

1980-2005: pulso y razones de la escena cubana

Vivian Martínez Tabares

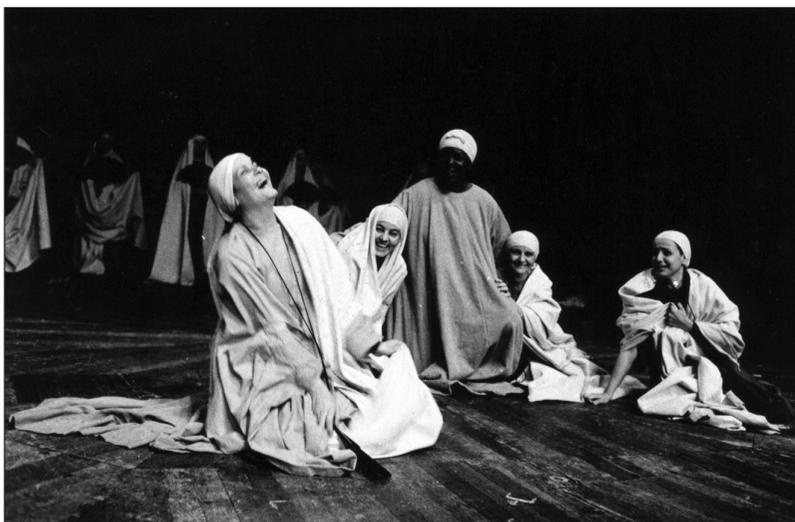
Cuando recorro la creación teatral cubana desde 1980, me impacta cuánto ha cambiado y, cómo, a la vez, persisten nombres, grupos artísticos y tendencias, lo que habla de agudas rupturas, de saltos y signos renovadores, y al mismo tiempo de continuidad de una tradición. Y esa dualidad es un signo saludable, de vida activa y crecimiento, aun para quienes como yo, desde el ejercicio del análisis crítico, solemos reclamar mayor audacia.

La década de los 80

1980 es en el mapa del teatro cubano una fecha importante, porque en enero nace el Festival de Teatro de La Habana, con aires vivificadores para el movimiento teatral, con la creación del Ministerio de Cultura en 1976, y por la apuesta al futuro lanzada ese mismo año con la apertura del Instituto Superior de Arte (ISA) y su Facultad de Artes Escénicas con dos especialidades iniciales: actuación y teatrología, que empezarían a dar frutos en 1981, para hacerse sentir primero tímidamente y luego rebosantes de ímpetu. El teatro, que en los embates del llamado decenio gris —con las secuelas del ejercicio errático de la burocracia, la censura y el dogmatismo, al inmiscuirse la institución en aspectos estrictamente personales de los artistas— se había empobrecido y detenido en su desarrollo, con excepcionales reducidos de resistencia gracias al prestigio de sus líderes, comenzaría entonces a recuperarse, a nivel del reconocimiento social, y se abriría un proceso creciente de rescate de figuras e instituciones.

La primera edición del FTH, amplia en sus bases y programada a partir de estrenos de años precedentes, evidenciaba signos potenciales de nueva salud. Al conferírsele carácter competitivo, se jerarquizaba lo mejor entre la amplitud de opciones presentes en la escena, visible en los premios: *Andoba* (Abraham Rodríguez-Mario Balmaseda-Teatro Político Bertolt Brecht), feliz conjunción del debate humano y social de un individuo marginal en el contexto de transformaciones revolucionarias, con la búsqueda de un lenguaje expresivo interesado en la comunicación con amplios sectores de público; *Cecilia Valdés* (Cirilo Villaverde y Gonzalo Roig-Roberto Blanco-Teatro Lírico Nacional), revitalización de un clásico de la narrativa y la cultura cubanas a la vez que de un género de gran tradición, con la perspectiva de explotar más a fondo sus potencialidades escénicas integrales; *La vitrina* (Albio Paz-Elio Martín-Teatro Escambray), audaz exploración para recrear con humor y absurdo el efecto en el campesino de los procesos de cambios en las formas de propiedad de la tierra; y *Bodas de sangre* (García Lorca-Berta Martínez-Teatro Estudio), depurada elaboración escénica del clásico universal. Se distinguía también *Yerma* (García Lorca-Roberto Blanco-Danza Nacional de Cuba y actores), como mejor trabajo de integración disciplinaria.

Figuras, títulos, géneros y grupos dibujaban desde sus más notables exponentes las tendencias expresivas abiertas en un panorama prometedor en el que confluían todas las búsquedas posibles. La



La casa de Bernarda Alba (1981), puesta en escena de Berta Martínez con Teatro Estudio. Foto: Vidal Hernández.

polaridad entre el teatro nuevo (problemáticas cercanas, apoyo en la investigación sociológica, creación colectiva —a la manera cubana) y el teatro de sala se convertía naturalmente en una asimilación recíproca de temas y procedimientos expresivos.

Berta Martínez y Roberto Blanco se reafirmaban como maestros imprescindibles de la escena cubana, junto al tronco principal, Vicente Revuelta, herederos del Grupo Prometeo, de los esfuerzos del teatro de arte y del fogueo de las salitas, pero también de Teatro Estudio¹ y de la intensa actividad desarrollada en los 60.

Berta Martínez madura su herencia brechtiana, se apropia del *gestus* para traducir el análisis de la base histórica y social de los conflictos, y concede a los coros un papel fundamental en escena, que enjuicia y subraya las acciones, y hace del actor un ente activo en las composiciones, para sustituir una noción tradicional de escenografía. Monta un ciclo lorquiano con *Bodas de sangre* (1979), *La casa de Bernarda Alba* (1981) y *La zapatera prodigiosa* (1986); *Macbeth*, de Shakespeare (1984) —abortado en sus deslumbrantes potencialidades y nunca retomado—; *La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier (1986), desigual y trascendente; e inicia, al cierre de la década, una búsqueda transcultural entre formas populares como la zarzuela y el bufo y sus resortes comunicativos —apuntada en 1969 con *Don Gil de las calzas verdes*²—, al estrenar *El boticario, las chulapas y celos mal reprimidos*.

