

# LA REVISTA CONJUNTO Y EL NUEVO TEATRO LATINOAMERICANO\*

*Ramón Layera*

*The University of Texas at Austin*

La importancia y el valor de las revistas literarias en el desarrollo de cualquier literatura es algo que no necesita justificación. Son ellas la bitácora y el recuento fidedigno de un momento, de un período y, a veces, la fuente generadora y receptora del fenómeno literario. Sin acudir a ellas, difícilmente podrían medirse y apreciarse en su dimensión más auténtica e inmediata el clima intelectual y la circunstancia histórico-social en que se originan muchas de las obras literarias. Dan prueba fehaciente de ello los diversos estudios al respecto, especialmente los dos libros de Boyd G. Carter acerca del papel desempeñado por las revistas literarias en la historia de la literatura hispanoamericana.<sup>1</sup>

En el caso específico de Cuba, la *Revista de Avance* (1927–30), el órgano oficial del vanguardismo cubano, y más recientemente, la revista *Orígenes* (1944–54)<sup>2</sup> son las precursoras y las generadoras de una importante tradición literaria e intelectual que ha sido reanudada por la *Revista Casa de las Américas*, por supuesto con fines diferentes, desde el comienzo mismo del proceso revolucionario.<sup>3</sup> En esta misma tradición, aunque circunscrita a las artes dramáticas, queda inserta la revista *Conjunto*.

La revista *Conjunto* es el órgano oficial de las actividades teatrales de Cuba y una de las publicaciones periódicas de la Casa de las Américas con sede en La Habana. Esta publicación especializada de teatro ha aparecido con relativa regularidad desde mediados de 1964 y ha contado con la colaboración editorial de un gran número de investigadores y dramaturgos cubanos y latinoamericanos. Aunque el formato original se ha mantenido a través de los años en lo que refiere a su aspecto físico, la dirección editorial ha experimentado algunos cambios. Los tres primeros números estuvieron a cargo de David Fernández; la jefatura de la redacción quedó después en manos del conocido crítico y antólogo de teatro cubano Rine Leal para hacerse colegiada hasta el número 10. A partir del año 1972, la

\*Portions of this essay were read at the annual meetings of SCOLAS in Austin, Texas, and AATSP in San Juan, Puerto Rico. The research was made possible by a Faculty Summer Research Award from the University Research Institute at the University of Texas at Austin. Merlin H. Forster provided very insightful comments and useful suggestions.

dirección de la revista ha estado a cargo del dramaturgo e investigador guatemalteco Manuel Galich. Hasta mediados de 1980, se habían publicado cuarenta y cinco números con un promedio de 120 a 130 páginas cada uno. Las secciones habituales han sido una página editorial ocasional, el texto completo de una obra teatral inédita, comentario y análisis crítico de obras y de diversos aspectos del teatro latinoamericano y, desde el número 5 de 1968, la sección "Entre actos" con información breve pero vigente acerca de las actividades teatrales de toda el área latinoamericana.

El bloqueo impuesto a la isla desde comienzos de la década del sesenta ha impedido la circulación normal de esta revista en los Estados Unidos. Con la excepción de algunas bibliotecas de universidades importantes que han hecho un esfuerzo por romper el bloqueo, la colección completa es de difícil ubicación.<sup>4</sup> Hasta hace pocos años no circulaba en forma comercial en los Estados Unidos y sólo un grupo reducido de latinoamericanistas traían ejemplares de muestra o recibían números aislados desde Suiza, México, y Canadá o a través del Center for Cuban Studies, un organismo de extensión cultural de la ciudad de Nueva York.

Más allá de las diferencias histórico-políticas que han separado a Cuba de los Estados Unidos, el especialista en teatro latinoamericano y el historiador literario no pueden dejar de reconocer la importancia que esta publicación especializada ha tenido en el fomento y el desarrollo del teatro de América Latina.<sup>5</sup>

Un examen detenido del material publicado en los primeros dieciséis años pone inmediatamente de manifiesto el propósito editorial y la orientación político-cultural de la revista. Se puede observar claramente que su compromiso ideológico es con el teatro social y político al servicio de las mayorías latinoamericanas. Su misión primaria es divulgar la obra y las actividades de aquellos dramaturgos, directores, y grupos teatrales que practican y desarrollan una estética y una actividad decididamente comprometida. Esta orientación, sin embargo, no excluye totalmente a aquellos aspectos del quehacer teatral latinoamericano que son estrictamente técnicos y profesionales y carentes de contenido ideológico. En esto último reside una buena parte del valor que la revista *Conjunto* representa en la historia y la bibliografía del teatro latinoamericano.

El primer número de julio-agosto de 1964 ilustra en parte lo arriba anotado al incluir el siguiente material primario, de análisis crítico y de comentario de actualidad. Hay un artículo sobre el cuarto centenario del nacimiento de William Shakespeare, otro artículo breve sobre la puesta en escena de la obra *Romeo y Julieta* en La Habana, una entrevista al director teatral checoslovaco Otomar Kreycha que había estado de visita en Cuba, un comentario sobre el teatro de Florencio Sánchez, y el texto completo de la obra teatral del dramaturgo chileno Jorge Díaz, *Variaciones para muertos en percusión*. También hay notas y comentarios

acerca de los ya famosos y muy concurridos festivales y concursos de teatro organizados por la Casa de las Américas, del Onceno Festival Internacional del Teatro de las Naciones auspiciado por la UNESCO y celebrado en Francia, del teatro latinoamericano y su impacto en la escena mundial y una encuesta sobre la dramaturgia brasileña.

En el material contenido en este primer número, como en el que sigue, la revista *Conjunto* presenta, sin realmente proponérselo, un compendio de lo que van a ser sus intenciones y prácticas editoriales durante el período inicial de publicación. Los artículos dedicados a William Shakespeare, Florencio Sánchez y Estanislao del Campo muestran el ángulo estrictamente literario, mientras que las entrevistas a Otomar Kreycha, director del Teatro Nacional de Praga, y a Josef Svoboda, su escenificador (ambos invitados a desarrollar actividades teatrales y pedagógicas en Cuba), marcan el inicio de una apertura hacia la tradición teatral de los países del área socialista. Con la publicación de la obra de Jorge Díaz, un dramaturgo muy reconocido por su manejo de los procedimientos dramáticos del absurdo, se acepta implícitamente la vigencia e importancia de esta corriente estético-teatral europea en la escena latinoamericana. Por último, la inclusión, aunque breve la primera vez,<sup>6</sup> de una nota sobre el teatro brasileño sugiere la necesidad, urgente en ese entonces, de romper el aislamiento impuesto por el bloqueo; sugiere también la intención de eliminar la tradicional separación que ha existido entre los países latinoamericanos de habla hispana y portuguesa. Dicho de otra manera, este primer número pone en evidencia que el grupo a cargo de *Conjunto* se propone editar una revista de teatro útil, al día y con una perspectiva bastante ecléctica, cosmopolita y abierta hacia el teatro universal.

Los números siguientes continúan y amplían esta misma línea editorial como también la variedad de los temas y la diversidad de las tradiciones teatrales nacionales incluidas. En general, se combinan el interés por el teatro cubano y la importancia creciente de las actividades teatrales de índole popular en los países de la región latinoamericana. Se dedican números especiales al teatro brasileño, chileno y puertorriqueño, y se publican regularmente informes completos acerca de la escena teatral en México, Argentina, Perú, Colombia, y otros países del área. Saliendo ya del ámbito estrictamente hispanoamericano, la revista añade periódicamente muestras significativas de análisis crítico y el texto completo de obras escritas en el Brasil, Haití y Martinica y traducidas del portugués y del francés. Ampliando esta misma dimensión comienzan a publicarse desde 1973 materiales traducidos del inglés al español y escritos originalmente por autores de las Antillas y de la Guayana inglesa. También se publica material original y crítico relacionado con el teatro precolombino y el llamado teatro indígena escrito en quechua y aymará. Desde 1975, año en que la Casa de las Américas añade al con-

curso anual una nueva categoría de arte juvenil e infantil, comienzan a aparecer regularmente comentarios, obras e información acerca de los títeres y el teatro para jóvenes y niños.

