

El teatro cubano en la década del ochenta: Nuevas propuestas, nuevas promociones

Marina Pianca

Si en décadas anteriores oficialmente se prefería reconocer los logros en el desarrollo de un teatro de la revolución, hoy (1988) las críticas y la valoración múltiple respecto a la realidad del teatro cubano y sus deficiencias provienen de Cuba. Y si en 1961 Fidel Castro, en sus "Palabras a los intelectuales," delimitaba los parámetros de la actividad cultural ("Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución, nada"),¹ hoy, incluidas en el interior de la Revolución, aparecen--y se legitimizan--experiencias inéditas en la Habana de hace unos años, en un período de pluralismo que ya se está concretizando en búsquedas teatrales de osadía artística y política.

Aportes como los de Magaly Muguercia en "Informe no confidencial,"² Rosa Ileana Boudet en "Teatro nuevo en Cuba, un recuento,"³ Rine Leal en "1985 ¿Síntomas de una recuperación?" son ejemplos de una crítica que enfoca tanto los logros como las carencias de las corrientes teatrales que conviven en Cuba, intentando contribuir a su desarrollo.⁴

Es importante notar que si bien la revista *Conjunto* nace en 1964 como órgano de comunicación y difusión del quehacer teatral latinoamericano, no es hasta 1982 que la revista *Tablas* se incorpora a la escena cubana como vehículo de discusión y debate en torno a la producción teatral de la isla--vehículo necesario pero inexistente hasta ese momento. No es un producto de la casualidad que dos de los trabajos mencionados anteriormente hayan aparecido en dicha revista y que el tercero tenga la firma de la directora de *Tablas*, Rosa Ileana Boudet. *Tablas* es parte de un mosaico de hechos que configuran un nuevo momento para el teatro en Cuba.

Rine Leal comienza su trabajo "1985 ¿Síntomas de una recuperación?" diciendo:

Hace tres años en *Tablas*, número 2, abril junio de 1983, realicé un análisis de la temporada de 1982. Confieso que sentí un profundo malestar crítico al escribirlo, pues el balance final era tan desalentador que terminé hablando de retroceso, de ausencia de tendencia, de dirección, de objetivos, de intención segura. Como no

soy por naturaleza un pesimista, aclaro que se trataba del recuento crítico de un optimista bien informado.

Tres años después descubro con entusiasmo síntomas de una recuperación que permite entrever cierta renovación, o lo que es más importante, brotes tiernos de una actitud diferente, de una relación más fresca y vital entre intérpretes y espectadores, y hasta una manera diferente de concebir la escena. Por supuesto que esto se logra sólo en contados espectáculos, pero por lo menos el crítico tiene la impresión de que 1985 no fue un año estéril.⁵

Nos es posible concordar con esta apreciación de Rine Leal puesto que en febrero de 1983, durante el I Taller Internacional del Nuevo Teatro,⁶ síntomas de ese "malestar" aparecieron en las discusiones. Sin embargo, para los invitados extranjeros, la presencia de Cuba, en la persona de Flora Lauten--parte de los ocho directores del continente elegidos para montar poemas de *El Gran Zoo* de Nicolás Guillén dentro de sus respectivas metodologías de trabajo--vaticinaba que no tardaría en llegar una respuesta. Si bien una directora y una puesta en escena montada en cinco días, obviamente eran índices insuficientes para señalar las bases de una nueva postura teatral, aparecían--en el desfado de la propuesta, en su concepción crítica y en su postura frente a una temática, factores que apuntaban al hecho que "algo nuevo" se estaba gestando en el teatro de la isla. Porque si bien una persona es un indicador insuficiente, su trabajo es de hecho un imán que nuclea e incorpora las voces aún inauditas del grupo social al que pertenece.

Pero ¿cuáles son en realidad esos "brotes tiernos de una actitud diferente" de los que habla Rine Leal? ¿Dónde están arraigados, de dónde provienen sus frutos? Intento responder a esas preguntas una vez disipadas las dudas respecto a la representatividad--o continuidad--de lo visto en germen a principios de 1983. En junio de 1987, durante dos semanas de intensa actividad teatral en La Habana--en las cuales se llevó a cabo por primera vez en América Latina el XXII Congreso del Instituto Internacional de Teatro (ITI), así como el Festival Internacional de Teatro Latioamericano de La Habana y el III Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe--pude comprobar lo que había entrevisto cuatro años antes: el crecimiento de una nueva postura teatral en un sector del teatro cubano.