Blanco, con su sentido espectacular para elaborar imágenes espléndidas, la proyección a grandes trazos de gesto y movimiento, y el modo extrañado con que sus actores enuncian los parlamentos, crea el Teatro Irrumpe con el estreno de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, imponente pero errada en lo conceptual por su retórica formalista (1983), y repone *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa (1984)³, como un necesario paso para reencontrarse con su propia

carrera trunca, que obvia el paso del tiempo y el devenir de la escena y el público, al repetir idénticas pautas escénicas diecisiete años después. En 1985 estrena *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, de Abelardo Estorino, desconcertante por metafórica; gradúa promociones del ISA con *Los enamorados*, de Goldoni, y *Los cuentos del Decamerón*, y consigue con *Mariana*, a partir de *Mariana Pineda*, de Lorca (1987), una expresión concentrada y segura, el giro hacia una mirada nueva. En 1990 estrena en Cuba *Dos viejos pánicos* de Piñera, imaginativa y con excelentes interpretaciones de Omar Valdés e Hilda Oates, pero poco articulada con el presente.

Vicente Revuelta estrena *La duodécima noche* (1982), de Shakespeare, un fenómeno que conjugó maestría y popularidad; en un nuevo proyecto experimental en torno al trabajo con el actor, resultado de su insatisfacción con la dinámica tradicional de trabajo encaminada a un estreno, crea el Taller de Teatro Estudio y dirige *Antes del desayuno* y *El cuento del zoológico* (1984), para explorar el espacio arena y formas directas de comunicación con los espectadores; y en 1985, al rescatar una obra bien conocida para él, *Galileo Galilei*, de Brecht, reválida el proceso de montaje como una instancia de riesgo y contrapunto más allá del escenario, con la participación de jóvenes estudiantes del ISA, que interpelaban los textos desde la urgencia del presente, junto a los actores de Teatro Estudio y a él mis-

mo, y hacían trascender la discusión maestro-alumno, viejo-joven, teatro-vida. *Galileo Galilei* sacude las prácticas habituales del grupo y el gesto experimental de Vicente trasciende como una lección de vitalidad y un impulso al cambio. Con *En el parque*, del soviético Alexander Guelman (1986), examina con crudeza anhelos y angustias del ser humano en el Socialismo.

En esos años descuella Flora Lauten como un nuevo valor de la dirección. Heredera de Vicente y del teatro nuevo —fue actriz de Teatro Estudio y fundadora del Escambray—, estrena con estudiantes del ISA *La emboscada* (1981), lúdica e imaginativa, transgresora de estructura y alcance del texto de Roberto Orihuela estrenado por el Escambray, en una relectura personal que convertiría en método de trabajo, al inscribirse en la dramaturgia de la representación. Crea *El pequeño príncipe* (1982), sobre el desarraigo de los jóvenes sacados de Cuba en la infancia y primer acercamiento del teatro cubano al tema del exilio visto desde dentro, y *Electra Garrigó* (1984), versión sobre la pieza de Virgilio Piñera, en la que utiliza el ámbito del circo para desacralizar la educación sentimental del cubano. En 1983 estrena *El lazarrillo de Tormes* y en 1985 *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, que inicia junto al *Galileo Galilei* de Vicente, una suerte de “proceso de rectificación teatral” al reclamar un espacio social protagónico y activo para los jóvenes, y se convierten en referencia obligada para el futuro.

Hay que distinguir a mediados de los 80 el impacto socioartístico de una puesta como *Molinos de viento*, de Rafael González, a cargo de Elio Martín con el Teatro Escambray, por lo incisivo de su temática, al denunciar la práctica del fraude académico antes de que fuera un problema aceptado por las autoridades educacionales —y con él, al sacar a la luz actitudes de doble moral presentes en otras esferas, abría una enconada polémica y se adelantaba al proceso de rectificación de errores que emprendería el Partido Comunista de Cuba a escala de toda la sociedad—, y en lo formal, por la audaz combinación de farsa y

realismo crítico con que se llevó a escena. Hay que apuntar también cómo la callada carrera de director emprendida por Abelardo Estorino, en primer lugar para ver en la escena sus propios textos, se consolida y aporta a su obra dramaturgica, desde el diálogo con los procesos de montaje, un cabal conocimiento del teatro por dentro. Su comedia *Ni un sí ni un no* y la farsa *Que el diablo te acompañe* son éxitos de esos años. Otros hitos resultan la reposición de puestas de clásicos cubanos del siglo XIX, como *El becerro de oro*, de Luaces, *El conde Alarcos*, de Milanés, y *La hija de las flores*, de la Avellaneda, a cargo de Armando Suárez del Villar, para validar un legado desconocido y reafirmar valores nacionales, continuada con la obra de contemporáneos como Piñera y Brene; y la puesta de *Huelga*, de Albio Paz, Premio Casa de las Américas 1981, a cargo del maestro colombiano Santiago García, invitado por Cubana de Acero, que mostró cómo representar un tema histórico ligado a faenas de la producción material y a la explotación de la clase obrera, con una lenguaje dinámico, jocoso y farsesco y con la presencia viva de la música popular cubana.

En la dramaturgia aparecen *Morir del cuento*, la “novela para representar” de Estorino en la que un grupo de actores, con la ayuda de cinco miembros de una familia, examinan las causas del suicidio



Morir del cuento, Abelardo Estorino, puesto en escena por Alberto Sarraín en 2004. Foto: Pepe Murrieta.

de un joven que en apariencias lo tenía todo para ser feliz, y lo privado y lo público se articulan en una revisión de la historia. A mi juicio, la obra más sólida y experimental del teatro cubano, que obtuviera el Premio Cau Ferrat en el Festival de Sitges, en 1985. También el patakín *Odebí, el cazador*, de Eugenio Hernández Espinosa, sobre el derecho y la necesidad del hombre de descubrir su identidad, representada por el propio autor con bailarines del Conjunto Folklórico Nacional; *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez, que Rine Leal acuñó como heredera de *La vitrina* —clásico de los 70—, al encontrar una continuidad enriquecida para los conflictos del campesino. *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez, Premio José Antonio Ramos 1984, seguía la línea abierta por Estorino con *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* para leer el presente a través de la vida y las circunstancias de poetas del siglo XIX. *Weekend en Bahía*, de Alberto Pedro, puso en juego el debate sobre la escisión isla-exilio, a través del reencuentro de una pareja de antiguos amantes —ella, de visita temporal en la Isla; él, de vuelta de muchas experiencias que hacen sus mundos incompatibles—, y *Timeball*, de Joel Cano, lúdica y aleatoria, como un juego de cartas que se estructura al azar, cuestiona estructuras y discursos lineales en su manera desestabilizadora de releer la historia nacional.

