, le confiesa sinceramente a Elvira que la ama, pero tanto ella como la sirvienta rechazan los sentimientos verdaderos del chico, quien ha roto por dos veces con el ceremonial. Alejandrina lo asesina con unas tijeras, y la costumbre vuelve a reinar entre las dos mujeres.

Como *Morir del cuento*, de Estorino, este drama tiene puntos de referencia con *El chino*, de Carlos Felipe, pero lo que en la obra de Estorino y Felipe es indagación y experimento para alcanzar una verdad, aquí se ha convertido en un ritual obsesivo para enmascarar el efecto destructor de los años. Elvira no busca el regreso del hombre, sino revivir artificialmente un instante. Al enfrentarse con una realidad nueva, tanto Elvira como Alejandrina la rechazan y el culpable de vulnerar la ceremonia paga con la muerte. Si bien el personaje del chico resulta por momentos increíble, los de las mujeres están delineados con suma precisión. Entre ellas se advierte una intensa relación amor/odio que tiene ecos de las protagonistas de *Las criadas*, de Jean Genet. El teatro de Arrufat, estimado por muchos críticos cubanos como demasiado frío e intelectual²³, aquí se manifiesta con un patético dramatismo.

Los siete contra Tebas (1968) es una versión de la tragedia de Esquilo. Arrufat construye su pieza siguiendo muy de cerca el modelo, al que sólo añade algunos personajes —Polinice y los defensores de las seis puertas; el explorador se desdobra en dos espías— y omite otros —Antígona e Ismene—. El autor cubano incluye situaciones que enriquecen la trama —la confrontación de los dos hermanos, la investidura de las armas a los defensores y la presentación de éstos ante el coro— y despoja el diálogo de las abundantes referencias mitológicas. La intervención del hermano

²² Woodyard, «Absurd», p. 187.

²³ Leal, *Primera*, pp. 177-180, y Montes Huidobro, *Persona*, pp. 378-379.

invasor permite la exposición plena de los puntos de vista contrarios, situación de validez dramática que resulta el mejor momento de la pieza.

Arrufat concibe el texto en verso libre y le otorga al coro la importancia que poseía en el teatro de Esquilo. Algunas escenas corales alcanzan la categoría de verdaderas pesadillas. Esta pieza es el empeño más ambicioso del autor, pero sus méritos artísticos se vieron opacados por la reacción de dos miembros cubanos del jurado internacional designado para otorgar el premio José Antonio Ramos, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, a cuyo concurso se había presentado la obra. Estos jurados identificaron la situación de Polinice con la de los cubanos en el exilio, estimaron algunos pasajes de la discusión de los dos hermanos como ofensivos para Fidel Castro e interpretaron que el temor que expresa el coro, presente en el original griego, era un sentimiento que rebajaba la estatura moral del pueblo cubano. Siguiendo las bases del concurso, la obra se premió y se publicó, pero acompañada de un prólogo que refleja la interpretación de los dos jurados, la cual fue compartida por los funcionarios dirigentes de la cultura en el país. Como consecuencia de esta situación de índole política, Arrufat no ha vuelto ni a publicar ni a estrenar ninguna obra teatral ²⁴.

El teatro de JOSÉ TRIANA (1931) ²⁵ se relaciona en técnicas y contenido con el del absurdo, el de la crueldad y el ceremonial y se puede deslindar en dos etapas. La primera incluye desde *El mayor general hablará de Teogonía* (1960) hasta *La noche de los asesinos* (1965) y la segunda comprende las obras inéditas que el autor produjo en Cuba después de 1965 (*Ceremonial de guerra*, 1968-1973, y *Revolico en el Campo de Marte*, 1971) y *Palabras comunes* (1986), que terminó en su exilio de París.

