

El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político

TERRY L. PALLS

La mayoría de las obras dramáticas cubanas publicadas o representadas después de la Revolución de 1959 reflejan una influencia patente de este fenómeno socio-político, tanto temática como estilísticamente. A pesar de la predominancia cuantitativa de estas obras hay otro grupo menor de dramas entre 1959 y 1969 que posee más vitalidad, renombre y validez artística que aquéllas. Estas piezas muestran una influencia del teatro del absurdo europeo y sólo exhiben una influencia indirecta de la Revolución. Críticos como Ugo Ulive, distinguido director uruguayo, dicen que un teatro del absurdo no tiene vigencia en una sociedad socialista porque no refleja la realidad del momento.¹ Aún otros como José Antonio Portuondo, conocido historiador y crítico literario cubano, y Jesús Díaz, joven autor y editor de *El Caimán Barbudo*, suplemento literario del periódico *Juventud Rebelde*, consideran que dramas del absurdo escritos en una sociedad marxista-leninista, como lo es la cubana, constituyen una expresión anti-revolucionaria.² Para tales críticos todo esfuerzo creativo dentro de la sociedad cubana revolucionaria debe limitarse a la expresión de la ideología política interpretando la condición humana dentro de los confines de la lucha social en el país en términos exclusivamente realistas, colectivamente reconciliables. Sin embargo, la validez socio-política no es un requisito para la validez artística y la realidad exterior no es la única realidad de la condición humana. Si un artista prefiere no reflejar su compromiso político personal en su obra no se le puede achacar automáticamente de ser un crítico de la Revolución, y si un autor decide enfocar una realidad ética en vez de política de una manera subjetiva, no-realista, esto no necesariamente significa que esta realidad no refleje la sociedad revolucionaria cubana.

Después del establecimiento del gobierno castrista en 1959 la actividad teatral en el país acrecienta notablemente debido principalmente al patrocinio gubernamental del dramaturgo nacional y sus obras. En años anteriores motivos económicos habían determinado el grado de aceptación que experimentaba una

obra o un dramaturgo y las piezas extranjeras representaban mayores ingresos taquilleros. Con la re-estructuralización cultural que instituye el nuevo gobierno como parte íntegra de la Revolución, el patrocinio estatal se concretiza en la forma de un título de profesional que lleva también un sueldo anual del gobierno para el artista. Esta práctica nueva le proporciona al dramaturgo la oportunidad de dedicarse por completo a sus esfuerzos creativos. Como consecuencia de este respaldo aparecen numerosas piezas nuevas, la mayoría de las cuales los dramaturgos respectivos habían guardado por la falta de interés mostrado por los directores y los editores, los cuales no habían querido arriesgarse a presentar o a publicar obras de autores nacionales por representar éstos una pérdida económica. Muchos de los dramas nuevos son de tipo revolucionario con una orientación social determinada directamente por el movimiento revolucionario. Apenas enfocan un presente actual revolucionario, sino describen una realidad pasada que sirve para justificar la Revolución o inventan una realidad futura o presente hipotética con idea de educar o reorientar al público como grupo. Estilísticamente son piezas realistas de tipo realista-social o realista-socialista ya que las situaciones presentadas se conciben para ser reconocidas colectivamente como cubanas.

Al mismo tiempo existe un grupo más pequeño de dramaturgos, la mayoría de los cuales aparecen después de 1959, cuyas obras son temáticamente no-revolucionarias y estilísticamente no-realistas: los dramaturgos del absurdo.

El teatro del absurdo es una manifestación dramática esencialmente europea que tiene su origen en la desorientación que siente el hombre al examinar el mundo que lo rodea en relación a sí mismo. Los rápidos cambios tecnológicos y científicos le despojan al hombre de sus creencias religiosas básicas y lo aíslan de sus raíces y valores tradicionales, produciendo una sensación de desajuste y de desarmonía. A menudo los dramaturgos intentan reproducir la desorientación y frustración que siente el individuo por medio de metáforas dramáticas en que los personajes se esfuerzan por impartir algún orden a un mundo aparentemente ilógico utilizando preceptos de la lógica con el fin de comprenderlo mejor y así clarificar su papel en dicho mundo y concretizar su identidad y autenticidad.