A medida que transcurren los años, se aprecia en forma gradual la variedad e importancia que va tomando el trabajo de los profesionales y los aficionados del teatro en la Cuba revolucionaria. La revista *Conjunto* documenta, evalúa y fomenta diversas actividades relacionadas con el género. En sus páginas aparece regularmente la nómina de los miembros de los jurados invitados para cada uno de los concursos anuales, y se publican ocasionalmente las actas y se hace un análisis crítico de cada una de las obras que han sido premiadas o han recibido mención honrosa en Teatro. Como dato ilustrativo de la importancia de este evento artístico-literario, valga mencionar los nombres de conocidas figuras del mundo teatral tales como Osvaldo Dragún, Alfonso Sastre, Emilio Carballido, Jorge Díaz, Isidora Aguirre, Enrique Buenaventura, Max Aub, Alonso Alegría, José Juan Arrom y muchos otros que han viajado en diversas oportunidades a Cuba y en un plazo aproximado de un mes han leído y evaluado un promedio de cien obras de teatro latinoamericano de las enviadas anualmente a cada concurso. El complemento lógico al trabajo de promoción y difusión que hace *Conjunto* lo desarrolla la Editorial Casa de las Américas al publicar cada año las obras premiadas en ediciones masivas de bolsillo. Por otra parte, la portada y la contratapa de muchos números de la revista reflejan a todo color lo mejor de las artes gráficas y la confección de afiches dedicados específicamente a publicidad y al diseño teatral. El material fotográfico que acompaña a los artículos y la información de actualidad deja constancia de la escenografía, los vestuarios, el mobiliario y la utilería empleados en las representaciones llevadas a cabo en Cuba, en América Latina y en otros países donde se cultiva el teatro latinoamericano.

A medida que va cumpliendo las primeras metas de organización interna, el movimiento teatral cubano expande su campo de acción hacia el exterior. La revista *Conjunto* asume dentro de este proceso la doble función de portavoz oficial y de registro documental. El número cuatro de agosto-septiembre de 1967, por ejemplo, hace un balance acumulativo de los primeros seis años de labor teatral (1961–66) e informa que solamente en los festivales anuales de teatro latinoamericano celebrados en La Habana se han representado un total de treinta y ocho obras, de treinta y cuatro autores y de doce países diferentes. Describe también la visita de directores, actores y expertos en teatro extranjeros que viajan a la isla desde casi todos los países del mundo. En las entrevistas que se les hace se deja constancia de las diversas corrientes y métodos de expresión dramática en boga y de los problemas y las actividades teatrales en sus respectivos países. En la mayoría de los casos, especialmente en el caso de los países del área latinoamericana, esta información publicada

en la revista *Conjunto* constituye la única forma de divulgación de esos datos ya que en muchos de sus respectivos países no existen revistas especializadas de teatro y las que hay son de circulación apenas local e irregular o porque la actividad teatral, en general, es muy limitada. Además está destacar el impulso que todas estas labores de documentación y análisis dan al teatro en general y el estímulo que esto significa para muchos de los dramaturgos y profesionales del teatro en el área latinoamericana.

La función de portavoz oficial del movimiento teatral cubano le permite también a la revista una proyección externa que indudablemente va más allá del plano estrictamente informativo. Esta proyección externa asume un carácter inconfundiblemente propagandístico si se considera, no la intención que necesariamente pudieran tener los que publican la revista, sino el efecto que se supone ella debe producir en los que la leen. Es así como todos los adelantos descritos en sus páginas, los beneficios y oportunidades adjudicadas al artista en la isla y los medios puestos a su disposición tienden a adquirir el carácter de modelos envidiables o metas ideales para aquellos profesionales y aficionados del teatro latinoamericano que no gozan de experiencias y ventajas similares en sus propios países. Sin un propósito propagandístico declarado, aunque obviamente consciente de su influencia, la revista informa acerca de las becas y posibilidades de viaje y de estudio en el extranjero, las ventajas para publicar y estrenar obras, las salas de teatro, las bibliotecas, los archivos puestos a disposición de artistas e investigadores y, más importante aún, del desarrollo de un público masivo que aprecia y disfruta del espectáculo teatral.

El explicable ascendiente que pretende ejercer (y que, de hecho, ejerce) la revista sobre su público lector debe ser entendido, entonces, como una realidad más compleja que incuestionablemente excede los propósitos y las formas más ingenuas de la propaganda convencional. En tal sentido, el estudioso del teatro latinoamericano que lee esta publicación con un criterio objetivo y pretende medir su verdadero impacto tiene que tomar en consideración aspectos que sobrepasan los parámetros convencionales de la investigación literaria. Esta amplitud de criterio crítico es doblemente necesaria si se considera que en el halagador recuento que hace *Conjunto* de los logros materiales, sociales y artísticos del movimiento teatral cubano se entretejen algunas constantes y premisas ideológicas y estéticas que son de obvia y reconocida importancia en el desarrollo de la tradición teatral latinoamericana y cuyo impacto conviene dilucidar.

Entre otras, en primer lugar, se observa una subyacente voluntad de gestar o, simplemente identificar, una visión radicalmente nueva del teatro. Esta voluntad no se enuncia explícitamente en páginas editoriales o en pronunciamientos definitorios sino que va ejemplificada en las

obras mismas o intercalada en los comentarios críticos. Además de documentar, analizar y diseminar datos acerca de la actividad teatral, por ejemplo, la revista se esmera por crear una imagen cualitativamente diferente de lo que el teatro ha significado tradicionalmente en los países de Latinoamérica. A la imagen del teatro comercial, que ofrece el espectáculo teatral como un producto de consumo y cuyo propósito inmediato es el escape y la diversión, *Conjunto* contrapone la imagen de un teatro no comerciable y trascendente. A la imagen del teatro universitario que sirve los intereses de un público educado, pero de minoría, *Conjunto* contrapone la imagen de un teatro intelectualmente y estéticamente menos pretencioso, pero de mayoría. A la imagen del teatro "experimental" como un fenómeno artístico mal comprendido, marginal y a veces esotérico, *Conjunto* contrapone la imagen de un teatro familiar, accesible y vital. A la imagen de un teatro "digestivo," de un acto ceremonial de capilla para iniciados, *Conjunto* contrapone la imagen de un teatro edificante que apela tanto a la emoción y al intelecto individual como al espíritu comunitario y que siempre necesita transformarse en una fiesta mayoritaria de adhesión y enrolamiento.

Esta nueva percepción del fenómeno teatral se concretiza y rinde frutos, algunos de importancia; gran parte de las obras publicadas en *Conjunto* y las obras ganadoras del premio Casa de las Américas editadas en forma de libro son la encarnación de esta voluntad de renovación del género teatral y de la escena misma a nivel continental. *Conjunto* testimonia de este modo el vigoroso estímulo dado a la creación, representación y estudio de obras dramáticas; demuestra claramente que aunque el auge del movimiento teatral latinoamericano sea un proceso que comienza espontáneamente en varios países en la década de los cuarenta, no se puede negar el impulso revitalizador que se ha hecho sentir a partir de la década de los sesenta y, más concretamente, desde comienzos del proceso revolucionario cubano.