Para Román V. de la Campa ²⁶ la dramaturgia de la primera etapa de

²⁴ Chiarella (1982) informa que desde 1986 hasta 1981 no se publicó en Cuba ningún trabajo de Arrufat. A partir de esa fecha comenzaron a aparecer artículos suyos de investigación literaria en las revistas *Revolución* y *Cultura* y *Conjunto*. En 1984 se le publicó la novela *La caja está cerrada*, y en 1986, el libro de poemas *La huella en la arena*.

²⁵ José Triana ha publicado los siguientes textos dramáticos: *El Parque de la Fraternidad* (La Habana: Unión, 1962), que contiene: *Medea en el espejo*, *El mayor general hablará de Teogonía* y *El Parque de la Fraternidad*; *La muerte del Neque* (La Habana: Ediciones R, 1964) y *La noche de los asesinos* (La Habana: Casa de las Américas, 1965). El autor escribió en España en 1957 *El incidente cotidiano*, que nunca se ha estrenado ni publicado. En La Habana estrenó dos obras que no se publicaron: *La casa ardiendo* (1962) y *La visita del ángel* (1963). En el exilio ha dado a conocer a algunos críticos dos obras inéditas, *Ceremonial de guerra* y *Revolico en el Campo de Marte*. Su pieza *Palabras comunes* se estrenó en versión inglesa con el título de *Worlds Apart* en Londres en 1986. Para este artículo he utilizado los manuscritos de las tres obras que me facilitó el autor.

²⁶ Román V. de la Campa, *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* (Minneapolis: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1979), pp. 23-29.

Triana ofrece un esquema básico que se repite. La situación inicial de cada texto sugiere una ilogicidad impenetrable en la que los conflictos parecen estar a punto de estallar. Al mantenerse oculto el origen de esta pugnacidad, se destaca la incapacidad de los personajes para actuar conscientemente hacia una posible solución. En este teatro, las actividades y los diálogos iniciales de peleas domésticas, tendencias obsesivas, juegos infantiles, incoherencia verbal y exagerada cotidianeidad dan la impresión de estar dislocados del conflicto central. Pero resultan manifestaciones de las mentalidades de los personajes para evadir una situación opresiva. Los personajes en este teatro están confinados en espacios cerrados, como sótanos, desvanes o zonas públicas que por su ambiente de pobreza y determinismo impiden cualquier tipo de cambio. Estos espacios cerrados están dominados por figuras autoritarias, corruptas, reales o imaginadas, que parecen constituir la causa de la aflicción de sus víctimas. Sin embargo, en el transcurso de la acción se descubre la relación oscilante amor/odio entre ambas clases de personajes. El aparente conflicto opresores/oprimidos refleja el estado psicológico de esta interdependencia. Al grupo de los opresores pertenecen los padres de hijos holgazanes e irresponsables y los caciques de zonas urbanas habitadas por masas marginadas. Al sector de los oprimidos corresponden los hijos de padres egoístas, las clases desposeídas y las razas discriminadas. Ambos grupos quedan caracterizados grotescamente. Los dominados ahondan en su situación a causa del miedo y el servilismo que se les ha impuesto, y las imágenes de autoridad que les sirven para orientar sus vidas adquieren un sentido omnipotente. Esta situación pone de relieve el deterioro mental de los personajes y su irracionalismo. Por ello sus energías se vierten hacia actividades evasivas o luchas estériles entre ellos mismos y se entregan a una forma de conducta colectiva que repite o imita ceremonialmente lo dicho y hecho por el grupo. Estas expresiones de conducta colectiva son el chisme, la superstición y el juego, los cuales les sirven para postergar una toma de conciencia ante la realidad. Como posible solución a la situación imperante, los oprimidos intentan una acción colectiva que destruya las fuerzas opresoras. De modo real o simulado intentan eliminarlas. Sin embargo, estos aparentes actos de liberación se convierten en ritos de sumisión, porque lo que se persigue no es la consumación del acto, sino la catarsis aquietadora que produce la idea de exterminio en estos personajes-víctimas: El proceso ritual queda, por tanto, invertido o frustrado: en vez de darse como una ceremonia, cuyo propósito sería lograr una reincorporación al mundo en que viven, resulta un paliativo momentáneo. Como consecuencia, las figuras autoritarias quedan reafirmadas.