La influencia de esta tendencia se nota en Hispanoamérica por primera vez traducida en términos propios en 1949, año en que se publica el drama *Falsa alarma* del conocido autor cubano Virgilio Piñera. (Nótese que la publicación de esta pieza en los números 21 y 22 de la revista *Orígenes* predata las obras absurdas de Samuel Beckett y Eugene Ionesco.) A través de los años cincuenta aparecen varios ejemplos del teatro del absurdo en la Argentina, Puerto Rico, México y Cuba.³ Aunque se escriben algunos dramas de este tipo en Cuba antes de 1959 (seis), un mayor número de ellos surge después de esta fecha (dieciseis).⁴ El cambio de dirección política en Cuba ocasiona un re-examen de los valores sociales y el teatro del absurdo por su naturaleza se presta excepcionalmente bien a la expresión de desorientación que tal cambio implica en los primeros años de la Revolución. Los dramaturgos del absurdo del país no critican la sociedad revolucionaria en sus obras sino que tratan de reproducir en la escena la desorientación que siente el hombre al no poderse encontrar en un mundo en estado de cambio. (Acuérdese que la mayoría de estos escritores de la primera década revolucionaria se criaron y se educaron bajo un sistema esencialmente capitalista y la transformación de esta sociedad en una de orientación socialista representaba un cambio de

dirección y de enfoque.) En estas piezas el hombre es despojado de su contexto histórico y su posición social accidental y examinado en cuanto a su condición de ser humano: en vista de esto la realidad que presentan los dramaturgos no es objetiva, no es reconocible como revolucionaria, sino más bien una interpretación subjetiva de la esencia de la condición humana en relación con la sociedad, y es esta realidad la que forma la base de la metáfora dramática.

Ya que estas obras del absurdo no reflejan ningún aspecto de la Revolución que sea colectivamente reconocible, los revolucionarios inflexibles las critican y comienzan a presionar a los autores para que escriban dramas que sean más comprometidos políticamente. En los últimos años de la década se observa que el número de piezas del absurdo disminuye. Es innegable que el teatro del absurdo en sí no se presta para la divulgación de principios revolucionarios. Es un tipo de teatro restringido, en cierto sentido intelectual, que no comunica bien con el nuevo público cubano que se compone en gran parte de personas con relativamente poca experiencia y preparación en el teatro en general. La pieza dramática que exprese un concepto personal de una realidad interior en términos absurdos es más difícil de comprender para este tipo de público que un teatro esencialmente realista con el cual se puede identificar con más facilidad. Además, el teatro del absurdo presenta una imagen del individuo aislado en el mundo y el tiempo, un concepto que va en contra de los principios igualitarios y cooperativos de la doctrina socialista. Así que en cuanto a teoría básica esta forma dramática es no-revolucionaria en sus preceptos. Sin embargo, las piezas cubanas del absurdo sí ofrecen una visión revolucionaria de la realidad en el sentido que comentan los efectos que produce la Revolución en el individuo, pero la presentación de esta visión no es realista.

Como se ha señalado, la desorientación y el desajuste forman la base de mucho del teatro del absurdo cubano. Uno de los mejores ejemplos de esta afirmación es *La noche de los asesinos*⁵ del conocido dramaturgo José Triana. Esta pieza se ha traducido a varios idiomas, ha sido representada en muchos países y ha recibido numerosos premios desde que se escribió en 1964.⁶ En esta obra el argumento es de importancia mínima porque no existe una acción dramática secuencial. El drama consiste en una serie de imágenes que proyectan la desconformidad del hombre frente al mundo y sus esfuerzos por impartirle un nuevo orden que le proporcione una sensación de identidad y seguridad. Para comunicar esta imagen Triana se vale de tres adolescentes-adultos que adoptan una multiplicidad de papeles mientras asesinan simbólicamente a sus padres. Como vecinos, parientes, padres, policías, un fiscal y un juez, los tres protagonistas traspasan repetidamente la línea tenue que existe entre la realidad y la fantasía. Cuando a uno de los tres le toca el papel de asesino al iniciarse la pieza, el público se da cuenta de que este parricidio es un rito que se ha celebrado varias veces ya. Al finalizarse la obra el rito vuelve a repetirse con un intercambio de papeles, con otro de los tres como el asesino. En ningún momento intenta Triana infundir compasión en el público por ninguno de los personajes. Por medio de esta falta de identificación con los protagonistas el dramaturgo logra un alejamiento de parte del público en relación con el drama y los representantes. Los espectadores resultan ser observadores y no participantes empáticos. Por consiguiente es obvio que la cuestión moral del parricidio no es el problema dramático: la situación que provoca el crimen es el

