

Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90

OMAR VALIÑO
Revista *Tablas*

*Nada ha borrado el agua
[...] de lo que fue dictando el fuego.*

(Roberto Fernández Retamar)

Resumen

Este artículo se adentra en los mecanismos artísticos internos a los cuales acude el teatro cubano para expresar y construir la nación; en los vasos comunicantes entre la realidad escénica, el estado de otras manifestaciones artísticas y el curso social. Centrado en las décadas de los 80 y 90, de las cuales se ofrece un amplio análisis de tendencias, obras, autores, grupos teatrales, directores, puestas en escena, etc., el texto también explica estas relaciones entre teatro y sociedad en Cuba desde sus orígenes nacionales.

Palabras clave: Teatro cubano / Nación / Década del 80 / Década del 90.

Abstract

The article examines the internal artistic mechanisms that Cuban theatre employs to express and build the nation, and the relationship between the situation of the theatre, the state of other art forms and the social process. The text focuses on the decades of the eighties and the nineties, and presents an extensive analysis of tendencies, works, authors, theatre groups, directors, staging, etc. It also explains the relationship between theatre and society in Cuba since its origins as a nation.

Key words: Cuban theatre / Nation / The eighties / The nineties.

Relativamente breves para la historia de un teatro nacional, ciento sesenta años trazan, sin embargo, el rostro escénico de la isla de Cuba. Como cada día

desde entonces, entre las brumas que cubren el escenario, intenta el cuerpo del actor dibujar en el espacio, con mayor o menor fortuna, con más o menos conciencia, un personaje cuya dramática existencia se reduce a vivir el efímero tiempo del teatro. Aun conociendo esta trágica ontología, busca permanecer (sólo) en la memoria de sus espectadores. Conflicto eterno, y siempre renovado a pesar de cualquier medio moderno de grabación, porque el teatro pretende dejar esa huella a través de una escritura escénica de la vida humana que se realiza siempre sobre el agua, como afirmara Peter Brook. Al tiempo que penetra e inscribe se desvanece, sin renunciar a la marca de fuego sobre el agua y la memoria. De ahí su inmanente condición crítica, la misma que, particularizándose, atraviesa la historia y el presente del teatro en la Isla.

También el crítico, con pariguales desasimientos y paradojas, intenta «trazar en el agua» los valores de la acción, el gesto o la voz teatrales, situándose en una instancia volátil, similar a la del teatro. Aunque posee el privilegio de una escritura perdurable, el inasible material escénico se escurre ante sus ojos y ante los de sus posibles lectores. Con el tiempo su mirada quedará como único testimonio, indudablemente parcial y hasta distorsionado, de un suceso. Por eso estos trazados pretenden jugar con una escritura apegada a esa voluntad de recoger esos reflejos en el agua. No se trata de un imposible ni de un contrasentido, sino de subrayar la contradicción latente en cualquier escritura que alcance a petrificar sus posibles hallazgos sobre el teatro; más aún si, como en este caso, busca acercarse a un tema y una realidad vivas: la escena cubana actual y sus trazados del rostro de la nación.

Si, además, a tal empeño se suma la realidad fragmentada que es hoy el teatro cubano, se impone un ejercicio crítico cuya contradictoria linealidad, surgida aquí de la univocidad del tema, el objeto de estudio y la voluntad de estilo, no padezca del tradicional camino de las certidumbres. Solo a través de «una puesta en relación de ideas en un espacio crítico» —como dice Raquel Carrió— podremos adentrarnos en los mecanismos artísticos internos a los cuales acude el teatro insular para expresar la nación; en los vasos comunicantes entre la realidad escénica, el estado de otras manifestaciones artísticas y el curso social; en espectáculos de calidad incuestionable y en montajes con logros parciales. Quiere este ensayo ser una aventura de tal naturaleza.

Vencida su prehistoria, las múltiples interrelaciones entre teatro y nación comienzan a definirse hace, justamente, ciento sesenta años. Rine Leal demostró con claridad cómo en torno a 1838, y en particular durante el transcurso de aquel año, se establecía el pórtico del teatro nacional. Si entonces se estrenaba *El conde Alarcos*, de Milanés, abría el Teatro Tacón y el sainete cimentaba las bases de una tradición popular vernácula; en su devenir posterior la escena insular repeti-

ría con inusitada frecuencia, cual azar concurrente, la numeración 8 para marcar sus cambios y destinos. Estamos, pues, en un año que, alejados de (in)competencias cabalísticas, nos inclina a repasar, contando con una perspectiva histórica, los acontecimientos teatrales de ese largo período para abordar el presente.

Con su lógica autonomía, al ritmo del país ha vibrado el teatro. Al mismo tiempo, desde diferentes referentes ideológicos, técnicos y estéticos, la escena intenta descubrir el alma y los contornos de la Isla. La búsqueda de una expresión nacional en el período 1838-1868 culmina en los sucesos del Villanueva, donde se funden «el teatro cubano y el deber patriótico»¹, y donde se invierte la relación: también el teatro podía hacer vibrar al país. Si el parto del 10 de octubre de 1868 se había acumulado en los distintos discursos de construcción de la nación, no lo haría menos en el teatro. Por aquellos mismos días el adolescente José Martí escribe y publica *Abdala*, un juvenil poema dramático en el cual se prefigura más de uno de los grandes conflictos de su existencia, al tiempo que subraya, en su elección del género, la función liberadora del teatro; desafío agudizado ante los tiempos que corren y los retos de un próximo e incierto milenio.

De esa etapa, valdría recalcar, además, la acumulación recogida en el plano técnico. Iniciada por Francisco Covarrubias a comienzos de siglo, legaba a esa altura no sólo la voluntad ideotemática, sino la creación de una galería de tipos, el uso diferenciado de la lengua española, la música, el carácter paródico, el choteo, el ángulo para observar la realidad, la manera de enfrentar la comedia, características todas filtradas de una escena a otra: de lo popular a la elaboración culta y viceversa. Esos rasgos en formación, junto a una indudable capacidad de resistencia, por parte de los teatristas cubanos, ante innumerables acosos económicos, políticos y sociales, fraguaban un patrimonio en expansión. El teatro comenzaba a dibujar la Isla.

Pero no sobrevendría un período fácil, ni mucha de la gente del teatro estaría consciente del significado en la historia de su labor cotidiana. Ese mismo quehacer diario llevó a muchos al cambio sucesivo de banderas en aras de una difícil supervivencia. Dos guerras en treinta años, el estertor colonial y la penetración norteamericana situaron unas coordenadas que terminarían con la intervención y ocupación yanquis, eje inexcusable de tensión en las relaciones históricas entre la potencia y la Isla. En medio de aquellas coordenadas, la escena cubana padeció de oscilaciones en varios sentidos. Por primera vez, de manera acentuada,

¹ El 22 de enero de 1869, a escasos meses de iniciarse la primera guerra por la independencia de Cuba, los voluntarios españoles interrumpieron con violencia una representación teatral de los bufos cubanos, en la cual se habían pronunciado frases elípticas a favor de la isla. El Teatro Villanueva fue el lugar de los acontecimientos y por su nombre se le conoce. Desde 1980 se celebra esa jornada como el Día del Teatro Cubano.

el camino se trenzaba entre el rostro y la máscara. Los indudables valores del bufo defendidos en un sitio, caían cerca de allí en el más absoluto descrédito; el teatro revolucionario se confinaba a reductos, sin que faltaran sus numerosos antípodas; la fecundante voz teatral de Martí llegaba desde el exilio más para sembrar el tiempo futuro que el espacio presente; los productos extranjeros tenían a la repetición y a la mediocridad del gusto dominante, muy lejos de las transformaciones de ese instante en la escena europea... Aun así el teatro colonial era vencido por el reflejo, incluso distorsionante, de la realidad nacional en los escenarios; se imponía la creciente configuración de «lo cubano teatral». Y las excepciones todas aguardaban el juicio del tiempo.

1898 no trascendió gracias a su pálida temporada escénica, sino por la teatralidad negativa que se verificó en su espacio sociopolítico y cultural. Cuba serviría el escenario de un conflicto devenido secular tragedia. Protagonista del drama, no sería, sin embargo, llamada a saludar. Tras el telón, los restantes protagónicos habían decidido excluir al buen bufón. No obstante la victoria sobre el teatro español, el drama general convertido en farsa imponía una frustración de la que no podría escapar el teatro.

Como una suerte de dueto inseparable se fundían el Alhambra y la República. Readecuación de la práctica acumulativa de los bufos, el Teatro Alhambra resultó un símbolo de la encarnación del espíritu de las primeras tres décadas republicanas a través del choteo, cual carne de la neocolonia, tal como lo describió Jorge Mañach, parodia escapista y paralizante. Cuando Raúl Roa insufló al concepto un contenido revolucionador, ya éste se manifestaba de esa nueva manera, junto a otros signos, en el primer despertar republicano. El Alhambra estaba preparado para caer por su propio peso, como, efectivamente, pareció subrayar el derrumbe de su marquesina en 1935. Sin embargo, tampoco puede desdeñarse, a pesar de lo señalado, y de la ajustada maquinaria económico-político-comercial que constituyó, la importancia de ese teatro en cuanto escena de larga tradición popular; y de ahí su arsenal técnico-expresivo (todavía por estudiar en algunas de sus aristas) tanto en el actor y en la producción de la imagen, como en los mecanismos de comunicación e interacción con el público.

Cuando Virgilio Piñera inicia la contemporaneidad del teatro cubano con su *Electra Garrigó* (1948), no es ajeno a lo anterior. Sabe que, junto a las magnas claves de los modelos occidentales garantizadores de universalidad, el teatro, para ser nacional no puede desentenderse de sus ascendentes populares. De hecho, no huelga recalcar que es el choteo el vector de erosión ideológica y estética de la tragedia y el mito griegos, puestos en solfa en la parodia virgiliana. Mas esa pelea entre tradición popular y vanguardia —en apariencia no antagónica, según cierto espíritu originario de esta última— resuelta e indicada por

Piñera, no ha contado, como regla, con resoluciones armónicas en el teatro insular de entonces acá. Si por los años 40 y 50, las experiencias de un teatro de arte se refugiaban en las escasamente visitadas salitas, contrastando con el amplio público seguidor del vernáculo décadas atrás, hoy la situación no se aleja de aquella si se comparan nuestros pequeños y poco visitados refugios experimentales con el desbordante público de la escena humorística que, calidades aparte, recircula aquella tradición.

Después del día clave

La etapa 38-68 del siglo XIX se reitera en el XX con una precisión cuasi simétrica en cuanto a las características de su desarrollo histórico en el teatro. Esa pelea, mencionada antes, entre las líneas «culta» y «popular» desencadenará la búsqueda ansiosa de nuevos públicos a través de varios intentos, coronada por la experiencia del «Escambray» a partir de 1968, seguramente la aventura más radical de nuestro teatro. También como culminación de un período que va desde la fundación de La Cueva en 1936 (véase la lógica sustitutiva con respecto al Alhambra) hasta 1958, cuando Raquel y Vicente Revuelta abren Teatro Estudio, para adelantarse en unos meses, como los bufos en 1868, al día clave de la patria en cada siglo, e iniciar el teatro de grupo en el sentido más moderno del término. Cual ciclo dispuesto a renovarse en el tiempo, la etapa cumple, como aquella, un papel, en lo esencial, acumulativo. Se había forjado una tradición. El proceso revolucionario triunfante llegaba en el minuto exacto para expandirla.

