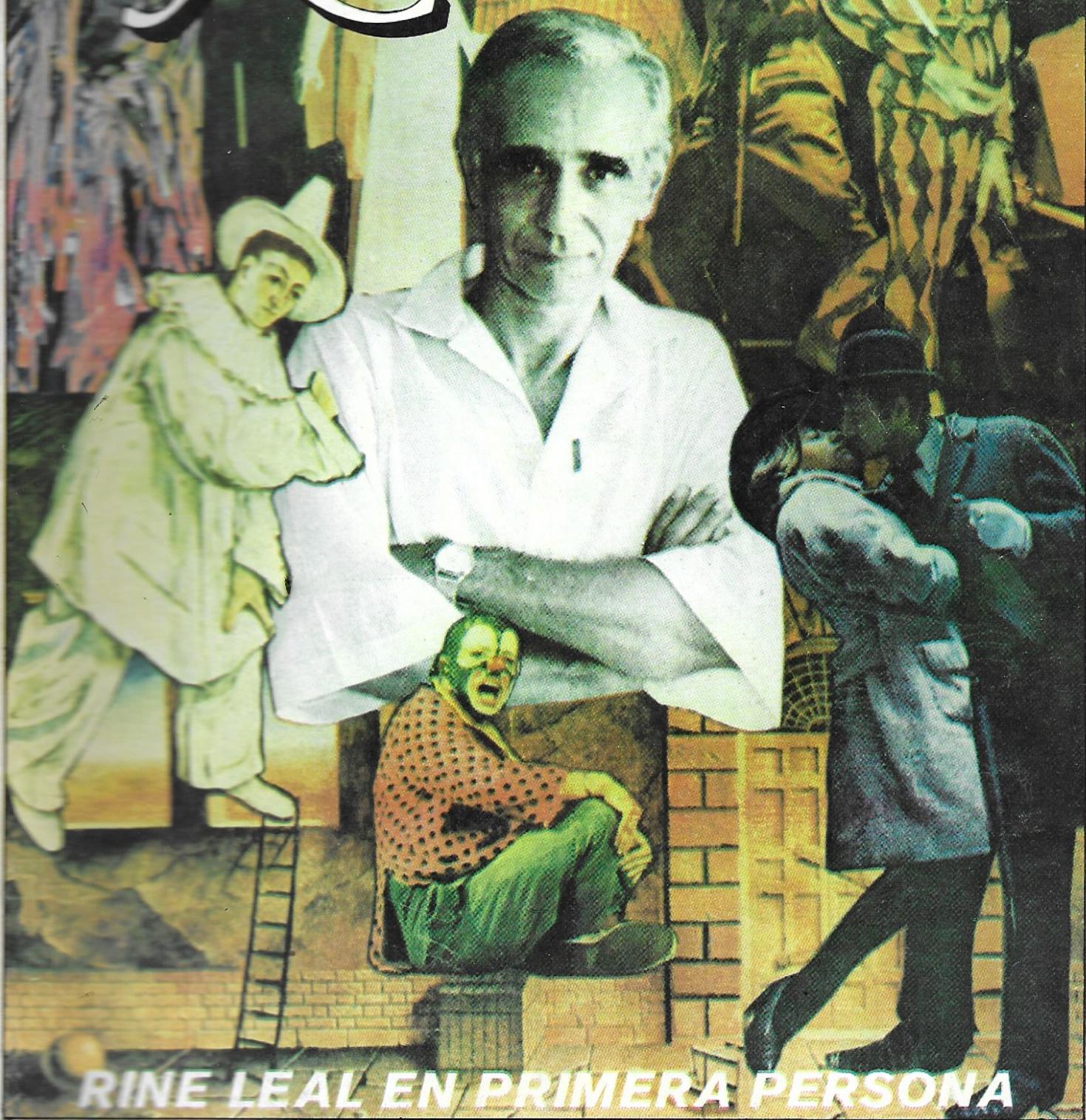


Revolución y Cultura

30 avos



RINE LEAL EN PRIMERA PERSONA

WILFREDO CANCIO ISLA

PRIVILEGIOS DE LA MEMORIA

WILFREDO CANCIO ISLA. Periodista y crítico.

Sus artículos dedicados al cine y el teatro aparecen con frecuencia en la prensa nacional.

■ EN LA ORBITA DEL TEATRO cubano el nombre de Rine Leal (La Habana, 1930) ocupa el lugar de los testigos imprescindibles. Su compromiso creador con la escena, su larga faena de crítica e investigación, ha aportado en estos años meditaciones y hallazgos que constituyen ya patrimonio de nuestro pensamiento cultural más reciente: una veintena de libros, incontables artículos periodísticos y un ejercicio docente que agradecen varias generaciones de teatrístas, describen un itinerario vital que no ha dejado brechas a la pasividad.

Aunque Rine niega las implicaciones de la coincidencia, no deja de ser curioso que naciera un quince de agosto, como Napoleón. Todo crítico, por tímido que sea, necesita provocar los juicios ajenos; conquistar la lectura de sus interlocutores, independientemente de que de ésta se deriven opiniones contrarias; desbrozar el camino de la sinceridad en el combate de cada día. Y así, batalla tras batalla (con algún que otro Waterloo intercalado), testimoniar los sucesos de una época, su época, que el tiempo convertirá en memoria.

