

## El teatro cubano de los 80: Creación versus oficialidad

Armando Correa

En medio de una época en que la sociedad cubana afronta la mayor crisis económica, social y política de la Revolución, los artistas nacidos y formados dentro del socialismo protagonizan la respuesta más audaz a la cultura oficial orientada y dirigida por el partido Comunista de Cuba. Habitualmente el gobierno cubano ha "exportado" una visión monolítica del arte, orientada a promover los logros y transformaciones sociales de la revolución, más allá de las búsquedas formales y de lenguaje. El "hombre nuevo" se mostraba exento de crisis y las contradicciones evidentes eran aquéllas encaminadas al fortalecimiento e impulso de la construcción del socialismo.

El teatro cubano al final de la década vivió un proceso de ruptura y cambio protagonizado por la posibilidad real de un teatro alternativo nacido al margen de las instituciones oficiales y un *impasse* de los principales creadores de la escena nacional. El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la inconformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada son posturas disímiles que parecen marcar la dramaturgia cubana de los 80.

Si en la primera década de la revolución el gobierno dispuso un presupuesto considerable para el desarrollo cultural y se produjo un período creativo que aglutinó a diversos intelectuales--hoy en su mayoría en el exilio--el teatro se dirigió hacia lo experimental y la búsqueda de nuevas técnicas; la plástica indagó en el universo erótico y el cine logró piezas antológicas. En 1968 se da un corte radical con el cierre de teatros, la confiscación de cuadros, la detención de numerosos artistas y escritores y se produce el exilio mayor de la intelectualidad cubana hacia Europa y Estados Unidos. ¿Cuáles eran las razones que alegó el gobierno para llevar a cabo esta "otra" revolución? El arte no reflejaba las transformaciones y logros y había que promover al "hombre nuevo" del socialismo, un hombre perfecto,

feliz y *moral*. Se acusó a numerosos artistas de homosexuales y en su mayoría sufrieron la pérdida de sus trabajos y el encarcelamiento a partir de denuncias promovidas en los centros de labor o en los Comité de Defensa de la Revolución (C.D.R.), a nivel de cuadra.

Se crearon verdaderos campos de concentración, llamados U.M.A.P. (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), donde el "trabajo" cumplía una función didáctica y reformadora. Sin dudas, son justificables la abulia creativa y el anquilosamiento del arte cubano de la década del 70. El oportunismo se incentivó como único medio de sobrevivencia y no es hasta 1976, con la creación del Ministerio de Cultura que se comienzan a rectificar los errores cometidos con los artistas cubanos que, "a pesar de todo," permanecieron en el país. Unos renunciaron a tomar un pincel, otros se negaron a subir a un escenario, otros aprovecharon la segunda "oportunidad." Marcia Leiseca, entonces viceministra de cultura para el teatro y la plástica, promovió una política cultural más abierta y evitó en su equipo de trabajo a funcionarios partidistas, al priorizar a artistas y personal especializado. Marcia provenía de la Casa de las Américas, presidida y fundada por Haydeé Santamaría, quien protegió y promovió la nueva trova cubana y a muchos intelectuales del conservadurismo oficial. Haydeé fue una figura clave de la revolución que se suicidó sin una justificación reconocida. En 1977 abre sus puertas el Instituto Superior de Arte, donde comienza a formarse una nueva generación de artistas a través de sus tres facultades: artes escénicas, música y artes plásticas y que van a protagonizar la vida cultural de los 80.

¿Cómo crear, entonces, al margen de la oficialidad? ¿Existía la posibilidad de promover un teatro alternativo? En una sociedad donde no prevalece la propiedad privada, donde no puedes adquirir pinturas, pinceles, lienzos o alquilar locales de ensayo, donde es imposible publicar de forma independiente, sin la asignación estatal, donde no se permiten "reuniones" sin previa autorización, ¿era posible "otra" respuesta de la cultura?