Tratando de clarificar mi propia concepción histórica de la realidad presente, elaboré una pequeña--y seguramente incompleta--cronología de hechos, que incluyo en las notas como referencia.⁷ Es a partir de esta cronología, de mis propias experiencias en Cuba y de los trabajos publicados por críticos cubanos que enfoco esos "síntomas de una recuperación." Las citas de estos críticos que iluminan la problemática del teatro cubano--y que son más idóneas para nuestra tesis "nuevas posturas, nuevas promociones." La búsqueda se centra en torna a una serie de preguntas concebidas como el andamiaje de esta reflexión: ¿De qué se está recuperando el teatro cubano?

¿qué factores habían determinado esa problemática? ¿cómo se está operando esa recuperación? ¿qué elementos se articulan en ese proceso? y finalmente ¿qué experiencias concretas atestiguan la realidad de esa progresiva recuperación dentro del contexto de la producción teatral cubana?

Sí. Es posible hablar de "síntomas de una recuperación." Sin embargo, "recuperación" implica una carencia previa, una problemática en vías de resolución. Dado ese subentendido, es necesario preguntarse a qué había sucumbido el teatro cubano, de qué se está recuperando hoy. Con las palabras de los propios críticos cubanos quiero responder a esos interrogantes. El teatro cubano está en proceso de recuperación de ". . . una crisis expresiva, de parálisis o franca involución . . . de una tensa polaridad . . . de una contradicción . . ." (Boudet). De la incidencia negativa de la base económica-organizativa . . . del freno y el empobrecimiento determinado por el ineficaz mecanismo de producción teatral que está costando años de retraso al teatro cubano . . . de los niveles asombrosamente bajos de productividad en el personal artístico . . . de resultados paradójicos (debido al sistema de pago) . . . de la hegemonía del "nuevo teatro" . . . de una polarización simplista entre "nuevos" y "viejos" . . . del formalismo y la falsedad que atentan contra el hombre nuevo . . . de actores amarrados por el profesionalismo rutinario . . . de una (posible) idealización de la realidad . . . del conservadurismo, de viejos mecanismos que esquematizan, falsifican o de alguna otra manera interfieren en la afirmación del ideal de verdad, libertad, realización humana plena por el cual luchamos . . . (Muguerca). Del esquematismo y de la falta de fantasía . . . del acomodamiento a formas arcaicas . . . de la pobre elaboración del material dramático . . . de temas tratados de manera epidérmica y simplista . . . (Espinoza Domínguez). De la burocratización del aparato cultural que se convirtió en un obstáculo entre el público y el artista . . . (Escambray). De un punto muerto . . . de senderos que encierran al intérprete y al público en un ceremonial estéril que interesa a muy pocos (Leal). Y, con las palabras de un invitado extranjero, se está recuperando: ". . . de una concepción en exceso repetitiva, estereotipada, agotada, una forma ya inerte de entender el teatro y sus relaciones con un público . . . del estancamiento . . . de la falta de audacia . . . y (de la posibilidad de convertirse) en una reliquia del museo de la revolución" (Pérez Coterillo).

A lo largo de la historia del teatro cubano de la revolución ha habido hitos que han marcado su desarrollo: obras, encuentros, festivales, concursos, nuevas instituciones. Es importante señalar que la presencia de esta nueva crítica "no confidencial"--más allá de su rol en la valoración de hechos teatrales--es en sí misma un hito y un claro síntoma de esa "recuperación" teatral a la que ellos mismos aluden. Y a estos críticos de larga trayectoria se unen los más jóvenes--muchos, alumnos del Instituto Superior de Arte, que desde 1981 ha dado sus frutos en una primera promoción de teatristas egresados de sus aulas. El "encuentro de jóvenes críticos teatrales y danzarios" junto a los concursos de crítica de la revista *Tablas*--cuyas categorías dan

cabida a todos los representantes de la profesión incluyendo a los más jóvenes --son un aporte más a este proceso en que la crítica se inserta en el movimiento teatral, estableciendo una nueva relación de producción.

El "desaliento" que sentía Rine Leal al hacer su balance de la temporada de 1982 estaba en gran medida influido por lo que percibía--junto a otros críticos--como una realidad que deparaba pocas sorpresas creativas. Sin embargo, tres años más tarde pudo terminar un trabajo semejante diciendo: "Si en 1983, al escribir un balance de la temporada anterior no pude escapar a un profundo malestar, confieso que ahora he disfrutado mucho escribiendo lo que aquí termina."⁸ ¿Qué había ocurrido durante esos años?