Este encuentro con el maestro de críticos Rine Leal, no es más que un viaje a la memoria: a los días de la infancia, a las reflexiones que los años han aseverado o negado, a los empeños y las quimeras de la década del cincuenta, a la historia del teatro

cubano en la Revolución. En fin, a la indócil memoria teatral que nos pertenece y que nos reclama atención y continuidad, apasionamiento y riesgo, en la inaplazable tarea de reanimar la personalidad de nuestra escena.

UN ESCRITOR QUE DA CLASES

—Hace unos diez años usted se autodefinió, dudosamente, como un profesor que sueña que es escritor, o un escritor que se despierta como profesor. Ahora, al filo de los sesenta, cómo le complacería más ser presentado (y recordado): ¿como el crítico implacable, el investigador acucioso o el profesor lúcido e incitante?

—De cualquier manera, pero ser recordado, es decir, vencer ese polvo enamorado que es el final de toda vida. Crítico implacable ya no lo soy sino conmigo mismo; investigador acucioso tampoco, pues carezco de tiempo y condiciones objetivas; profesor lúcido e incitante, cada clase la descubro como un eco lejano y fatigado de otras clases. Soy ahora un profesor que escribe (aunque prefiero definirme como autor de libros antes que escritor) pero al filo cortante de los sesenta espero transformarme en un escritor que da clases. Sólo anhelo ese estupendo editor que pedía desesperado Cortázar, el que te ofrece no mil pesos sino mil días. Pero en el fondo me conformaría con ser presentado (y recordado) como una parte más de nuestro teatro, al mismo nivel de esperanza y trabajo, de amor y desengaño, que los autores, los intérpretes o los técnicos.

Y es que no he sido más que eso, una fracción minúscula de un gran todo, que a pesar de cuanto se diga en su contra —y ahora está de moda atacarlo— es parte fundamental de nuestra cultura nacional.

—¿Cuáles son sus más lejanos recuerdos del teatro? ¿Hubo acaso algún incidente anecdótico que lo impulsara a frecuentar los escenarios o todo nació de una convicción animada por sus exigencias como espectador?

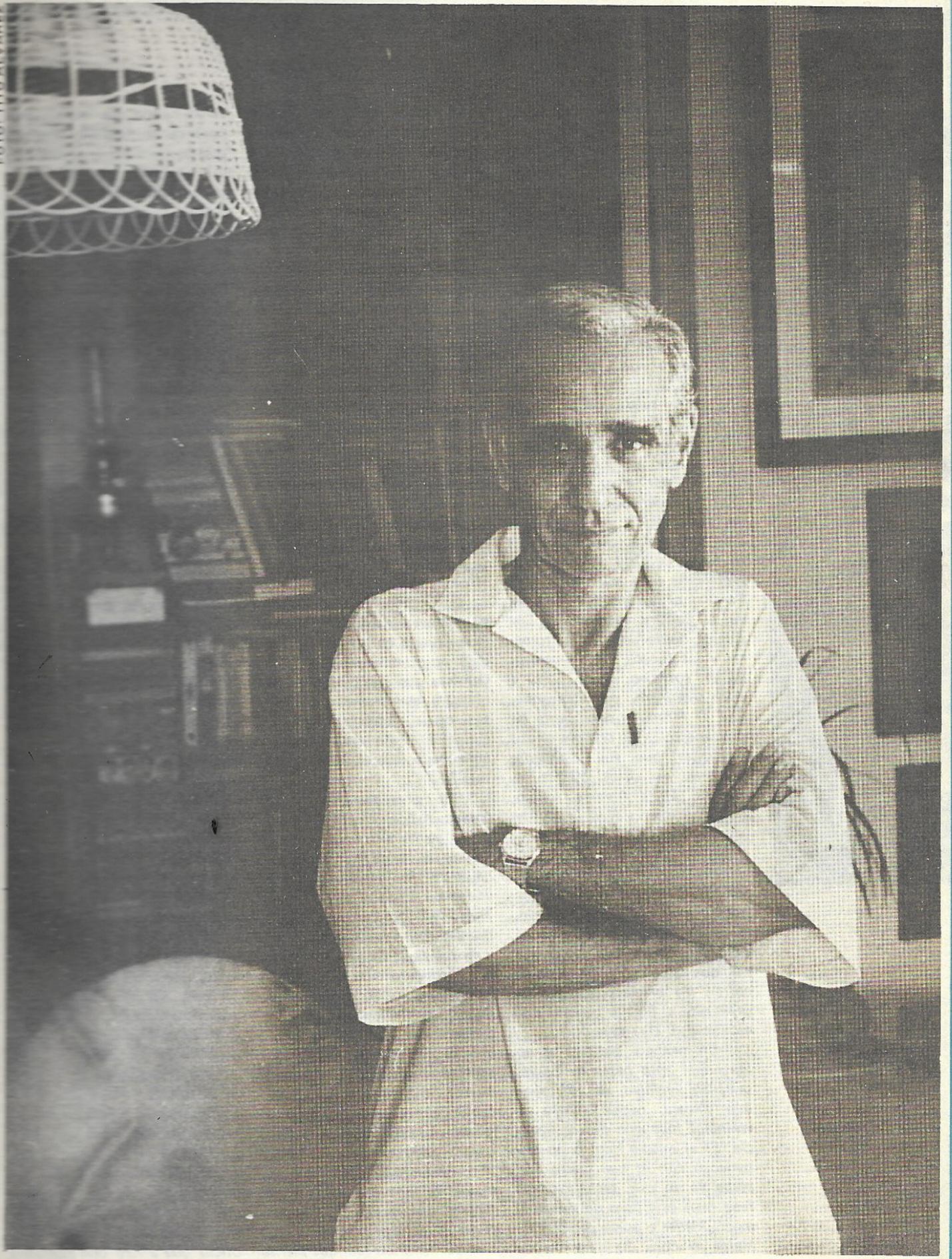
—Son tantos que se atropellan. Recuerdo de niño asistir con mi padre a una representación vernácula en Pinar del Río, en la que me aburrí en exceso. O el "cuadro de comedias" que formé con varios amiguitos y ofrecimos programas radiales en una emisora en los altos de San Rafael (probablemente Radio Salas) donde interpretaba al negrito. Por cierto, la ética profesional me llevaba a pintarme para el programa, pero como carecía de experiencia utilicé el betún, con el resultado que a mitad del programa la cara me ardía y las lágrimas asomaban a mis ojos de once años. Terminé a duras penas y desde entonces suelo decir que mi vida transcurre entre el melodrama y el bufo. Pero lo que me marcó definitivamente fue la incorporación a Prometeo en 1950 donde aprendí mucho viendo dirigir a Morín. Yo venía de la revista Nueva Generación (muy olvidada aunque es el germen de Nuestro Tiempo junto al grupo del Conservatorio Municipal), pero a partir de ese instante la escena me ganó, Morín me subyugó, y el público me encantó. ¿Qué quieres? Cambiaría la mejor de mis páginas por la ovación de un público puesto de pie.

