

DE LA VANGUARDIA AL TEATRO NICARAGÜENSE ACTUAL: VALORACION DE PABLO ANTONIO CUADRA

POR

RAMON LAYERA

Miami University - Oxford, Ohio

Uno de los capítulos más importantes en la historia de los movimientos de Vanguardia de América Latina se inicia en Nicaragua, a fines de la década del veinte y a comienzos de la del treinta. La aparición, el 29 de mayo de 1927, del poema-manifiesto "Oda a Rubén Darío", del joven poeta José Coronel Urtecho a su llegada de los Estados Unidos en *El Diario Nicaragüense* de Granada, la publicación, en el mismo periódico, el 17 de abril de 1931 del primer manifiesto, "Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense" y la iniciación, el 14 de junio de ese mismo año en el periódico granadino *El Correo* de un suplemento literario bisemanal denominado "Rincón de vanguardia" y luego *Vanguardia* constituyen los tres hitos mayores que marcan el proceso fundador de esta importante experiencia artística y literaria. Pablo Antonio Cuadra, poeta, ensayista, crítico de arte, definido por Ernesto Cardenal como "el más nicaragüense de todos nuestros poetas" fue figura protagónica desde el comienzo del movimiento de Vanguardia nicaragüense. Reconocido por el espíritu rebelde e iconoclasta que caracterizó a todos los poetas de su generación y por la acendrada conciencia de lo nacional y lo soberano que expresa su poesía Cuadra es también valorado por su importante contribución al género dramático.

En la entrevista, que va a continuación, se documenta una parte importante del papel jugado por el autor centroamericano en el movimiento de Vanguardia de su país y en especial la importancia que tuvo el drama en su desarrollo como escritor. La conversación tuvo lugar en Austin en el año 1981 cuando Pablo Antonio Cuadra estuvo de visita como participante en un simposio en la Universidad de Texas. La entrevista apareció en forma efímera el 4 de agosto de 1984 en *La Prensa Literaria*. Una Universidad de Bolsillo, el suplemento sabatino del diario *La Prensa*, de Managua. Su publicación en la *Revista iberoamericana* tiene como objetivo superar las vicisitudes editoriales sufridas por *La Prensa* en ese difícil momento histórico y ponerla al alcance de un público mayor.

R.L. Aunque a tí se te reconoce fundamentalmente como poeta, hay muchos estudiosos de la literatura hispanoamericana que te identifican

con la obra dramática *Por los caminos van los campesinos*. ¿Podrías explicarme qué papel cumple el teatro en tu labor como creador literario?

P.A.C. Al comienzo de mi carrera, digámosle, por llamarle de alguna manera, de escritor, me interesé profundamente por el teatro. Tanto en la investigación del antiguo teatro folklórico de tradición oral como en la creación de un nuevo teatro —dentro del movimiento de Vanguardia. Desde el primer momento del movimiento de Vanguardia pero más en su segunda etapa, que fue del año 1935 a 1940 el teatro me interesó muchísimo. En la primera etapa, la labor que hice como amante del teatro, fue sobre todo iluminada por un hecho. Vi que había una gran tradición teatral popular en Nicaragua. Recogimos piezas muy antiguas, entre ellas *El Güegüense*, que entonces en Nicaragua, aunque tenía una gran vigencia de tipo folklórico, no tenía vigencia literaria. Los que descubrimos en Nicaragua y lo valoramos como un hecho importantísimo en nuestra literatura, la existencia de *El Güegüense o Macho Ratón*, ya publicado por Brinton, fuimos nosotros. Fui yo el primero en publicarlo en Nicaragua en forma ya literaria. Publiqué también su música, y agregué a la edición un estudio y unas notas bastante amplias. Lo que me llamó la atención en la obra de *El Güegüense* fue que era la primera obra de teatro de tipo anónimo en Centroamérica, que produjo el primer personaje literario. Ahora, este personaje tenía dos características que me parecían típicas del nicaragüense: burlón, fantaseador, un poco andaluz, y, en segundo lugar, un extraordinario dominio lúdico de la lengua nahua y española. De tal modo que casi toda la obra se convierte en una especie de comedia-baile-burlesca, satírica de juego con las dos lenguas, que era un valor literario modernísimo para su época, el siglo XVII. Este juego oculta ciertas intenciones de crítica, de sátira, de invención de palabras, usando la palabra nahua y jugando con su traducción al español. Juego de palabras que verdaderamente parecería ser del teatro de los tiempos actuales, en que el lenguaje mismo es la obra ¿no?, con que se trabaja.