eje de la obra y este alejamiento es necesario para poder examinar mejor el motivo del crimen y no el crimen mismo.

Los padres simbolizan un convencionalismo asfixiante que los tres hijos, Cuca, Beba y Lalo, consideran sofocante y hostil. Tratan de liberarse de esta situación por medio de la violencia. El acto violento en sí llega a ser un medio de definición para los tres y como tal se convierte en el factor sobresaliente de la obra. Las referencias al carácter violento del crimen, la presencia de los instrumentos de violencia en el escenario, y la naturaleza violenta de las emociones que proyectan los personajes refuerzan la importancia de este elemento. George Wellwarth, en su libro *The Theatre of Protest and Paradox*, afirma que la fuerza contra la cual se dirige la protesta se destruye de una manera proporcionalmente igual a la violencia de la protesta.⁷ La intensidad de la hostilidad que se encuentra en el mundo dramático de Triana entonces se subraya admirablemente por la violencia de la protesta: el parricidio. Se intensifica el conflicto generacional entre los “niños” y los padres, el origen de la hostilidad, por medio de la existencia de otros conflictos en la pieza—entre los “niños” y su ambiente, entre los “niños” mismos, y entre los padres, representados por los “niños”—todos los cuales sirven para caracterizar la complejidad de la existencia del hombre moderno y reflejan el desacuerdo desconcertante entre el individuo y su sociedad. Por medio de estos múltiples conflictos interrelacionados y la estructura circular del drama Triana crea una imagen original y clara (a pesar de ser absurda la situación) de una realidad tanto cubana como universal: la lucha incesante del hombre por definir su identidad dentro de los límites de un mundo que lo desconcierta por su estado cambiante. (También es muy posible examinar esta obra como una metáfora revolucionaria que refleja la Revolución misma: la intensidad del deseo de libertad que provoca una protesta violenta contra el *status quo* cobra entonces otra dimensión.)

En la obra *Dos viejos pánicos*⁸ Virgilio Piñera intenta escenificar el miedo primordial que sufre el hombre frente a la muerte con idea de destacar un aspecto básico de la condición humana que ha sido intensificado por la Revolución. Una parte fundamental del cambio radical en los valores políticos, sociales y morales que experimenta Cuba en 1959 es la subversión de las creencias religiosas. Con la abolición de la celebración de las fiestas navideñas y de carnaval, ambas festividades cristianas, los postulados religiosos tradicionales se niegan y se intensifican las incertidumbres que venían acrecentándose hacia años. Estas dudas se traducen en términos dramáticos en forma de protestas del hombre contra su temporalidad, protestas transformadas en intentos frustrados por ajustarse a la idea de la posible inexistencia absoluta después de la muerte. Desde 1959 se han escrito en Cuba varias piezas que reflejan esta preocupación temporal. En algunas los personajes se esfuerzan por controlar o anular el tiempo, el pasar del cual se relaciona directamente con la vejez y le hace más patente al hombre el carácter inevitable de la muerte. En el drama del absurdo de Piñera una pareja avanzada en edad trata de eliminar su miedo de la muerte controlando el tiempo. Estos dos protagonistas inventan una serie de juegos violentos en los cuales se matan simbólicamente varias veces. Al determinar la forma y la hora de su propia muerte los dos esencialmente controlan el tiempo y eliminan su miedo de la muerte. Sin embargo, sus intentos fallan porque la liberación de este miedo es momentánea: al finalizarse