La respuesta a esa pregunta tiene raíces que sólo hoy se perfilan en frutos. Raíces que nos remiten a la década anterior. Si miramos la cronología adjunta, vemos que si en la década del '60 la revolución se cerró sobre sí misma e intentó protegerse reglamentando la producción cultural y los parámetros de una "expresión revolucionaria," años más tarde en esa política cultural se insinuaba la posibilidad de una mayor apertura,⁹ hecho que se concretiza en la década del '80.

El plan quinquenal de desarrollo del '76-80 se tradujo en una serie de medidas que respondían a la necesidad de racionalizar y planificar los recursos existentes. Los proyectos que resultaron de ese plan quinquenal han tenido un profundo efecto en el desarrollo cultural de la presente década. Conscientes de que el desarrollo cultural¹⁰ se articulaba necesariamente con el nivel de capacitación de promociones futuras, en julio de 1976 se creó el Instituto Superior de Arte (ISA) que ha tenido un rol certero en la dinámica de esta "recuperación" teatral. El ISA es un organismo de nivel universitario, adscripto al Ministerio de Cultura, que otorga licenciaturas en actuación, dramaturgia y teatrología. Los egresados tienen cinco años de preparación teatral que los capacita para una labor artística o crítica. Asimismo, en la convivencia creativa de esos años se crean lazos infraestructurales que afianzan las posturas de los egresados.

El ISA corría el riesgo de reproducir los parámetros de una pedagogía teatral no adecuada para dar respuesta a la necesidad de renovación. Afortunadamente no fue así--y no lo fue porque en el ISA confluyeron diversas experiencias teatrales y diversos pedagogos. Entre ellos, Flora Lauten que, según Rine Leal, "ha creado una ventana abierta por donde penetra un torrente revitalizador que ya acumula éxitos y furros fanáticos."¹¹ Los primeros egresados del ISA surgieron en 1981--exactamente a los cinco años del comienzo del plan quinquenal. Ese primer grupo de jóvenes recién egresados, integrantes del Conjunto Dramático de Matanzas, se presentó públicamente con una puesta de *La emboscada*, dirigida por su pedagoga Flora Lauten. Con ese montaje demostraron que durante cinco años se había estado creando una fuerza joven que iba a tener una voz activa en el futuro del teatro cubano. El ISA, cuya primera promoción es sólo un año

anterior a la creación de la revista *Tablas* es una pieza más de ese mosaico que configura una nueva perspectiva posible del teatro cubano.

En 1985 se da aún mayor ímpetu a los pasos más tímidos tomados en años anteriores. El "Proceso de Rectificación" pide al país un ataque directo contra la corrupción y la ineficiencia abriendo de este modo las puertas a la crítica y a la autocrítica en todos los sectores de la sociedad. Este nuevo giro histórico no podía sino contribuir a la energía del movimiento teatral dado que la necesidad de una rectificación existe también--como hemos visto--en diversos planos de esa experiencia.

Por todo lo expuesto podemos decir que en la década del ochenta se ven los resultados del plan quinquenal de desarrollo de 1976-80. El "Proceso de Rectificación" que nace al promediar la década del ochenta encuentra, en instituciones ya establecidas, vehículos en que afianzar, a nivel cultural, la realidad de ese proceso. Evidentemente, innumerables otros factores sociales, políticos, artísticos, éticos y personales han contribuido al armazón intrahistórico que marcó el camino hacia la historia presente. Entre ellos, debemos recordar los múltiples seminarios, encuentros y festivales donde los debates en torno al teatro cubano, su relación con el público y su postura frente a la realidad, han servido para ir configurando la dinámica crítica, cuestionadora y demitificadora que está a la base de la nueva óptica teatral. El Festival Nacional de La Habana incorpora un abanico de manifestaciones teatrales que, desde su primera edición en 1980, es la cita de un inventario anual en que se hace posible un balance de logros y deficiencias que sirve de instrumento de desarrollo. Además, la presencia de figuras del quehacer teatral latinoamericano han contribuido también a este proceso de remodelación del teatro cubano. En años recientes, Santiago García ha tenido un impacto en Cuba, visible en Flora Lauten, entre otros, que ha incorporado el método de analogías y homologías a su propia pedagogía y puestas en escena.