Teatro Estudio, el decano y más estable de los colectivos teatrales, fundado por los hermanos Revueltas en 1958, se convierte en el centro de formación y promoción de los creadores de la escena. Si bien su origen fue desde la perspectiva del taller o laboratorio, si protagonizaron la vanguardia teatral de los 50 e impulsaron el desarrollo de otros colectivos, su repertorio sufrió la involución de la academia y se concentró en un teatro de autor fundamentado en títulos clásicos y algunos contemporáneos. De aquí provienen los actores que en 1968 se dirigen hacia una zona montañosa en el centro de la isla, en busca de un público virgen y de nuevas temáticas, para conformar la experiencia teatral más importante de los 70, promoviendo un movimiento cultural que se denominó teatro nuevo y que se vinculó a la



*Eppur si muove* de Caridad Martínez. Ballet Teatro de La Habana.

escena latinoamericana de forma activa. Su director, Sergio Corrieri, desarrolló en la década siguiente una carrera política hasta ocupar un asiento en el comité central del partido. El Teatro Escambray abordó la realidad desde una perspectiva crítica en función de la revolución y sus propuestas partían de la cultura popular. Un teatro que se apoyó en la sociología, en la investigación y que asumió las experiencias de la creación colectiva. Títulos como *La vitrina* de Albio Paz, *El juicio* de Gilda Hernández, y *Ramona* de Roberto Orihuela participaron en los más importantes festivales del mundo y cautivaron con una estética "primitiva," donde la teatralidad era la esencia a partir de lenguajes populares como las fiestas campesinas y el carnaval.

Si el movimiento de teatro nuevo a partir de la experiencia del Escambray dirigió su interés hacia los escenarios alejados de la capital, si promovió una dramaturgia que indagaba en nuevas problemáticas y conflictos surgidos en medio de las transformaciones revolucionarias y realizaban su trabajo para un público virgen ávido de diálogo artístico, si mostraban los logros alcanzados por la sociedad, el teatro en los 80 reclamó otros imperativos.

### Los 80: Hacia otra perspectiva

Jóvenes autores logran insertarse en el movimiento profesional, unos con más apoyo que otros, pero inician un diálogo abierto que conmocionó las estructuras del teatro conservador. Alberto Pedro (1954) es, tal vez, el dramaturgo de mayor reconocimiento dentro de la nueva promoción de autores y sus piezas han sido publicadas y estrenadas y hoy pertenece al proyecto Teatro Mío junto a la directora artística Miriam Lezcano. Desde *Tema para Verónica* hasta *Weekend en Bahía*, Pedro ha evitado una mirada edulcorada de la realidad. Con *Pasión Malinche*, el autor apela al juego del teatro dentro del teatro para, desde la referencia del personaje histórica de la Malinche y sus relaciones con los conquistadores, indagar en la traición, el oportunismo y la falsa moral. El recurso de la representación le permite abordar *ideas*, de una manera distanciada. Los personajes, actrices que asumen personajes desde la mirada crítica de un dramaturgo, realizan discursos sin temor al panfleto.

MINERVA: (...) Y para que lo sepas sí estoy harta, más que harta. Mucho más que harta de las oficinas, de la burocracia, de las reuniones, de los compromisos que jamás se cumplen, de que me administren, de que me dirijan como si fuera un títere. Harta de engañarme, de que nos engañemos y

sigamos engañando a los demás. Harta, sí, de ser controlada, de no poder correr un riesgo individual, porque a nadie le importa que una sea un individuo. Harta Lucrecia, harta, de que me compriman los mecanismos, las estructuras como una naranja, y al final te pidan el jugo que ellos mismos no te dejan producir. Harta de este clima sin una sola mata y de la fiebre tropicalista, de los que disfrutan de los tambores, desde sus habitaciones climatizadas... Puedes informarlo donde quieras. He perdido todo el entusiasmo. Estoy pesimista. Sí, pesimista.