Mas, junto a la eclosión teatral apoyada por una legitimidad institucional, también comenzaban los diferendos en torno al papel del arte en la sociedad, un tema no resuelto ni en la teoría ni en la práctica socialista, constante fuente de fricciones, encontronazos y poco duraderas reconciliaciones.

Después de una plural y ascendente práctica escénica, a fines de los 60 el teatro cubano se afanaba, justamente, en encontrar nuevas vías de inserción social. De un consenso común en este sentido, partieron varias búsquedas, todas con un fuerte contenido experimental en relación con el vínculo escena-público.

De ellas, sólo triunfaría la propuesta del Grupo Escambray, gracias a un proyecto artístico y social sólido, una circunstancia territorial favorable, una conducción brillante y una militancia política inocultable. También por la relativa coincidencia entre el legítimo resultado del grupo y el pensamiento político dominante en la cultura y la sociedad de los 70, que alentaba un arte como vehículo de expresión de las masas, suerte de voz coral de la sociedad, ente desin-

dividualizante en lo autoral y en el objeto «reflejado». La refracción en su obra, con absoluta calidad artística, de situaciones, personajes y problemáticas arquetípicas, el ejercicio de una crítica no complaciente del estado de esa sociedad, pero en la misma dirección de los objetivos sociales perseguidos en aquella zona durante esa etapa, al tiempo que su experiencia resultaba generadora de otras cualidades y proyecciones, salvó al Grupo Escambray de verse afectado; y le permitió convertirse en una feliz excepción del teatro y la cultura actuantes en la década de los 70.

El teatro nacional sufrió, sobre la productiva crisis interna de la despedida de los 60, una despiadada privación de los derechos creativos individuales y colectivos. La búsqueda de un arte para las masas —impuesto de manera falsa— era uno de los valores auténticos perseguidos —sin imposiciones exógenas— por los teatristas cubanos. De hecho, este objetivo se recuperaría, con rigor sólo en pocos colectivos, años después, para descender luego hasta un nivel ínfimo como medida de eficacia estética. Asimismo, los 70 han dejado marcas inevitables en creadores cuyas obras no han visto superados los estadios en los cuales se hallaban entonces, por el nivel de desconfianza que genera un cuestionamiento en el plano ideológico, desde la crítica o las instituciones a una producción; por la huella dolorosa de los individuos, por el abrupto corte de tendencias, experiencias o trayectorias después no recuperadas.

A la distancia de dos décadas del comienzo de la superación de esos errores, se observa con claridad que los 70 son, efectivamente, una etapa. Pero también representan una concepción —en aquel momento dominante— sobre el papel del arte y el espacio de la cultura en la sociedad, que no se ha extinguido en lo absoluto. Su centro lo marca el privilegio de las funciones recreativa, hedonista y acaso informativa del arte, en detrimento de su función crítica; así como una cultura mutilada del libre ejercicio del pensamiento. Ello explica las cíclicas contradicciones, a veces antagónicas, en la práctica política socialista entre el arte y el poder; antes y después de los 70, hijas.

Con el conocimiento de la situación dejada atrás, los 80 opondrían sus fuerzas centrípetas a las centrífugas del período pasado, abriendo así un marco general de reconstitución del tejido cultural de la nación. La concepción y puesta en práctica de una serie de acciones recogerían, al final de la década, un cambio de signo estético en el teatro cubano, el cual arrastró un conjunto de transformaciones institucionales y artísticas.

En el marco social, la década quedaría perfectamente delimitada entre dos fracturas: la emigración por el Mariel en 1980 y el «caso Ochoa» en 1989; dos sucesos que invitaban a indagar en las complejíssimas problemáticas sociales que representaban y la ubicación de los individuos en ellas. Y ése fue el eje esencial

de la reflexión artística de los 80, a través de una praxis paradigmática y fuertemente socializada.

No menos se propuso el teatro. Después de visitar proyectos postergados, los maestros (Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Berta Martínez) se integraban a ese espíritu, demostrando además, como en otras manifestaciones artísticas, que ni la más oscura vida cultural apaga esa acumulación bajo la sombra, a la espera de despertar a la luz pública. Flora Lauten, sintetizando en sí misma una tradición, comenzaba sus investigaciones en los terrenos de la pedagogía y la dirección en las aulas del Instituto Superior de Arte. Era parte allí de un proyecto pedagógico abierto, antiacadémico, plural, teórico-práctico; universal, pero de estrechos vínculos con el movimiento teatral cubano, bajo la conducción de Graziella Pogolotti y Rine Leal.

Festivales de La Habana y otros eventos retomaban el diálogo con la escena internacional gracias a la presencia de grandes figuras y colectivos, los que funcionaban como contrapeso a las búsquedas insulares. Otro Festival se establecía en Camagüey, sentando las bases de una mejor vida escénica en las provincias. La rígida estructura institucional cedía espacios a nuevas agrupaciones guiadas por maestros. La oposición teatro nuevo *versus* teatro de sala, saltando algunos planteos estériles, daba lugar a novedosas integraciones. En definitiva, se legitimaba una gananciosa pluralidad, todavía marcada por el intercambio y la polémica.

Sin atrincherarse frente a la reacción internacional que se asentaba en el mundo, Cuba continuaba su característica cultural de abrirse al universo y dialogar con él. Los paradigmas eran asimilados, y muchas veces subvertidos, con rapidez. Tal vez esto agotó pronto un teatro de ánimo, presencia y ambiente juveniles, en general de escasa elaboración estética, si bien continuador de una interesante porfía por llevar la vida de aquel presente cubano —en el cual destacaba una nueva generación— a las tablas. En parte hija de aquel segmento escénico, *Molinos de viento* causó una verdadera conmoción a lo largo del país con su penetración en el mundo de la educación, la formación de valores y la integridad ética de jóvenes y adultos, adelantándose a temas que se expandirían en el arte cubano algún tiempo después y en el espacio social con el proceso de rectificación de errores. El «Escambray» demostraba con esta obra su opción crítica, acuñando la despedida, válida para la escena toda, del conflicto entre los «rezagos del pasado» y el presente; a su vez, abandonaba su entorno emblemático (la zona montañosa que lo nombra) como centro de su ambientación y sus destinatarios. Se imponía una confrontación entre los propósitos del proyecto social y su verificación en la praxis, así como el sitio del individuo entre ambos polos. *Molinos...* fue el puente, el tránsito, convenientemente situado en un grupo que podía, mejor que ningún otro, explicar, objetivar en sí mismo el cambio.

El punto focal del teatro y del arte insulares se desplazaban hacia otro territorio: el cubano en su historia.

Tiempos de rectificación

Hacia el segundo lustro de los 80, la cultura cubana se removía bajo la confluencia de una producción activa del conjunto de sus actores. Una voluntad de intervención social atravesaba la obra artística. Tiempos de rectificación, de apertura, de abierta discusión, de influencias ideológicas y culturales heterogéneas, particularmente importantes aquéllas provenientes de la *perestroika*. En tanto, a la sociedad cubana la recorría un aliento ético y ocurría una vuelta a los orígenes del proceso revolucionario. El arte no ocultaba su acento crítico contra antagonismos, imperfecciones y mentalidades conservadoras. Quería ser revolucionario y lo fue, siendo crítico. Se hacía preguntas, se interrogaba sobre el drama del hombre en el cual convergían la cotidianidad, los desafíos épicos y el peso de la historia.

El vórtice del suave huracán lo fue, sin lugar a dudas, la plástica cubana. Aunque hoy surgen voces que, no sin razones, se cuestionan aquel movimiento —sobre todo, por la actitud seguida después por la casi totalidad de sus protagonistas—, no hay que olvidar su significación original. Constituyó la proa de un barco a cuya proa resultaron arrastradas, virtualmente, todas las manifestaciones artísticas. Un día, en acción colectiva, pintaron con sus manos en un muro: MEDITAR. No importa ya quiénes lo hicieron, estaban escribiendo una actitud: el gesto era acción y pensamiento, acto y palabra al mismo tiempo. Esa actitud demarcó una cultura «de los ochenta». Errónea o indemostrable en teoría, lo cierto es que, sin «plataformas programáticas» o imposiciones, muchos nos reconocemos como parte de ella.

El teatro inercial (tal calificación se otorgaba a sí misma la escena presa de un estado de inercia) no podía dialogar con este contexto. Correspondía a la nueva generación teatral entrar en el juego. En dos palabras, ella se clasificaría como la tercera promoción de la Revolución, los nacidos entre fines de los 50 y, fundamentalmente, en los 60, debutantes en su vida estudiantil y profesional en los 80, conscientes de una pertenencia y una misión nada fortuitas.

Tardío, como corresponde a un arte síntesis de todas las manifestaciones artesanales, el teatro respondió de manera evidente a la altura de 1988. Desde los márgenes, los actores-personajes desnudos del final de *La cuarta pared* estremecieron la platinada superficie del agua; un camino que, sin esa estridencia y repercusión, ya habían desbrozado en parte el grupo Buendía, la producción dra-

matúrgica y crítica en el Instituto Superior de Arte y otros experimentos, luego extendidos en numerosos núcleos jóvenes a lo largo del país. En efecto, tocaba a los «nuevos» evidenciar artística y estéticamente el cambio de signo.

Éste no se distanciaba, por supuesto, de los denominadores expuestos antes como rasgos dominantes del período. En lo específico teatral, recuperaban un vínculo orgánico con la tradición —incluso con tendencias cortadas en los 70 o interrumpidas a fines de los 60—, al tiempo que la asaeteaban con sus interrogantes, cuestionamientos, ironías y recomposiciones, y se adherían a experiencias foráneas. Se integraban vectores, hasta ese momento antagónicos en apariencia, de la contemporaneidad teatral de la Isla. En particular, zonas de la «poética crítica» del grupo Escambray con la experimentación más vanguardista, y de esta última con recursos del vernáculo.

Aquel hálito no se confinó a los jóvenes; atrajo e impulsó al concierto generacional de la escena cubana, lo que produjo interesantes renovaciones. La inercia comenzaba a ser vencida desde la creación, con la ayuda de las transformaciones organizativas e institucionales. Los resultados se verían mejor, en su continuidad, durante los años subsiguientes. Los 80 se adentraban en los 90.

«Los noventa llegaron ya», rezaba el título de una exposición de artes plásticas, bastante adentrada por entonces ya la década. Los artistas advertían sobre la obnubilación todavía ejercida por el pasado reciente, amén de nuevos rostros y propuestas. La fuerza expansiva de una etapa a la cual el teatro había llegado tarde —como generalidad o que, tal vez con más precisión, cerraría con su capacidad de síntesis de las artes—, derrumbaba la convención del tiempo quizás hasta 1993.