cada juego vuelven a tener miedo y se ven obligados a repetir el proceso. Primero los dos se asesinan el uno al otro, luego ellos tratan de eliminar el Miedo que ya se ha concretizado en un cono de luz en el escenario. Cuando estos juegos no tienen éxito cada uno de los viejos se mata a sí mismo. Al matar a su "yo," que constituya su identidad como ser humano, quieren destruir la temporalidad inherente a su condición humana. Estas luchas vanas, repetidas sin cesar, representan los continuos esfuerzos frustrados del hombre por ajustarse a la idea de la inevitabilidad de su muerte y la finalidad absoluta de su existencia.

El tiempo es también el eje del teatro de Antón Arrufat (con excepción de *Los siete contra Tebas*,⁹ su adaptación cubana del drama clásico de Esquilo, *Seven Against Thebes*). En sus piezas absurdas el tiempo resulta ser la fuerza motriz de todo conflicto dramático e inclusive determina el carácter de las imágenes proyectadas. Todos los personajes están atados inexorablemente a este elemento o derivan su motivación de ello. Algunas veces los representantes inventan y participan en juegos cuyo esquema y reglas ellos mismos controlan por haberlos creado, como en el drama *Todos los domingos*.¹⁰ Otras veces ellos niegan el tiempo al no aceptar la finalidad de la muerte como en *El vivo al pollo . . .*,¹¹ y en algunos casos hasta crean un mundo dramático extratemporal (*La zona cero*¹²) como una expresión de disconformidad, lo cual es paradójico en sí porque el ser humano sólo se conoce a base de su experiencia temporal, tanto cósmica como psicológica. En esta paradoja radica la esencia de lo absurdo de la condición humana que estos dramas reflejan: el hombre lucha incesantemente para superar las limitaciones temporales y así lograr la autenticidad, pero sin este tiempo, contra el cual rebela, el hombre no tiene identidad.

Aunque Arrufat enfoca temas semejantes a los que aparecen en las obras de Triana y Piñera, su teatro es más intelectualizado. Los tres son dramaturgos acabados que trabajan a base de abstracciones, pero las piezas de Arrufat son más deshumanizadas. Con frecuencia éste parece haber escogido un tema y luego ideado personajes y objetos para ilustrarlo. Por ejemplo: la escalera espiral y las máscaras en *La repetición*,¹³ la silla de ruedas y el estado inválido de Elvira en *Todos los domingos*, y el reloj sin manecillas ni números en *La zona cero*, sirven para recalcar la metáfora. O sea, son los objetos tangibles en vez de conflictos interpersonales o interiores los que establecen la imagen. La impresión de dinamismo que logran Triana y Piñera al fundir tema, situación y personajes en una unidad funcional no se percibe en el teatro de Arrufat. Con las piezas de éste el espectador experimenta el peso abrumador del tiempo através de un teatro casi estático cuyo paso lento se logra por medio de una insistencia dramática en los objetos y por personajes muy abstractos que sirven para distanciar al público. Los tres dramaturgos proyectan la frustración e impotencia que siente el hombre moderno enfrentado con su mundo cambiante y lo hacen a base de metáforas dramáticas eficaces expresadas en términos temporales, pero logran esta imagen por técnicas y enfoques diferentes.

Esta preocupación dramática con el tiempo es el resultado del deseo de reflejar los esfuerzos del hombre moderno por enfrentarse con la idea de su posible no-existencia. Aunque este tema sea una ansiedad de carácter universal en el teatro contemporáneo, también expresa una realidad cubana que ha sido concretizada e inmediatizada por los cambios efectuados por la Revolución en la sociedad

cubana. Por lo tanto, el dramaturgo del absurdo cubano de la primera década después de Castro en realidad sí refleja una verdad revolucionaria. La diferencia que existe entre estos dramas y las piezas objetivas, revolucionario-realistas es esencialmente una de enfoque: mientras que éstas observan la realidad exterior desde el punto de vista del grupo, intentando reproducir esa realidad en términos colectivamente reconocibles, aquéllos presentan un enfoque individualista y subjetivo de la misma realidad. Para el dramaturgo del absurdo la actualidad importa siempre y cuando sirve para evocar asociaciones o reacciones en el público: o sea, el estímulo interesa menos que el carácter de la reacción a este estímulo.