Al principio nos preguntábamos ¿qué ejemplos concretos atestiguan la realidad de esos "brotes tiernos" de energía renovadora en la producción teatral cubana? Junto al nombre de directores tan establecidos como Roberto Blanco, Vicente Revuelta y Berta Martínez, aparece, en los últimos años el de Flora Lauten. El suyo ha sido un desarrollo multifacético: actriz, dramaturga, pedagoga, directora, promotora. En 1968, cuando un grupo de actores decidió dejar la comodidad de La Habana para ir a buscar un nuevo teatro en la conflictiva zona del Escambray, Flora Lauten estaba con ellos. En 1973, una vez instalada en la Yaya, fundó un grupo con campesinos de la zona. Realizaron una serie de experiencias en torno a lo que llamaban "juegos" y "actos." Dentro del Panorama de Teatro y Danza de 1975, en La Habana, presentó su puesta de *La Vitrina*, del Albio Paz, con los campesinos de La Yaya. Fue recibida con entusiasmo como una valorada e inesperada sorpresa. *La Vitrina*, creada primeramente por el Escambray en 1971, marca un hito tanto en la producción de ese grupo pionero como en la historia del teatro

cubano. Muchos son los logros de esta teatrasta: en 1982 ganó el premio a la mejor actriz en el Festival de la Habana por su trabajo en *Huelga*, de Albio Paz (Premio Casa de las Américas 1981), con el grupo Cubana de Acero, dirigida por Santiago García.¹² En ese mismo evento, su montaje de *La emboscada* con el Conjunto Dramático de Matanzas y alumnos egresados del ISA, ganó un premio especial por "sus aportes eficaces a las búsquedas integrales de nuevos caminos expresivos. . . ." Esta versión libre de *La emboscada*, basada en la obra homónima de Roberto Orihuela del Grupo Escambray--que trata el histórico tema de la lucha contra los infiltrados--fue estrenada en 1981 como ejercicio de graduación de los alumnos del ISA. Según cuenta Pérez Coterillo,

. . . estos jovencismos actores (tuvieron) la osadía de desarmar y descomponer, pieza por pieza aquel melodrama realista, para penetrar una auténtica travesura: demostrar la debilidad, la escasa resistencia de la obra, al desarticular su estructura y utilizarla como banco de pruebas para demostrar que aún de los más inermes materiales es posible obtener un juego lleno de imaginación, de fantasía, de limpieza, de color . . . con un derroche de creatividad como uno no había encontrado aún en La Habana.¹³

En esta obra, Lauten estableció una relación actor-público en que el actor--y sus recursos expresivos--se volvieron centrales en un espectáculo despojado de elementos superfluos. Esta obra, dirigida principalmente a un público joven, inició una nueva línea de trabajo de Flora Lauten con sus alumnos del ISA. Las versiones de clásicos del teatro cubano serán interpretadas desde una óptica juvenil que incorpora las contradicciones e interrogantes de los jóvenes, sin caer en una visión unívoca de su dinámica. En 1983, montó *El Pequeño Príncipe* basada en el cuento de Saint Exupery. Con este nuevo ejercicio de graduación, abordó la realidad de los niños cubanos que emigraron hacia Estados Unidos en los primeros años de la Revolución. La estructura sirvió de trampolín para proponer una reflexión sobre la realidad de los jóvenes hoy en Cuba. Con esta obra ganó el Premio de Experimentación Creadora del Festival de La Habana 1984. Es también en 1984 que presentó un nuevo ejercicio: *Electra Garrigó*, una interpretación libre de la obra de Virgilio Piñera de 1941. Magaly Muguercia concluye su análisis de la puesta afirmando que:

el montaje reciente de *Electra Garrigó* lanza al ruedo el problema de la actualización de los clásicos de nuestra dramaturgia nacional, que es una forma importante de reconocimiento y apropiación creadora de nuestro patrimonio cultural.¹⁴

Esta versión actualizada de ese clásico se desarrolla en el circo Garrigó cuyo dueño es Agamenón. Según cuenta Muguercia, de un camerino sobre ruedas cuelgan sus mil caras: Agamenón es transformista. Clitemnestra es la domadora de serpientes. En su espectacular entrada a escena sobre el lecho nupcial--un diván púrpura y dorado aparece con una ". . . horrenda cabeza de medusa en lamé dorado; brillantes serpientes se le enroscan al cuerpo; una cabeza de reptil asoma por el escote; otras criaturas se le han deslizado hasta los tobillos . . ." ¹⁵ Dentro de la línea de esta analogía, Orestes es el domador y Electra es la "mujer eléctrica" del circo. Es a través de los "números" en la arena del circo que van apareciendo las metáforas, los símbolos, y las analogías actualizadoras. En uno de ellos, Clitemnestra, despojada de su pesada vestimenta, baila una rumba para Agamenón, pero un rey impotente es incapaz de "apoderarse de la ofrenda" y cae vencido sobre el lecho. "Ambos hijos han sido testigos de la derrota del padre: es 'un gallo viejo.'" ¹⁶