No obstante, para trazar en el agua el mapa de la Isla, el teatro estaba en escena cuando el país se declara en Período especial, apertura violentísima y radical de los 90. La pobreza por venir era negada simbólicamente en las tablas de la sala Covarrubias del Teatro Nacional (otro enlace metafórico) por Carlos Díaz con el inicio de su trilogía sobre textos norteamericanos. Desde una vertiginosa y neobarroca emisión de signos se discurría sobre tópicos muy presentes pero marginados y que alcanzarían más tarde viva presencia en la realidad o en zonas del discurso social del país. Ellos eran el hombre y el poder, el andrógino y la otredad sexual, las influencias soviética y norteamericana en la mentalidad, los comportamientos y los estados del país, todos mezclados en un espacio carnavalesco que afirmaba la cubanidad de la propuesta mediante recursos contradictores de los contenidos puestos en juego. Díaz llamaba, de manera elíptica, a un desentumecimiento de las estructuras sociales, a una liberación de las mentes frente a prejuicios y diferencias y, en varios planos, a un reconocimiento de lo propio.

Teatro y sociedad incentivaban su diálogo. A pesar de la aguda crisis económica y sus reflejos sociales, ideológicos, políticos y cotidianos, el público, sobre todo en La Habana, entraba en ese diálogo con la Isla a través de la escena. Comenzaba a acentuarse un perfil de ese intercambio permanente en la historia escénica del país, entre teatro y nación, recirculado con singularidad por la modernidad y la vanguardia. Ahora el teatro pugnaba por tomar el pulso todo, el completo peso de la Isla.

Desde el centro de esa Isla, con el Estudio Teatral de Santa Clara, llegaba una relectura de un pasaje bíblico (el enfrentamiento entre David y Goliat) cuya recurrencia en el discurso político cubano sembró Martí. *El lance de David*, de Joel Sáez, lo ubicaba en plena calle, o en un parque, donde dos adolescentes convertían sus referentes de ese momento (ruidos, juegos, voces) en un ruedo infantil a través del cual se producía una desconstrucción del mito para encauzarlo, con toda su dimensión épica —tan cara a los cubanos—, en una premisa cotidiana. Lo definitorio no era el conocido desenlace del acontecimiento, sino cómo esa Historia mayor de la nación, su eterno reto frente a las apetencias coloniales externas, encarnaba en el universo y la vida común de los habitantes cubanos, en particular los jóvenes, que no habían vivido etapas más heroicas en su significación clásica y, sin embargo, se aprestaban a iniciar un período de no menos valor épico pero de otra cualidad. ¿Cómo lograrlo?, se interrogaba el espectáculo.

Sesenta kilómetros al sur del Estudio Teatral, Teatro a Cuestas, de Cienfuegos, se acercaba a parecidas preocupaciones. *Rara avis*, de Ricardo Muñoz, trazaba, a quinientos años del «descubrimiento», una parábola sobre la conquista de América, pero dejando atrás cualquier pretensión historicista. Al revisar los diferentes iconos de sucesivas imposiciones foráneas, hablaba de los ciclos del acto colonizador por estas tierras poniendo énfasis en los *medios* utilizados para ello. Sin aludir de manera explícita al presente, colocaba al espectador ante sus disyuntivas. Del mismo modo, esa reflexión sobre los medios se formalizaba hacia el interior del montaje mismo, referenciando así el propio marco de contradicciones de ideas y conceptos sobre la Conquista. Tradición y actualidad, contemporaneidad y asimilación, se convertían en centros de un discurso que, por otra parte, asumía el derecho a la convergencia de una serie de experiencias, géneros, formas y sistemas teatrales para producir algo propio. *Rara avis*, espectáculo negador de toda colonización, defensor de la asimilación crítica y creativa como un rasgo esencial de nuestra cultura.

En tanto, *Safo*, de Carlos Celdrán, desde la escondida loma capitalina del grupo Buendía, parecía mirar al pasado. La reconstrucción, siempre relativizada, de la trayectoria de una popular cantante cubana de los años 40 y 50, tipifi-

cadora de un conjunto de rasgos de muchos de los músicos de ese tiempo, constituía el eje de una mirada hacia una zona prohibida o negada del transcurso cultural cubano. Más que una vuelta nostálgica a la etapa prerrevolucionaria, la cual ha resultado una fuerte presencia en la filosofía popular del período —después reflejada en la escena—, se trataba de la recuperación de toda voz sepultada por cualquier reduccionismo anticultural. Aunque la voz de esta Safo no existía como tal, el teatro apuntaba también una voluntad de reconocimiento de aquellos espacios marginados, sea por el discurso cultural dominante, sea por la prevalencia de una lectura política del tejido cultural. *Safo* se sumaba, desde su especificidad estética, al diálogo, generalizado y profundizado en estos años, con *todos* los hilos de ese tejido.

Un grande, Abelardo Estorino, atrincherado en su habitual sala del Vedado habanero, recirculaba con *Vagos rumores* la sabiduría que escondía el pasado, un pasado aún más lejano que el de *Safo*, el cual había que penetrar en sus aparentes silencios. El paralelismo entre la condición efímera del teatro y la frágil finitud de la vida, presente en su monumental *Milanés*, se veía potenciado con esta reescritura sintética del texto. La vida del poeta matancero José Jacinto Milanés, maltratada por una época (comienzo y mitad del siglo XIX) materialista, una sociedad mercantilista y desespiritualizada, de desprecio generalizado por poetas e intelectuales, por todo aquello que no resultara ganancioso en términos monetarios. Ante ese horror, junto al de la esclavitud de los negros y de Cuba, se alza la creación fundante de la palabra y la obra como respuesta del poeta. Milanés sabe que le habla al futuro más que a su presente, pues tal futuridad será posible por hombres como él. De ahí la consecuencia ética personal con lo postulado en su obra, ineludible posición que lo llevará a una profunda crisis existencial y psíquica. A través de ella, *ve* Milanés los fantasmas visitantes de su entorno, espacio poético mediante el cual el autor desata un extraordinario juego teatral, deudor de las grandes corrientes universales de la dramaturgia y la escena contemporánea, pero absolutamente estorineano; capaz de indagar, gracias a su artísticidad inmensurable, en las sustancias de la cubanidad para hacerlas presente. Estorino logra que los vagos rumores inscritos en los discursos fundacionales de la nación no sean acallados por circunstancias análogas; que el pasado, como perseguía Milanés, hable a la comunidad cubana insular de hoy y de mañana.

Por su parte, Eugenio Hernández Espinosa conseguía, por primera vez en muchos años, actualizar el legado popular proveniente de fuentes africanas gracias a *El león y la joya*. El espectáculo, adaptación de una pieza de Wole Soyinka, aprovechaba la densidad del referente original sincretizado en la cultura cubana, buscando un diálogo con públicos amplios sobre su condición actual. De

hecho, la deteriorada sala donde transcurría se ubicaba en el centro de barrios populares donde las prácticas religiosas o culturales de ascendencia africana son comunes. Pero Hernández Espinosa no repetía el código de estas prácticas, sino que lo transformaba al servicio de sus objetivos dramáticos y estéticos y, a través de una fábula antiquísima, se adentraba en las relaciones intergeneracionales, así como en el papel de cada generación en la sociedad. Contrariamente a lo que parecía ser la corriente principal de ese momento, el montaje se pronunciaba a favor de los «viejos». Ellos, a pesar de sus errores, no faltaban a su honestidad, mientras los jóvenes utilizaban su ímpetu y su astucia para trepar al poder a cualquier precio. Para qué y cómo utilizarían ese poder no lo contestaba el espectáculo, mas sembraba la duda sobre la vinculación fin-medios. Como metáfora, se adelantaba a la honda preocupación generada en el país en torno a la natural sustitución de la generación histórica en los planos social y político. Un similar orden de ideas ponía, literalmente, en juego Vicente Revuelta gracias a la shakespereana *Medida por medida*. El espectáculo terminaba cayendo la tarde a la luz de muchas antorchas que podían contrarrestar el eventual apagón que inundaba el patio de la casona de Línea.

También en *Las ruinas circulares*, de Nelda Castillo otra vez con (y en) el grupo Buendía, acontecía una indagación en las fuentes conformadoras de nuestra cultura, partiendo de una investigación-exploración sobre textos no teatrales. Los personajes nacen de una evocación, de un ritual y en ese espacio sagrado emprenden un viaje. La escena junta a un negro-esclavo-brujo-cimarrón con Don Quijote y Sancho o, más bien, con dos personajes que en esa aventura se lanzan tras las huellas de Quijote y Sancho. Estos se realizan como personajes al descubrirse en sus propias visiones (los molinos, Dulcinea, la ínsula...). De un lado el negro y del otro Quijote y Sancho producen un choque intercultural, el cual expresa, en pasado, a los ascendientes africanos e hispánicos y, en presente, los modos de comportamiento que convergen en la cubanidad. Ese lugar, al mismo tiempo de confluencia y choque, se refuerza continuamente en el discurso escénico a través de las locuras-visiones-acciones que generan la zona de conflicto entre los protagonistas. En el planteo de disyuntivas al que nos sometía *Las ruinas circulares* entre la fe, la ilusión y lo terrenal; entre la utopía, los ideales y la realidad que los desvanece, había un profundo espacio para reconocerse como ser humano y como habitante de este tiempo y de esta tierra. Al igual que en *Rara avis*, este montaje verificaba su propuesta de contradicciones ideológicas en el interior del propio equipo de trabajo y de su discurso escénico. Trataban de explicarse la realidad, conformada por altos ideales e imposibilidades objetivas, y las actitudes derivadas de esa contradicción, a través del origen «genético» de ese universo de vectores en juego. Como en *Rara avis*, se

apuntaba la defensa de la gran utopía e identidad americanas, ideas en vertiginoso descrédito. La circularidad renacía; línea continuada en estos años. Sobre las ruinas de un mundo amenazado con la desaparición, después de deconstruir sus medios de realización, un acto ritual, de donde surgía otra manera de comunicar, defendía una verdad profunda: en la procesión final, acompañados por la música de los Carmina Burana sobre la que se superponen los toques de tambor, vamos todos en vida y muerte, renaciendo siempre, guiados bien unas veces, otras no; pero tratando de levantar y sustentar a toda costa la imagen-símbolo del Quijote.