Una comparación estilística entre estos dos tipos de teatro cubano revela que las piezas del absurdo son, en general, superiores técnicamente. Ambas expresiones dramáticas son artísticamente válidas; pero, hay menos ejemplos de obras bien logradas en el teatro revolucionario-realista. La mayoría de estos últimos dramas son de tipo propagandista, dramas de agitación, y esta forma de teatro generalmente se considera pobre: no porque sea propagandista necesariamente, ya que todo teatro en cierto sentido es propagandista porque presenta un punto de vista específico, sino porque las obras mismas son técnicamente inferiores. Cualquier drama puede ser malo y el criterio evaluativo que se utiliza para determinar su calidad se basa en un análisis de la técnica dramática del escritor. En las obras que sirven a una ideología política es este criterio el que determina la validez artística de la obra ya que la actitud que muestre el dramaturgo hacia la realidad política es artísticamente neutral. Si el escritor subordina los elementos dramáticos al desarrollo del mensaje político, no tendrá una obra bien lograda técnicamente porque no será balanceada. Este desequilibrio artístico es el defecto más frecuente en el teatro revolucionario-realista cubano.

En conclusión, el teatro del absurdo pone más énfasis en la técnica que en el contenido y por consiguiente el compromiso del dramaturgo es más artístico que político. Antón Arrufat opina que la forma que adopte un drama depende del compromiso artístico de cada dramaturgo.¹⁴ Existen autores que creen que el arte tiene la obligación de reflejar las circunstancias sociales e históricas particulares en términos objetivos, fácilmente reconocibles, y hay otros que sienten que el arte debe trascender los límites de la realidad particular y buscar su validez en sí mismo. Es por esta diferencia de opinión que el teatro del absurdo en Cuba ha sido criticado y categorizado por algunos como un teatro anti-revolucionario que no tiene vigencia en esta sociedad. Pero me parece que el hecho de que el compromiso del dramaturgo del absurdo sea más artístico que político no quiere decir que su obra refleja una actitud anti-revolucionaria. El teatro del absurdo cubano es simplemente otro tipo de teatro revolucionario, uno que se orienta hacia el individuo en vez de hacia el grupo, uno que interpreta una realidad nacional (la de la búsqueda del individuo por un orden y una estabilidad personal en una sociedad en transición) en términos universales. El mismo Frederick Engels decía que "cuanto más se mantengan ocultas las opiniones políticas del autor tanto mejor será para la obra de arte,"¹⁵ y el éxito del teatro del absurdo cubano tanto dentro del país como en el mundo demuestra que es un teatro de gran valor artístico.

Como *post datum* quiero señalar que después de 1969 el teatro del absurdo ha desaparecido casi por completo del escenario cubano. Los intelectuales que

creen que el arte debe reflejar concretamente el compromiso político del autor han ocupado los puestos administrativos en las uniones artísticas, las casas editoriales y las mesas directivas de los concursos y han instituido restricciones temáticas para el arte. El resultado en el teatro ha sido la desaparición de dramas del absurdo y la aparición casi exclusiva de piezas de orientación política como *La definición*¹⁶ de Carlos Torres Pita que ganó el premio en el Concurso David de 1970, y *Adriana en dos tiempos*¹⁷ de Freddy Artilles que recibió el Premio de Teatro José Antonio Ramos de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos en 1971. En estas dos obras los dramaturgos hábilmente combinan una preocupación artística con el contenido político. El conocido dramaturgo español, Alfonso Sastre, en 1972 sostenía que la calidad artística y el mensaje político pueden coexistir en el teatro.¹⁸ Es muy posible que en Cuba la existencia de un teatro que compagine un compromiso político con un compromiso artístico represente un paso hacia la comprobación de que estos dos elementos no son incompatibles.