Lamentablemente, sin embargo, esta visión radicalmente nueva del teatro, con toda su influencia y sus resultados positivos, ocasiona una desproporcionada dedicación a lo nuevo que se hace a expensas del pasado y de la tradición teatral, tanto cubana como latinoamericana. En primer lugar, la revista ofrece indicios de que los métodos más elementales y drásticos de cambio inherentes al proceso revolucionario mismo parecen haberse hecho extensivos al género y a la actividad dramática. Se adoptan actitudes "adánicas" en las que parece negarse toda relación con el pasado; de tal modo que una vez establecidas las prioridades dentro de la actividad teatral cubana y delimitados los parámetros de influencia exterior, la revista parece imponerse a sí misma un compromiso documental y misionero que se desenvuelve unidimensionalmente en el presente. Aunque ocasionalmente *Conjunto* identifica selectivamente algunos puntos de referencia dentro de la historia del teatro cu-

bano y latinoamericano, la totalidad del material publicado y analizado parece originarse en un vacío y existir en un presente perpetuo en que lo anterior al comienzo de la revolución es literalmente una prehistoria que más vale olvidar. Desafortunadamente lo que se gana en dinamismo y contemporaneidad se pierde en perspectiva y alcance. El “retablo histórico,” por ejemplo, la sección especialmente dedicada a “aspectos históricos del teatro de nuestro continente,” que hace su aparición en el número 23 de enero-marzo de 1975, vuelve a repetirse en tan pocas ocasiones y es un esfuerzo tan débil que no vale la pena tomarse en cuenta.

Lo mismo sucede en relación a la tradición teatral universal. Por ejemplo, como veremos más adelante, el interés por el movimiento de vanguardia teatral de la década de los años sesenta en los Estados Unidos es pasajero y superficial, y su examen se hace sin ninguna referencia a la rica tradición de teatro comprometido, de agitación y propaganda que se desarrolló en este país en la década del treinta. Dentro de la tradición europea no se identifican las fuentes del teatro moderno, no se hace alusión al drama de tesis de un Henrik Ibsen o un August Strindberg ni mucho menos al idealismo utopista de un George Bernard Shaw, a los que el teatro político y social tanto le debe. Demás está mencionar la ausencia absoluta de algún comentario acerca de la contribución teórica de un Luigi Pirandello, un Antonin Artaud o un T. S. Eliot o acerca de la incorporación y el uso de elementos folclóricos y populares en el drama de autores tales como Federico García Lorca y Sean O’Casey.

Evidentemente, en esta ruptura con el pasado y la tradición *Conjunto* refleja, por un lado, la dinámica interna del proceso de cambio revolucionario que se vive en la isla y, por otro, el clima conflictivo que existe a nivel mundial durante la década de los años sesenta, período en que hace su aparición. La manifiesta indiferencia de esa época hacia los valores tradicionales complementa y refuerza el espíritu iconoclasta del momento histórico cubano y su reflejo en las páginas de la revista. Esto constituye una sintomática coincidencia si se toma en cuenta que el concurso literario Casa de las Américas concede el galardón máximo dentro de la categoría del drama a *La noche de los asesinos* de José Triana en 1965 y a *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera en 1968. Estas dos obras de autores cubanos presentan un mundo caracterizado por la decrepitud, la vejez, la futilidad de la vida y la inminencia de la muerte, y transmiten un mensaje de inconfundible repudio contra las formas convencionales de conducta, contra los símbolos de la autoridad y la tradición. El asesinato ritual de los padres ensayado por los hijos en la obra de Triana y la amarga y desolada negación de una vida compartida que hacen los dos ancianos en la obra de Piñera sintetizan metafóricamente esa desgarrada ruptura con el pasado que se hace evidente en las páginas de la revista *Conjunto*.

Esta capacidad mimética y documental de la revista se perfila como un atributo característico también a otros niveles. Por ejemplo, las variaciones en el contenido y el tono de las páginas editoriales, como también en el material publicado, reflejan los vaivenes de la situación política interna. *Conjunto* aparece en 1964 como un esfuerzo más por contrarrestar el aislamiento impuesto a la isla y ya en 1968 puede informar de cómo 450 artistas e intelectuales de setenta países rompen el bloqueo y asisten al Congreso Cultural celebrado ese año en La Habana.

Entre 1968 y 1971, sin embargo, se produce una discontinuidad en la aparición regular de la revista y hay cambios decisivos en el grupo editorial. Cuando vuelve a aparecer, bajo la dirección permanente de Manuel Galich, en 1972, ya se ha abandonado la perspectiva " ecléctica y cosmopolita " del comienzo y se ha adoptado una línea militante y claramente comprometida con el Tercer Mundo y con el arte al servicio de causas sociales. Este singular período en la historia de la revista puede entenderse mejor si se recuerda que en este momento se está tratando de definir en Cuba el papel del intelectual y del artista en una sociedad revolucionaria. El proceso entra en su etapa decisiva con las discusiones en el seno de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos en 1968, continuadoras de las ya famosas " palabras a los intelectuales " de Fidel Castro en 1961, y culmina con la aprobación de los acuerdos de la Primera Convención Nacional de Educación y Cultura en 1971 y las bien conocidas dificultades del poeta Heberto Padilla, el novelista Guillermo Cabrera Infante y el dramaturgo Antón Arrufat.<sup>7</sup> Consecuente con esta nueva orientación, *Conjunto* publica números especiales en los que rinde " homenaje a la lucha del pueblo vietnamita, " y celebra el décimo aniversario del Asalto al Cuartel Moncada y el sexagésimo aniversario de la Revolución de Octubre. También dedica números especiales a la intensa actividad teatral desarrollada durante el experimento socialista del Presidente Salvador Allende y sobre el teatro clandestino en los campos de concentración chilenos. Además cubre la actividad teatral de países en estado de transición tales como Panamá y Nicaragua.

La importancia y la influencia continental del movimiento teatral cubano y su órgano oficial responden a una serie de factores internos y externos. Para los organismos educacionales y culturales cubanos, el teatro constituye, desde un principio, un componente imprescindible en la creación y difusión de una cultura que refleje los intereses y las necesidades de la gran mayoría de la población. Al mismo tiempo, es un vehículo efectivo que facilita la propagación de nuevos valores y perspectivas culturales en el resto de América Latina. Los teatristas latinoamericanos que no están integrados a las actividades del teatro comercial en sus respectivos países y que se identifican ideológicamente con la revolución cubana se transforman en aliados y colaboradores naturales de este proceso. Ellos se encargan de probar y adaptar los diversos mo-



delos teóricos y las técnicas teatrales que hace circular *Conjunto* dentro de las universidades, entre los grupos independientes, experimentales y de vanguardia. Aquellos dramaturgos, directores y otros profesionales del teatro que han sido marginados de la actividad teatral en sus propios países y que a veces son perseguidos y considerados subversivos e indeseables (como por ejemplo el guatemalteco Manuel Galich, el brasileño Augusto Boal, el uruguayo Atahualpa del Cioppo, el martiniqués Aimé Césaire, los argentinos Adolfo Gutkin y Julio Babruskinas y muchos otros) pueden viajar a Cuba, a partir de 1959, e integrarse a las labores teatrales y de difusión cultural patrocinadas por la Casa de las Américas y por la revista *Conjunto*.<sup>8</sup>

Todas estas actividades son posibles en gran parte gracias al apoyo institucional del gobierno revolucionario. Este apoyo oficial requiere obviamente la adopción de posturas doctrinarias y lineamientos teóricos que orientan su labor y definen su campo de acción en el terreno local e internacional. Como es de esperar, la limitación y el condicionamiento ideológico a que se sujeta la revista genera una serie de principios normativos que subrayan la dimensión esencialmente popular, antielitista, didáctica y colectiva del hecho teatral. La línea editorial de la revista y gran parte del material crítico establecen como modelo paradigmático un tipo de teatro realista, documental y políticamente comprometido que tiende a descartar la potencialidad del discurso poético y coartar los recursos desrealizadores de la fantasía.