En *Manteca* —un montaje que tocó varios puntos del mapa teatral habanero—, de Alberto Pedro-Miriam Lezcano, con Teatro Mío, también se creaba, de otro modo, una condición ritual. Pero la ritualidad se asentaba en la cotidianidad como punto de encuentro de toda la vida social. Las connotaciones simbólicas aparecían en esta puesta en escena muy vinculadas con la existencia/resistencia heroica del común de los cubanos. La escritura de la obra lograba rebasar, sin embargo, la chatura de una descripción reproductiva de esa vida. El verbo y el diálogo entre los hermanos resultaba atravesado por toda la densidad y profundidad del espacio social cubano. *Manteca* brindaba una imagen transformada de la Isla, en dos planos: por un lado, la acumulación de una *cultura de las cosas*, planetaria e integradora, que llegaba hasta el plato de arroz colocado en la mesa; por otro, la crisis desatada en el interior de ese sistema establecido por las transformaciones acaecidas en el mundo. Así, la isla era comprendida e interiorizada como Isla, como realidad a-islada, dentro de la nueva configuración globalizadora. La manteca, más que símbolo asociado antaño a la droga y por tanto referenciado como un posible nihilismo resultante de la crítica existencia cotidiana, era metáfora de un aislamiento no buscado. Los personajes reclamaban manteca, un producto preterido por su daño a la salud en tierras primermundistas, pero de imprescindible necesidad para la dieta nacional. El contraste quedaba notoriamente establecido. Los hermanos, aun en medio de sus conflictos, salvaban la familia igualándola al espacio mismo de la patria. Al cerdo asesinado debería sobrevenir otro, que cuidarían entre ellos. No había posibilidad de «importar» la manteca, la *diferencia* sería posible únicamente si el nuevo cerdo era criado por nosotros mismos. La familia, el gran tema del teatro cubano contemporáneo, tenía otra salida, se juntaba alrededor de lo por venir, en buena medida resultado de su propio trabajo. A la disolución de la familia en *Electra Garrigó*, a su parálisis en *Aire frío*, a su conflicto frente a un nuevo orden social en *La casa vieja*, a su irresoluble destino en *La noche de los asesinos*, la continuaba la unión crítica en la diferencia, de *Manteca*.

Otra mirada a la familia llegaba con *La paloma negra*, de Rafael González-Carlos Pérez Peña, desde las alturas del grupo Escambray. La focalización se ubica sobre los tres personajes jóvenes, protagonistas de sus respectivas historias, cuyos entornos familiares se desvanecen, desempeñan un papel negativo o se conforman con un rol ausente. Mario, Julio y Narciso se enfrentarán a los obstáculos colocados por la familia, la escuela o la sociedad, que les impedirán realizar sus vidas. Cada una de estas instituciones representa un poder y lo ejerce contra sus propios hijos. En última instancia, la pieza centra su interés en el proceso de formación de una generación: la más joven que habita la Isla. En consecuencia, allí están reflejadas las angustias, las pérdidas y los desencuentros de muchos jóvenes que tropezaron con los dogmas y las intransigencias ideológicas, con las arbitrariedades y los errores, con las rupturas familiares y las intolerancias sociales, con la simulación y las miserias humanas. *La paloma negra* es, por tanto, antes que una «denuncia», la búsqueda en el espectador de un ejercicio crítico frente a su realidad. Así, ante el discurso masificador y enajenante de los medios de difusión y la propaganda oficial, aparece la imagen *transformativa* que apela al conocimiento y la inteligencia del público; parte de una *poética crítica*² renovada, como había dicho, a partir de *Molinos de viento*, pero cualificada en un perfil definitivo con *Fabriles*: el conflicto no es operante entre los «rezagos del pasado» y el presente, sino entre las distintas contradicciones, percepciones y perspectivas del hombre ante su propia actualidad. Característica ésta, descrita antes, que denomina un cambio general en el teatro, las artes y la cultura cubanas. Ello acentúa, como en el caso de *La paloma negra*, la perspectiva analítica. Las imágenes del espectáculo no ilustran, reúnen en un haz la conciencia fragmentada de los protagonistas, los cuales vibrarán, de la misma manera que los espectadores, ante la figura del padre: unas veces ausente, otras melodramático, otras represivo. El padre que espera de ellos lo que no pueden dar. Con *La paloma...* se reabría este tema central del padre en la familia, después recurrente. Otro diálogo crítico asumido por el teatro cubano, indagando en los reversos de las imágenes complacientes del espejo.

Con *La niñita querida*, de Carlos Díaz (otra vez en la Sala Covarrubias), se producía la plena asunción de Virgilio Piñera. Después de los acercamientos a *Aire frío* y a *Electra Garrigó* en los 80 por parte de Abelardo Estorino y Flora Lauten respectivamente, había sobrevenido el silencio. Los 90 se abren para Piñera con *Dos viejos pánicos*, dirigida por Roberto Blanco, al cual seguirían abordajes de varias piezas por parte de María Elena Ortega, Raúl Martín y otros.

² Omar Valiño. *La aventura del Escambray. Notas sobre teatro y sociedad*. La Habana: Ed. José Martí, 1994.

Fuera de Cuba, antes de esta etapa y durante ella, el destacado director cubano Alberto Sarraín iría tejiendo una cadena de montajes sobre la obra piñeriana. No es, al menos aquí, hasta la puesta en escena de *La niña querida*, que Virgilio irrumpe en todo su espíritu. Carlos Díaz proseguía su constante acercamiento a la Isla, alejándose de toda solemnidad castradora de la libertad expresiva del ser cubano; una puesta al día total de sus obsesiones por el libre ejercicio de la sexualidad, el derecho a la diferencia y el hombre frente al poder. Por ello mismo sometía a un cubanísimo choteo la importación de la solemnidad soviética, síntoma externo de copias más duraderas y profundas. De igual modo, defendía el derecho a disparar sobre sus padres y abuelos de la joven Flor de Te, quien se negaba a la imposición de un nombre (una definición es ya un condicionamiento, parece decir Virgilio) que no le satisfacía. El espectáculo, gracias a una esencial cubanidad lograda mediante la sensualidad, el espíritu lúdico, la parodia y una visualidad desbordante, actualizaba un difícil Virgilio que acudía, cual vuelta de tuerca, al conflicto familiar como paradigma del espacio social; una línea —ya ha sido dicho— sembrada por él en la escena nacional.

No se reducía la voluntad del teatro cubano a tomar partido entre hijos y padres, sino a situar un eje que atravesaba, y a su vez era atravesado, por todo el espectro social. Cada puesta en escena, como síntesis del laboreo integrador del teatro, aportaba un ángulo del conjunto. A la altura del primer trienio de los 90, teniendo como resumen 1993, ese conjunto de montajes —siempre excepcionales— comentaban el alma de la nación desde las efracciones de sus imágenes, y ofrecían distintos puntos de vista sobre el desgarrado tránsito hacia una utopía que se veía aún más lejos. La lucha cotidiana expuesta en *Manteca* era el mejor símbolo de ese desgarramiento diario, después de tantos sacrificios y postergaciones. Todos los ideales pasaban por el *sitio* de lo real.

Un paréntesis editorial

En febrero de 1994, salidos de las imprentas de Argentina con destino a Cuba, se presentaban en la Feria del Libro cien títulos de autores inéditos, en su inmensa mayoría jóvenes. Bajo el rubro de «Teatro» una subcolección representaba a la dramaturgia con seis libros de siete autores, entre los cuales se publicaron trece obras.

A esa altura, en ese conjunto podía apreciarse la significativa ruptura u oposición con respecto al texto teatral dominante, sobre todo, en el primer lustro de los 80. En esta dramaturgia un pensamiento propio encarnaba a través de un

ejercicio distintivo que configuró una estética específica. Si con las preocupaciones y desafíos planteados por la hornada de estudiantes, y la práctica pedagógica de Flora Lauten en la Facultad de Artes Escénicas, había comenzado a escucharse la voz de una nueva generación teatral pugnando por aparecer, ya en los dramaturgos se perfilaban los rasgos estilísticos de una producción que más tarde ocuparía la escena, aunque no lo hiciera, en general, mediante estas mismas piezas.

De tal modo, Salvador Lemis continuaba con *Mascarada Casal* la línea abierta por Abelardo Estorino en 1974 con *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*. Pero la doble aventura del conocimiento expresada en la obra (la del personaje y la del autor) se aleja de una perspectiva historicista o sociológica —aunque no excluye a ambas como telón de fondo— y valida lo poético como medio de indagación en el individuo y su contexto.

No hay en *Mascarada Casal* la voluntad de «historiar» un período, o la de reconstruir la vida de una celebridad a través de un drama histórico, sino la de explorar el conflicto entre el hombre y la sociedad a través de un creador (que en este caso es un artista, mas no se reduce a una concepción sectorial del problema) y su inserción en una realidad concreta, hostil, homicida. Así, la insaciable búsqueda de la belleza por parte del poeta, tanto en el «mundo físico» como en el «mundo moral», se hace trizas ante el devenir social.

Lo anterior va a constituirse en rasgo común de la denominada «línea del poeta» en la dramaturgia cubana. Se acentúa, como en este caso, el análisis y la contradicción del universo individual e íntimo del personaje, en contraste con la mayoría de los textos de aquellos años y, sobre todo, de los precedentes, donde el personaje se convertía en «vector» de fuerzas colectivas. Ahora, los atormentados seres elegidos como protagonistas posibilitaban a los autores explorar en mayores densidades dramáticas.

Asimismo en *Mascarada Casal*, esa indagación llegaba a través de un discurso no realista que coloca la imagen como centro, aún sin desdeñar la palabra, y siempre intentando con esta última rebasar una cualidad cotidiana, obvia. El tejido dramático responde así a una «lógica» del sueño o la memoria. De alguna manera, puede considerarse que el drama se desarrolla en la mente de Julián del Casal. Esto permite, a su vez, una inagotable reflexión sobre la condición del teatro. Lemis «actualiza» de tal modo el conflicto, no sólo mediante las parábolas entre su presente y el tiempo histórico del poeta. Expande y distancia, desde los entresijos del texto, las contradicciones entre lo «representado» y «lo por representar», entre la historia (realidad) y la expresión teatral (el arte). Gracias a ese mecanismo ambivalente amplía la riqueza del drama, la crítica al personaje y su entorno, así como ensancha las posibilidades de la búsqueda.

queda de la verdad por parte del espectador. También muchas de estas características, en ese u otro estilo, van a recorrer la producción de estos dramaturgos. No obstante, es imposible reducir o encasillar tal obra a supuestos predeterminados.

En este sentido, las piezas de Carmen Duarte discurren desde otra perspectiva. De desigual calidad, ofrecen una medida de la evolución de su obra durante más de una década.