Frente al motivo reiterado que seguía la saga generada por *Andoba*, con obras sobre muchachas descarriadas, con actitudes antisociales y expresiones chabacanas, frecuentes en los tempranos 80 y que hicieron a un crítico preguntarse si no sobredimensionaban el problema⁴, hoy habría que reconocer un primer acercamiento del teatro —torpe en procedimientos expresivos y argumentales, por la perspectiva de un realismo casi fotográfico y la esquematización de los personajes— a los signos sociales que movilizarían el debate ético frecuente en gran parte de las obras de los 90, reflejo de problemas del mundo que impactan la vida cubana —unipolaridad y globalización—. Como también fue un alerta a las contradicciones que apuntaban ciertas crisis de valores *Calixta Comité*, de Eugenio Hernández Espinosa, centro de una viva polémica por referirse a una organización de masas, a través de un personaje revolucionario que transita hacia la tolerancia con la delincuencia.

No siempre la realidad social y el teatro respiran al mismo aire, pero en los tempranos 80, años de ferviente utopía revolucionaria, la escena estaba

permeada de energía afirmativa y de compromiso directo con el proceso social, que hacía que, además de propuestas de madurez artística, capaces de ejercer una acción efectiva a nivel ideopolítico y cultural, aparecieran argumentos y discursos espectaculares como consecuencias deliberadas y hasta emergentes de un diapasón de problemas objeto de discusión en la realidad inmediata.

Los 80 conjugan hallazgos y escollos. Se sistematizan eventos de promoción y confrontación impulsados desde las instituciones centrales —con la continuidad del FTH y el Festival de Teatro de Camagüey—; los festivales de teatro para niños asumen una concepción más racional del desarrollo de la manifestación; se celebran talleres de teatro nuevo nacionales y uno internacional en 1983; nacen el Festival del Monólogo y el Elsinor del ISA, además de acciones editoriales —se crea la revista *Tablas* y crece la Colección Repertorio Teatral de la Editorial Letras Cubanas—. Se activa así una mayor comunicación con los espectadores, que ayuda a conquistar un público numeroso y heterogéneo, joven en su mayoría. Crece y se fortalece también de modo significativo el intercambio con el mundo.

En otro orden, aparecen síntomas de estancamiento creativo —que no por casualidad coinciden con síntomas de agotamiento en la práctica del modelo de desarrollo social—, expresados en descenso en el ritmo de trabajo, baja calidad de algunos estrenos e insatisfacción frente a la inercia con la que se trabaja en buena parte de los grupos, al irse modificando por dentro en intereses y líneas sin que hubiera existido un modo de traducir los cambios en otras formas de organización.

Los actores reclaman más espacio e incentivos. Dramaturgos y directores se insertan con su obra en los colectivos, o más radicalmente, plantean la utopía de crear uno nuevo con o sin apoyo oficial, si los institucionalizados no se interesan por su labor o no responden a sus intereses artísticos, comprometidos con la concepción integral del acto teatral, el proceso creativo y su relación con el espectador. Las obras de los nuevos autores —Salvador Lemis, Ricardo Muñoz, Carmen Duarte, Joel Cano y otros— se completan en el proceso de montaje y crecen en la confrontación con el público.

El giro de los 90

Los 90 se anticipan en el tiempo a su convención natural. Conflictos apuntados por *Galileo*

Galilei y Lila, la mariposa explotan en *La cuarta pared* (1988), creada por Víctor Varela frente a obstáculos prácticos y conceptuales, en su casa, durante un año de trabajo que haría nacer Teatro Obstáculo, para retomar experimentos inconclusos de veinte años atrás, y cuestionar la legitimidad de las estructuras organizativas, sostenidas más por inercia que por necesidades expresivas. Su gesto, de marcado acento ético, definiría la postura de los más nuevos. Y entraría al estatus institucional, al abrírsele un espacio propio —en una atmósfera cada vez más inclinada al cambio—, e insertarse en la dinámica de programación regular.

La respuesta estatal favorable se inserta en una política de descentralización impulsada para todas las manifestaciones artísticas, fruto del desarrollo alcanzado, pero también del espíritu esencial de rectificación de errores y de los debates del profundo proceso de análisis previo al IV Congreso del Partido Comunista de Cuba, que había involucrado todos los niveles de la sociedad. Se instrumenta una nueva estructura, abierta y móvil, capaz de proteger la permanencia de agrupaciones con una vida artística coherente y de abrir paso a nuevos proyectos, a largo plazo o eventuales, pero sobre todo susceptible de modificación de acuerdo a la vida orgánica, que diera cabida a las fuerzas e ideas nuevas⁵.

La crisis de fines de los 80 era una crisis de desarrollo —la creación teatral se resistía a fórmulas obsoletas y al estatismo—, pero lamentablemente se lastra la puesta en práctica de la nueva estructura y sobre todo de la nueva política, por una aplicación mecánica y simplista. La conmoción en todos los órdenes que provoca la caída del muro de Berlín, que termina arrastrando el socialismo “real”, el equilibrio bipolar del mundo y los acuerdos de equidad entre economías del bloque socialista, traen a la Isla una aguda crisis económica conocida eufemísticamente como “período especial”, e impiden que las fórmulas de gestión y autocontrol puedan materializarse según lo proyectado. Algunos grupos gigantes se transforman en infinitas pequeñas células, y algunas heredan la misma falta de sentido y de definición artística de aquellos. El espacio de los eventos se afecta, y el Festival de Teatro de La Habana así como la cita camagüeyana acusan indefinición de sus objetivos, bajo nivel de selección, y lamentables ausencias. El nivel de subvención y apoyo material desciende, aunque no se afectan los salarios; la programación se reduce y sobreviene una etapa de penuria, a la que unos res-

ponden con la estampida en busca de mejor suerte y otros, con una impresionante y conmovedora demostración de fuerza que definí como “voluntad de hacer vs. precariedad”⁶. Fue la respuesta inmediata, la reacción defensiva para salvaguardar los valores esenciales, de quienes se asumían vectores activos de la cultura, como representación de “un sistema de resistencia ante factores disgregadores de la cohesión social”⁷.