New College, University of South Florida

Notas

1. "An Interview on the Theater in Cuba and in Latin America," dirigida por Antón Arrufat, traducida por Duard MacInnes, *Odyssey Review*, II, Núm. 4 (1962), 260.

2. José Antonio Portuondo fue tal vez el primero en criticar el teatro cubano no-realista en 1960 en su libro *Bosquejo histórico de las letras cubanas* (La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960). Más tarde Jesús Díaz y el grupo de escritores afiliados con *El Caimán Barbudo* también criticaron el teatro no-realista mientras abogaban el realismo social. Otra discusión sobre este problema en términos generales aparece en el siguiente artículo: Roque Dalton, et al., "Diez años de revolución," *Casa de las Américas*, X, Núm. 56 (septiembre-octubre, 1969), 7-52.

3. Para más información acerca del teatro del absurdo en Hispanoamérica, véase el artículo de George W. Woodyard, "The Theatre of the Absurd in Spanish America," *Comparative Drama*, III, Núm. 3 (otoño 1969), 183-192.

4. Estos números no pretenden ser absolutos, sólo representan el resultado de mis lecturas y se utilizan aquí para mostrar el porcentaje de obras absurdas que se encontraron en relación con los otros ejemplos de piezas dramáticas que se escribieron en los períodos respectivos.

5. José Triana, *La noche de los asesinos* (La Habana: Casa de las Américas, 1965).

6. En 1965 esta pieza ganó el Premio Casa de las Américas para teatro. En 1966 le concedieron el Gallo de La Habana para el mejor drama presentado en el VI Festival de Teatro Latinoamericano. También recibió un premio en el Festival Colombiano de Teatro y ha sido incluida en el repertorio del Teatro Pesti en Budapest. Cerró las representaciones dramáticas en el Teatro de las Naciones en París y fue el primer drama latinoamericano presentado en el escenario profesional inglés cuando Terry Hand lo dirigió en el Teatro Aldwych en Londres. Fue el único drama nuevo representado en el primer Festival de Teatro de Universidades Americanas en Washington, D.C. en 1969 y se ha visto además en teatros en Italia y Polonia tanto como en otros países latinoamericanos.

7. George Wellwarth, *The Theatre of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama* (New York: New York University Press, 1964), pág. 18.

8. Virgilio Piñera, *Dos viejos pánicos* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1968).

9. Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* (La Habana: Ediciones Unión, 1968).

10. Antón Arrufat, *Todos los domingos* (La Habana: Ediciones Revolución, 1965).

11. Antón Arrufat, *Teatro* (La Habana: UNEAC, 1963).

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Antón Arrufat, "Teatro 1959," *Lunes de Revolución*, 18 de enero de 1960, pág. 14.

15. Citado en Antón Arrufat, "Función de la crítica literaria," *Casa de las Américas*, Vol. III, Núms. 17-18 (marzo-junio, 1963), 79.

16. Carlos Torres Pita, *La definición* (La Habana: UNEAC, 1971).

17. Freddy Artiles, *Adriana en dos tiempos* (La Habana: UNEAC, 1972).

18. "Alentador despegue de la actual dramaturgia latinoamericana," *Conjunto*, Vol. 13 (mayo-agosto, 1972), 9. Alfonso Sastre dice aquí: "Precisamente creo que después de Bertolt Brecht, el mito de la incompatibilidad entre la orientación política y la calidad estética está destruido."

Tenaz Talks Teatro

Under this new *TTT* rubric, Jorge Huerta, TENAZ Artistic Coordinator, is attempting to correct the communications problem which has plagued the various Teatro groups since their inception. This first issue (Winter 1978) sets out a rationale for the existence of the newsletter, and follows up with a wealth of information about festivals, seminarios, and workshops. In addition, there are specific reports on the activities and productions of specific teatros. If interested, contact Prof. Jorge A. Huerta, Department of Drama, UCSD, La Jolla, CA 42093.