Al anochecer ubica su acción en el entorno del Pacto del Zanjón. Su centro, aunque la pieza porte un valor cognoscitivo y humano sobre el marco histórico de aquel acontecimiento, es un conflicto ético entre los hombres que ¿protagonizan? ese definitorio hecho. En la obra, claramente realista, se dibujan una serie de rasgos que ejemplifican el tránsito hacia otra mirada en los jóvenes dramaturgos. *Carolina de Alto Songo* juega, en tono humorístico, entre el realismo y la fantasía. Una guajira que ha soñado ser Josefina Baker, imagen a través de la cual se representa su sueño, su destino, su frustración. Por su parte, *La plaga* evoluciona hacia los contornos del absurdo y la crueldad teniendo como referencia el estado y el papel de la familia cubana. Abuela, padre y nieta discuten acerca del desamor, la insolidaridad y la falta de comunicación, usando —para subrayar esas mismas calamidades entre ellos— distintos modos de representación: guión, radionovela, televisión... ¿Cuánto me das marinero?, que da título al libro, sitúa a la vieja Celina en una barca —remembrando a Caronte— que conduce a la joven Ana, después de ser ésta encontrada en el mar tras un, al menos aparente, intento de suicidio. Tanto en esta obra como en *El Tarot* —donde dos locas dialogan en un aparente sinsentido— encontramos una preocupación por la posibilidad de labrar un destino propio, siempre creativo y libre.

En las obras de Carmen Duarte, tal vez menos trascendentes y operantes en el tiempo, destaca una perspectiva crítica con respecto a la realidad —que no siempre logra escapar de una cierta retórica—, la mirada particular de y sobre la mujer, subrayando el deseo de alcanzar una vida más plena, y mayor apoyo en la palabra y el diálogo como vías de expresión.

En similar vertiente pueden situarse *El grito*, de Raúl Alfonso y *Laberinto de lobos*, de Miguel Terry, publicadas en «Pinos Nuevos»³ en un mismo volumen.

Los personajes de *El grito* —que indica su inspiración en la obra plástica homónima de Munch— son Arturo, hijo de una familia acomodada con un padre

³ «Pinos Nuevos» es la colección en la cual aparecieron las obras que se están comentando. Fue una iniciativa solidaria argentina para dar a conocer a escritores cubanos inéditos. Los títulos fueron publicados por la editorial Letras Cubanas en 1994.

influyente, y Tomás, vástago de un preso político y de una madre que finalmente abandona el país. Los amigos se encuentran después de varios años y la memoria los retrotrae al lacerante recuerdo de la emigración masiva de 1980 por el Mariel. La definición ideológica, la doble moral (simulación) de muchos en el comportamiento ante aquellos momentos, la dura ofensiva desatada en el país contra los que se marchaban les golpea aún el alma. Tomás, a pesar de ser acusado en aquellos momentos, no se fue y su inteligencia le ha permitido imponerse, en tanto Arturo vive resentido en medio de sus posibilidades materiales y su aburrida existencia. Fantasmas reales de una parte de la juventud, como el refugio en la drogadicción, la pornografía y el alcoholismo, atraviesan la escena. Y puede inferirse cierto planteo de atracciones homosexuales entre ambos.

Así, la situación de angustia, la atmósfera opresiva y el rápido diálogo entre los personajes se extienden como soportes que confieren gran vitalidad y densidad teatral a la obra. A través del juego, del uso de mínimos recursos objetuales, de ciertas imágenes que, llegadas del pasado, encarnan en la escena, de la efectividad de la palabra y de la exigencia planteada al director y a los actores, Alfonso lega un texto valioso y todavía vivo.

Laberinto de lobos, de Terry —el único autor de la colección no graduado de dramaturgia del I.S.A.— lleva al pie la fecha «junio/93», como remarcando la durísima confrontación ética de los habitantes de esta Isla por aquellos días que él recoge en su obra: los caminos de cada ser humano para asegurarse su existencia ante una realidad cambiante y en crisis. La pieza enfrenta a un honesto abogado con dos de sus excompañeros de estudios, los cuales han preferido una prostitución más o menos directa, o la convivencia con ella. A pesar del «esquema» del conflicto los personajes no están exentos de humanidad en sus contradicciones. En tanto la obra, de un realismo crudísimo —a veces demasiado explícito en sus enunciados e incapaz de escapar, en ocasiones, de sus referentes inmediatos—, trasmutado por momentos en procedimientos poéticos, imbricados de manera orgánica en la escritura, busca impactar al receptor mediante esos recursos, sus interrogaciones y las aristas brindadas para el análisis.

Con deudas a un lado y al otro de los dos caminos principales de la promoción —el teatro poético y el texto con tendencia realista; aunque no son excluyentes por sus contaminaciones mutuas—, puede ubicarse *Tren hacia la dicha*, de Amado del Pino. No sólo se parece su autor, como alguien señalara, al personaje de Recién Casado, sino a toda la obra y, por supuesto, a sus obsesiones. De un inicial planteo reproductivo en la situación —un grupo de pasajeros en un tren— se evoluciona hacia ciertos visos irreales que contagian a los personajes en su búsqueda de la felicidad. Sin dejar de apearse a un contexto clara-

mente expuesto y donde se reconocerían los espectadores, *Tren hacia la dicha* erige su dramaticidad en el par: persecución utópico-lírica de la felicidad *versus* realidad concreta, y en una continua complicidad con el público potencial que, mediante lo expresado en la pieza, las alusiones de los personajes y su propia experiencia, está llamado a reconocerse en el drama. Esto confiere riqueza al texto, otro de cuyos valores es el delineamiento de los personajes, a pesar de lo cual —y de presentar un tono humorístico muy especial— nunca ha subido a escena.

Otro cosmos se encuentra en un libro como *Nostalgias de escenario*, de Ricardo Muñoz, que incluye tres piezas: «La gran temporada», «Las rosas de María Fonseca» y «A la vuela, vuela... año mil novecientos tanto». La obra de este autor se distingue, entre otras cosas, por ser la más representada de toda la generación, bajo su propio papel como director en el grupo Teatro a Cuestas, de Cienfuegos, aunque no sea el caso específico de las recogidas en este volumen. Ello ha determinado un envidiable diálogo entre el dramaturgo y la escena, algo que se revela en la eficacia potencial de los textos y los mecanismos a los cuales acude. En ese diálogo Muñoz Caravaca ha perfilado una poética identificable no sólo por la calidad lírica de su palabra, sino por el logro de una cualidad de pensamiento, y sus correspondientes funciones, expresado en el tejido todo de sus textos. Se trata, repito, más de una poética actuante que de un estilo previamente delimitado, la cual se caracteriza por un conjunto de

coordenadas ideológicas, estructurales y de lenguaje [...]: búsqueda del conocimiento y la libertad, diálogo filosófico, conciencia ética y reflexiva acerca de la conducta y la conciencia individuales, fines utópicos, conflictos entre los altos objetivos propuestos y el camino para alcanzarlos, fragmentación del discurso, intemporalidad, carácter fabular, espacio no determinado para la acción teatral o acaso ubicado en la mente de los personajes; lo que le permite así una extraordinaria libertad expresiva en el planteo de la historia, las acciones imágenes, los giros dramáticos, el papel de los personajes... es decir, una plena correspondencia entre las ideas sostenidas en las obras y sus resoluciones compositivas⁴.

Donde se revela también, como en las mencionadas piezas, «la profunda tragicidad de los personajes de Ricardo, atrapados en (por) sí mismos, carceleros de sus propios sueños, pero, al mismo tiempo, impulsados por él afán de esta-

⁴ Omar Valiño. «Algunas claves para una dramaturgia otra. La obra de Ricardo Muñoz», en *Tablas*, núms. 3-4, 1995, pág. 47.

blecer su verdad enfrentándose a las barreras que comporta cada época, imponiendo la fuerza del yo, del individuo y asumiendo el riesgo de ser»⁵. Esas características, obviamente, se pueden entrever, visualizar, en los textos reunidos en *Nostalgias de escenario*.

Quizá esa vertiente de lo poético llega a su representación máxima con la «apoteosis del icono» propuesta por Joel Cano en *Timeball*. Obra idolatrada por su brillantísima estructura, pero que, vista desde el presente, padece cierta incapacidad de trascender los muy concretos referentes utilizados, al tiempo que no obvia una suerte de tautología de los significados cuando ya se conocen las pautas del juego. Aún así, Cano traspasa el caos, la «incoherencia», la intertextualidad y el juego con la cita, la desjerarquización de la información, el referente kitsch, la parodia, la mezcla... como recursos teatrales para convertirlos en las formas mismas a través de las cuales se realiza el discurso; discurso que, mediante su ambivalencia, autonomía y reivindicación de un papel activo del perceptor, conseguiría un trazado modélico, al menos desde un punto de vista teatral, para las ambiciones que la nueva generación teatral ansiaba llevar a la práctica.

Casi todos los autores analizados, excepto Lemis, Alfonso y Terry, reaparecen con alguna de las obras incluidas en «Pinos Nuevos» en la antología *Morir del texto. Diez obras teatrales*, preparada por Rosa Ileana Boudet y publicada en 1995 por Ediciones Unión. Seguramente, el mayor acierto de este libro fue acercarse, y por tanto acercar al lector, a una textualidad vinculada a la vida misma de los escenarios en dos niveles. Por una parte, se trataba de piezas de dos generaciones que confluían en los escenarios de la isla. Por otra, que algunas de esas piezas surgían de la escena misma.

Si bien con respecto a la dramaturgia no se ha estudiado el «problema generacional» con el detenimiento y la profusión disfrutados por la narrativa —particularmente en el cuento— y la poesía, es obvio que Rafael González, Abilio Estévez, Reinaldo Montero y Alberto Pedro —nacidos en los primeros 50— se incluyen en la promoción que comienza a producir a inicios de los 80, aunque la circulación de sus obras padezca el retraso común a toda esa generación. Además de por las evidentes diferencias estilísticas que, como en el resto de los géneros literarios y en otras manifestaciones artísticas, hacen ostensible su pertenencia generacional.

Para una y otra representó un reconocimiento la propia inclusión de estos textos operantes en la escena nacional. Pero, en mi opinión, el gran mérito de la antología —su riesgo, su atrevimiento— está en el espacio ofrecido a la dra-

⁵ *Ibid.*

maturgia espectacular, una vertiente de la producción más joven que no había encontrado ningún sitio de legitimación fuera del teatro mismo.

Esa dramaturgia se define por una textualidad propia del discurso escénico, determinada por él y, en sus mejores exponentes, sugerida y precisada en él durante el proceso de elaboración de los espectáculos. Es decir, aquella dramaturgia que, a pesar del logro de una cierta autonomía como texto, se constituye en un sistema de códigos no sólo verbales y por tanto trasladables a los signos de la escritura únicamente como testimonio de un proceso, pues su grado de existencia es verificable, en su exacta dimensión, por el espectador frente al espacio escénico.

Ello explicaría la rara sensación que provoca leer *Ópera ciega*, de Víctor Varela y *Safo*, de Carlos Cedrán y Antonia Fernández, aunque no pueden desdñarse ciertos matices entre ellas. En el primer caso la prevalencia del código verbal desvaloriza la pieza, justamente porque es el portador de un discurso unidireccional, reductivo y carente de belleza literaria —lo menos destacado siempre en el teatro de Varela— que el lector no ve interactuar con los restantes códigos espectaculares. En el segundo vale subrayar la presencia de la actriz junto al director del espectáculo, como firmantes de la obra, una clara demostración de lo expresado en el párrafo anterior. Safo en su notación, más que en su escritura, ejemplifica muy bien lo que es la dramaturgia espectacular: guión de acciones-imágenes de un espectáculo más que texto, pura guía y conciencia de la representación.