Electra Garrigó estuvo en cartel tres semanas en el teatro Hubert de Blanck. Es en ese mismo teatro donde tuvimos la oportunidad de ver *Lila la Mariposa*, con motivo del Festival Internacional de La Habana en junio de 1987. Nuevamente, se trata de una versión y actualización de un clásico cubano, esta vez, de Rolando Ferrer, dramaturgo "de transición" cuya obra fue estrenada en 1954. Este ejercicio de graduación del ISA en 1985 es hoy parte del repertorio del Grupo Buendía integrado por ex-alumnos de Flora Lauten, dirigidos por ella. En una iglesia han construido su sala, están creando un café concert para jóvenes, y tres de los integrantes están realizando sus primeras experiencias como directores dentro del grupo. Uno de ellos, Orestes Pérez, explica que en su grupo:

El colectivo completo selecciona las obras. El método mismo de creación exige que cada uno aporte conceptual y formalmente a la obra, la participación es directa. El director elige de las propuestas de los actores lo más interesante, incluso, en comunión con ellos. Creo que el proceso que seguimos lleva implícito el compromiso del actor con el método, con las ideas, con los conceptos, con las formas. Yo soy afortunado en ese sentido, tengo veinticuatro años y estoy dirigiendo una obra. Mi grupo es nuevo y como la única directora artística es Flora Lauten, ella ha ido decantando también en el proceso de trabajo la posibilidad de formar directores. . . . ¹⁷

De esta manera, es posible que ella--junto a sus otros aportes a la cultura cubana--en cierta medida logre suplir la carencia de nuevas promociones de directores que afecta al teatro en Cuba.

Los críticos concuerdan en que *Lila la Mariposa* es probablemente el trabajo más maduro de todos los que Lauten ha desarrollado con el ISA. En él se ve una estética propia inmersa en una elaborada coherencia conceptual. Dentro de estos logros sobresale la compenetración de todos los miembros del

grupo. Flora Lauten les ha dado su experiencia y su talento, pero ellos se han brindado a la experiencia con la valentía de sus interrogantes, con la entereza para enfrentar sus contradicciones. Y es esa dinámica la que aparece en el escenario: un oficio, producto de largos años de trabajo y una fuerza joven dispuesta a entablar un duelo con todos los convencionalismos.

La obra de Rolando Ferrer, una obra realista de la década del 50, es actualizada pasándola por la teatralidad de las tres décadas que separan un estreno de otro. Al hacerlo, la estructura de la obra se disloca, a pesar de que--en el acto I--se mantiene el estilo "de época" del original. En la actual versión de *Lila* la continuidad dramática que desemboca en un trágico desenlace es invertida: la obra comienza con el velorio de Lila. El resto de la obra va narrando episodios de la historia que desembocó en la muerte de su protagonista. Esta técnica conocida contribuye a soslayar la empatía y a despertar una conciencia crítica respecto al devenir social de los personajes. La exégesis de los hechos se logra a través de un tiempo fragmentado en que retrospectión y antecisión se entrecruzan para aclarar, en cada escena episódica, las causas coyunturales del conflicto. Esto hubiese sido suficiente para "actualizar" un clásico dentro de nuevos cánones teatrales. Sin embargo, *Lila* va más lejos. En el programa del Festival de La Habana 1987, el Grupo Buendía escribe:

Hurgar en el pasado, desentrañar sus signos y el valor de su legado es necesario. Pero no a la manera de desear figuras, no siempre a la manera en que el museo nos sirve de memoria. También interrogamos qué del pasado nos conmueve o nos atrapa y qué queremos transformar, que sentimos transformado en nosotros. No se trata de la modernidad o la contemporaneidad en el exterior. Podemos vestir los viejos trajes ("disfrazarse" es siempre una definitiva vocación del actor) pero sin duda somos otros. De ese desvestimiento--o desmitificación--está hecha esta puesta en escena que quiere ser un homenaje a Rolando Ferrer, a la tradición teatral que nos precede, y una contribución al impulso experimental, renovador de nuestra escena.