Mediante esta relación opresores/oprimidos, Triana da su interpretación de la vida política cubana. Los opresores ejercen el crimen y/o la corrupción

política para imponerse en un mundo sin otras alternativas para el triunfo. Sólo los que comprenden esto ascienden en la escala social. Pero todos los personajes, aun los débiles, se sienten atraídos por este mecanismo dirigido por la violencia.

El mayor general hablará de Teogonía (1960), en un acto, se ciñe a este esquema. Un matrimonio, Higinio y Petronila, y la hermana de ésta, Elisiria, viven aislados bajo la tiranía del mayor general, que hace muchos años los acogió en su casa después de la muerte de la hija pequeña de la pareja. Una noche esperan la visita del mayor general, quien ocupa las habitaciones altas. En el transcurso de la acción se descubre que Higinio y Elisiria, por los años de la muerte de la niña, estaban enamorados, pero el accidente les impidió consumir el adulterio. Elisiria ansía liberarse del autoritarismo del mayor general, como Higinio, pero Petronila lo defiende por agradecimiento. Los antiguos enamorados planean el asesinato, pero son impotentes ante su opresor, que es una figura pequeña e irrisoria y sólo aparece al final para amonestarlos y despreciarlos.

El significado del general ha dado lugar a diversas interpretaciones. Para Rine Leal, «es una imagen deformada de Dios, reinando a través de la humillación y el terror sobre sus creyentes»²⁷. Frank Dauster lo relaciona con la figura ausente de *Esperando a Godot*, de Beckett: «This General is a Godot who has finally appeared with nothing whatsoever to say»²⁸. Este crítico destaca las relaciones de la pieza con el ritual católico: «The play is... a parody of the Mass, and Petronila fulfills a loose function as reluctant priestess, aided by her two murderous acolytes. It is, of course, a Black Mass»²⁹.

Medea en el espejo (1960) es una versión en tres actos de la tragedia de Eurípides ubicada en las zonas populares de La Habana. Medea es aquí María, una hermosa mulata, y Jasón es Julián, su amante blanco, con quien ha tenido dos hijos. La nodriza es Erundina, una negra vieja que habla con proverbios de sabiduría africana, y Creón es Perico Piedra Fina, un cacique local. Estos personajes están rodeados de figuras menores que funcionan como coro. La pieza sigue muy de cerca la trama del original griego, aunque le da al mito una significación nueva. Como su modelo clásico, María cumple ritualmente con los asesinatos. Pero después, en una danza litúrgica, se proclama diosa, pues con la destrucción del mundo opresor, representado por Perico y sus secuaces, ha realizado un acto de

²⁷ Leal, *Teatro*, p. 315.

²⁸ Frank N. Dauster, «The Game of Chance: The Theatre of José Triana», *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theatre*, ed. León F. Lyday & George W. Woodyard (Austin: University of Texas Press, 1976), p. 170.

²⁹ Dauster, «Triana», p. 169.

redención y dignificación que abre un camino para la creación de un nuevo orden en la realidad. María posee dos características que la apartan de la heroína de Eurípides: su peculiar uso del lenguaje y su obsesión por los espejos. Como apunta Dauster³⁰, su actitud ante la traición de Julián la lleva, como a Hamlet, a simular como parte de su plan de venganza, y este comportamiento se revela en su lenguaje, que oscila entre una grandilocuencia retórica y un tono coloquial. Su obsesión por los espejos es constante. Ella termina por encontrar en ellos su verdadero rostro y el sentido final de su vida. De la Campa subraya que María-Medea rompe con el esquema de sumisiones predominante en esta etapa del teatro de autor, pues al asesinar a sus hijos se constituye en un modelo liberador que abre la posibilidad de redención de los negros y los mulatos discriminados por el mundo de los blancos³¹. Montes Huidobro señala como lo más notable de la pieza el uso de los elementos de la cultura negra y el chisme como fuerza determinante del destino³².