—La primera crítica suya aparece el 28 de enero de 1954, dedicada a *The living room*, de Graham Greene, espectáculo del Patronato de Teatro. ¿Podiera relatarnos el "proceso de creación" desde el mismo momento en que decidió escribirla hasta el

Rine visto por David.



FOTO: TITO ALVAREZ



rine leal

IAiE

EN PRIMERA PERSONA

minuto de satisfacción por ver su nombre en letra impresa?

—Pues verás, estaba en Nueva York en el verano de 1953 estudiando en la afamada *Dramatic Workshop* que había fundado Piscator. Un buen día recibo una carta de Silvano Suárez, viejo e intenso amigo del bachillerato, en que me ofrecía un espacio crítico en el periódico *Pueblo*, que realmente nadie leía. El estaba haciendo las críticas de cine y habló con el jefe a mi favor, por supuesto, sin cobrar un centavo (mi primer salario como crítico y profesor lo recibí después en 1959, antes todo lo hacía por amor al arte, ahora quizás por el arte del amor) y así es como comencé regularmente. Como era un desconocido no niego que hice de enfant terrible y hasta de terrorista cultural, y mis dardos preferidos iban contra Luis A. Baralt y el Patronato, dos pilares de la cultura establecida. Los elogios, desde luego, para Prometeo y los nuevos, los que comenzaban conmigo. Pero poco a poco terminaron por aceptarme. Soy el último superviviente de esa generación de críticos de los cincuenta que fue realmente brillante: los otros, Valdés-Rodríguez, Mirta Aguirre, Ichaso, Luis A. Blanco y Rodríguez Alemán se me adelantaron en la muerte.

—Después siguieron años de asiduidad crítica, antes y después del triunfo revolucionario, rescatados en el libro *En primera persona (1954-1966)*. Diría que hay dos rasgos esenciales que recorren *En primera persona* de principio a fin: la pasión y la causticidad. ¿De acuerdo?

—En primera persona es un libro que amo hasta la locura, pues en realidad es mi obra más sincera, necha a base de vivencias más que de inteligencia. Es al mismo tiempo un testamento con el que cierro una etapa de mi vida, tal vez la más feliz pues está llena de trabajos, ingenuidades y goces personales. Verás, el libro iba a ser mayor

pues incluía las críticas hechas en Europa, pero el inolvidable Virgilio Piñera me aconsejó que eliminara esa sección y dejara sólo la parte cubana. "Los libros tienen su dimensión precisa, como una persona su peso exacto", me enseñó Piñera. Seguí su consejo y gracias a ese detalle y a la portada de Raúl Martínez, a quien mucho le deben mis textos, tanto que a veces pienso que escribo como pretexto para que Raúl haga la portada, el libro logró lo que Lezama llamaría "su definición mejor". Creo que tienes razón cuando hablas de pasión y causticidad. Pero añadiría: ironía y amor al teatro. Y más aún: sinceridad y egolatría. Su título original, que no me atreví a poner, era *En primera persona singular*.