En el Acto II se disloca no sólo la progresión temporal sino que, en una nueva concepción teatral, el velorio de Lila vuelve a tener lugar, esta vez convertido en un provocador número de cabaret en que se sintetizan los conflictos del melodrama vistos en el acto anterior. Como si esto no fuera suficientemente distanciador como para impulsar al espectador a una reflexión en torno a su propia realidad, Marino, el joven que lucha por liberarse de un entorno familiar de una madre asfixiante, se integra al público para ver el espectáculo, mientras otro actor toma su lugar en el escenario. De este modo, Marino-público está aún más inmerso en una reflexión respecto a lo que "se ve hacer"

a sí mismo en el escenario. Desde esa perspectiva ya no puede ignorar sus propias contradicciones, encarnadas en ese "otro" que no es más que él mismo.

Al final del espectáculo, un público afortunado--que había luchado físicamente por entrar al teatro venciendo a muchos que vieron frustrado su acceso--ovacionó largamente a los actores. Con el eco de la música aún resonando, y con la imagen de estos jóvenes entre el público preguntándose "¿qué es un hombre?"--"desvestidos" de su vestuario teatral y sin la protección de la oscuridad de la platea--no pude sino pensar en la generación que maduró con la prospectiva del "hombre nuevo." Podría parecer contradictorio que estos jóvenes producidos por la revolución confronten al público con esa pregunta. Sin embargo, lo que vimos en ese escenario es también un "hombre nuevo," jóvenes dispuestos a desnudar sus contradicciones para confrontar una problemática de enorme vigencia actual: "la dramática tensión que a un mismo tiempo une y enfrenta al individuo con su civilidad, imágenes de la contradictoria imbricación de lo histórico y lo existencial."¹⁸ Un "gran tema del socialismo," dice Muguercia, "armonizar proyección social e intimidad afectiva."¹⁹ Estos jóvenes montaron una lección teatral en torno a ese tema. Y si pensamos que era una obra inserta en el Festival Internacional de Teatro, junto al Congreso del ITI y el Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe, la apertura que venimos describiendo en las páginas de este trabajo se hace aún más aparente.

Un joven crítico, estudiante del ISA, ganador del premio de la revista *Tablas* para estudiantes y críticos no profesionales, concluye su análisis con esta reflexión,

Quando iniciaba este trabajo no sabía si valorar a *Lila de Mariposa* como el ejercicio de graduación de un grupo de compañeros nuestros, que como tal podía presentar sus desajustes; o valorar el espectáculo como una propuesta de carácter profesional, a la que habría que mirar desde otros ángulos. De cualquier forma, la labor de este colectivo resistiría al más intransigente crítico, y lo digo pensando en el nivel de actuación. . . . Lo digo también por esa manera especial de comunicarse con el público y promover la polémica más sutil o la más exaltada. Lo digo, sobre todo, pensando en ese camino que han logrado desbozar, sobre el cual han de crecer ahora, para ensancharlo y defenderlo.²⁰

Esta no es la única experiencia a lo largo de ese camino renovador que se esboza. En esta oportunidad sólo podemos mencionar brevemente a algunas otras. El grupo Escambray, en el Programa del Festival de 1987 se refiere al comienzo de una nueva etapa en su larga trayectoria a partir de 1983, año en que "luego de una extensa gira por los Estados Unidos y Canadá, el grupo se aboca a un nuevo proceso investigativo; dos son los universos de interés: los jóvenes y los obreros."

Dentro de esta nueva línea, el grupo estrena *Molinos de viento* (1984). La puesta plantea un claro interrogante sobre quién comete un fraude, el joven que copia un examen o el administrador que encubre defectos y carencias de la escuela para ganar la emulación. *Accidente*, de Roberto Orihuela, escrita como tesis de grado del ISA, estuvo lista en su quinta versión en diciembre de 1985. Esta es la versión montada por el Escambray que vimos durante el Festival de 1987. La investigación que desembocó en esta obra se llevó a cabo a través de 200 entrevistas con obreros, dirigentes, administradores de las fábricas, psicólogos y sociólogos--técnica habitual en los trabajos del Escambray. Lo que no es habitual es el nivel de crítica presente en el trabajo. A tal punto que durante un foro posterior a la obra, con motivo de su presentación en el Festival de Camagüey 1986, surgieron las siguientes preguntas entre los participantes: "De no haberse iniciado en el país un proceso de rectificación, ¿se habría admitido semejante nivel de crítica? ¿Debe el arte anticiparse, descubrir lo no evidente, lo que aún no es conciencia colectiva?"²¹

La obra trata un tema candente. Queremos transmitirlo según lo sintetiza el departamento artístico técnico de la Dirección de Teatro y Danza --en su dictamen de la obra--con motivo del premio "13 de marzo" que le fue otorgado en 1987:

Accidente es una pieza que adentra en la problemática laboral, texto perteneciente a la llamada dramaturgia de la producción, que de un modo sabio nos presenta las situaciones de un colectivo de dirección de un plan industrial y los fraudes productivos que se producen en aras del cumplimiento del plan de producción de dicha unidad.²²

No podemos concluir este panorama sin mencionar la puesta de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, dirigida por Vicente Revuelta en 1985, dado que la estructura conceptual de esta puesta sintetiza la tesis fundamental que hemos venido desarrollando a lo largo de estas páginas: la confluencia, la influencia mutua de lo "viejo" y lo "nuevo" que está a la base de esta etapa del teatro cubano actual. En este montaje, Revuelta incorporó a jóvenes actores del ISA junto a sus actores profesionales de Teatro Estudio. El cometido de los jóvenes era cuestionar, re-escribir el texto, actualizarlo dentro de su perspectiva presente. En la propuesta escénica, los jóvenes presentaban sus inquietudes en el estilo actoral que les es propio, mientras que los actores profesionales debían interpretar sus personajes de manera tradicional. Con esto rompía un estilo épico-didáctico introduciendo ese ingrediente de desenfado lúdico que ha resultado tan provocativo en las obras de los más jóvenes. Rine Leal, al concluir su análisis de *Lila* hablaba de "los tiernos brotes de un teatro diferente y crítico que los jóvenes nos lanzan al rostro" y se preguntaba: "¿Aceptaremos el reto?"²³ En puestas como la de Revuelta en su *Galileo Galilei* el reto se convierte en una compenetrada labor conjunta.

Un crítico cubano señala que:

Hoy en Cuba . . . los escritores . . . más lúcidos sienten una poética del desafío, sin dioses, sin concesiones tácticas, sin dejarse manipular por mitos e hitos, sin sucumbir al pasado revolucionario porque dejaríamos de ser revolucionarios. . . . La articulación política-literatura es tan fuerte hoy como en los años 60, sólo que, favorablemente, hay menos idealismo, más conciencia de la especificidad literaria y de que los cambios no son mágicos, de que la lucha de clases, el imperialismo y el subdesarrollo, las tradiciones étnicas e ideológicas . . . no son entelequias.²⁴

Las respuestas a esa estructura de interrogantes que propusimos en un principio nos lleva a concluir que si en 1968 la "poética de la participación" puso al teatro al servicio de la revolución, al finalizar la década del ochenta, la "poética del desafío" reubica al teatro en una pluritensionalidad creadora.

University of California, Riverside

Notas

1. Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961. Esta idea fue retomada sistemáticamente a través de todas las formulaciones de la política cultural de la revolución. En 1971, con motivo de la clausura del Congreso Nacional de Educación y Cultura, Fidel Castro vuelve a expresar que: "Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de su utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre." Citado por Rine Leal en su *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, Colección Panorama, La Habana, 1980.

2. Magaly Muguercia es hoy la directora de la revista *Conjunto* de Casa de las Américas. Su trabajo apareció en la revista *Tablas*, No. 3, julio-septiembre 1986, La Habana, Cuba. Y en *Diógenes: anuario crítico del teatro latinoamericano (1986)*, Volumen II, editado por Marina Pianca, Girol/ATINT, Ottawa, 1987, pp. 75-89.

3. Ver *Diógenes* . . . (1985) Volumen I, pp. 83-93.

4. Esta apertura, y la legitimización de un abanico de tendencias más abarcador está presente también en la interpretación del teatro del resto de América Latina desde Cuba, valga como ejemplo el trabajo de Magaly Muguercia "¿Nuevos caminos del teatro latinoamericano?" aparecido en la revista que dirige, *Conjunto*, No. 76, abril-junio, 1988.

5. Rine Leal "1985 ¿Síntomas de una recuperación?" *Tablas*, julio-septiembre 1986, La Habana, p. 55.

6. Organizado por el Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO), con representantes de 25 países, de todas las ramas del quehacer teatral. Fue una rica experiencia en que los directores, con equipos integrados por invitados internacionales y locales, llevaron a cabo una experiencia práctica que luego de cinco días concluyó en una muestra pública de los montajes realizados a partir de un poemario compartido: *El Gran Zoo*. Entre los directores invitados: Santiago García (Colombia), Atahualpa del Cioppo (de Uruguay en ese momento exilado en México), Rubens Correa (Argentina), Ronnie Davis (Estados

Unidos), Enrique Buenaventura (Colombia), José Luis Valenzuela (TENAZ, Estados Unidos), Carlos Pérez Peña y Flora Lauten (Cuba).