Esto, y su actitud satírica contra la autoridad, encerraba, también, un carácter novedoso para nosotros. Eran valores como para crear una tradición teatral que a los que habían escrito sobre él se les habían pasado inadvertidos, sobre todo ese aspecto de protesta y de burla contra la autoridad española y contra los usos aceptados. Hay, por ejemplo, un momento en que el Güegüense va a hablar con el Gobernador y entonces el Gobernador le dice que tiene que aprender los modos y maneras para dirigirse a él; entonces él se rebela contra eso y le dice: “¿Por qué tengo que aprender esa palabrería, esos lenguajes, para hablar con un Gobernador?” y empieza a burlarse de su retórica y a hacer broma. Esos valores literarios germinales me parecieron interesantísimos y entonces nos dedicamos a una investigación a fin de encontrar nuevas piezas. Encontramos algunas “loas” con la misma característica de la mezcla del lenguaje. Esto nos llevó, por otro lado, a conocer un poco el proceso histórico de la formación de la lengua nicaragüense, porque nos dimos cuenta de que el lenguaje del Güegüense, que era una mezcla del nahua y español, era el

lenguaje que hablaba el pueblo hasta el siglo XIX.

Es decir, el nicaragüense fue un pueblo que fue pasando lentamente de una lengua a otra. Fue el encuentro y la lenta fusión de dos lenguas y por varios siglos lo que había era una mezcolanza, una jerigonza como resultado de esa fusión lingüística. Nuestro pueblo hablaba esa jerigonza y hay testimonios de que era una lengua franca en toda Centroamérica. Los arrieros que iban en mulas llevando ganado o mercadería de un lado a otro en Centroamérica se entendían en esa lengua. Poco a poco el castellano dominó, pero adquiriendo una gran riqueza de palabras, giros y libertades sintácticas que explican el poder expresivo posterior de un Rubén Darío. Y encontramos, también, una serie de piezas coloniales, vivas, que nos demostraron que el pueblo estaba constantemente manteniendo un teatro por debajo. Algunas de esas piezas las publicó, años más tarde, Francisco Pérez Estrada. Y con todos estos antecedentes, quisimos crear un teatro, conectado con esas raíces. Habían, por supuesto, algunos antecedentes en la generación modernista. Tengo entendido que el mismo Darío hizo una obra de teatro en León, que se ha perdido. Bueno, había algo de tradición teatral, pero pobre. Muy imitativa de la peninsular del siglo XIX y de principios del XX. Entonces, se puede decir que a esa tradición culta no le dimos valor alguno, porque nosotros lo que queríamos era crear un teatro nuevo. Pero vinculado con lo anterior; con raíces nicaragüenses.

R.L. En *Por los caminos van los campesinos* tú revelas un interés por el habla y las canciones del pueblo y el campesino. ¿Se trata esto de un interés literario derivado de una posible influencia de un John Synge o un Federico García Lorca o del indigenismo y el costumbrismo convencionales? ¿Tomaste tú en cuenta a Brecht en alguna forma? ¿Qué linaje literario le atribuyes tú a *Por los caminos...*?

P.A.C. Yo no conocía a Brecht. Lo vine a conocer muy posteriormente. Conocía una obrita de Lorca. Fíjate que estamos hablando del treinta y tanto, ¿no? *Por los caminos* se estrenó en Granada en el año 1936.