En los cuarenta números incluídos en este estudio, sin embargo, se pueden encontrar algunas excepciones a este modelo normativo. Además del material relacionado con el centenario de William Shakespeare que aparece en los primeros tres números y un artículo sobre las actividades del grupo experimental norteamericano Living Theater en el número 8 (s.f.), hay entrevistas y notas breves acerca de algunos exponentes del teatro del absurdo. En el número 7 (s.f.) hay comentarios acerca de Virgilio Piñera, Alejandro Jorodowski y Eugene Ionesco. También en el número 8 el director argentino Víctor García opina sobre la dirección y escenificación de obras de Fernando Arrabal. Por supuesto, la excepción más notoria es la inclusión del texto completo de la farsa absurdista *Variaciones para muertos en percusión* de Jorge Díaz en el primer número y un comentario aclarativo acerca de su obra en el número 15 (enero-marzo 1973). El resto del material publicado se ciñe rigurosamente a los lineamientos ideológicos y teóricos adoptados.

Evidentemente la orientación ideológica y la adopción de las líneas teóricas promovidas y difundidas por la revista *Conjunto* en el transcurso de sus dieciséis años de publicación son el resultado inevitable de circunstancias de naturaleza histórico-política. La situación interna de Cuba y sus relaciones con el exterior tienen una importancia decisiva en esto. Internamente, el proceso revolucionario desencadena

fuerzas sociales y políticas que alteran los nexos intelectuales y literarios que tradicionalmente han unido a Cuba con Europa occidental y los Estados Unidos. Externamente, el bloqueo impuesto por los Estados Unidos y los intentos cubanos de exportar su modelo revolucionario, con su consecuente separación de la Organización de Estados Americanos, acentúan su aislamiento y su gradual identificación con los países del área socialista. Todo esto se hace sentir en el ambiente teatral. Como órgano oficial de difusión del teatro latinoamericano dependiente de la Casa de las Américas, la revista empieza sus actividades casi desde el comienzo del proceso revolucionario y sigue la misma orientación de su casa matriz. En el contexto de las actividades políticas, intelectuales y literarias de la Cuba revolucionaria, la interdependencia entre ese organismo cultural del estado cubano y su publicación especializada de teatro presupone, por consiguiente, dos premisas fundamentales: primero, un compromiso insoslayable con los intereses y las aspiraciones de la Revolución cubana en lo que atañe a la isla misma y, segundo, una identificación y colaboración estrecha con las tendencias y los movimientos ideológicamente afines a nivel continental. Estas dos premisas implican, a su vez, un interés declarado por el arte al servicio del cambio social y una relativa indiferencia hacia consideraciones estrictamente estéticas. En la práctica, esto significa que los autores cuyas obras son publicadas y analizadas como también los críticos e investigadores que escriben para la revista creen mayoritariamente en una estética y una dramaturgia comprometida.

Este proceso de gradual decantación ideológica, muy evidente en las páginas de la revista, refleja en toda su amplitud y complejidad tanto la problemática del papel social del intelectual y el artista en una sociedad revolucionaria como la aparente resolución que Cuba parece haberle dado a ese dilema en el contexto de la actividad teatral. Aunque los entretelones y las alternativas de este proceso se han conocido y estudiado en lo que respecta a algunos casos aislados,<sup>9</sup> la historia social e intelectual del teatro cubano de los últimos veinte años está todavía por conocerse. Por el momento, la revista *Conjunto* es la mejor fuente de información disponible; en sus páginas se pueden constatar, además de sus mejores logros, las limitaciones obvias que se han derivado a raíz del condicionamiento ideológico aludido anteriormente.

Sin lugar a dudas, el movimiento teatral cubano y su revista especializada han hecho esfuerzos encomiables, desde comienzos de la década de los años sesenta, por remediar o erradicar algunos de los problemas que obstaculizan la labor creativa de los profesionales y los aficionados del teatro latinoamericano. También ha proporcionado una guía y un estímulo profesional que los artistas no reciben ni en sus propios países. Lamentablemente la autoimposición de modelos estéticos e ideológicos excesivamente rígidos ha tenido un efecto negativo

desde el punto de vista de la relación de la revista con la historia general del teatro latinoamericano. En la práctica de su riguroso celo prescriptivo, *Conjunto* ha adolecido de una apreciable falta de amplitud ante aquellas perspectivas estéticas y manifestaciones teatrales que no encajan en el molde ideológico y teórico escogido. Esta inflexibilidad y la concentración desproporcionada en ciertas áreas del quehacer teatral han redundado en un enfoque limitativo y excluyente hacia muchos autores y aspectos estéticos que son esenciales en la historia del teatro latinoamericano y que no son ni mencionados en sus páginas.

Una de las consecuencias negativas de esto ha sido la difícilmente justificable exclusión sistemática de información y análisis crítico acerca de la obra dramática de autores y autoras importantes como Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Luis Alberto Heiremans, René Marqués, Francisco Arriví, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, Griselda Gambaro, Elena Garro y muchos otros. Además, autores cubenos tan importantes como Virgilio Piñera, José Triana y Antón Arrufat han recibido, con la excepción de notas breves y comentarios aislados en entrevistas, un tratamiento que es inmerecidamente irregular y superficial. Cabe hacer notar, sin embargo, que en los festivales de teatro realizados en Cuba se han representado obras teatrales de algunos de los autores aquí enumerados y que el Instituto Cubano del Libro a través de las ediciones de la Casa de las Américas ha publicado algunas de sus obras. Lo que se lamenta es el hecho que en los cuarenta números (más de cinco mil páginas de texto) publicados desde 1964 hasta 1979, no se haya incluido en *Conjunto* ni obras ni material interpretativo y crítico acerca de la producción dramática de estos autores. Una insuficiencia de este orden y magnitud solamente puede explicarse debido a que *Conjunto* parece desentenderse consciente y deliberadamente de cualquier compromiso totalizador con la historia oficial del teatro. Evidencia concreta de esto es la búsqueda y la documentación discriminada y selectiva de aquellas ideas, fórmulas y métodos de trabajo teatral que mejor se identifiquen con sus propósitos estético-ideológicos y con las necesidades que impone el momento histórico y político que vive Cuba y el resto de América Latina, aunque esto represente un enfoque excluyente y parcial.

Para una aplicación más productiva y mejor dirigida de este enfoque, el grupo editorial de la revista promueve y cultiva ciertas corrientes temáticas específicas. Por ejemplo, se inicia un proceso de reinterpretación y de desmistificación de la historia oficial. Por medio del tratamiento crítico de ciertos acontecimientos y personajes históricos se procura devaluar la imagen tradicionalmente positiva que se ha creado de las minorías conquistadoras, colonizadoras y detentadoras del poder; en la versión reinterpretativa del pasado histórico se concede o sugiere la posibilidad de un papel protagónico a los indígenas conquistados y las

mayorías marginadas del poder y de la historia. Como correlato natural de este proceso de desmistificación de la historia oficial se lleva a cabo un proyecto de valorización reivindicatoria del pasado en el que las acciones de los héroes revolucionarios adquieren un rango épico y las luchas populares son incorporadas a la historia y a la mitología popular con carácter de epopeyas. La martirología popular y su reflejo literario se nutre de las huelgas y matanzas de obreros y campesinos y de la cuasi autoinmolación de figuras tales como Ernesto Che Guevara o el Padre Camilo Torres. La beatificación de los mártires revolucionarios y la exaltación de las gestas populares cumple una función primordial en la creación de aquellos símbolos, imágenes y valores culturales de vigencia continental con los que se intenta combatir la penetración cultural foránea y reforzar y enriquecer el patrimonio cultural de las sociedades latinoamericanas debilitadas por la dependencia. Se reactualiza así una faceta importante del papel evangelizador y cristizador de modelos culturales que el teatro hispanoamericano ya tuvo una vez durante el período de la Colonia.