La fastuosa trilogía de teatro norteamericano que estrenara Carlos Díaz en el Teatro Nacional e hiciera nacer Teatro El Público fue un símbolo elocuente, con su lujo inusitado y su vocación transgresora y su acento crítico de tabúes y máscaras.

Como desde el texto y la escena *Vagos rumores*, la audaz síntesis que emprendiera Abelardo Estorino de su obra *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, exploración en las causas de la locura del gran poeta, y reflexión ética a partir de los condicionamientos del contexto sobre la responsabilidad social del artista. El autor experimenta desdoblamiento espacio-temporales, juega con referencias intertextuales y da otra lección de maestría y consecuencia. O *Parece blanca*, “versión infiel sobre una novela de infidelidades” —*Cecilia Valdés*— en la que la literatura dentro del teatro se hace visible, como estrategia consciente para hablar de destinos prefijados y de sobrevivencia de prejuicios.

Abilio Estévez y Alberto Pedro marcan con su obra los tempranos 90: del primero *Un sueño feliz* (1989, estreno 90), *Perla marina* (1993), *La noche* (Premio Tirso de Molina 1994, estrenada al año siguiente) y *Santa Cecilia* (1995) se confrontan con el público a través de diversos directores, y reafirman al primero como un maestro del lenguaje para la escena con alto nivel poético, a la vez que recrea con nostalgia atmósferas y valores relegados de la vida cultural de la nación. Alberto Pedro, en estrecho binomio con Miriam Lezcano al frente del Teatro Mío, versiona *El maestro y Margarita*, de Bulgakov, para cuestionar autoritarismos y decisiones escapistas en *Desamparado* (1991); conmociona al público y la crítica al conjugar la recuperación de un texto de obligada memoria pero casi perdido: *La noche de los asesinos*, de Triana, y una amarga reflexión sobre los riesgos de perder las utopías, en *Manteca* (1993). Y en *Delirio habanero* (1994) defiende la transterritorialidad de la cultura cubana, por encima de circunstancias políticas. Abilio se dedica a la narrativa y el éxito de sus novelas le

aparta un tanto del teatro. Alberto escribe y estrena *Caballo negro* (1995), *Mar nuestro* (1996) y *Madonna y Víctor Hugo* (1999), que reafirman ideas suyas, aunque no encuentran, por inestabilidad de elencos de Teatro Mío, la contundencia creativa de los anteriores. Ya en 2001 estrena *Esperando a Odiseo*, a cargo de Francisco García, en el que se miden los efectos de la migración —y sus causas— en dos generaciones, padre e hijo, de una familia. Y *El banquete infinito*, fábula esperpéntica y grotesca, espera su estreno por Teatro de la Luna.

El relevo en la dramaturgia sufre vacíos con el éxodo de nuevos autores y la intermitencia o el abandono de otros, y salvo Raúl Alfonso —*El grito* y *La seducción*—, Norge Espinosa —*Sácame del apuro* y *Sarah's*— y Esther Suárez —textos anteriores para niños y *Baños públicos S.A.*—, de identidades precisas y con estrenos, falta continuidad en los 90. Otro modo de mirar el fenómeno, es constatar cómo en ese mismo período la dramaturgia espectacular crece y desde los escenarios se escriben títulos relevantes de esta época, por las puestas “de autor” que realizan algunos directores, o los de danza teatro, cada vez más teatral.

Es notable cómo el pulso teatral cubano de los 80 a los 90 se modifica. Después de estrenar *Medida por medida*, de Shakespeare (1993), *Ñaque o de piojos y actores*, de Sanchis Sinisterra (1994), de asesorar *El trac*, de Piñera (1997), unipersonal de Alexis Díaz de Villegas, Vicente Revuelta impulsa

otro taller con jóvenes y representa con ellos una única y memorable función de *Café Brecht* (1998) y *La zapatera prodigiosa* (1998), para retirarse de la escena. Berta Martínez añade a su trayectoria, en 1990, *El tío Francisco* y *las Leandras*, y repone puestas anteriores con nuevos elencos. Roberto Blanco logra con *Un sueño feliz*, de Estévez (1990), una puesta hermosa y efectiva en el lenguaje que le es afín; de regreso de una labor formativa en los Teatros Juveniles en Venezuela asesora la puesta de *La noche*, también de Estévez, realizada por Ariel Felipe Wood y Mario Muñoz (1995); repone *De los días de la guerra* (1996), monta *Electra Garrigó* (1997) y repone *Yerma* (1999) diecinueve años después del estreno, con la misma puesta que ya no puede funcionar igual. Su último montaje es *El perro del hortelano* (2001), correcto pero impreciso en objetivos, y anunció *El caballero de Olmedo*, que no pudo llegar a hacer antes de su muerte en 2002.

Eugenio Hernández Espinosa funda el Teatro Caribeño y alcanza con *El león y la joya* (1991), de Wole Soyinka, otra escala memorable en la integración multidisciplinaria afín a una línea de su trabajo, mientras que en *Lagarto Pisabonito* (1997) arma con el juego verbal y dicharachero propio del cubano un discurso de efectiva teatralidad⁸. *Alto riesgo* (1997) —que antes fue *Suchel* y tuvo un largo proceso de reescritura—, en clave realista, trata la relación entre un dirigente fracasado y una muchacha de moral du-



Buendía: *Otra tempestad* (1997). Foto: Jorge Luis Baños.

dosa. Con *Oshún y las cotorras* (1999) retoma otro patakín yoruba para reflexionar sobre contradicciones humanas contemporáneas. Siempre está presente la recreación de expresiones populares.