El Parque de la Fraternidad (1962) es una obra en un acto que ocurre en ese lugar público de La Habana, donde se reúnen tres seres marginados de la sociedad: la Negra, el Viejo y el Muchacho. Los dos primeros se inspiran en figuras pintorescas de la capital, la Marquesa y el Caballero de París. El muchacho está recién llegado a la ciudad y trata de sobrevivir al precio que sea. La trama transcurre sin hechos notables, centrada en las conversaciones entre el Viejo y el Muchacho, mientras que la Negra musita frases ininteligibles desde su rincón. La mayoría de los críticos la considera la obra más débil del autor, pero De la Campa ha exaltado en ella el sentido referencial a la realidad cubana prerrevolucionaria³³.

La muerte del Ñeque (1963), en tres actos, regresa al ambiente de *Medea en el espejo*. La acción se desarrolla ahora en Santiago de Cuba y tiene como figura central a Hilario García, un mulato de mediana edad que, por sus negocios turbios ocupaba una posición privilegiada con las autoridades de la policía. En la obra se asiste al ocaso de su fortuna, como ocurre con Perico Piedra Fina en la obra mencionada. Su mujer, Blanca Estela, lo engaña con un blanco joven, Juvencio, hijo de una antigua víctima suya. Existe un coro formado por las tres entidades raciales del país: un blanco, un mulato y un negro, que asesinan a Hilario. El chisme, como en *Medea en el espejo*, constituye un elemento importante, así como las creencias y los rituales africanos, que aparecen mencionados en el título, en los que el Ñeque es la personificación de la mala suerte, que se

³⁰ Dauster, «Triana», p. 171.

³¹ De la Campa, p. 58.

³² Montes Huidobro, *Persona*, p. 330.

³³ De la Campa, pp. 61-77.

identifica con Hilario. Dauster explica: «Hilario is a flawed being, but his flaws have no relationship to his rise and fall. Pure chance rules; it has given him wealth, power and women and now it will abandon him»³⁴.

La noche de los asesinos (1965), en dos actos, sucede en un sótano o desván, donde tres hermanos de edad indefinida, Beba, Cuca y Lalo, se dedican a una serie de juegos en que se desdoblán para representar el mundo que les rodea, creando un clima teatral que parodia grotescamente esa realidad. La finalidad del juego es el asesinato de los padres. En un principio, Cuca se niega a repetir la representación, lo cual revela una pugna entre los hermanos. Cuca defiende el mundo de los padres, que Lalo intenta destruir simbólicamente, porque éste los ve como figuras opresivas obsesionados por defender su mentalidad de clase media frustrada. En el juego cada hermano asume distintas identidades, formando siempre una pareja conflictiva con otro y manteniendo al tercero libre para servir de coro o salir un momento de situación para crear una breve ruptura en el juego. El efecto técnico de este proceso dota a la obra de una teatralidad muy eficaz. En el primer acto, Lalo ocupa el papel de director para justificar el parricidio, hecho que se presenta en el juego. En el segundo es Cuca quien asume la representación, la cual se concentra en la intención de enjuiciar al hermano por el crimen. El final de cada acto muestra el efecto terapéutico buscado por los personajes. Lalo y Cuca quedan satisfechos con la representación llevada a cabo por cada uno, pero sus motivos fundamentales se frustran en el transcurso de la acción: Lalo se arrepiente del supuesto crimen y Cuca fracasa en su intento de defender a los padres. De la Campa ha destacado que el juego teatral encierra a los personajes física y psíquicamente en una realidad alucinante que demuestra la incapacidad que padecen para independizarse del mundo paterno³⁵. Dauster opina que dentro de la estructura del teatro dentro del teatro, Triana crea una exposición muy compleja de las tensiones existentes en una familia en la que todos son culpables, tanto los padres autoritarios como los hijos débiles. Para Dauster, la obra es una metáfora de la decadencia de la institución familiar y el simbólico asesinato de la autoridad vigente sólo conduce al caos³⁶. De la Campa señala la importancia de la estructura ritual en la pieza, que se manifiesta en una serie de ceremoniales parodiados en cada acto³⁷. Julio E. Miranda afirma que la obra es la más importante del teatro cubano de los sesenta porque Triana «ha logrado una renovación del lenguaje y la estructura dramáticos... un uso maestro del absurdo y la

³⁴ Dauster, «Triana», p. 174.