Salvar el teatro

La secular pelea del teatro cubano por su renovación resultaba ahora inseparable de la pelea por su supervivencia. Aunque en términos generales el país comenzaba con lentitud a rebasar la crisis económica, el teatro perdía la fuerza acumulativa proveniente de los 80, a la vez que se veía sometido de manera mucho más aguda a otras nocivas influencias. Cuba empezaba su reestructuración, el teatro su declive. No obstante, a través de las excepciones se iría trazando la ruta del teatro insular. Tal vez el signo que intentaban inscribir esas experiencias aisladas era, significativamente, la búsqueda de una totalidad en el trazado de la Isla sobre el agua. La isla como un todo indivisible, como metáfora. La isla como Isla. Más que territorio del país o la nación, territorio de una cultura, de una condición del ser. La escena respondía así al momento *crítico* que enfrentaba el país. En medio de la atomización, proveniente de una redefinición, necesaria y traumática de nuestro *vía crucis* posible como nación, el tea-

tro se afanaba por una integradora totalidad en su imagen de Cuba. A tono con una desintegración del contexto y una indefinición de los caminos concretos, buscábamos una cualidad representacional de la cubanidad como resguardo y refugio.

Perla marina, el texto de Abilio Estévez y no los montajes surgidos a partir de él, sería el comienzo visible de esa búsqueda en el teatro. No podía llegar de lugar alguno que no fuera Cuba. Un bellísimo y conmovedor oratorio por la cubanidad, donde el autor recurría a una intertextualidad que fundía en un solo discurso las voces de poetas y músicos que habían *escriturado* el rostro profundo de la patria. La Isla carecía de contornos para pertenecer a ella.

Esta última idea la evidenciaba Alberto Pedro en *Delirio habanero*. Entre lo onírico y lo real se encuentran en un bar la Reina y el Bárbaro, suerte de encarnaciones de Celia Cruz y Benny Moré; dos símbolos de la cultura popular reconocidos como paradigmas de lo cubano. Almas en conflicto sobre el escenario, seres representativos de actitudes diferentes ante el escenario sociopolítico, pero culturalmente imprescindibles «sobre el cielo de Cuba». Los personajes de la pieza no son ellos, sino que, cual ritual, los traen cada noche de la muerte y el exilio para subrayar la necesidad de su presencia, proponiendo un (nuevo) espacio de recuperación y tolerancia culturales.

También en torno a ese dilema y otros cruza la escena la *Antígona* del Estudio Teatral de Santa Clara, bajo la dirección de Joel Sáez. Partiendo más del mito que del texto de Sófocles, recrea el enfrentamiento de Antígona contra el poder y el orden establecido, aquí reforzados como ejercicios masculinos. Desde este punto de vista, el personaje recorre un camino de actualización del discurso femenino en Occidente: los basamentos civilizatorios griegos, el cristianismo, las revoluciones, la contemporaneidad... El grupo subraya así una de sus constantes, junto a la poética del juego infantil para tratar elípticamente el centro del universo de *Antígona*: el condicionamiento político de la pertenencia. Tanto Eteocles como Polinices merecen sepultura en su tierra porque ambos son hijos de ella. Ese planteo se dilata en el espectáculo por los materiales de construcción que, en el escenario, conforman la «escenografía», desde los cuales se alude a un mundo en disolución/construcción. Es decir, un estado de replanteo de la identidad y el orden sociales. Así, el desmontaje de una zona tan problemática al enfrentar la nacionalidad cubana, se realiza mediante la deconstrucción, cuasi «literal» por el uso poético de los materiales, como método de introspección de la realidad.

De alguna manera, en esa perspectiva se ubican *Medea e Inmigrantes*. Reinaldo Montero revisita el mito clásico para legarnos la visión de una Medea emigrante y marginada, subalterna y periférica, toda una metáfora del Sur y de sus

seres humanos. Su condena y subsiguiente expulsión de Corinto derivan en esencia de su condición de emigrada. Víctima de las diferencias sociales y culturales, del mercado y del dinero esta Medea remite a la tragedia de un país, de muchos países. Desde ese lejano lugar fija la mirada en su isla, mas ya no puede volver atrás. Contempla su pedazo de tierra con otros ojos. Es ella y es otra. Por primera vez un autor cubano de aquí coloca su referente contextual de tal naturaleza fuera del archipiélago. Ofrece así una mirada inédita en el teatro cubano, un margen para una nueva redefinición de sus fronteras.

Fronteras borrosas las de *Inmigrantes*, de José Oriol González. Un viaje, al contrario de Medea, tal vez hacia la isla, aunque porta una lectura similar. Los obstáculos de todo orden interpuestos a los llegados de otras latitudes en su camino de fundación, asentamiento y aculturación. Metáfora de cualquier grupo humano, incluso teatral, en su laboreo de vida. Nacida de las experiencias investigativas de Teatro de los Elementos con comunidades de inmigrantes que han fecundado nuestro espacio insular y carecen, sin embargo, del reconocimiento de su pertenencia. El espectáculo ensancha los límites de una siempre cambiante identidad.

Como conquistadores y no como inmigrantes arriban a la isla los personajes shakespearianos de *Otra tempestad*, precedidos en ambos montajes por el doloroso sonido del saxofón que imita la sirena del barco. Hamlet, Otelo, Macbeth, Próspero... se introducen como emblemas arquetípicos en el espacio de la isla. Están dispuestos a participar del laboratorio de Próspero, mas habrán de desatar un imparable proceso de interinfluencias e hibridaciones. Alguno perderá por el camino a manos de sus discípulos. La isla como simple territorio se irá transformando en Isla, sitio de savia propia. El grupo Buendía, con Flora Lauten y Raquel Carrió lidereándolo, sintetiza sus claves sobre la memoria y el devenir cubanos, los procesos de fundación y asimilación de (y en) la historia nacional, la utopía y las desgarraduras que se producen en su búsqueda, auxiliándose de la imagen cual núcleo dramático y la escena como espacio de confluencia infinita de disímiles fuentes culturales; únicos vehículos posibles para verificar la cualidad ideológica del montaje. Si Calibán apenas sabe qué hacer con el telescopio que Próspero pone en sus manos, al final se habrá dado cuenta de que, a través de él, puede verse el universo. Calibán cubierto de las máscaras de los restantes personajes, florecido de espinas, se ha hecho de todas las identidades pero es, por eso mismo, más que nunca, Calibán. El juego de inversiones comenzará otro ciclo.

En cualquier plaza del país puede aparecer el grupo Mirón Cubano, de Matanzas, llevando en andas a un nuevo *Quijote* o contando la fábula de *El gato y la golondrina*. La calle donde representan es, con seguridad, escenario real de

las incongruencias y dogmas sociales que pretenden combatir con su teatro. Le hablan al público que se detiene ante la violación, por parte del teatro, de la cotidianidad habitual. Una cotidianidad cuyos bordes delimitan el receptáculo común de la retórica burocrática, desespiritualizadora y enclaustrante enfrentada esta vez por el Quijote. Un espacio físico donde moral y sicología social ejercen un conjunto de prohibiciones convertidas en sacrosantas leyes contra el propio ser humano, al cual intenta despertar *El gato y la golondrina*. El Quijote cortará la cabeza al burro por encerrar al tomeguín, destinado por la naturaleza sólo a cantar. La golondrina desafiará la prohibición de casarse con gatos. El Mirón, de Albio Paz, proclama la revolución y la libertad que ejercen.

La misma obsesión es padecida por Carlos Díaz y se renueva en *Calígula*. Desde el entorno del poder la libertad es apenas un juego. La posibilidad infinita del poder, ajena a cualquier control, excepto por quien lo posee, traspasa cualquier límite hasta la crueldad, pero un día se descubre el precipicio ante lo inalcanzable. Surge, entonces, el drama del hombre (y del Hombre) en su ejercicio, una lectura profundizada en *Calígula* hasta legarnos una reflexión sobre el ser humano y el par posibilidad / imposibilidad. Díaz completa su visión exorcizante sobre la importación de rituales solemnes y vacíos, plagados de estereotipos y «modelos» de comportamiento y participación políticos del socialismo real en el tejido social cubano, actualizando, bajo estrictos presupuestos y resultados artísticos, estas ideas. El eje libertad de formas teatrales (condición libre del teatro y sus contenidos)-desenmascaramiento social-nuevo público, tan del Lorca de *El Público* como del Carlos Díaz del grupo El Público, sufría otra vuelta de tuerca.

También Estorino explota un eje similar en *Parece blanca*. Basándose en el mito Cecilia, a partir de la *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, crea una tragedia moderna, una tragedia de la cubanidad, del hombre cubano insular y por ello mismo de rango universal. Redefine el mito, y con él los relieves del pasado y el presente de la nación. Los personajes se enfrentan a un destino preestablecido, de donde el autor explota la materia y tensión propias del drama en función del centro conceptual de la pieza: destino-elección-libertad. La Cecilia estori-neana se renueva frente a las realidades sociales de la actualidad, que reactivan una recomposición social donde ella vuelve a tener lugar, así como sus circunstancias conexas: corrupción, contrabando, prostitución, dinero. Sin embargo, la tragedia se revela en toda su fulgurante magnitud al manifestar los personajes la imposibilidad de escapar de ese destino incambiable. Condenados a vivir en la novela donde todo está escrito, en la Isla rodeada de agua por todas partes, la repetición, connatural al teatro, se iguala en ellos al sentido de una vida infinitamente repetida hasta el cansancio. Los personajes son víctimas de la

sociedad que integran; esta sociedad parece no poder derrotar la inmanencia de ciertas constantes reaparecidas como ecos de todo su camino anterior. El dolor de la cubanidad es un grito: «¡Dios! ¡Villaverde! ¡Qué tortura!».

A esa idea de lo cíclico en la Historia recurre Reinaldo Montero en *Los equívocos morales*. Llevado a escena por Teatro Escambray el montaje resultó generador de una polémica que lo rebasaba. La batalla naval de Santiago de Cuba, episodio decisivo de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana en 1898, constituía el marco general (y teatral) del conflicto: la decisión del almirante español Cervera sobre el sacrificio o no de su flota ante una muy desigual batalla. Aunque el autor «aleja» el referente hacia la escuadra peninsular, su contextualización en el 98, y el orden de ideas que hace explícito, colocaban al espectador frente a un dilema cercano. El carácter trágico se escondía entre las razones de Cervera —las cuales se pueden valorar con más claridad por la utilización de ese referente distanciada—, y la memoria de la significación para Cuba del 98, justo a un siglo de aquel hecho, siempre vivo en su posibilidad de repetición.