Desde el Buendía, Flora Lauten prosigue su proceso de montajes articulados con un laboratorio de formación de actores, basados en una peculiar apropiación de un legado de analogías, homologías, fuentes antropológicas y exploración en las raíces culturales cubanas, para producir imágenes de fuerte impacto y rescrituras intertextuales. El grupo se inserta cada vez más en un circuito internacional, y paulatinamente su ritmo de trabajo y su proyección estética van ajustándose a las demandas del nuevo mercado. De *La increíble historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, versión del texto narrativo de García Márquez dirigida por Lauten y Celdrán (1992), a *Otra tempestad* (1997) —fusión de la obra de Shakespeare con el panteón afrocubano, que habla sobre la Isla— y *La vida en rosa* (1999) —versión ligera y musical del *Requiem por Yarini*, de Carlos Felipe—, el rostro del grupo es más universal y más cubano en función de una mirada otra. En *Bacantes* (2001), leen desde nuestra realidad el exilio, la migración, el funcionamiento del poder, hilvanados por la acción de sembrar, de rehacer y recuperar lo perdido o lo errado.

José Milián reemerge con el testimonio catártico de vivencias propias y ajenas: *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1997), su personal homenaje a Piñera, es un momento emotivo de especial brillantez desde lo tradicional, y un espacio compartido desde una extraña unanimidad para defender la cultura. Héctor Quintero, el popular cronista de las historias cotidianas, regresa a los escenarios con *Te sigo esperando* (1996) y *El lugar ideal* (1998), pero el tratamiento de la actualidad, si bien sigue movilizándolo grandes masas de público, no sobrepasa el abordaje epidérmico ni lugares comunes de chistes de ocasión, y la simpleza de los lenguajes escénicos evoca el naturalismo espontáneo de la televisión, rasgos que se corresponden con una dinámica comercial en la organización de elencos, modos de producción y explotación del montaje que propone.

Porque si los 80 habían reafirmado al grupo como célula fundamental de la escena, veinte años después el teatro de grupo atraviesa una crisis que resiente la continuidad de algunos, al parecer más inclinados a fórmulas emparentadas quizás de modo inconsciente pero peligroso con una noción comercial, al renunciar a la labor colectiva que per-

file tras la comunión de afinidades, proyección artística, entrenamiento, investigación y desarrollo, y privilegiar de modo pragmático la función, el resultado visible. Un “autor escénico” como Carlos Díaz opta por rescribir la obra de dramaturgos preferentemente muertos o distantes, desde su fuerte impronta personal, invita actores, consagrados o noveles, de acuerdo a los propósitos de cada montaje; pero otras experiencias, mucho más afirmadas en el equilibrio complementario del colectivo, acusan en sus montajes marcas indelebles de la inestabilidad⁹.

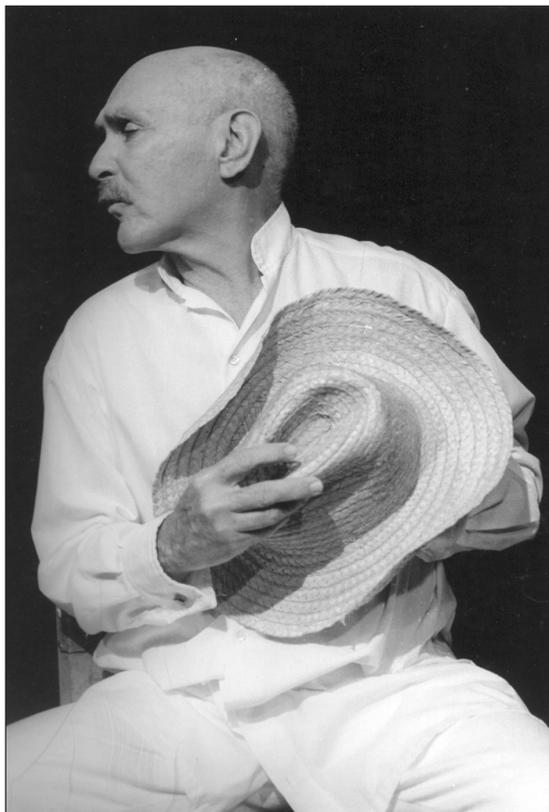
Son las excepciones salvadas, desde su condición de minoría, muchas de las protagonistas de lo que vendrá. Si al centro de los 90 caemos en una hondonada, padecemos desconcierto y atomización de lo que fuera un sólido movimiento teatral —lo que no es ajeno a las consecuencias de la crisis económica y en la esfera social, a contrapelo de aspiraciones políticas, que dejan su huella en la conciencia individual y colectiva—; la recuperación del espacio de la cultura que significan los debates del IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1998 y el reconocimiento del importante papel de la vanguardia artística en la sociedad cubana, constituyen un factor de motivación indiscutible.

A nivel de lenguajes aflora una decantación de experiencias previas y de antiguas dicotomías entre texto o imagen, o experimentalismos miméticos, que se revierte en el rescate de una dramaturgia más cuidadosamente elaborada, en función de fortalecer la fábula —aunque no se regrese a una linealidad fácil—; el énfasis en el trabajo con el actor, en pos de desarrollar todo su instrumental expresivo; y en el acento conceptual, crítico y responsable. Y a esto se suma el compromiso con el trabajo, la elevación del ritmo de estrenos tendente a superar la inercia de los peores momentos vividos en el primer lustro de los 90.

Al cierre, la década y el siglo conocen a un Brecht vivo, no por celebraciones oficiales ni lamentables reposiciones, sino porque habla de los mismos problemas que el ciudadano se tropieza en su vida cotidiana, desde el dolor y las dificultades ciertas, enfrenta los nuevos rostros —frescos y perfumados— de la doble moral, para recuperar una eticidad que parecía desdibujarse. La puesta de *El alma buena de Se-Chuán* (1999), de Carlos Celdrán y Argos Teatro, no debate la dialéctica del manual sino la universalidad de valores esenciales desde el mundo dividido en poderosos y despojados hasta las más peculiares variantes locales¹⁰.

El ocaso del siglo permite comprobar también que el cabaret puede ser mucho más que una frívola diversión con el tratamiento que eligen Nelda Castillo¹¹ y El Ciervo Encantado para teatralizar *De donde son los cantantes* (1999), con el que retoman un tema obsesivo del período: indagar en las raíces de lo cubano, en este caso a través de la obra de Severo Sarduy, para defender la pertenencia del narrador —fallecido en París— a la cultura de la Isla. El grupo se convierte en un laboratorio que investiga la historia desde la memoria vivencial, física y ancestral de cada uno de sus intérpretes, entrenados ardua e integralmente para buscar más allá de lo cotidiano y lo tangible.