Entonces, como pasa siempre, las generaciones de jóvenes vienen a descubrirse a los años. Descubrimos su obra *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Precisamente cuando nosotros estábamos haciendo estas mismas cosas nacidas de la lengua propia, García Lorca, Alberti y compañía estaban haciendo ese mismo experimento en España. Coincidencia, ¿no? de las corrientes generacionales. Esto lo conversaba con Rafael Alberti cuando estuvo en Nicaragua más o menos por la época en que yo estrené *Por los caminos van los campesinos*. Y nos quedábamos asombrados cómo sin conocernos habíamos buscado esas mismas fuentes populares y esos mismos juegos y esas formas lúdicas en el teatro. Debo aclararte, sin embargo que esto no lo llevé a cabo propiamente en *Por los caminos van los campesinos*. Esta obra tuvo un origen muy local y muy íntimo dentro del país. A mí me inspiró el teatro popular callejero de tal modo que, si te fijas un poco en *Por los caminos*, sus actos o escenas están hechos con el propósito de que cada cuadro tenga una especie de

independencia y de movilidad propia. Porque, mi idea fue que se representara como se hacían las representaciones de *El Güegüense*. En una esquina de una plaza el primer acto, en otro lugar otro. Y en el recorrido iban bailando o tocando música, con sus máscaras, y con el pueblo detrás en una especie de teatro móvil y callejero. Yo le quise dar esa movilidad pueblerina, lo mismo que usar la lengua vernácula, sus expresiones, refranes y cantos.

R.L. Se trataba entonces de una evocación del teatro litúrgico medieval.

P.A.C. Exactamente. Ponerlo en vigencia con una situación nueva que era la situación de nuestro país. Porque, en cierto modo, recuerda que en ese momento estaba Sandino en la montaña, estaba la intervención de la marina expedicionaria norteamericana. Como juventud nosotros estábamos en plena rebeldía contra esa humillación de una intervención extranjera. Entonces, lo que quería era provocar una reacción contra eso, ¿no? Tenía una motivación histórica inmediata. Y fuera de ciertas lecturas que pueda haber tenido en ese momento, sobre todo el teatro antiguo español, que lo leí mucho, no creo haber recibido influencia alguna del teatro moderno. Era yo el que quería ser moderno.

R.L. La antología de teatro de Carlos Solórzano hace alusión a obras dramáticas tales como "Pastorela", "La Cegua", "El avaro" y "Satanás entra en escena". ¿Qué trayectoria han tenido estas obras? ¿Se han publicado, se han puesto en escena? ¿Has escrito tú otras obras? ¿Tienes algunos planes en materia de creación dramática?

P.A.C. Resulta que, con motivo del estreno de *Por los caminos*, que tuvo mucho éxito y recorrió todo el país, a mí se me ocurrió hacer un grupo de teatro en Granada, que era donde vivía. E hicimos un teatrillo pequeño. Y en este teatrillo puse en escena la "Pastorela" en 1941. He tenido una enorme mala suerte con mis obras de teatro, porque todas se me han perdido. Porque las escribía sobre la marcha y las repartíamos a los actores; era un poco una vida de farándula ¿no? La "Pastorela", parece mentira, se ha hecho pública en uno de esos libritos Crisol, de Aguilar, en una antología del cuento hispanoamericano, donde publican como cuento la primera parte de la "Pastorela" que la escribí en versos de tipo popular. "La Cegua", fue convertida en guión para televisión.