Una vez descartados, por insuficientes, algunos de los métodos y perspectivas teatrales tradicionales, la revista acude a aquellas ideas y teorías dramáticas que son ideológicamente más funcionales en este proyecto de mejoramiento y renovación. Para este efecto, las ideas y teorías dramáticas del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht cobran una importancia especial. Se adoptan su estética y su metodología por constituir ellas la aplicación más efectiva del materialismo dialéctico a la creación y representación de obras dramáticas. También porque los procedimientos del teatro épico presuponen un enfrentamiento crítico y constructivo con la realidad en oposición al quietismo imparcial y alienante, a la llamada "ilusión estupefaciente" de los modelos aristotélicos de representación dramática tradicionales. Naturalmente, la popularización y utilización de los procedimientos y teorías del dramaturgo alemán "no se hace por una cuestión de simple modernidad o técnica teatral, sino por encontrar allí un equilibrio entre problemática social y expresión artística."<sup>10</sup> Desde comienzos de la década del setenta, el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas organiza seminarios de dramaturgia sobre Brecht y la revista *Conjunto* organiza encuentros y solicita contribuciones que muestren y comprueben la influencia del dramaturgo alemán. Los números 13, 14, 19 y especialmente el 20, 21 y 22 dejan constancia de su impacto como asimismo de la clara intención del grupo editorial de la revista por reforzar e imponer la hegemonía teórica del modelo brechtiano.

El otro europeo cuyas teorías dramáticas son el objeto de estudio y consideración es el alemán Erwin Piscator. Su labor como director teatral en Alemania de los años 1920 a 1930, sus audaces innovaciones técnicas en la escena, su contribución a eliminar las barreras entre actor

y espectador y, especialmente, su concepción del teatro como un arma ideológica son consideradas las raíces intelectuales del teatro latinoamericano de "agitación."<sup>11</sup> Quién contribuye más a crear un interés por sus ideas en la década del 1960 es su discípulo, el alemán Peter Weiss, conocido exponente del "teatro-documento" y autor de *Discurso sobre Vietnam, La indagación y Marat/Sade*. Su viaje a Cuba en 1968 marca un hito importante en la búsqueda de modelos teóricos posibles para el teatro cubano y latinoamericano.

Dentro de este mismo marco exploratorio se documenta la visita del dramaturgo inglés Arnold Wesker (invitado a Cuba a dirigir su propia obra *Las cuatro estaciones*) y el norteamericano Jack Gelbert (autor conectado al grupo Living Theater, miembro del jurado Casa de las Américas y del festival internacional de teatro en 1964 y 1966) y la de docenas de dramaturgos y directores de teatro latinoamericano, y se buscan los puntos de contacto con las corrientes teatrales de vanguardia en los Estados Unidos. Se dedican números especiales al teatro guerrilla, al teatro campesino (con una entrevista a Luis Valdés), al Living Theater, Bread and Puppet Theater, The Pageant y otros grupos de teatro callejero comprobando así que también en la década del 1960 "en los Estados Unidos la escena entra en revolución, no sólo contra la sociedad, sino que consigo misma." Los números 5 (octubre-diciembre 1967) y 8 (s.f.) incluyen varios artículos sobre este aspecto, algunos copiados directamente de revistas especializadas tales como *Tulane Drama Review* y *The Drama Review*. Al redefinir y modular su interacción con las influencias foráneas, los aficionados y profesionales del teatro cubano y latinoamericano que participan en este proceso se proponen buscar un tipo de teatro que "debe estar, desde el punto de vista técnico, a la altura del teatro mundial, pero manteniendo sus raíces nacionales, adoptando las formas foráneas a [su] idiosincracia y a [su] contexto social, o, lo que sería aún mejor, creando [sus] propias formas."<sup>12</sup>

La convergencia de las ideas de un Bertolt Brecht, un Erwin Piscator, un Peter Weiss y las experiencias del teatro de vanguardia norteamericano en las páginas de *Conjunto* sirven de complemento natural a aquellas teorías y experiencias teatrales de varias figuras latinoamericanas, en especial el brasileño Augusto Boal y el colombiano Enrique Buenaventura. Boal, autor de obras teóricas y de manuales de ejercicios corporales para actores, es más conocido por su contribución al campo del teatro ambiental popular. En sus teorías Boal postula que el pueblo debe expropiar los vehículos y las formas de expresión artística a la burguesía, negar la función sagrada y sacerdotal del profesional del teatro y transformarse en "protagonista temático" y agente controlador de su propia creatividad.<sup>13</sup> Sus "categorías de teatro popular" y su "poética del oprimido" tienen mucho en común con las ideas de Brecht como también con las teorías pedagógicas y los métodos de concientización

popular del sociólogo y educador brasileño Paulo Freire. El analfabeto que aprende a leer con el método de Freire toma conciencia de sí mismo y adopta la palabra como método crítico para cuestionar su propia realidad e intentar reformarla. Por extensión, Boal propone transferir la misma capacidad concientizadora y crítica al fenómeno teatral.<sup>14</sup>

Siguiendo directrices teóricas similares, el conocido director y dramaturgo Enrique Buenaventura ha desarrollado técnicas de dirección y composición dramática que han ayudado a transformar el teatro colombiano contemporáneo y ponerlo a "la vanguardia del teatro latinoamericano." En sus propias obras como en la elaboración de textos con los miembros del Teatro Experimental de Cali que él dirige desde 1955, Buenaventura ha cultivado una dramaturgia cuyos puntos centrales son "su preocupación por el problema de la dependencia cultural o colonialismo cultural, la obra como montaje más que literatura, y una completa radicalización de la relación actor-director-dramaturgo que culmina con sus escritos sobre la creación colectiva."<sup>15</sup> En su trabajo como director y en sus postulados teóricos, Buenaventura rechaza el texto como objeto literario inmutable y desjerarquiza la relación autor-director-actor entregando todos los ámbitos posibles de la experiencia dramática, desde la creación del texto mismo hasta su representación, a todos los participantes en ella.