Carlos Díaz en *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, brillante confluencia de motivos reiterados de la escena de los 90: familia, isla, historia, acento crítico, parodia, ironía, opta por renunciar a la palabra, y la transgresión se verifica desde el gesto y el movimiento con una sugerente banda sonora. En una sorprendente vuelta de tuerca hacia el protagonismo de la palabra y hacia “el gran teatro del mundo”, estrena



Como caña al viento (1998), unipersonal de Carlos Pérez Peña, Teatro Escambray. Foto: Jorge Luis Baños.

Las brujas de Salem y lee el texto de Miller desde una perspectiva proyectada mucho más desde lo personal que hacia una posible interacción con los posibles referentes de su contexto.

Raúl Martín¹² y el Teatro de la Luna estrenan *Los siervos* (1999) e interrogan a la platea acerca del planteo piñeriano de la inevitabilidad del eterno retorno y la responsabilidad del individuo para salir del círculo vicioso. En 2001 estrena *El enano en la botella*, de Abilio Estévez, que primero por Grettel Trujillo y luego a cargo de Mario Guerra, alcanzan meritorios resultados en la creación del enano que filosofa sobre condiciones de encierro, aislamiento y soledad más allá de lo circunstancial. Marianela Boán no cesa en buscar un lenguaje escénico integral en el que los cuerpos entrenados de sus bailarines participen a plenitud cada vez más de un discurso teatral. Líder de Danza Abierta y sin dudas la más sólida creadora de la danza teatro entre nosotros, crea *El pez de la torre nada en el asfalto* (1997), *El árbol y el camino* (1998), *Un tranvía llamado Deseo* —para Danza Contemporánea de Cuba— (1999) y su unipersonal *Blanche* (2000), propuestas que dialogan creativamente con su entorno, exhiben depurada técnica danzaria que se contamina de teatro, y le ubican en un espacio central de la escena. *Chorus perpetuus* fue sin dudas el mejor espectáculo de 2001, aguda reflexión sobre las tensiones entre el individuo y el grupo —identidad vs. globalización—, representada con maestría por bailarines que sostenían, *a capella*, toda la banda sonora. Giró por importantes plazas y participó en eventos como el FIT de Cádiz en 2002¹³.

En el Buendía otra generación de actores ensaya la dirección, y Antonia Fernández se revela con la solidez de un montaje pleno de modernidad, auténtica energía juvenil y emotividad: *Historia de un caba-yo*, auténtico homenaje a Vicente Revuelta, quien la estrenara en los 80. Entre vigorosas coreografías de grupo, una seductora visualidad de *jeans* rasgados y prendas interiores contra el agreste sepia del establo, sonoridades de *rap* y corales líricas, *Historia de un caba-yo* insta a pensar en lo humano esencial, el derecho a la diferencia, la generosidad y la ecología.

Fuera de la capital, se distinguen dos focos de interés: en Matanzas, Teatro Papalote y Teatro de las Estaciones, cultivadores de la escena de títeres y animadores de un evento nacido orgánicamente de la práctica artística: el Taller Internacional de Títeres, y el Mirón Cubano, que explora el lenguaje de la calle —insuficientemente explotado, a pesar del clima y la

socialización de la vida— y la estética del *clown*. Mientras escribo estas líneas, a un mes escaso de la muerte de Albio Paz, su principal animador, el Mirón recorre España luego de integrar la programación del Festival El Quijote en Iberoamérica¹⁴. En Villa Clara, el Teatro Escambray persiste y se replantea su proyección con nuevos actores, rescata *La paloma negra*, de Rafael González, aguda disección de la crisis de valores y su impacto entre los más jóvenes, y sostiene el espacio reflexivo del Taller Teatro y Nación, al tiempo que Carlos Pérez Peña revela el sentido de su vida como actor en *Como caña al viento*, un singular *collage* de poemas y canciones. El Estudio Teatral de Santa Clara, consagrado a experimentos antropológicos en torno al actor, transita un camino que va del apego mimético a las fuentes —*El lance de David* (1991), *Piel de violetas* (1997)—, a la conformación de un discurso imperfecto y atractivo en sus contradicciones, que propone un legítimo examen para todo el teatro cubano —*A la deriva* (1998)—, seguido por *La quinta rueda* (2000), a lo que se sumará *El traidor y el héroe* en 2003. Y el Guñol de Santa Clara, que defiende la tradición titerera y desarrolla nuevos manipuladores.

Apenas un lustro del nuevo siglo

Un conjunto de colectivos al frente de los cuales crean directores egresados del ISA, junto a Flora Lauten y el Buendía, marcan esta época: Carlos Díaz y Teatro El Público —más compañía que grupo—, Carlos Celdrán y Argos Teatro, Nelda Castillo y El Ciervo Encantado, Raúl Martín y el Teatro de la Luna, Joel Sáez y el Estudio Teatral de Santa Clara, Rubén Darío Salazar y Teatro de las Estaciones, Julio César Ramírez y Teatro D'Dos, Ariel Bouza y Pálpito, quienes, con los resultados de su labor sostenida, van apropiándose del espacio, acompañados por la crítica y por la fidelidad de sus espectadores. Y comparten la escena con la presencia regular de Abelardo Estorino y Eugenio



El Mirón Cubano en *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y de representarse* (1995), dirección de Albio Paz (en la foto como el Quijote). Foto: Jorge Luis Baños.

Hernández Espinosa, José Milián, Tony Díaz, y las comedias que repone Héctor Quintero dirigidas al gran público.

Y si los directores siguen marcando la pauta, en los últimos años han surgido autores que, probados en la escena, proponen nuevas reflexiones, junto a Estorino, Hernández Espinosa, Milián, Rafael González, Abilio Estévez o Alberto Pedro —dolorosamente muerto en junio de 2005—. Son ellos Norge Espinosa —*Ícaros*, estrenada por Carlos Díaz y El Público, y *La virgencita de bronce*, puesta por el Teatro de las Estaciones—, Amado del Pino —*El zapato sucio*, Premio Virgilio Piñera 2002 y Premio de la Crítica 2003, estrenada por Teatro D'Dos, y *Penumbra en el noveno cuarto*— y Ulises Rodríguez Febles —*El concierto*, Premio Virgilio Piñera 2004 y Premio del Royal Court, puesta por el Grupo Rita Montaner.