Esta última la escribí como obra de teatro en 1945 y en 1948 la convertimos en México, en guión porque un artista de cine que era amigo nuestro nos lo pidió. Hablo en plural porque el guión para cine lo escribí basado en mi obra, con la colaboración de Ernesto Cardenal y nos ganamos un premio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, pero resulta que el actor mexicano se fue a Hollywood y nos dejó. Nos costó un mundo recuperar el original, pero se me ha perdido otra vez porque se lo presté a un productor cinematográfico que me lo extravió. "La Cegua" estaba basada en la figura de William Walker, el filibustero de la Guerra Nacional de 1854 de Nicaragua. Está basada en una leyenda alrededor de William Walker. Después, "El que parpadea pierde" es una adaptación de la obra "Espejo de avaricia" de Max Aub (yo la

llamé Trastorno y aclimatación de la obra de Max Aub) y la estrené en octubre de 1942. Fue una adaptación, muy libre realizada en el microteatrito "Lope" que había fundado en Granada. Y luego "Satanás entra en escena" era una obra que se daba en tres niveles. Arriba el cielo, en medio la tierra, y abajo el infierno.

Era un "auto" de sustancia religiosa, pero de estructura política, en cuanto planteaba la lucha del hombre y su libertad frente al poder. La lucha contra el Poder, es decir, contra la deshumanización de la Autoridad, tan dramática y sangrienta en todo el siglo XX, ha sido una de mis grandes preocupaciones.

Quiero decirte, además, otra cosa: mis obras de teatro, todas, las escribí experimentalmente, en un país y en un ambiente de poca vida teatral. Al representarlas las corregía; *Por los caminos*, para darte un ejemplo, sufrió tantas correcciones cuantas presentaciones se hicieron de ella. El actor principal, Adán Castillo, se ponía furioso con mis cambios, pero como la vi en escena tantas veces, la corregí más hasta darle el visto bueno, no sin escrúpulos, a su publicación. Fíjate que fue estrenada en 1936 y su primera edición no se publicó hasta 1957.

En 1952 estrené, en Managua, mi última obra de teatro, la más experimental de todas, y bastante pirandeleana: "Máscaras exige la vida". El público entraba en escena y la escena bajaba al público. Produjo mucha sorpresa y éxito pero a mí no me dejó conforme. Guardé los originales para corregirlos. Un día, la actriz femenina principal Titina Leal me los pidió para copiarlos y montar la obra en Costa Rica. Ella murió en San José y se perdieron los originales. Como puedes ver ¡parecía un destino!

Entre 1935 y 1940 hice muchas otras obras de teatro cortas para colegios y para representaciones universitarias. Sentía pasión por esa forma de expresión poética. Además, como me gustaba el dibujo y la pintura yo diseñaba los escenarios. Todos los decorados de las obras que montamos en el teatrito "Lope" fueron pintados por mí.

R.L. ¿Qué te impulsó a escoger un tema tan decididamente histórico y social en *Por los caminos*? Pensando en el tratamiento que tú le das a las luchas entre liberales y conservadores, en la década del 20 y, más concretamente, a la intervención norteamericana del año 26 reflejada en el personaje El Yanqui ¿qué importancia y vigencia ha tenido esta obra en el contexto histórico que la produjo? ¿Hasta qué punto ha sido la obra una visión profética de los sucesos históricos acaecidos más recientemente? De paso, ¿no tuviste tú la tentación de crear un papel protagónico para Sandino en esta misma obra?

P.A.C. Siempre he tenido el deseo de escribir para el teatro un oratorio dramático o algo así, un gran poema escénico sobre la muerte de Sandino. Lo tengo en mí como una deuda tanto mayor cuanto más han distorsionado las ideologías su figura profundamente campesina y radicalmente nicaragüense. Pero en el caso de *Por los caminos*... hubiera arruinado la obra si le hubiese

inertado una figura real de las dimensiones de Sandino. La obra está bañada por la luz histórica del Guerrillero, pero en forma metafórica y discretamente alusiva. *Por los caminos...* es como una parábola de la significación y del drama de Sandino, una parábola que sin embargo no exalta la guerra sino que sostiene hasta el final la proclamación de la paz —limpia de sangre y de odio— como anhelo y meta del “hombre de la tierra”, del campesino.