7. Pequeña cronología:

1959-1969 La dramaturgia muestra influencia del llamado Teatro del Absurdo.

Inquietudes "quedan truncas" en la década del 70.

1960 Nace Casa de las Américas. Se funda la revista literaria *Casa de las Américas*.

1961 Se crea la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas Cubanos).

1962 Se crea la Escuela Nacional de Arte (red nacional de escuelas artísticas).

1964 Primer Encuentro Internacional de Teatristas.

1966 Segundo Encuentro Internacional de Teatristas.

1967 Primer Seminario Nacional de Teatro. Debate/división.

1968 UNEAC premia a Antón Arrufat por *Los siete contra Tebas*.

1969 Teatro Escambray va al Escambray a instalarse (marzo).

1970 Década del setenta marca el comienzo de una etapa de "tensa polaridad" entre "lo viejo" y "lo nuevo."

1971 Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. Se aceptan los "seis puntos" propuestos por Fidel Castro ideados para asegurar la dirección y control de la expresión artística y cultural del país (ver *Granma* 9 de mayo de 1971, p. 7).

1973 Flora Lauten se separa del Escambray. Funda La Yaya.

1974 Se constituye el Poder Popular en Matanzas (Plan piloto).

1975 Flora Lauten presenta *La vitrina* en el Panorama de Teatro y Danza en La Habana con el grupo La Yaya.

1976 Plan del '76-80; racionalización de recursos existentes, planificación cultural.

1977 Encuentro debate con la revista *Bohemia* sobre el Nuevo Teatro. Insatisfacción común.

1978 Se inicia el contacto internacional más fluido de Cuba hacia el exterior.

1980 Comienzan los Talleres del Nuevo Teatro en Cuba.

1981 Primer promoción del ISA.

1982 Se crea la revista *Tablas*.

1983 Gira del Escambray en Estados Unidos.

1984 Encuentros de Dramaturgia.

1985 Congreso del Partido Comunista de Cuba. Comienza el "Proceso de Rectificación."

1986 Festival de Camaguey.

1987 XXII Congreso Internacional del ITI en la Habana.

8. Rine Leal, "1985 ¿Síntomas de una recuperación?" *Tablas* 2/86 (julio-septiembre 1986), 55.

9. Ver el debate de los teatristas en *Bohemia* respecto al nuevo teatro, en 1977, por ejemplo.

10. Respecto a la cultura popular en Cuba, ver Judith Weiss "The emergence of popular culture" en *Cuba, 25 years of revolution: 1959-1984* de John Kirk y Sandor Halebsky, Editorial Praeger, 1985, pp. 117-123.

11. Rine Leal, "¿1985 . . .", p. 54.

12. Esta obra trata el tema histórico de la huelga obrera de 1935, su fracaso, y represión.

13. Moisés Pérez Coterillo, "El teatro cubano hace inventario" *Pipirijaina*, Madrid 1982, p. 81.

14. Magaly Muguercia, "Electra Garrigó," *Revolución y Cultura*, No. 10, La Habana, 1984, p. 19.

15. Muguercia, p. 17.

16. Muguercia, p. 18.

17. "Jóvenes actores por una expresión más plena," *Tablas* No. 2 abril-junio, 1987, La Habana, pp. 44-45. Este diálogo abierto entre jóvenes comienza con la siguiente acotación: "A finales de diciembre de 1986 . . . *Tablas* convocó a un grupo de jóvenes actores para conocer el grado de satisfacción con el teatro que hacen, su papel en los colectivos teatrales y las posibilidades de expresión de sus inquietudes artísticas, como continuidad a otros acercamientos

anteriores a la problemática del joven intérprete, esta vez de primera mano, con la opinión directa de sus protagonistas."

18. Magaly Muguercia, "Veinte días noche a noche," *Conjunto*, No. 72, abril-julio, 1987, La Habana, p. 35.

19. Muguercia, p. 29.

20. Eberto García Abreu, "Lila: los jóvenes no están solos," *Tablas* No. 3, julio-septiembre de 1986, La Habana, p. 43.

21. Magaly Muguercia, "Veinte días . . ."

22. Programa de *Accidente* del Festival de La Habana 1987.

23. En *La Nueva Gaceta*, septiembre 1985. Citado en Rine Leal, "¿1985 . . ."

24. José Prats Sariol, "Claves de una literatura en movimiento," *Crisis*, No. 61, junio 1988, Buenos Aires, p. 33.