ORGULLO DE LUNES

—Un momento decisivo para su madurez profesional pudiéramos situarlo en los años que trabajó en *Lunes de Revolución*. Quisiera que a la luz del tiempo evaluara ese proyecto periodístico de la efervescencia revolucionaria. ¿Qué trascendencia le atribuye a este suplemento cultural?

—La pregunta merece un ensayo mayor o un libro. Por cierto ya he propuesto que perdamos el miedo al pasado y hagamos la *Orbita de Lunes*. ¡Cuántas cosas se descubrirían! Tengo a *Lunes* como mi orgullo mayor, como la primera hazaña cultural de la Revolución. Y fui un verdadero fundador desde que la idea nació hasta que decidimos cerrar antes que nos clausurasen. Era una forma elegante de morir. Todavía me pregunto cómo éramos capaces de confeccionar semanalmente una publicación que a veces llegaba a las sesenta o más páginas, lo que treinta años después no logra, ni aproximadamente, ningún magazine literario. ¡Y lo hacíamos en una noche, en una perpetua jodedera! Como poseo sentido histórico (aunque pienso

como Fanon que "no soy prisionero de la Historia. No tengo que buscar en ella el sentido de mi destino"), soy uno de los pocos cubanos que posee la colección íntegra. La lista de colaboradores, materiales abordados, autores inaugurados, audacias tipográficas, polémicas valientes, posiciones radicales, actualización cultural, y periodismo del verdadero, es asombrosa. Claro que se cometieron errores, pero me remito al símil del tejado de vidrio. Te agradezco la pregunta pues me permite comenzar a romper el tabú de silencio y prejuicio en torno a *Lunes*. No soy profeta, pero haré un profecía: dentro de unos años la Revolución se enorgullecerá de haber creado a *Lunes*. Tiempo al tiempo.

—La falta de ingenuidad, la inteligencia y la paciencia (que usted llamaría con gusto *jacobina*) son premisas para la faena crítica. Sin embargo, le faltó paciencia cuando en 1963 decidió abandonar el ejercicio periodístico, acusado por actores y directores como "la mayor calamidad del teatro cubano" y, según usted mismo ha confesado, aburrido y fatigado por representaciones mediocres, obligado a llenar cuartillas sobre obras que no merecían más que diez líneas. ¿Por qué esa decisión?

—En primer lugar una corrección. Escribí (o imprimieron) en el prólogo a *En primera persona paciencia "jacobina"* cuando debió leerse *paciencia jobiana*, ya que Job se destacó por su paciencia no así los jacobinos, que se precipitaron en todo. Dejé la crítica diaria en 1963 porque el ambiente en el periódico *Revolución* había cambiado por completo, y porque me molestaba escribir sobre espectáculos que no me interesaban. Quizás sentía la necesidad del libro más que de la página diaria, aunque te confieso que el periodismo ha sido mi mejor escuela, un oficio que aporto con nostalgia:

ese trabajo de madrugada, el olor de la tinta, la eléctrica premura del artículo, la satisfacción de leerse a las pocas horas, la femineña voluptuosidad de un bello formato. Las críticas que me hicieron públicamente (ya se ponía de moda la aversión a la crítica en nombre de principios sociales, cosa que continúa en nuestros días) no fueron el hecho determinante. Fue que sentí que sobraba en el periódico, que la época de su página de espectáculos (la mejor de nuestro periodismo después de 1959) había pasado y que nuestra escena merecía más que unas pocas líneas de enjuiciamiento. Creo que pasé, casi sin darme cuenta, de la noticia a la reseña, de la reseña a la crítica, de la crítica al ensayo, y del ensayo al libro. Por otra parte me atraía investigar la historia de nuestro teatro y así comenzó La selva oscura, que también supo de la oscuridad de una gaveta en espera de tiempos propicios. ¡Hasta el pasado muerto se hizo sospechoso!

EVITAR LA REPETICION

—El movimiento teatral cubano vive una etapa de esplendor desde finales de 1962 hasta 1966. Casi todos coinciden en señalar que luego declina su actividad y se despeña paulatinamente por un precipicio del que todavía no ha podido salir. ¿Dónde podrían hallarse las causas de este descenso? ¿Es todavía escabroso depurar responsabilidades?

—Lo que he llamado "eclosión dramática" en esos años es el resultado de fuerzas latentes que la tiranía de Batista congeló. A mediados de los cincuenta estaban creadas las condiciones para el surgimiento de una dramaturgia que necesitó el triunfo revolucionario para desarrollarse, al igual que un pensamiento teatral que podemos rastrear en los escritos de Vicente Revuelta en la revista Nuestro Tiempo, los que asombran por su lucidez, penetración y perspectiva polí-

tica. Es la mejor crítica de esos años, se las envidio con sinceridad. Todo eso explica la etapa de esplendor, donde por supuesto, no falta el toque de nostalgia que magnifica la memoria. Torpezas administrativas, falta de política cultural claramente definida, y adversidades coyunturales fueron creando un ambiente nada propicio al teatro. Y sobre todo, un sentido equivocado de la cultura, el deseo de trasplantar el discurso político al estético. De repente nos atascamos todos: no hay más que recordar el Seminario de teatro y danza de 1967. Después vino el diluvio, que como en la obra de Quintero nos mojó a todos. No creo que el problema sea depurar responsabilidades que a todos atañen, sino en evitar la repetición del caos para no llorar años después frente al muro de las lamentaciones y comenzar a blanquear sepulcros, que es lo que estamos haciendo ahora. Porque hay muertos irrecuperables.