De la confluencia de todas estas teorías y métodos de trabajo teatral se deriva la llamada "estética de la participación," cuyo exponente más visible es el método de creación colectiva. En casi la mayoría de los países de América Latina aparecen grupos que utilizan esta nueva modalidad de creación y producción dramática, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1960. Tratándose de la vanguardia del teatro latinoamericano y constituyendo en gran medida el resultado de la labor experimental y revitalizadora del movimiento teatral cubano mismo, *Conjunto* se encarga de documentar y enriquecer este capítulo importante en la historia del teatro latinoamericano.<sup>16</sup>

El método de creación colectiva, con su secuela de cultivadores e imitadores, establece un principio de "autonomía teatral" en la que el texto literario tradicional, impuesto a priori, cede su lugar a un "guión abierto" que sintetiza el esfuerzo colectivo y la creatividad de todos y cada uno de los miembros del grupo teatral. El tema, los personajes y la trama son el producto de investigaciones previas de algún episodio histórico o de la problemática de una comunidad, una zona geográfica o un sector social. La dinámica y la autenticidad misma de los diálogos se originan en las entrevistas hechas a personas comunes y corrientes y en las indagaciones de su circunstancia individual. La prueba de la teatralidad de los textos y su posible representación es el resultado del debate y el enjuiciamiento repetido y constante de las obras por parte del grupo

teatral y su público. El fin último del método de creación colectiva es que la democratización y la colectivización del proceso de creación y representación dramática, que también incluye el aporte crítico del público, se interprete, a través de un proceso dialéctico, como un modelo operacional aplicable al sistema socioeconómico y la realidad circundante. Se quiere con esto agotar todas las posibilidades creativas y persuasivas del arte en su dimensión social y política. Este método, sin embargo, al disminuir la individualidad creadora del autor corre el peligro de diluir y fragmentar su visión unificadora e integradora. Este riesgo tiende a concretarse, en la mayoría de los casos, en una selección artificial de los argumentos y los temas, en la construcción mecánica de los personajes y la falta de equilibrio que parece producirse entre todos los componentes del drama. Eliminada la visión integradora implícita en la individualidad creadora del dramaturgo, se tiende a subordinar el efecto único del drama a los impulsos colectivos del grupo. La mitopoetización colectiva de la realidad cotidiana que se pretende inyectar en la fábula no pasa más allá de una enumeración caprichosa y a veces arbitraria de acontecimientos; los personajes pasan a constituir la personificación de una abstracción o los portavoces de una consigna y rara vez logran transformarse en individualidades coherentes y completas.

El auge del método de creación colectiva se da, curiosamente, en un momento en que el teatro latinoamericano, igual que el de Europa occidental y los Estados Unidos, se encuentra todavía bajo la influencia del teatro del absurdo. La tendencia absurdista, aunque soslayada y mirada con cierto recelo, es también cultivada pero modificada para cumplir fines estrictamente denunciatorios. Irónicamente, tanto el teatro del absurdo como el teatro comprometido participan en el proceso de devaluación del lenguaje y los procedimientos literarios tradicionales. Ambos comparten la misma irreverencia hacia los símbolos de la autoridad y de la convención social y hacia "la complacencia y el automatismo" de la vida organizada. Por supuesto, esos son los únicos puntos de coincidencia puesto que cuando *Conjunto* se refiere a la tendencia absurdista, lo hace desde un punto de vista bastante negativo, presentándola como un reflejo fiel del mundo capitalista, atrapado en su propio fracaso, decadencia y falta de esperanza. La contrapartida, en su opinión, es el teatro popular y comprometido con el cambio social; a este tipo de teatro lo denomina "teatro del optimismo."

Al cultivar y propugnar formas teatrales que encarnen una visión utópica de la realidad y al fomentar el uso de una metodología de trabajo teatral que sintetice los procedimientos necesarios para cambiar simultáneamente tanto la escena como el sistema en su totalidad, *Conjunto* cumple un papel protagónico, aunque decididamente partidario y obviamente limitado, en un momento crucial de la historia del teatro lati-

noamericano. Aunque todavía es prematuro medir su impacto real, no se puede negar el entusiasmo con que estas ideas y estos métodos han sido aceptados.

Más allá de las tareas de documentación del material crítico, de la captación y distribución de datos informativos de actualidad y de la propagación de modelos ideológicos y teóricos, *Conjunto* ha cumplido una misión especial al publicar textos completos de obras inéditas de teatro. Sin quitarle mérito a las otras, quizá haya sido ésta, hasta ahora, la contribución mayor que ha hecho al teatro latinoamericano. Tal como lo afirmaron en la primera página editorial:

Nuestra revista publicará, en cada número, una obra teatral completa de autor latinoamericano. Llenará así un vacío que se hace sentir en casi todos nuestros países. La industria editorial privada no se muestra inclinada a editar teatro, porque no le ve perspectivas comerciales alentadoras. De allí que los autores latinoamericanos, por lo general, deban resignarse a permanecer inéditos. Para que eso no sea así hemos creado esta revista.<sup>17</sup>

Las setenta y cinco obras publicadas ininterrumpidamente en los primeros cuarenta números satisfacen con creces el compromiso contraído en 1964.<sup>18</sup> Para un género y una actividad creadora que no han gozado ni del reconocimiento académico y crítico (como es el caso de la poesía y el ensayo), ni del éxito comercial (como es el caso de la novela a partir de la década de los sesenta), el compromiso y las actividades editoriales de *Conjunto* representan en América Latina un fenómeno de proporciones e impacto extraordinarios. Dadas las condiciones de renovado vigor con que se desarrollan las actividades teatrales en el área latinoamericana en la actualidad, esta disponibilidad de un medio estable de publicación y circulación constituye un aliciente especial para aquellos autores que se inician en el oficio o cuya obra no recibe la atención debida de la crítica o de las casas editoriales comerciales.

La dedicación a una dramaturgia ideológicamente comprometida y el cultivo de una praxis teatral de orientación popular están claramente reflejadas en el contenido y la forma de las obras publicadas. Hay en ellas un predominio de asuntos y temas que ponen de relieve la causa popular y las expectativas del cambio social y político. Desde el punto de vista estructural, del lenguaje y de las situaciones escogidas se percibe una marcada preferencia por formas dramáticas simples y de fácil acceso a un público mayoritario. Con la inclusión de un grupo numeroso de obras de creación colectiva en años recientes, se destaca la importancia que se le atribuye al programa de democratización de la producción y representación de la obra dramática mencionado anteriormente.

En mayor o en menor grado, cada uno de los textos publicados demarca y confirma los estrechos pero bien delimitados parámetros estéticos escogidos por la revista. De veras, la gran mayoría de los textos que han aparecido hasta ahora difícilmente podría evaluarse siguiendo cri-



terios estrictamente literarios. En la mayoría de los casos se trata de piezas dirigidas a un público lector, y presuntamente un público espectador, con intereses y preocupaciones extraliterarias o con un nivel de familiaridad o competencia literaria relativamente bajo. Evidentemente, estas obras deben considerarse por sus méritos específicos, tomando en consideración la naturaleza social del género dramático y las necesidades y exigencias peculiares que impone el medio cultural en que se producen. Son todas ellas obras “de campaña,” “de consumo popular,” debidamente “desinstitucionalizadas” (a veces conscientemente “desestetizadas”), especialmente rescatadas del limbo y el anonimato al que son relegadas por la crítica y la historia literaria oficial y puestas a disposición de un público masivo que normalmente permanece al margen de toda experiencia artística o literaria. Aquellas piezas que han recibido la atención de la crítica (que no son muchas, de un total de setenta y cinco) figuran en la bibliografía del teatro latinoamericano más bien por la importancia del tema o de su autor que por su estricto mérito literario, en el sentido convencional de la frase.<sup>19</sup>