La superioridad del signo heroico de Sandino es que murió, no como guerrero, sino buscando la paz. El ofreció entregar las armas apenas saliera de Nicaragua el último marino y lo cumplió. La traición a su gesto de paz dramatiza hasta la inmortalidad su mensaje; luchó contra una agresión pero no se dejó arrastrar por la dialéctica de la violencia sino que trató de romperla: llegó a Managua creyendo poder colocar la primera piedra de una nueva fraternidad de hombres libres. Pero los guerreros una vez más rechazaron el sueño de Quetzalcoatl y lo mataron. Ese sueño es el que expresa Sebastiano en el epílogo de mi obra.

En realidad, el argumento de *Por los caminos...*, con la simetría de sus cuadros escénicos, estiliza una historia que yo acababa de vivir y compadecer. Quiero decirte que la fortuna de la obra es haber encontrado su estructura en la secuencia misma de nuestra historia nicaragüense. Lo que la acción teatral de mi obra te dice en síntesis es lo siguiente: en Nicaragua la historia ha sido hecha por el guerrero y su concepción homicida del poder. Los partidos (cualquiera que sean sus nombres) y la intervención (cualquiera que sea el imperio que la realice) han concebido la historia como guerra. Para ser más claro he de explicarte que llamo “guerra” porque lo es, toda concepción de la política, de la economía o de la historia como agresión o como violencia. Y el resultado de la guerra, cualquiera que sean sus ideales y propósitos, es la relación opresiva entre fuertes y débiles. Sebastiano, si te acuerdas, culpa de toda su desgracia a la guerra. Y si hay una fuerza revolucionaria en ese personaje es por su ruptura con la dialéctica del odio, de la venganza y de la guerra. Su ruptura es total. Renuncia a su única hija viva y al nieto, los aleja de su orbita de desgracia para que no carguen con su pasado. Algunos han interpretado ese final como una ruptura generacional. Es otra cosa. Es la ruptura cristiana con las antropologías que se niegan a fundamentarse en el amor.

Finalmente, tú me preguntas qué importancia y vigencia ha tenido mi obra en el contexto histórico reciente. ¿Qué puedo decirte yo? Tanto en el período de lucha revolucionaria contra Somoza como después del triunfo la obra ha seguido representándose y editándose, incluso fue filmada para la televisión. Sin embargo, algunos elementos extremistas la han atacado recientemente por “reaccionaria” después de haberla usado como texto revolucionario. Creo que eso era inevitable: cuando el partidismo violento renace, Sebastiano y su filosofía del amor, estorban.

R.L. ¿Qué quisiste sugerir con eso de la muchacha violada y el nacimiento de “Un hombre nuevo”? ¿Hay alguna carga simbólica en esto?

P.A.C.- Sobre eso te iba a hablar. Me han criticado, también, que el hijo de

Soledad, que encarna la esperanza final en la obra, sea el hijo de una violación. Un bastardo de extranjero. Pero lo que yo estaba manejando al escribir *Por los caminos...* era la historia de mi pueblo, un pueblo mestizo fruto de choques y fusiones de razas, de conquistas, de invasiones e intervenciones —es decir, de violaciones y bastardías desde las remotas migraciones indígenas— porque nosotros los nicaragüenses somos un país-puente en América. Quise decir: cualquiera que sea el pasado del nicaragüense, lo que salva, lo que crea futuro, es purificarlo por el amor, romper con las dialécticas deshumanizantes u homicidas, forjar un hombre nuevo capaz de edificar a Nicaragua sobre la fraternidad y la convivencia. ¿Recuerdas el sueño de Sebastiano cuando Soledad le revela que le viene un hijo? Es el sueño de la revolución cristiana de los pobres que ha sido tema de varios poemas míos. Ese fue el sueño de miles de nicaragüenses que murieron en la reciente lucha contra la tiranía. Por desgracia las ideologías están otra vez repitiendo el ciclo conservador-liberal, reaccionario-progresista, capitalista-comunista que denuncia *Por los caminos...* y los hijos de Sebastiano, los campesinos, siguen muriendo en la guerra civil.