—Lo que se ha denominado la década gris de la cultura cubana (años setenta), para el teatro nacional resultó un período más que gris, cercano a una noche sin luna. Usted anticipó desde *En primera persona* preocupaciones por "el acoso moral a los teatrístas, que recuerda tanto al puritanismo que culminó en 1642 con el cierre de los teatros en Londres", y condenó la tendencia de algunos funcionarios oficiales a ver en el artista "un apestado, un ser al que se le tolera mientras es necesario y no por el contrario un miembro activo de la sociedad". Pero sucede que cuando abordamos esa etapa nunca mencionamos las cosas por su nombre y sólo hablamos de problemas lamentables ya superados. ¿No cree que para comprender mejor todos los padecimientos de la escena nacional, para ser consecuentes con la verdad, habrá también que escudriñar y develar todo los pormenores de esta historia?

—¿Quieres jugar al duro y sin

careta? Pues vamos. El acoso moral del que hablo En primera persona se refiere a un hecho que algunos desean olvidar: el cierre, por disposición administrativa del Consejo Nacional de Cultura, de Teatro Estudio. Fueron meses en que Raquel Revuelta, como en la época de la clandestinidad, escondió los papeles del grupo ante la posibilidad de una requisita policial, y los actores permanecían horas en los portales de Hubert de Blanck pues no se les permitía el acceso a la Sala. Fueron también los años de la UMAP y de los intentos de militarización de la enseñanza y la cultura. Por suerte, todo pasó. Por cierto, la revista norteamericana *Visión*, nada favorable a Cuba, publicó el 9 de septiembre de 1972, página 32-B, un comentario a mis palabras con el elogio de que "en honor a la verdad, cabe señalar que esta crítica fue publicada en La Habana en 1967", así que a lo mejor ahora elogian esta entrevista como ejemplo de amplitud crítica. Pero el síndrome de los setenta, como le llamo en un próximo trabajo mío, fue aún peor. La lista de injusticias, ilegalidades laborales, irregularidades legales, y abuso de poder administrativo, crearon una cicatriz que aún marca nuestra escena, y castraron valores que nunca se recuperaron, sin contar los creadores que perdimos por abandono del país. Desde la constitución del Ministerio de Cultura en 1976, las cosas fueron paulatinamente mejorando y hoy estamos en pleno y fructífero diálogo. Por eso te doy la razón en que ha llegado el momento no de pasar la cuenta a los autores (que pertenecen a la Historia universal de la infamia), sino de sacar lecciones para el presente y más aún para el futuro inmediato. Adelanto algunas hipótesis: subdesarrollo artístico, incultura, gusto pequeñoburgués, prepotencia administrativa, censura más o menos encubierta, afán de didactismo y de mensaje (ya he





dicho que para transmitir mensajes está el Ministerio de Comunicaciones y no el teatro), estructuras administrativas rígidas, prejuicios éticopolíticos: lo que me gusta a mí es lo correcto, lo diferente es siempre sospechoso. Y perder el miedo a la verdad, aunque sea la de otros. No creas, estos males están presentes aún, como lo prueban las polémicas de Lila la mariposa en Camagüey en 1986 y actualmente La cuarta pared, cuyo tono y ambiente son un pálido reflejo de los setenta. Lo curioso es que muchos teatristas caen en esa trampa sin aprender que mañana les puede tocar a ellos.

ESCAMBRAY: CONTINUIDAD ENRIQUECIDA

—El surgimiento del Teatro Escambray marca un hito en el movimiento teatral cubano. ¿Cuáles son los aportes artísticos que reconoce de la actividad de este colectivo?

—En honor a la verdad fue Nilda Miranda (tempranamente desaparecida), quien primero enjuició al Escambray, en esa etapa inicial en que era un misterio o un proyecto romántico. Luego fue Rosa Ileana Boudet, a quien tanto admiro y quiero, y que creo que es mi mejor alumna capaz ya de dar clases al profesor, quien me narró la experiencia de La vitrina. Confieso que en esos momentos no entendí nada. Pero en 1975 me uní al grupo en una de sus giras y desde entonces me sentí uno más. Sus aportes son muchos: obra abierta, paréntesis estructural, nueva comunicación, experimentación escénica, pero sobre todo su abordaje crítico de la realidad. En este último aspecto rompieron el nudo gordiano de los años sesenta.

—Sin embargo, la experiencia del teatro de creación colectiva llegó a ser una "actitud predominante" de nuestra escena, relegando a un segundo plano proyectos valiosos. ¿Piensa que el

llamado "teatro nuevo" constituye ya una etapa cerrada de nuestro acontecer cultural? ¿Lo calificaría como una estética de coyuntura?