La gran mayoría de las setenta y cinco piezas teatrales incluidas en la revista *Conjunto* se ocupa de la reinterpretación crítica de la historia y la cultura latinoamericana. En algunas se examinan diversos ángulos de la conquista y el período colonial con atención especial a la personalidad conflictiva de algunas figuras históricas y al despojo sufrido por la población indígena (Jorge Enrique Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, Aimé Césaire, *La tragedia del rey Christophe*, Manuel Galich, *Pascual Abah*, Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez, *Los establos de Su Majestad*, Derek Walcott, *Tambores y banderas* y otras). La historia contemporánea suministra episodios tales como la ingerencia de la United Fruit Company en la vida económica y política de los países de la América Central (Joaquín Gutiérrez y Alfredo Catania, *Puerto Limón*), el conflicto entre Perú y Ecuador (Ulises Estrella y Grupo Ollantay, *S + S = 41 sobre la dominación petrolera y la guerra 1941*), la participación puertorriqueña en la guerra de Vietnam (Jaime Carrero, *Flag Inside*) y el período inicial y los héroes de la revolución cubana (Francisco Garzón Céspedes, *El pequeño jugador de pelota* y *El pequeño recogedor de caracoles*). Hay también un saldo importante de obras que analizan los problemas del campo y la posesión de la tierra (Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*, Teatro campesino del Tío Javier, *La tierra se hizo nuestra* y *Buenos vecinos* y Oduvaldo Viana, *Cuatro cuadras de tierra*) y otras que pintan los diversos matices, especialmente los más problemáticos, de la vida urbana (Santiago García y Grupo de Teatro La Candelaria, *La ciudad dorada*, Florencio Sánchez, *Mano santa*, Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico, *Bahía sucia bahía negra* y los fragmentos de obras tales como *Los Trashumantes*, *El anexo de la escuela* y *El surgimiento de una barriada bruja*). De los textos que insisten sobre el mismo tema se pueden men-

cionar, por ejemplo, aquellos que examinan la represión y la tortura (Roberto Daniel Desaloma, *El interrogatorio*, Andrés Lizárraga, *El torturador* y Manuel Galich, *El último cargo*) y los usos y abusos del poder y sus consecuencias (Gilberto Martínez, *El proceso al Señor Gobernador*, Franz Mez, *El señor Presidente* y Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira*). Van incluidas también obras que se distinguen por su fuerza imaginativa y el tono parabólico y satírico con que analizan las arbitrariedades del poder y la violencia organizada de la guerra (Jorge Díaz, *El generalito* y *El espantajo*, Oscar Castro, *La guerra*, Grupo Aleph, *Érase una vez un rey* y César Rengifo, *Una medalla para las conejitas*). Por su enfoque histórico-antropológico se destacan tres obras cuyos asuntos se originan en textos y leyendas indígenas (Anónimo, *Bailete del Güegüence o Macho Ratón*, Manuel Galich, *Puedelotodo vencido o El gran Gukup-Cakish* y Fernando González Cajiao, *Atabí o la última profecía de los chibchas*). Saliéndose del plano mítico y figurativo y entrando en la rígida verosimilitud del testimonio histórico, *Conjunto* publica tres exponentes latinoamericanos del teatro documental (Enrique Buenaventura y Teatro Experimental de Cali, *La denuncia*, Hiber Conteris, *El asesinato de Malcolm X* y Jorge Díaz y Francisco Uriz, *Mear contra el viento*).<sup>20</sup>

El total de las obras publicadas en la revista *Conjunto* hace una contribución modesta al género dramático en lo que concierne a las situaciones, los asuntos y los temas. En muchas de ellas se repiten las fórmulas manidas del realismo social y psicológico aunque, por supuesto, con un sello característicamente latinoamericano. Donde el material publicado demuestra gran autenticidad y verdadera originalidad es en aquellos textos que reflejan los procedimientos de la llamada estética de la participación y de la creación colectiva. Al autorizado decir de Frank Dauster, "la creación colectiva ha contribuido a un muy necesitado aflojamiento de las estructuras teatrales. Sus raíces se encuentran en Europa y los Estados Unidos, pero su forma actual es netamente hispanoamericana, y su futura influencia en el teatro será considerable."<sup>21</sup> Dado el hecho que esta estética de la participación colectiva se entronca con las directrices ideológicas y teóricas que el teatro cubano estableció para sí mismo desde un principio, y que ha ofrecido como modelo ejemplar al teatro de América Latina, conviene reconocer el papel protagónico que le corresponde a su órgano oficial, la revista *Conjunto*.

Por último, en una etapa en la historia del teatro latinoamericano caracterizada por un sinnúmero de altibajos y trastornos, el movimiento teatral cubano y la revista *Conjunto* se mantienen como una fuente de apoyo y divulgación excepcionalmente estable. La garantía de su estabilidad y la incuestionable fuerza de su compromiso con el teatro de toda América Latina son doblemente significativas si se considera que durante el mismo período cronológico, a manera de ejemplo, el teatro experimental argentino pierde el importante apoyo de organismos tales

como el Instituto Torcuato Di Tella, el movimiento teatral colombiano sufre el asedio de militares y autoridades municipales, el movimiento teatral chileno se va del escenario universitario y aficionado a los campos de concentración o al extranjero, el festival internacional de teatro de Manizales en Colombia pierde su importancia de la noche a la mañana, el ideal de un teatro nacional popular en el Perú se desvanece con la misma rapidez y la compañía uruguaya El Galpón, una institución de larga e importante trayectoria, tiene que exilarse en México. Tomando en cuenta lo antedicho, sin duda, la mejor justificación de la revista *Conjunto* es su propia existencia. En sus primeros cuarenta números, además de ser un valioso medio de documentación y comunicación para los teatristas de toda el área, esta revista especializada proporciona una guía constructiva y revitalizadora al teatro de América Latina.

## NOTAS

1. *Las revistas literarias de Hispanoamérica* (México: Ediciones de Andrea, 1959) e *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas* (México: Ediciones de Andrea, 1968).
2. De las revistas literarias cubanas publicadas antes de 1959 (incluyendo *Orígenes*, *Ciclón* y varias otras), la *Revista de Avance* es la que ha sido mayor objeto de estudio: Félix Lizaso, "La Revista de Avance," *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua* 10, nos. 3–4 (julio–diciembre 1961); Rosario Rexach, "La Revista de Avance publicada en Habana, 1927–1930," *Caribbean Studies* 3, no. 3 (October 1963): 3–16; Carlos Ripoll, "La Revista de Avance (1927–30) vocero de vanguardismo y pórtico de revolución," *Revista Iberoamericana* 30, no. 58 (julio–diciembre 1964): 261–82; Martín Casanova, *Órbita de la Revista de Avance* (La Habana: Colección Orbita, 1965); Juan Marinello, "La Revista de Avance y su tiempo," *Bohemia* (La Habana) no. 27 (7 de julio de 1967); Carlos Ripoll, *Índice de la Revista de Avance (Cuba 1927–1930)* (New York: Las Américas Publishing Co., 1969).
3. Para el estudio de esta importante publicación periódica cubana, consúltese el libro de Judith A. Weiss, *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution* (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1977), en el que se examina la trayectoria de esta revista y se hace un análisis útil y revelador del papel jugado por los artistas e intelectuales en el desarrollo de una cultura y un arte revolucionario.
4. En una encuesta hecha por carta en septiembre de 1981, se intentó verificar la disponibilidad de la revista en las bibliotecas de mayor importancia en los Estados Unidos y Canadá. De las respuestas recibidas se obtuvo la siguiente información: la colección completa de la revista *Conjunto* existe solamente en tres bibliotecas: en la Library of Congress, la Arizona State University at Tempe y Harvard University. Falta el número 21 en Cornell University, el número 19 en Princeton University, los números 38 y 40 en la University of Texas at Austin y los números 2, 3, 4 y 11 en la University of Kansas at Lawrence. Faltan menos de diez números en la University of Pittsburgh, menos de veinte números en la University of Wisconsin at Madison, y aproximadamente veinte números en la University of Florida at Gainesville. La colección casi completa, pero en microfilm, se halla en la University of California at Irvine, en Stanford University, en la University of Illinois at Urbana, y en la University of California at Riverside. Se nos informó que no hay ningún número en las bibliotecas de la University of California at Berkeley, Tulane University, Syracuse University, University of Indiana at Bloomington, la Organization of American States, San Diego State University, la University of Saskatchewan, Vanderbilt University y Columbia University.
5. *Conjunto* recibió, en 1977, el Premio Ollantay otorgado por el Centro Latinoamericano