Por otro camino en la asunción de un pasado vivo se encamina *Abdala*. Cómo asumirla, en medio de un panorama nacional y mundial donde no está en lo absoluto de moda un cántico al amor y deber patrios. Armando Morales y Sahimell Cordero encontraron un nuevo vehículo de emisión del texto martiano en el teatro de muñecos, haciendo visible, de paso, la punta de un *iceberg*: el espacio técnico, artístico e ideológico ganado por el teatro de títeres en los 90. Este segmento, por lo general dirigido a los niños, sustantiva en los mejores espectáculos de esta etapa una honda preocupación por el transformado entorno donde crece y forma sus valores la infancia. Por ello *Abdala* sintetiza en los tres planos antes mencionados la trayectoria titiritera. Sus hacedores le insuflan una cualidad extrañada que provoca en el espectador la sensación de que el poema dramático, más que representado, es homenajeado. Así, a través del homenaje al «pasado», se logra un diálogo del público con su historia. El discurso de imágenes análoga en forma constante, y acentuadamente subliminal, el espesor de la metáfora martiana a las circunstancias actuales de la nación para, junto a otros mecanismos teatrales, colocar al receptor frente a un espectáculo sacro de la patria.

Ese mismo espacio de tierra, desde otro ángulo, era comentado de manera irreverente en *Electra Garrigó*. Otra vez Piñera, ahora en las manos de Roberto Blanco, rendía un explícito homenaje a la tradición. El drama de la familia, la carencia de épica de la burguesía nacional, el machismo contra el matriarcado, la pertenencia o la partida condensan una radiografía del alma nacional. La cubanidad exigida por el texto es subrayada por Blanco al refe-

rirse a la puesta en escena original de esta obra por parte de Francisco Morín y el grupo Prometeo. Ese diálogo alrededor de las diferencias generacionales y las relaciones hijos-padres encontraría una acentuada y simultánea recirculación en los últimos meses, a tono con la despedida natural del espacio social de una generación que tanto ha tenido que ver con el dibujo del país y su proyecto.

En *La tríada*, Carlos Celdrán se apoya, justamente, en los mismos personajes: Electra, Orestes y Clitemnestra. Abilio Estévez crea con *La noche* una fábula en la cual uno de sus ejes gira en torno al hijo que huye de su madre. Julio César Ramírez impone nuevas visiones sobre *La casa vieja*, de Estorino y *La noche de los asesinos*, de Triana, primeras estaciones de «La trilogía de los hijos». Presenta, simbólicamente, a aquellos que fueron hijos en tales piezas como padres de la generación a la cual pertenece su colectivo Teatro D'Dos, e indaga en los condicionamientos existenciales, sociales y universales que constituyen la herencia legada a sus descendientes en la época actual, en la cual se verifica una circunstancia transicional similar, aunque dialécticamente más rica y compleja, a la de los inicios de la Revolución, referente obligado de esas obras.

Ahora mismo, con *Baal*, una versión de Celdrán sobre el original de Brecht, el teatro cubano toca una zona cada vez más inobviable: la marginalidad, la droga, la insolidaridad, la violencia. Los desechos del mundo del consumo son la realidad de la puesta. Baal no quiere, no puede ser aceptado. Él sabe asomarse al tedio, a la soledad y a la desesperanza.

Para Dios, políticos, o burgueses no es este teatro que sabe mirar la realidad buscando una identidad no restringida a tópicos conocidos y neutrales. Como, según Lucien Febvre, las artes y la cultura artística y literaria, si no reflejan, al menos *reproducen analógicamente* los procesos de la realidad, el teatro insular ha brindado testimonio de cuánto se ha transformado Cuba y el mundo de los 80 a los 90.

La implementación de una reestructuración económica que fue respondiendo paulatinamente a los urgentes reclamos de la realidad, bajo la cual ha cambiado el rostro del país, llegando a remover —con sus reflejos de diversa clase— los cimientos de la sociedad, ha ido condicionando una mirada otra, aun para los habitantes de este archipiélago que persistimos en ser singulares criaturas de un Sur diferente. Asimismo, a los radicales cambios ocurridos en el planeta (de nefastas consecuencias para los cubanos en un primer nivel, pero de indudables ganancias en un orden más profundo), se suma la «nueva» convergencia —tal como un inevitable ciclo histórico—, alrededor de 1998, de las seculares apetencias imperiales de los jurásicos políticos del Norte, en circunstan-

cias mucho más complejas. Ese latente peligro, real y presente más allá de las obviedades machacadas, recalçadas por un tipo de discurso oficial, ha sido percibido por amplísimos sectores de la sociedad como una amenaza para la existencia misma de la nación y la cubanidad.

Desde tal perspectiva, el teatro no podía seguir siendo el mismo. A pesar de su acentuada crisis, ha estado contribuyendo a la «construcción» de ese país, ajustado a sus propias posibilidades (y también a sus necesidades y deseos). En medio de una reestructuración en todos los órdenes, el teatro participa, siguiendo una evolución propia y libre, de la articulación de una identidad no restringida, para dotar de nuevas formas, imágenes e ideas los discursos identitarios de la nación. Se sirve para ello de una ininterrumpida cadena de deconstrucciones, con el propósito de articular nuevos paradigmas. El juego de bolos del artista plástico Kadir López, donde cada uno de los bolos se recubre con alguna obra clásica de la iconografía nacional, las canciones del trío ENSERIE o los temas del grupo Superávit, así como los materiales constructivos de *Antígona*, recurren a una poética infantil que permite mezclar juego, desprejuicio y deconstrucción con el afán de resituar valores y paradigmas. Cómo podría ser de otro modo si en todo el espectro social «flotan», al mismo tiempo, valores antagónicos, redefiniciones angustiosas, contradicciones insalvables.

A ese contexto de fuertes transformaciones —no siempre con un destino preciso, eficaz, consensuado y compartido— corresponde una acentuación de la seguridad de la tradición y una evaluación crítica de los modelos pasados y presentes puestos en juego. La tradición en permanente renuevo, sirve para re-colocar, desde su imaginación, la «construcción provisional» simbólica del país que viene, de la nación reestructurada. En el interior del teatro ocurre, entonces, una mayor dinámica de encuentros entre lo sociológico y lo artístico, se activa el puente sociedad-teatro, escena teatral-escenario de la Isla.

En este sentido, lo anterior explica la combinatoria de recurrencias temáticas y estilísticas observables dentro de los discursos escénicos. Por una parte, la figura del padre, la ingratitud, el diálogo-ruptura entre padre e hijos, la familia, el poder, son móviles dialógicos que, como dije antes, establecen nexos con la intensificación de la necesidad de una definición estable del futuro, luego del relevo de la generación histórica. De otro lado, el mencionado mecanismo de la deconstrucción —el cual no sólo me parece el más utilizado, sino el que reúne en un haz otras formas de producción de sentido—, recorre la escena, ayudándose de la parodia, la ironía, las citas, la intertextualidad, la hipérbole, el juego, para ofrendar lo que Umberto Eco ha llamado «un homenaje al modelo». Ese modelo objeto de relecturas y homenajes, es la propia tradición, en particular el vernáculo y sus recursos, es decir, los afluentes «cultos» y «populares» de la

herencia. Una tradición operante, viva, con una perspectiva abierta hacia el referente. Tradición y herencia sin complejos de culpa por no atenerse a una expresión, a una identidad de lo cubano confinada y circunscrita a un número de fórmulas, imágenes y elementos «clásicos».

Lo cubano se constituye de lo inefable, se representa de forma concreta y el espectador lo recibe, reconociéndose, como la presencia de «algo» que se comunica con él de manera única.

Con esa fuerza, en medio de un mundo globalizado —es decir cada vez más estupidizado y norteamericanizado—, busca Cuba su utopía en la consecución de una sociedad alternativa al *establishment* de ese mundo de hoy. Tal vez soñando, incluso, con ser una célula viva, en el minuto que la acumulación espiritual contraria al estado actual de cosas estalle y traiga nuevas resoluciones de existencia.

En una sociedad alternativa no debe ser relegado o marginado el aporte de este teatro vivo a la geografía ideológica y espiritual de la nación. Menos en función de dar paso a un teatro de corte comercial ya inocultable en la Isla, la cual también se refleja allí en aspiraciones y métodos de sectores nuevamente legitimados.

Frente a ese mar de conflictos en que navega Cuba y su teatro, no se discute la utopía, sino «el camino que conduce al Templo». Ganado el espacio proyectual de un nuevo concepto de nación cubana, la escena se dedica a validarlo, cuestionarlo y hasta objetarlo. Los jirones dejados en ese tránsito por el hombre cubano son la materia del teatro. El centro de indagación del arte cubano contemporáneo, ahora matizado por la vuelta de la Isla hacia sí misma. La Isla como expansión, como tema y como destino, la cubanidad como salvaguarda.

Se trata de «la herencia como talismán». Al intentar fijar la recuperación de esa herencia, a principios de 1997, creí ver una reconstitución del teatro cubano, aun advirtiendo la posibilidad de un espejismo; además de tratar, una vez más inútilmente, de orientar una posible dirección creativa. Pronto caí en cuenta del efecto ilusorio. Parece que en medio de tantas carencias acumuladas y renovadas tanto en lo artístico como en lo institucional, el teatro insular será incapaz de rearticularse definitivamente.

No habrá modo de presenciar los rasgos sino en el fragmento, en la parte. Por tal motivo estos trazados, al contrario de su lógica en ese sentido, persiguen una línea imposible. También por eso los trazos se aíslan, se pierden, se desdibujan. Con más de cuarenta años de ese teatro en (la) Revolución me preguntaba, me pregunto, ¿ha llegado la hora de decretar la extinción oficial de un movimiento con un rostro preciso?

Cruzando el siglo

Ese rostro no ha sido menos complejo en los últimos años, mas con la diferencia de una acentuada multiplicidad contradictoriamente esperanzadora.

Desde el mencionado *Baal*, por tomar un ejemplo, si bien no fortuito, el atisbo de nuevos signos para la escena cubana comenzaba a ser posible. El universo de una marginalidad juvenil nihilista, de preocupaciones intelectuales desorientadas, dependientes de la droga y el alcohol, de comportamiento violento, desesperanzada y, al mismo tiempo, deseosa de encontrar un sentido para sus vidas, llegaba, acaso por primera vez de tal forma, a las tablas insulares. Y lo hacía, justamente, no a través de la exposición de un contenido, sino mediante la utilización de un lenguaje que más que acentuar, creaba ese contenido específico, esa proposición de lectura. El padre tutelar Bertolt Brecht, servía para hablar de la sociedad cubana, como mejor aún, de la mano del propio Celdrán un tiempo después, con *El alma buena de Se-Chuán*; iniciándose así, además, un paulatino acercamiento a los clásicos que se convertiría en tendencia algo más tarde. Camino que muestra, desde entonces, la crisis de la dramaturgia nacional cuando se trata de legar visiones y lenguajes capaces de interesar a nuestros grupos y directores.

También *Baal*, junto a otros espectáculos, evidenciaba la llegada de muchas desconocidas presencias actorales a los elencos que han protagonizado el fin de siglo teatral, con sus defectos y carencias formativas, con sus características y energías, con sus deseos.