—Lo lamentable es que la creación colectiva y el teatro nuevo fueron manipulados en los setenta como soluciones políticas contra el teatro de salas. Salvo de esta manipulación malvada a los artistas que jamás atacaron a sus colegas o absolutizaron su método de trabajo. Sergio Corrieri, por ejemplo, habla de una "continuidad enriquecida" o de la deuda del Escambray con Teatro Estudio, Teatro Popular y las brigadas Covarrubias. Pero algunos burócratas culturales crearon una antinomia que mucho daño hizo y que sólo comenzó a superarse a partir de los Festivales de Teatro de La Habana. Ni la creación colectiva, bien entendida, ni el teatro nuevo (que no inventamos nosotros sino que surge en 1973 en un Congreso del ITI en Moscú) que no es un esquema rígido, son etapas cerradas o coyunturales. Lo que sí quedó cerrada fue la dicotomía, lo que fue coyuntural fue la manipulación. Todo eso ha ido al rastro del olvido.

—Me permito proponerle una definición para los años ochenta del teatro cubano: la década de la inconstancia. ¿Lo afirmaríá o lo modificaríá? ¿Cómo vislumbra el futuro de nuestro teatro en los próximos años a partir de los cambios estructurales recientemente aprobados?

—¿Y por qué no década de la recuperación moral, o de la insatisfacción, o amorfa, o simplemente de transición? Si el actual Consejo de las Artes Escénicas es capaz de echar a andar los proyectos o unidades teatrales reunidos por un común ideal artístico (como lo fueron en su momento Teatro Estudio o Escambray o el Cabildo Santiago) es posible que el rostro de nuestro teatro varíe. Entonces ésta sería una década de recuperación de los setenta y transición de los

noventa.

LA RAZ DEL PROBLEMA

—Recordando siempre que el teatro no existe sin su público (y tampoco sin su crítica), usted ha insistido en estos años en la necesidad de formar los nuevos espectadores. En 1959, afirmaba que "al crear el Estado una masa compacta de nuevos espectadores, ellos por sí solos determinarán las directrices del futuro teatro cubano". Exactamente veinte años después —1979— afirmó a Bohemia que "cuando haya público estable tendremos teatro estable, y entonces todos los problemas pasarán a un segundo plano". ¿Reafirmaría hoy que la gran tarea de la cultura teatral revolucionaria es la conformación de un espectador diferente, dispuesto a pedirle al espectáculo algo más que entretenimiento inocuo, o cree que tenemos ahora metas más apremiantes?

—Te remito a la teoría de la recepción. Una obra de teatro no existe sin su público y su crítico (que para mí no es más que un espectador especializado). Pero padecemos una contradicción entre el gusto del público y la expresividad del teatro actual. Como espectador te confieso que no creo que nuestra escena sea tan mala como tan vieja, y que la mayor parte de los espectáculos me aburren soberanamente. Bueno, en estos días, leí un trabajo de Bernard Dort donde él también confiesa aburrirse con el teatro francés. ¡Si eso le pasa a él en París, imagínate a mí en La Habana! Pero la codificación teatral que nuestros espectadores aplauden no es la que nuestros directores más avanzados proponen. Esa es la raíz principal del problema.

—Las deficiencias de nuestra escena, la crisis que hoy nadie se atrevería a negar, expresan limitaciones tanto de la dramaturgia, como en la dirección y el trabajo de los actores. ¿Hasta dónde

pueden culparse o exonerarse de responsabilidades a los nuevos teatristas formados en nuestras escuelas de arte de niveles medio y superior?

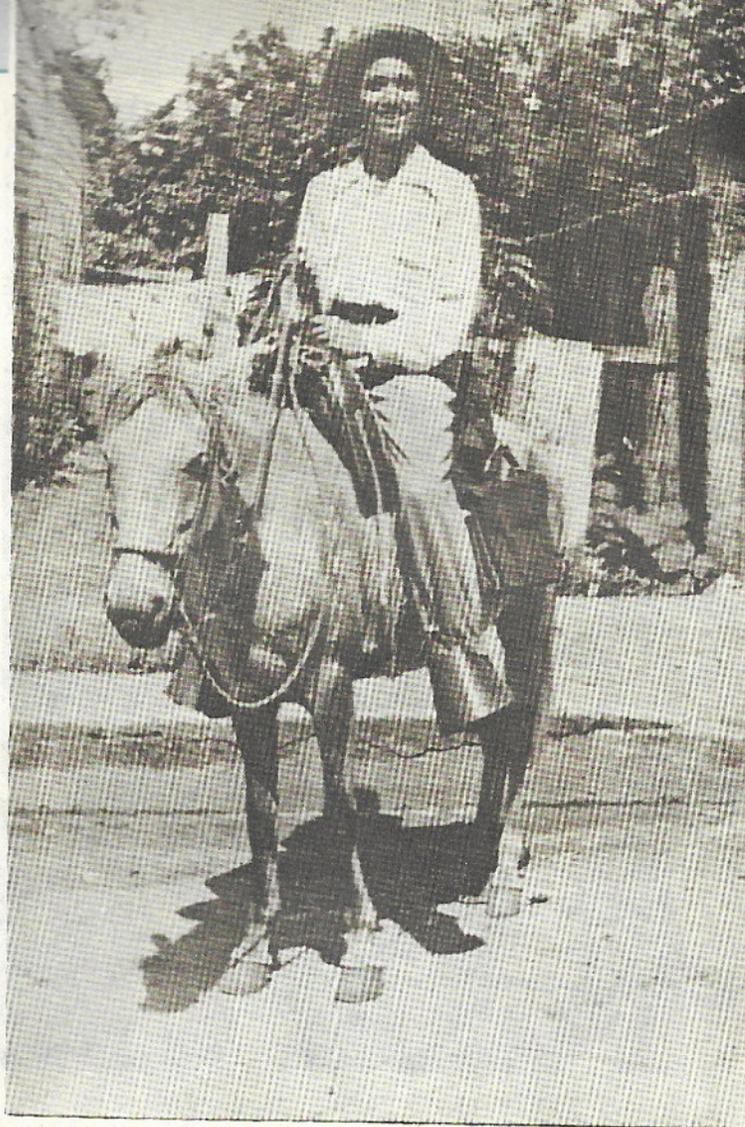
—Los exonero por entero, porque en realidad estos jóvenes aún no han hallado su espacio en el teatro más que como intérpretes, es decir, al servicio de una concepción ajena que muchas veces no comparten. Les entregaría un teatro para que demostraran lo que son capaces de crear. Y no me preocupa la crisis del teatro. Como la escena es el arte de las crisis, es lógico que el teatro esté siempre en crisis. Y por supuesto, igualmente exonero a los teatristas ya no jóvenes. Todos son víctimas de estructuras anquilosadas que limitan la creatividad, de sistemas de trabajo anárquicos, de prejuicios y marginaciones sociales. No es en los artistas en donde hay que hallar el chivo expiatorio de la crisis.