R.L. ¿Qué importancia le atribuyes a esa pieza vanguardista de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos: *Chinfonía burguesa* y, en qué medida, crees tú, prefigura algunos de los experimentos lingüísticos y la irreverencia de los autores del Teatro del absurdo? ¿Hay alguna conexión con los experimentos dramáticos de Vicente Huidobro?

P.A.C. Alberto Cañas, el escritor y dramaturgo costarricense llama a la *Chinfonía burguesa* "Teatro del Absurdo *avant la lettre*". Esta originalísima obra de teatro burlesco y de vanguardia, aparte de su velocidad imaginaria y de su derroche de humor, es una apelación constante a los juegos de palabras y de rimas del habla popular nicaragüense. En este sentido fue un experimento muy serio en busca de raíces muy propias para un nuevo teatro nicaragüense. Cuando presentaron la *Chinfonía*, sus autores escribieron: "... Hemos pretendido dar a nuestras rimas populares y rimas infantiles un carácter más capaz y elevarlas a la altura de la composición complicada Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos, calidades que son éstas: 1) La rima en serie y el valor sugerente de la rima. 2) Fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos".

La *Chinfonía* la escribieron primero como poema José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos. La publiqué en *Vanguardia* en 1931. Poco después, no recuerdo exactamente la fecha, la convirtieron en pieza de teatro. No puedo decirte si influyeron en esta obra los experimentos teatrales de Huidobro. Joaquín, tanto como yo, conocimos tempranamente la obra poética de Huidobro, pero no recuerdo que tuviéramos entonces conocimientos de sus incursiones en el teatro.

Por los caminos y *Chinfonía burguesa* fueron los dos aportes principales del movimiento de Vanguardia al teatro nicaragüense. Años después Coronel

Urtecho escribió una pieza cómica con juegos de rimas de estilo chinfónico llamada "La Petenera". No recuerdo con precisión la fecha pero fue alrededor o ya cercano el año 1940.

Aunque, como te expliqué anteriormente, yo escribí una obra perdida de teatro: "Máscaras exige la vida" en 1952 —la hice a petición del Director del Instituto del Cáncer para recolectar fondos para esa institución— el movimiento teatral de la vanguardia y mi actividad teatral cesaron cuando cesó el teatrillo "Lope", alrededor del año 1942 ó 1943. Creo que las últimas obras que representamos fueron una traducción del *Edipo* de Jean Cocteau, otra de Henri Gheon y una adaptación al tiempo actual de la muerte de *Julio César*, de Shakespeare. El año 1942 fundé el Taller San Lucas y comencé a publicar los *Cuadernos* de ese Taller. Esa actividad y la poesía me absorbieron por entero.

La generación siguiente a la nuestra, la de Cardenal, Martínez Rivas y Mejía Sánchez, no fue tentada por el teatro, salvo Enrique Fernández Morales, quien escribió dos piezas, o romances escénicos, de aire barroco cuyas raíces pudieran buscarse en nuestro teatro folklórico de moros y cristianos.

En realidad, después del teatro de Vanguardia, sin olvidar algunas piezas de teatro menor pero valiosas como experiencias, de Alberto Icaza y de Octavio Robleto, el único dramaturgo de consideración que ha producido Nicaragua, es Rolando Steiner. Pero Steiner no tuvo un grupo generacional que lo apoyara o le formara un ambiente teatral. A duras penas escenificaron algunas de sus obras cuando el país respiraba el aire enrarecido de esnobismo del último Somoza; sin embargo, varias piezas suyas obtuvieron éxito en el extranjero y fueron recogidas en antologías. Tal vez tenga más suerte en el futuro con lo que ya escribió y con lo que todavía puede escribir.