- de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Este mismo premio fue concedido, en 1980, también en el rubro Publicación teatral y por las mismas razones ("su labor permanente de varios años en pro del conocimiento y divulgación del teatro de América Latina") a la revista *Latin American Theatre Review* de la Universidad de Kansas en los Estados Unidos.
6. Este interés inicial vuelve a manifestarse en varias oportunidades durante los primeros cuarenta números. El número 9 (Año 3, s.f.), dedicado especialmente al teatro brasileño, incluye un artículo iluminador sobre las teorías y los métodos de Augusto Boal, un recuento histórico del teatro negro en el Brasil y el texto completo (traducido al español) de la importante pieza teatral del brasileño Oswald de Andrade, *El rey de la vela*.
  7. La documentación y el comentario menos desapasionado del asunto se encuentra en Lourdes Casal, *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba* (Miami: Universal, 1971).
  8. Esta situación varía según las circunstancias políticas existentes en los diversos países de América Latina. Baste mencionar, por el momento, el encarcelamiento ya de varios años del dramaturgo uruguayo Mauricio Rosencof, la misteriosa desaparición del autor teatral argentino Rodolfo Walsh, la muerte violenta del poeta y dramaturgo argentino Francisco Urondo y el exilio de los chilenos Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, Pedro de la Barra (Premio Ollantay 1976, fallecido en Venezuela), Orlando Rodríguez y dos compañías de teatro vecindadas en Costa Rica y Venezuela (Teatro del Angel y La Compañía de los Cuatro). Para apreciar un ángulo nuevo de la precaria existencia del teatro latinoamericano, véase Ariel Dorfman, "Teatro en los campos de concentración chilenos," *Conjunto 37* (julio-septiembre 1978): 3-34, publicada en inglés en *Canadian Theatre Review 22* (Spring 1979): 48-66.
  9. En Terry L. Palls, "Annotated Bibliographical Guide to the Study of Cuban Theatre after 1959," *Modern Drama 22*, no. 4 (December 1979): 391-408, se ofrece la lista completa de los libros y artículos más importantes sobre el tema. Se debe añadir Matías Montes Huidobro, "El caso Dorr: el autor en el vórtice del compromiso," *Latin American Theatre Review (LATR)* 11, no. 1 (Fall 1977): 35-43; Terry L. Palls, "El carácter del teatro cubano contemporáneo," *LATR* 13, no. 2 (Summer 1980): 51-58; y especialmente, Román de la Campa, *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana* (Minneapolis: Ideologies and Literatures, 1979).
  10. Fernando de Toro, "Ideología y teatro épico en Santa Juana de América," *LATR* 14, no. 1 (Fall 1980): 56.
  11. En *Conjunto 13* (mayo-agosto 1972): 18-19, se reproduce el prólogo al libro *Teatro latinoamericano de agitación* (La Habana: Casa de las Américas, 1972) en el que Alfonso Sastre, uno de los miembros del jurado del concurso de ese año, hace esta deducción. Sintomáticamente, se publica al año siguiente, en versión española, Erwin Piscator, *Teatro político* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973).
  12. Freddy Artilés, "Teatro popular: nuevo héroe, nuevo conflicto," *Conjunto 17* (julio-septiembre 1973): 4.
  13. Sus teorías aparecen repartidas en libros y artículos tales como Augusto Boal, "The Joker System: An Experiment by the Arena Theatre of São Paulo," *The Drama Review 46* (Winter 1970): 91-96; Charles B. Driskell, "An Interview with Augusto Boal," *LATR* 9, no. 1 (Fall 1975): 71-78; *Categorías de teatro popular* (Buenos Aires: Ediciones CEPE, 1972); *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974); *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (Buenos Aires: Corregidor, 1975); el penúltimo, traducido al portugués, *Teatro de Oprimido* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977), y al inglés, *Theater of the Oppressed*, tr. Charles and María Odilia Leal McBride (New York: Urizen Books, 1979). Aunque las ideas y actividades de Boal son mencionadas con regularidad en *Conjunto*, los mejores artículos sobre sus teorías aparecen en los números 9 (Año 3, s.f.) y 14 (septiembre-diciembre 1972).
  14. Boal reconoce su deuda al método de alfabetización de su compatriota, especialmente en lo que respecta a su "experiencia de teatro popular en el Perú," llevada a cabo en el año 1973 y en la cual se originó un capítulo de su *Poética del oprimido*. Las raíces intelectuales de este método están en Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (Montevideo: Tierra Nueva, 1970), en versión inglesa, *Pedagogy of the Oppressed*, tr. Myra Bergman Ramos (New York: Herder and Herder, 1970).

15. Maida Watson Espener, "La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, nos. 7–8 (primer y segundo semestre, 1978): 193. Véase también, por la misma autora, "Enrique Buenaventura's Theory of the Committed Theatre," *LATR* 9, no. 2 (Spring 1976): 43–47; Penny A. Wallace, "Enrique Buenaventura's *Los papeles del infierno*," *LATR* 9, no. 1 (Fall 1975): 37–46; Enrique Buenaventura, "Theatre and Culture," *The Drama Review* 14, no. 2 (Winter 1970): 151–56 y en *Conjunto* los números 3 (s.f.), 10 (s.f.), 14 (septiembre–diciembre 1972), 19 (enero–marzo 1974) y 22 (octubre–diciembre 1974).
16. Aparecen artículos con los fundamentos teóricos de la "creación colectiva" a partir de los números 15 (enero–marzo 1973) y 16 (abril–junio 1973); casi todos los números subsiguientes incluyen ya sea artículos y notas sobre el tema o textos teatrales preparados siguiendo este modelo de composición dramática. Los libros que mejor documentan este fenómeno teatral son Laurette Séjourné, *Teatro Escambray: una experiencia* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977); Francisco Garzón Céspedes, *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad: un teatro de sus protagonistas* (La Habana: UNEAC, 1977); y Casa de las Américas, ed., *El teatro latinoamericano de creación colectiva* (La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1978).
17. *Conjunto* 1 (julio–agosto, 1964): 64.
18. La lista completa de los textos publicados desde 1964 hasta 1979 aparece en Ramón Layera, "Índice bibliográfico de las obras teatrales publicadas en *Conjunto* (1–40)," *LATR* 14, no. 2 (Spring 1981): 57–60.
19. En esta categoría se hallan, por el momento, Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*, Oswald de Andrade, *El rey de la vela*, Anónimo, *Bailete del Güegüence o Macho Ratón*, Enrique Buenaventura, *En la diestra de Dios Padre*, Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira*, Aimé Césaire, *La tragedia del rey Christophe*, Fernando González Cajiao, *Atabi o la última profecía de los chichas* y Florencio Sánchez, *Mano santa*.
20. Dada la importancia de este subgénero, *Conjunto* podría haber recogido o comentado textos tales como *Pueblo rechazado*, *El juicio*, *Campañero* y *Los hijos de Sánchez*, todos del novelista y dramaturgo mejicano Vicente Leñero, analizados en Tamara Holzapfel, "Pueblo rechazado: Educating the Public through Reportage," *LATR* 10, no. 1 (Fall 1976): 15–21. Igualmente, podría haber dedicado algún párrafo a *La mueca* y *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky o *El campo* de Griselda Gambaro, ambos autores argentinos, en los que se hace un penetrante análisis de la represión y la tortura aunque sin dar ninguna indicación acerca del tiempo y el lugar como se acostumbra a hacer en el llamado teatro documental.
21. En Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, *9 dramaturgos hispanoamericanos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, Tomo I (Ottawa: Girol Books, 1979), p. 16.