³⁵ De la Campa, pp. 95-96.

³⁶ Dauster, «Triana», p. 182.

³⁷ De la Campa, p. 97.

crueledad entendidos como instrumentos de investigación de un tiempo absurdo y cruel»³⁸.

Después del éxito internacional de *La noche de los asesinos*³⁹ se abrió un paréntesis en la producción de Triana. Sólo recientemente ha dado a conocer tres obras en las que aborda nuevos temas y procedimientos. En estas piezas ha abandonado el esquema comentado antes, aunque mantiene el sentido agónico de la condición humana y la preocupación por la realidad insular enfocada hacia la historia del país. *Ceremonial de guerra* está inspirada en la tragedia *Ajax*, de Sófocles. El asunto se sitúa durante la guerra de la independencia cubana de 1895, pero muchos de sus motivos se relacionan con el momento político en que la obra se compuso. Aracelio, el Ajax de Triana, sufre el mismo conflicto del héroe griego, es decir, el dilema entre los sentimientos personales y el interés colectivo. Aracelio, de un brillante historial revolucionario, fue abandonado herido por sus compañeros, quienes ahora, al necesitarlo para tomar un fuerte decisivo, requieren su ayuda. La trama está matizada por elementos poéticos e imaginativos, como la figura del vendedor ambulante, quien pone una nota delirante y onírica en el asunto de índole realista.

Revolico en el Campo de Marte resulta una obra insólita en el teatro de Triana, pues se trata de una comedia. Ambientada en La Habana a principios de este siglo, la pieza es una parodia en el sentido moderno estudiado por Linda Hutcheon de las comedias clásicas de capa y espada en la que abundan, por supuesto, las transgresiones⁴⁰. En la acción se crea un complicado entramado de peripecias amorosas desarrolladas con gracia y habilidad, como es típico en el género. El texto, concebido en verso, se destaca por el manejo del léxico antiguo y por el uso de las variadas estrofas, en la que se sigue con fidelidad los consejos de Lope de Vega.

Palabras comunes, la única estrenada de estas obras, es una excelente recreación de la novela *Las honradas*, de Miguel de Carrión, en la que Triana, siguiendo la intención principal del novelista, hace un análisis muy serio de la situación de la mujer en la burguesía cubana de comienzos del siglo xx. Este tema le permite, de modo más explícito que en obras anteriores, abordar críticamente la interpretación de una época precisa de la historia cubana sin rígidas ideologías prefijadas.

Estorino, Arrufat y Triana son tres autores de la década de los sesenta

³⁸ Miranda, p. 114.

³⁹ La obra se ha traducido a unos veinte idiomas y se ha representado en América, Europa occidental y oriental y Asia.

⁴⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York: Methuen, 1985).

que han aportado obras fundamentales a la escena cubana, siguiendo una interesante trayectoria estilística y conceptual. Estorino, iniciado dentro de la corriente del realismo, evolucionó su arte hacia formas más abiertas de expresión. Arrufat, tachado por algunos críticos como demasiado intelectual en sus primeras obras, produjo otras, especialmente las dos últimas, en las que calaba en problemas concretos de índole humana y política y produjo un ejemplo único de tragedia al estilo clásico. Triana, sin abandonar sus preocupaciones iniciales por el autoritarismo, la violencia y los elementos mágicos de la cultura cubana, ha ampliado en los últimos años su registro dramático con el estudio de la burguesía de los inicios republicanos y la utilización de los mecanismos de la comedia de la Edad de Oro.