El teatro del siglo XXI ha dejado de proponerse ser de cierta manera el sustituto de otros espacios como la prensa, según la acusada vocación de intervención en la realidad —del todo consciente o no— que había defendido una parte de la escena en los 90, para operar cada vez más desde sus propios procedimientos artísticos y reflexionar, por medio de la metáfora, la parábola o la alegoría, acerca de la esencia de contradicciones y tensiones humanas y sociales. Las infinitas maneras de aproximarse a la condición insular, la migración y sus efectos —tanto en el que se va como en el que se queda—,



Penumbra en el noveno cuarto (2004), de Amado del Pino, montaje de Osvaldo Doimeadiós.
Foto: Pepe Murrieta.

el autoritarismo, la soledad, la libertad, la incertidumbre del futuro, la(s) identidad(es) vistas desde una perspectiva crítica, subyacen en argumentos y fábulas, con el propósito de ayudar a orientarnos en la historia y en la vida, como reclamaba Vitez, para volverla legible. A veces, desde la platea, se extraña una acción más comprometida frente a complejas contradicciones cercanas que la escena parece no registrar, o que registra de modo epidérmico. Quizás este reajuste o repliegue responda en cierta medida al contundente acento político e ideológico impreso en la vida social cubana por la Batalla de Ideas que vivimos desde el 2000, en la cual el discurso mediático, saturado de afirmación, desplaza la escena del debate directo y la insta a un plano más mediato y universal, que favorece el empleo de matices, sutilezas y abstracciones¹⁵.

Los principales colectivos han fortalecido su identidad —aunque sobrevive una masa difusa de proyección irregular— y su suficiencia para sostener un programa artístico y, dentro de las limitadas posibilidades, para autogestionar las producciones. Institucionalmente se ha logrado ampliar la programación, que el período de crisis había reducido a sólo los fines de semana, y el ritmo de estrenos garantiza intensas temporadas. La cartelera de meses recientes muestra variadas opciones temáticas y estilísticas. Veamos algunas.

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, de Michel Azama, a cargo de Carlos Celdrán y Argos Teatro, fue uno de los mejores espectáculos de 2004, repues-

to en mayo pasado con excelente acogida de los espectadores. El drama del intelectual italiano, incomprendido y acosado por la sociedad por su condición de comunista, artista contestatario y homosexual, sirve a Celdrán para reflexionar sobre la libertad del individuo y para traer a la luz viejos errores domésticos que no pueden repetirse. El discurso, minimal y apoyado en sólidas actuaciones que buscan profundizar en la verdad psicológica, descubre símbolos elocuentes, poesía de la palabra y el gesto y alcanza una notable comunicación con el público y la crítica.

Penumbra en el noveno cuarto, de Amado del Pino, revela a Osvaldo Doimeadiós —humorista e inteligente actor— como un director eficaz, a su vez capaz de sacar de Omar Franco, reconocido por su desempeño en espectáculos ligeros de humor, una interpretación entrañable y compleja, plena de humanismo, de un ente que camina en la cuerda floja de la marginalidad y la sobrevivencia, carismático y con un singular sentido ético. Del deporte nacional, la pelota, sale la estructura en nueve entradas y el trasfondo temático, con un *pitcher* a punto del declive que confluye en los caminos trunco de los otros personajes, extraviados frente a la incertidumbre de futuro.

Teatro Buendía ha sedimentado un estilo con las relecturas escénicas de Flora Lauten, y dramaturgias suyas y de Raquel Carrió, sobre textos clásicos. La directora ha sabido defender la permanencia de un grupo, con su sello propio, a pesar de éxodos, salidas y sustituciones de varios de sus miembros. *Charenton* parte del *Marat-Sade* de Peter Weiss y se contamina con otras fuentes a través de las improvisaciones y de la dramaturgia espectacular. La puesta reflexiona sobre el poder y la autoridad en un proceso revolucionario. El hermoso y elaborado discurso visual, rico en espléndidas composiciones, el eficaz empleo de la música sostienen un gran espectáculo de equilibrado balance de conjunto, en el que los actores no alcanzan sin embargo el nivel de elaboración conceptual que propone la puesta en escena.

Desde el Teatro Caribeño, Eugenio Hernández Espinosa con textos suyos como *Emelina Cundeamor*, *Tibor Galarraga* o las historias breves de *¿Quién engaña a quién?* se empeña en abordar la problemática aún no del todo superada del negro en el presente, y sus vínculos con contradicciones de género y clase.

Y en el céntrico cine-teatro Trianón, cada vez más ganado para la escena, Carlos Díaz y El Pú-

blico rescatan dos piezas cortas de Abilio Estévez. Si con *La Celestina* Carlos había escandalizado por el derroche de energía festiva y la mezcla en gran formato de parodia *kitsch*, grotesco, cabaret barato y sexo duro, con *Santa Cecilia* y *Freddie*, conforma *Ceremonia para actores desesperados* en un ámbito de cámara. En *Santa Cecilia*, Osvaldo Doimeadiós consigue superar la leyenda del montaje de estreno a cargo de Vivian Acosta allá por los 80, y con distancia crítica, limpieza extrema de sus acciones y notable presencia, evoca a la mujer que, más que un personaje, es símbolo de una ciudad y de una cultura. La nostalgia se da

la mano con el cuestionamiento sarcástico, en el que nos involucra el actor, como en un juego de espejos que revela trampas y clama por el accionar consecuente.