—Hay una reflexión suya de los sesenta que me gustaría volviera a ella: "Lo curioso es que nuestros dramaturgos son en el fondo muy malos escritores. Con excepción de Virgilio Piñera; los literatos brillan por su ausencia y los autores ofrecen una prosa que generalmente carece de vuelo y brillantez." ¿Qué modificaciones habría que sumarle ahora en los ochenta?

—Entre los muchos méritos de Piñera está el de haber elevado lo cotidiano y banal a la categoría de poesía. Cuando Luz Marina dice al final del primer cuadro del segundo acto de Aire frío: "Mamá, me gustaría comer mañana carne con papas", nuestra escena dio un salto de calidad y abrió un sendero por el que más tarde transitaron Quintero, Estorino, Brene, y muchos más. En los ochenta hemos visto el proceso adverso: muchos dramaturgos convierten la poesía en lo banal y cotidiano.

UN CRITICO ORAL

—Sus alumnos de distintas ▶



En Perico, Matanzas, en 1948.



Palacio de Bellas Artes, 18 de abril de 1956: Rine Leal imparte la primera conferencia de su vida. Junto a él, Mario Rodríguez Alemán.



Con sus alumnos en la Academia Municipal (1958)



Durante el Festival de
Dramá Contemporáneo
(Bratislava,
Checoslovaquia, 1960).



Con Klaus Hammel y otros
teatristas de la RDA
(Casa de las Américas,
1964).



En Leipzig, durante el
Congreso del FIRT
(Federación Internacional
de Investigadores de
Teatro, 1981).

generaciones hablan con entusiasmo de las clases de Historia del Teatro que imparte. ¿Para el éxito en la docencia sostiene su máxima de historiador de que lo más importante es abrir interrogantes, no responder preguntas?

—Me divierto mucho con mis clases, las gozo como un breve espectáculo, lo que me falla en ocasiones es el público. Recuerdo la máxima de Wilde cuando en el estreno de una de sus comedias alguien le preguntó si la obra sería un éxito. "Seguro, dijo el irlandés, lo que no sé si será un éxito es el público." Pero lo que más me interesa es despertar dudas, crear contradicciones, lograr oposiciones, obtener negaciones. Por eso, cuando les pregunto algo me interesa más la fundamentación que la propia respuesta que puede ser un disparate, pero por lo menos que piensen por su propia cabeza y no por la ajena, es decir, por la mía.

—También por lo que sus discípulos cuentan, las clases conservan un carácter ameno y desembozadamente crítico. ¿Es que en la disertación académica se reencuentra Rine Leal con el crítico intolerante y mordaz que fue en años anteriores?

—Como toda historia es historia contemporánea, aunque hable del siglo XIX termino con referencias a lo actual. Entonces soy todo lo sincero que puedo y digo cosas que no me atrevería a publicar. Hombre... ¡me has hecho descubrir que me he convertido en un crítico oral!

—Sus esfuerzos mayores se concentran hoy en la investigación histórica, prescindiendo del ejercicio reflexivo de actualidad. ¿Se debe a un aburrimiento crónico hacia el periodismo, a la cautela que genera la consagración, o la convicción, con Eliot, de que el error primero de la crítica es escribir sobre sus contemporáneos?

—Digamos que cautela, pero no generada por una consagración que rechazo (al igual que

Wajda recelo de "los hombres de mármol") sino por los años que no permiten el rechazo. Los mismos que me piden hoy que vuelva a la crítica diaria, exigirán mi cabeza en pocos meses. Y ya no estoy para esos avatares. Lo único que deseo es tiempo y condiciones para el tercer tomo de *La selva oscura (1902-58)*. El cuarto, si llego a escribirlo, lo publicaré póstumamente. Más no puedo hacer.