En este juego Alberto Pedro va de lo cotidiano a problemas mucho más complejos del individuo. Acude al melodrama sin temor al ridículo y la crítica se vuelve una cita a lo ya citado. Si la obra se circunscribe al universo de un colectivo teatral que prepara un montaje para un Festival Internacional, la mirada incisiva trasciende a otros sectores de la sociedad. No le preocupa el rechazo institucional. Su desenfado en el *que se dice* va más allá de la sonrisa del público para establecer una especie de complicidad con lo planteado. Si bien puede acusársele de cierta superficialidad en la "denuncia," en su obra hay un interés de indagación, de descubrir zonas intrasitadas para abrir otra mirada del teatro a la sociedad.

A diferencia de Alberto Pedro, Carmen Duarte (1959) no ha tenido el apoyo institucional suficiente. Teatro Luminar, colectivo que dirige, surgió vinculado a la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Graduada en 1982 del Instituto Superior de Arte, ha desarrollado una labor dramaturgica sostenida junto a Luminar, grupo que profesionalizó el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (institución que dirige el teatro) y que a su vez retiró todo su apoyo económico en 1991.

*¿Cuánto me das marinero?*, su pieza emblemática, fue publicada en la revista de teatro *Tablas* y llevada a la escena por Luminar para estudiantes, y se presentó en numerosos centros universitarios del país con mucho éxito. La obra aborda con valentía la incomunicación de los jóvenes, el suicidio, el conflicto generacional, la crisis del individuo en medio del fracaso, la imposibilidad de encontrar un espacio para la creación. Carmen va de lo trascendente a lo cotidiano. Sus personajes, una joven suicida y una vieja pescadora en altamar, entablan un duelo entre máscaras y confesiones. La autora, en el inicio del texto, enmarca la acción en lugar y fecha: La Habana 1989. Es por eso que, si de pronto en el diálogo no se nos remite a una referencia contextual exacta, ella interrumpe abruptamente la historia con una cita para ubicarla.

CELINA: Maricusita se casó con un ruso. Neñe encontró trabajo en Moa. El viejo me dejó por una pelirroja y José, mi primer hijo, murió en Angola, que en gloria esté. Era un niño del Servicio Militar.

Carmen entabla un juego irónico que trasciende el absurdo. Su mirada crítica es directa, sin concesiones, ni frases blandas.

CELINA: Menos mal que tienes quien te mantenga.

ANA: No puedes entender nada porque no eres artista.

CELINA: No soy artista, pero lo entiendo todo. Yo no soy de la tuya, sino de la otra burguesía, la anterior a 1959.

ANA: ¿Ahora los artistas somos burgueses?

CELINA: No hablo de los artistas, sino de tu familia, la que come langosta y pasea en yate.

ANA: Comía y paseaba, todo se acabó hace un año.

CELINA: Pensándolo bien, ustedes no son una burguesía, son más bien una nueva casta noble, porque realmente no tienen capital, sólo tienen privilegios que heredan de generación en generación.

Pero su discurso tiende a ir hacia el *panfleto*. Tal vez, en ocasiones funcione como ruptura ante la perspectiva filosófica del diálogo, pero resulta agudo. En Carmen hay una preocupación constante por encontrar vasos comunicantes con su generación, de manera orgánica. El escenario se convierte, entonces, en el vehículo idóneo, donde las ideas fluyen del dramaturgo al público en una interrelación directa, sin tapujos, ni retórica.

Para Alberto Pedro y Carmen Duarte, como a varios dramaturgos en esta década de respuestas, el discurso se prioriza por encima de la teatralidad. La necesidad por exponer una visión crítica del contexto en que viven, marca el proceso de creación. Están más preocupados en la perspectiva incisiva del diálogo que en su reacción orgánica con la *escena*.

Como un *rara avis* surge Joel Cano (1966). Perteneciente a la más reciente promoción del Instituto Superior de Arte, se inscribe en la década con uno de los textos más importantes de la dramaturgia cubana. *Timeball o el juego de perder el tiempo*, su tesis de grado en la especialidad de dramaturgia, indaga en las estructuras dramáticas, juega con el lenguaje y construye una pieza a la manera de *performance text*, una idea flexible, un guión inicial que no es más que la materia prima de un montaje. Clasificada por el autor en el género de "cartomancia teatral," *Timeball* consta de 54 cartas-escenas a

manera de un juego de naipes y se subraya la idea de la no linealidad. Cuatro personajes primarios desarrollan la "historia" en tres épocas definidas: año 1933, año 1970 y el no tiempo. El tránsito de uno a otro no implica una transformación, sino una referencia. La obra se estructura, entonces, como un círculo, sin principio ni fin, que cada actor-director propone, diseña e interpreta.