Personalmente había querido marcar ese arribo, en buena medida de una nueva generación aunque todavía sin sus improntas en la firma de montajes (proceso que, por desgracia, se ha dilatado demasiado), con la asunción en 1997 por parte de Laura Ramos, de sólo dieciocho años entonces, del personaje de Electra Garrigó en la obra homónima de Virgilio Piñera, arriba analizada. Su edad, su momento de formación, ya suficientemente alejado del de sus predecesores, su extraordinario debut en la obra que sigue siendo el corte entre una época y otra en la modernidad teatral vernácula, y de la mano de un maestro como Roberto Blanco, el explícito carácter de homenaje que, como director, Roberto hacía a la puesta fundacional de Francisco Morín, en cuya reposición de 1958 él había participado en el papel de Orestes, fueron demasiados datos como para no tenerlos en cuenta.

Ello no tendría mayor importancia si éstos y otros signos no hubieran comenzado a tejerse en tal período con el afán involuntario pero orgánico de alumbrar, según mi parecer, «un cierto estado transicional, desde el punto de vista estético y de apropiación cultural» en la escena de la isla, aunque lo trataba como «algo apenas perceptible, a comprobar en los próximos años».

Afirmaba lo anterior a fines de 1998, sobre las «ruinas» de la edición de un Festival Nacional de Teatro de Camagüey que había testimoniado la precariedad de lo que calificué como el «panorama más desalentador de los últimos tiempos». El país teatral tocaba el fondo de una crisis que, aunque en un marco temporal muy breve, no había coincidido con el peor instante de ella en lo económico y social. Se imponía una transformación que, sobre todo, insuflara vida, diversidad, comunicabilidad a la escena.

En la *Electra* de Blanco se confirmaba cierta indagación ontológica y el refugio en la «seguridad» de la tradición, de la herencia, que dominó el lapso del 94 al 97. Pero también apuntaba ese diálogo presente en la pieza y en su montaje original entre densidad y humor, ontología y levedad, agudeza social y sabiduría popular, claves que se constituirán en vectores de esa necesaria mutación.

Pero si en *Baal* encontrábamos un interés por, digamos, clarificar el texto artístico sin reduccionismos, el espectáculo que mejor plasmaba esa voluntad de cambio era *A la deriva*, del Estudio Teatral de Santa Clara, bajo la dirección de Joel Sáez.

Con inusual organicidad un grupo constituía en materia teatral su propia necesidad de renovación: cómo penetrar la realidad de un país nuevamente en transformación, cuáles lenguajes resultarían más efectivos para comunicarse con el público y cómo persistir en la voluntad de seguir haciendo teatro frente a tentaciones y carencias, obstáculos y marginaciones, eran interrogantes contenidas en aquella puesta, las que podían tomarse como desafíos generales de la escena insular de fin de siglo.

En tanto, otro espectáculo insoslayable de aquel año, *Si vas a comer, espera por Virgilio*, de José Milián con el grupo Pequeño Teatro de La Habana, portaba, a través de otra estética, singulares respuestas a tales interrogantes. De un coloquio brillantísimo, de una tensión siempre presta a desatarse, de un humor que sólo puede ser cubano, el texto *capta* perfectamente una condición particular de la vida en el socialismo de una época (el lenguaje, la promiscua igualdad social, el miedo...). En este sentido, es un testimonio, desde los altos 90, fuerte y ejemplar, aunque extrañamente enaltecedor. Es como un repaso a lo que hemos sido en estos duros años a través de una antítesis: Virgilio Piñera. Tal vez ese juego de negaciones nos indique una clave del encanto de la pieza. Pieza que hurga bajo la piel de todos y por tanto reconfirma, a través de un homenaje, una condición cultural.

Así también atestiguaron esa voluntad de cambio varios montajes de diverso signo en la temporada de 1999. La citada *El alma buena de Se-Chuán*, de Brecht, dirigida por Carlos Celdrán con Argos Teatro; *María Antonieta o La maldita circunstancia del agua por todas partes*, de Carlos Díaz con El Público; *De*

dónde son los cantantes, de Nelda Castillo con El Ciervo Encantado; *Los siervos*, de Virgilio Piñera, asumido por Raúl Martín con Teatro de la Luna; *La vida en rosa*, de Flora Lauten con Buendía y *Fausto*, una revisitación de Reinaldo Montero en puesta de Julio César Ramírez con Teatro D'Dos.

En las «Notas al programa» de este último, escribí:

Fausto representa una dilatación. Como parte de un lógico proceso de crecimiento, el grupo se ensancha, la escena reclama ideas más profundas, acompañadas de nuevos espacios. Se asiste a un cambio que, en primer lugar, es experimentado en lo interno, y ahora se le pretende mostrar a un público más amplio. El reto está en conquistar el centro sin abandonar la precariedad y la vitalidad de la periferia. Al mismo tiempo que dilatar las claves de una poética no significa desecharla, sino, más bien, someterla a una nueva condición crítica.

Aunque me refería a aquel espectáculo, las ideas contenidas en el párrafo podían extenderse a la franja que conformaban las puestas arriba mencionadas y algunas otras, la cual se hallaba en un momento de reorientación, de transformación.

Tales transformaciones tenían que ver con el tratamiento del referente, ahora menos críptico, más transparente y por tanto reconocible para el espectador; una acentuación de lo identitario sin tipicismos, digamos, una mayor presencia de la cubanidad en los lenguajes escénicos; la insistencia en la búsqueda ontológica tan característica del último período, pero más desplazada hacia una arista social; la presencia de lo musical, el humor y lo sensorial como códigos de comunicación, todo en función, primordialmente, de conquistar públicos amplios, legitimarse frente a ellos y, aunque pueda parecer contradictorio, tampoco desdeñar las «enseñanzas» del mercado para insertarse en él con productos atractivos.

El 2000 y el 2001 han continuado constatando esta perspectiva estética. Del primero se habrán de recordar los espectáculos *Historia de un caba-yo* y *Feo*. El primero, firmado por Antonia Fernández al frente de un núcleo de Buendía, resulta la síntesis de un período de al menos quince años del teatro nacional porque recoge las claves ideológicas y de lenguaje de un largo proceso de formación y cambio dentro de él.

El marco de la fábula (el nacimiento, desarrollo y muerte de un caballo, como doble analogía con la historia de un hombre, el Príncipe Serpujovskoy y el Hombre, es decir, cualquiera de nosotros) *sirve* a consideraciones ecologistas, anti-discriminatorias y existenciales; reflexiones sobre la propiedad, el destino, las clases sociales; imprecaciones sobre lo alto y lo bajo; pero la *calidad* de esa amal-

gama estaba dada por la cualificación, la tensión propositiva inserta en la analogía escena-espectador. De ahí el tránsito de caballo a caba-yo.

Para precisar ese sentido y comunicarlo, la puesta seleccionaba un destinatario específico: el público joven, alrededor del espectro de los veinte años. Ello le otorgaba concreción a los códigos elegidos como vehículos comunicativos: transparencia de la historia, estructura narrativa convencional, diseño atractivo, luminotecnia teatral, vestuario contemporanizado, música rock, coreografías *naif*, mezclas de tragedia y melodrama, de humor y dramaticidad, erotismo de diverso signo, conformaban una visualidad y una sonoridad elaboradas para gustar, transmitir ideas y sensaciones, belleza y placer, naturalidad y extrañamiento.

En tanto, *Feo*, de René Fernández con Teatro Papalote sobresale a partir del riesgo estético que asume en su vínculo con la infancia, incluyendo el nivel de aproximación ejercida sobre el mundo real, tan verdadero como la calle de todos los días. Muchos quieren convertir la rareza del patito nacido distinto, aprovechando su desconocimiento, en objeto de lucro: usarlo como animal de circo para ganar dinero, convertirlo en lacayo... El niño configura así una imagen cercana a sus propias aventuras y alternativas frente a la realidad.

En el presente, la escena cubana se tensa entre los fardos de un pasado reciente y los actuales impulsos por revertir tal situación. Pero tanto el 2000 como el 2001 han confirmado el interés de amplias zonas de creación por conquistar y legitimarse ante un público; público que crece en la misma medida que el teatro se ha hecho más visible.

Aunque el teatro fue siempre capaz de pervivir en sus excepciones, no es menos cierto que ello se produjo muchas veces de forma relativamente aislada, asistemática y muchas veces con escasa repercusión pública.

Ahora los clásicos han invadido la temporada de inicios de siglo en Cuba. Maestros y jóvenes asedian a Sófocles, Eurípides, Tirso, Lope, Shakespeare, Chéjov, Strindberg, Pirandello...

Sin ser exhaustivo, la constatación es suficiente. Aunque no es una irrupción sin anuncios previos, como ya he señalado, pues en los últimos años había crecido el acercamiento de algunos grupos a los clásicos, no deja de sorprender una dominante tan clara en diferentes estratos de la escena nacional, sobre todo, capitalina.

Al parecer, esa «explosión» está motivada, al menos, por cuatro factores fundamentales.

Una cobertura de la institución antes inédita, si pensamos en los últimos años de aguda crisis material y propiamente institucional, que se traduce hoy en apoyo a este tipo de proyectos con su correspondiente respaldo tecno-escénico.

La crisis cuantitativa y cualitativa padecida en estos momentos por la dramaturgia insular, que impide u obstaculiza el acercamiento de los directores a los entresijos de la realidad a través de piezas cubanas.

Un gradual, pero sostenido y creciente, respaldo del público a esta zona de propuestas.

El desarrollo lógico de una generación teatral más reciente que tiene su primera hora de enfrentamiento con los clásicos.

Sin embargo, esa presencia, que tiene sin dudas aristas favorables, no puede ser tomada en mi opinión, más que como una vertiente, una característica del quehacer teatral de hoy. Y de ninguna manera como un hecho ante el cual se genere una mirada acrítrica o complaciente.

De hecho, los clásicos parecen vengarse de tanto enclaustramiento precedente y es difícil leer en los montajes los vínculos con la realidad cubana de hoy. Los textos siguen pesando mucho y asistimos, en su mayoría, a espectáculos incapaces de refrendar nuevas lecturas. Con la excepción de *Bacantes*, de Raquel Carrió y Flora Lauten en Buendía, lo mejor de la temporada 2001 junto a *Chorus perpetuus*, de Marianela Boán con DanzAbierta.

No obstante, siempre el teatro sobrevivirá en experiencias solitarias. Ya ha sido así en la escena de los 90 y en el cruce de siglo, la cual busca, se verifica, se hace en sus excepciones. Tal vez culmina un largo ciclo. En el desafío de continuar su vocación peleadora, su servicio (al) público, su construcción comprimida del espacio-tiempo de la Isla, del mundo posible y hasta imposible del alma de la nación y los contornos del país estará el porvenir del teatro nacional. Lo demás no sería entonces silencio, Rine. Los trazados seguirían difuminándose en el agua, pero continuarían marcando con fuego la memoria.