—Sé que la respuesta implica un esfuerzo gigantesco y comprometedor de síntesis, pero no quiero obviar la pregunta: ¿cuáles son, a su juicio, los autores dramáticos, las puestas en escena y los actores imprescindibles a la hora de hablar del teatro cubano en la Revolución?

—Pienso en Brene, en Quintero, en Estorino, en Dorr, en Eugenio Hernández, en Paz, en Triana. Las puestas: Fuenteovejuna, La noche de los asesinos, Santiago apóstol, La emboscada (versión de Flora Lautén), El juicio, La vitrina (dirigida por Paz), Bodas de sangre y María Antonia. Actores: Pérez Peña, Revuelta, Roberto Blanco, Mario Balmaseda, José A. Rodríguez, Ernestina Linares, Corrieri, Berta Martínez y Omar Valdés. Seguro que olvido nombres y títulos, pero mi memoria es delgada. (¿Ves la cautela en acción?)

—En cuanto a los directores, hay consenso en señalar a Vicente Revuelta, Roberto Blanco y Berta Martínez como la tríada grande de la escena cubana. ¿Cómo definiría brevemente los aportes de estos tres maestros? ¿Añadiría algún otro nombre?

—El trabajo con los actores, la exploración y demanda de la expresividad escénica. En Berta el tratamiento del espacio, en Roberto Blanco la grandilocuencia y teatralidad, en Revuelta la insatisfacción constante, la búsqueda y el encuentro, el movimiento creador perpetuo. Añadiría algunos nombres merecedores: el eterno Adolfo de Luis, Flora

Lauten y sus propuestas, Corrieri y su sobriedad, Balmaseda y su gestualidad, José A. Rodríguez y su voz, y alguien a quien mucho le debe nuestro teatro: Carucha Camejo y su mundo mágico de muñecos. Lamentaré toda mi vida que la hayamos perdido.

—En cierto momento usted aplazó la meditación sobre una frase de George Jean Nathan que reza: "El mejor crítico es el más inconsistente." ¿Se trata de un sofisma o de una suerte de dialéctica que el tiempo asevera?

—Ambas cosas, o mejor aún, la atracción de una frase feliz. En mi época en que escribía "renglones cortos" (no me atrevo a llamarla poesía) terminaba

un poema? con el siguiente axioma "soy un proceso dialéctico perenne. "Esto me lo publicó Roa en 1950 en el Mensuario de Cultura. A él te remito.

—Digamos que en su relación de treinta y cinco años con el teatro cubano, le gustaría afirmar lo que Goethe suscribió en su época: "Puedo comprometerme hasta ser sincero, pero no me exijáis ser imparcial..."

—¿Crítico imparcial? Por suerte eso nunca ha existido, es la negación del oficio. Recuerdo otra de mis frases preferidas (siempre la fatal atracción de las palabras) de Kenneth Tynan: "Sólo puedo ser personal, pues no existe la persona impersonal."

BIBLIOGRAFIA DE RINE LEAL

- 1956 *40 años de teatro moderno (1873-1914). Del naturalismo al expresionismo* (ejemplar mimeografiado)
- 1957 *Estilografía teatral* (ejemplar mimeografiado)
- 1958 *Teatro norteamericano* (ejemplar mimeografiado)
- 1962 *Viaje a la crítica*
- 1963 *Teatro cubano en un acto* (antología y prólogo) Eugene O'Neill (folleto)
- 1966 *Teatro irlandés* (selección, prólogo y notas)
- 1967 *En primera persona (1954-1966)*
- 1968 *El teatro cubano* (cuadernos de divulgación)
- 1973 *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (folleto)
- 1975 *Teatro bufo siglo XIX* (antología y prólogo) *La selva oscura* (tomo I)
- 1978 *Teatro mambí* (selección, prólogo y notas) *Teatro Escambray* (compilación)
- 1979 *Comedias cubanas siglo XIX* (2 tomos) (antología y prólogo)
- 1980 *Breve historia del teatro cubano*
- 1981 *Teatro de José Martí* (selección y prólogo —incluye sus críticas)
- 1982 *La selva oscura* (tomo II)
- 1984 *La dramaturgia del Escambray*
- 1986 *Teatro del siglo XIX* (selección y prólogo)
- 1987 *Dos dramaturgos de la neocolonia*

En edición: *Teatro* de Ignacio Sarachaga (selección y prólogo) y *Teatro* de Virgilio Piñera (prólogo y notas).

Además, es redactor por la parte cubana de: 1902-1958: *La República*, capítulo incluido en *Escenarios de dos mundos*. Inventario Teatral de Iberoamérica, Centro de Documentación Teatral, Madrid, España, Ministerio de Cultura, 1988; *Enciclopedia Mundial de Teatro Contemporáneo* (WECT), cuya edición, patrocinada por la UNESCO y el Instituto Internacional del Teatro (ITI), está planeada para 1991; *Historia del teatro latinoamericano* (tomos I y III), que prepara la Universidad de Carleton, Ottawa, Canadá.