El teatro cubano se hace cuerpo y acción vivos por medio de disímiles argumentos y estilos —representa textos nacionales o foráneos, reformula



Buendía: *Charenton* (2005). Foto: Pepe Murrieta.

o compone textos nuevos—, afanado en pulsar las complejas tensiones que animan el accionar cotidiano o trascendente de los hombres y mujeres de esta Isla caribeña, aislada y abierta al mundo, contradictoria y resistente, irredenta y heredera de una tradición cultural que recupera y transgrede, para recrearla cada día.

notas

¹ Teatro Estudio se fundó en 1958 con un programa de estudio y creación, proyección grupal y un repertorio que dialogara con las necesidades e intereses del público, significó un referente imprescindible y un espacio de formación, desde donde Vicente Revuelta experimentó con teorías de Stanislavski, Brecht, el Living Theatre, Grotowski y Barba, y donde, con un repertorio ecléctico, varios directores crearon puestas de alto nivel artístico. Cf. Graziella Pogolotti: “Teatro Estudio: continuidad y ruptura”, *Tablas*, núm. 2/88 (abril-junio), págs. 2-5.

² Sorprende cuánto de la búsqueda intercultural y de la fusión de géneros y estilos de los 90 anticipaba *Don Gil...*, aportes que parte de la crítica no supo apreciar. Cf. Mario Rodríguez Alemán: “El otro *Don Gil de las calzas verdes* de Teatro Estudio”, *Mural del teatro en Cuba*, La Habana, Ediciones Unión, 1990, págs. 221-224.

³ Estrenada en 1967, *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, se constituyó en clásico del teatro nacional, al elevar a heroína trágica a una negra humilde y transgresora que es destruida por el medio hostil. Cf. la compilación de materiales analíticos de diverso carácter *Una pasión compartida: María Antonia* (Selección y prólogo de Inés María Martiatu), Col. Repertorio Teatral Cubano, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

⁴ Cf. Carlos Espinosa Domínguez: “Cinco consideraciones sobre el teatro juvenil”, *Tablas* 1/84 (enero-marzo), pág. 6. Se refiere a *Rampa arriba*, *Rampa abajo*, de Yulky Cary, dir. Lilian Llerena, Teatro Político Bertolt Brecht; *Aquí en el barrio*, de Carlos Torrens, dir. Fernando Quiñones, Grupo Rita Montaner, y la más lograda, *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro, dir. Eugenio Hernández Espinosa, Teatro de Arte Popular.

⁵ Hay que entender estas medidas en el contexto de un Estado socialista que subvenciona la cultura.

⁶ V. M. T.: “Teatro cubano de los noventa: voluntad de creación vs. precariedad”, *Didascalías urgentes de una espectadora interesada*, La Habana, Col. Pinos Nuevos, Editorial Letras Cubanas, 1996, págs. 21-34.

⁷ Rafael Hernández: “La otra muerte del dogma. Notas sobre una cultura de izquierda”, *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, pág. 79.

⁸ En los 80, además de *Odebi*, *el cazador*, había estrenado entre otras *Oba* y *Shangó* (1983) y rescatado de las gavetas *Mi socio Manolo* (1971, estreno 1988), para reivindicar tipos populares de estratos no suficientemente abordados por nuestra escena.

⁹ A Carlos Díaz se deben también además de las mencionadas, *Las criadas*, de Jean Genet (1992), *A Moscú!*, sobre textos de Chejov (1992), *La niñita querida*, de Virgilio Piñera (1993), *Un Público*, de Lorca (1994), *Calígula*, de Albert Camus (1996), *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (1997), *Fresa y chocolate*, sobre el cuento de Senel Paz y el guión del filme homónimo (1997), *El rey Lear*, de Shakespeare (1997), *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes* (dramaturgia suya, dos versiones 1999 y 2001), *La gaviota* (2001), *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller (2001), *La Celestina* (2002), *Ícaros*, de Norge Espinosa (2003) y *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux (2004).

¹⁰ *El rey de los animales* (1988), *Safo* (1993), ambas creadas aún desde el Teatro Buendía y premiadas por la crítica, *Roberto Zucco* (1995), y ya con su grupo Argos Teatro *La tríada* (1997), *Baal* (1998), *El alma buena...*, *La vida es sueño* (2002), *La señorita Julia* (2001) y *Roberto Zucco* (2003).

¹¹ Monta *Un elefante ocupa mucho espacio* (1989) y *Las ruinas circulares* (1992) desde Buendía, y ya con su propio grupo, desde su espacio en la Facultad de Artes Plásticas del ISA, retoma *Un elefante...* y crea en la escena *El ciervo encantado* (1997) sobre textos de Esteban Borrero y otros, *De donde son los cantantes* (1998), *Pájaros de la playa* (2002), ambos basados en textos de Severo Sarduy, varias sesiones de café con artistas invitados, y *Visiones de la cubanosofía* (2005) a partir de fuentes varias.

¹² Ferviente seguidor de Piñera, monta *La boda* (1994) dentro de El Público, y con su Teatro de la Luna *Electra Garrigó* (1997, nueva versión 2000), retoma *La boda*, *Los siervos* (1999), *El enano en la botella* y *El álbum* (2001). Además *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello (2001), y *Santa Cecilia* (2005).

¹³ Cf. V. M. T.: “Chorus perpetuus: bailar la plenitud del hombre”, *Conjunto*, núm. 124, enero-abril 2002, págs. 58-61. Antes, Boán creó *Sin permiso* (1989), *Antígona* (1992), *Fast Food* (1993), *La gaviota* (1993) con Tomás González, *Últimos días de una casa*, con Raúl Martín (1994). Desde 2003 Marianela Boán realiza estudios en Nueva York y Filadelfia, donde ha creado los unipersonales *Lifting* y *White Rose* (2003); no ha producido nuevos estrenos en Cuba aunque DanzAbierta trabaja con el repertorio y nuevas piezas de coreógrafos invitados.

¹⁴ Junto a puestas del Teatro Núcleo (Argentina-Italia), Malayerba (Ecuador), Rubén Pagura (Costa Rica), Perro Teatro (México), Pia Fraus (Brasil), Companhia do Chapito (Portugal) y La Candelaria (Colombia).

¹⁵ La Batalla de Ideas se inició como una campaña nacional para la devolución del niño Elián González, retenido ilegalmente en los Estados Unidos por familiares de su padre, al perecer su madre en el viaje marítimo clandestino que hiciera con él; luego se ha dirigido a la lucha por la excarcelación de cinco agentes de la seguridad cubana luchadores contra acciones terroristas y detenidos en EE.UU. Paralelamente, ha impulsado diversos programas de desarrollo social y económico.