R.L. Dadas las circunstancias actuales de una Nicaragua que inicia un proceso revolucionario, ¿en qué medida crees tú que el teatro, con toda su capacidad didáctica y de persuasión colectiva, desempeña ahora una labor similar a la cumplida en la Cuba revolucionaria? Pienso, por ejemplo, en la labor específica del grupo Teatro Escambray, en la Sierra, en Cuba.

P.A.C. El Teatro es poesía —poesía en acto—, y si esa esencia sutil, que le da a la obra teatral su razón de ser, se disipa y se sustituye por la propaganda, lo que queda es un instrumento, no dudo que eficaz para "la persuasión colectiva", pero un instrumento, es decir, una desnaturalización de la obra de arte.

Sí, yo vi actuar al grupo Escambray en Nicaragua. Me pareció de gran destreza escenográfica, pero excesivamente (por no decir escolarmente) intencionado, didáctico: un catecismo político escénico. Voy a decirte con sinceridad mi opinión: para mí la propaganda es el primer grado de la tortura. Se trata de un punto delicado pero de enorme importancia para el momento actual del arte escénico en América. No discuto el "compromiso", el derecho al compromiso del artista sino el de su arte. Se trate de teatro, de poema o de novela, la obra literaria tiene valores autónomos y leyes autónomas que no

pueden ser suplantadas por valores y leyes o finalidades políticas.

Pero lo más grave se plantea cuando el compromiso, que es una decisión personal, lo convierte un Estado o un partido en el poder, en obligación.

Después del triunfo de la Revolución en Nicaragua yo creí, como muchos, que se mantendría la línea inicial que todos habíamos proclamado, de libertad creadora. Sin embargo, poco a poco han desviado esa línea algunos de los principales dirigentes culturales, ejerciendo desde arriba presiones para que el arte y la literatura se inserten dentro de una política como “instrumentos de la revolución” o como “armas de la revolución” según ellos dicen. Todavía no hay, como lo hubo en Rusia o en Alemania la imposición de un arte oficial —¡Gracias a Dios!— pero el simple asomo de un “dirigismo” quema el aire libre que necesita la creación poética. Se instala en el ambiente una actitud inquisitorial, negativa. Comienzan a predominar las prohibiciones. Pero, sobre todo, se van perdiendo las medidas críticas. Una cosa es buena sólo si tiene “mensaje político”. El haber vivido, no sin dolor, ese desvío, me hizo aprenderme de memoria esta frase de Bertold Brecht: “Estoy leyendo un trabajo sobre Gorki y mi persona, escrito por una estudiante de Leipzig. Ideología. Ideología. Ideología. En ninguna parte un concepto estético; todo se parece a la descripción de alguna comida, en la que no se dice nada sobre el sabor”.

Esta situación (yo la llamo lucha entre una ideología y una cultura) se ha dado también en el teatro. Después del triunfo revolucionario se formaron grupos y nacieron experimentos espontáneos, (llegaron también conjuntos teatrales de muchos países), pareció que el desmesurado Teatro Rubén Darío se convertía, como debía ser, en teatro del pueblo y en teatro experimental para nuevas tendencias. En fin, se abrían puertas que hacían posible un renacimiento teatral esperanzador. Pero ... comenzaron las fuerzas de que te he hablado ... exclusiones, prohibiciones, censuras ... partidatismo. Yo no voy a tomar en signo contrario, una actitud inquisitorial. Tú investiga, consigue las pocas obras que se han publicado o escenificado y evalúalas. Si me preguntas mi opinión, sinceramente te diré, para darle un plazo a mi optimismo, que es muy temprano para enjuiciar logros (estamos todavía en el ojo del huracán), pero es evidente que la tentación de caer en un teatro de propaganda, de esquemas y recetas regastadas, es cada vez mayor en Nicaragua. Podría citarte excepciones —dos o tres nombres— pero no podría hacerlo sin críticas y reservas. No tengo a mano los textos y prefiero que el tiempo hable y no yo.