En Joel Cano hay una fuerte perspectiva irónica que permanece en toda la obra. Hay desenfado para asumir los símbolos históricos, convertidos en fetiches, la crítica a la ideologización vulgarizada, a la consigna impuesta e inorgánica, a la imagen edulcorada de los procesos históricos. No hay burla, sino cuestionamiento. La parodia es la actitud ante el objeto.

En "Apotheosis del ícono," el autor apunta:

Lenin desde su tribuna gesticula un discurso. Tras él  
cuelga la bandera soviética.

Delante de la tribuna leninista Los Beatles interpretan, en  
una plataforma, su canción *Revolution*. Globos  
terráqueos flotan sobre ellos.

Entres los globos terráqueos Marilyn Monroe desciende  
por un tubo, para bailar en otra plataforma. . . .

Delante de la plataforma de Marilyn, Charles Chaplin hace  
bailar dos panecillos sobre una mesa.

Marilyn sonsaca a Chaplin.

Chaplin baila en patines con John Lennon.

Marilyn se come un panecillo y le brinda otro a Vladimir  
Ilich.

Vladimir Ilich interrumpe su discurso gestual.

Marilyn sonsaca a Los Beatles. *And I love her*.

Chaplin se coloca un bigote a lo Hitler y comienza a  
reventar los globos terráqueos.

Vladimir Ilich termina el panecillo.

Chaplin sube a otra tribuna, tras la que cuelga la bandera  
nazi. El gran dictador. . . .

Paralelamente Lenin continúa llamando a las masas.

Los Beatles comienzan su concierto. *Sargent Pepper*.

Marilyn llama por teléfono.

La bandera soviética cae. Cuelga tras la tribuna de  
Chaplin.

La bandera nazi cae. Cuelga tras la tribuna de Vladimir  
Ilich.



*Timeball* de Joel Cano. Grupo La Ventana.



*La cuarta pared* de Víctor Varela.

Los Beatles recogen sus instrumentos.  
Lenin consuela a Marilyn.  
Chaplin consuela a Marilyn.  
Los Beatles consuelan a Marilyn.  
Cae la bomba atómica.

En "Apoteosis del ícono" no se puede buscar una interpretación literal de la imagen. El autor parte de una formación cultural que mezcla máscaras y significantes sin preocuparle interpretaciones puramente historicistas.

Joel Cano se burla de su "actitud" postmoderna. Lo "novedoso" se vuelve una referencia. El juego teatral es la cita del propio juego. El ícono se convierte en un elemento de la vida cotidiana a través de un sutil extrañamiento. No le preocupa la diversidad de lecturas. Cada "carta" es una propuesta abierta. Desacraliza los mitos y las épocas. Trabaja el recuerdo como una aventura y lo convierte en signo.

Tal vez estamos ante las propuestas dramáticas más audaces de la década. Aún ésta no es una línea definida dentro de la creación escénica nacional. Es una propuesta, el texto. Mientras la escena cubana tradicional se acomodó en una retórica de la imagen que distanció al espectador, se evadió en títulos o historia decimonónicas o desencadenó en un amaneramiento formal, en una teatralidad superflua, nuevas voces se impusieron en los 80.

Alberto Pedro, Carmen Duarte y Joel Cano, sin afán trascendentalista, comprometieron el texto con el contexto sin temor al fantasma de la censura. Abrieron el teatro a las opciones, no perfilaron una línea única, modelo, más allá de los logros y las imperfecciones.

### ¿Teatro alternativo?

Los 80 estuvieron matizados, también, por la aparición de experiencias teatrales que se formaron al margen de las instituciones establecidas. Nuevos grupos, provenientes de compañías de larga trayectoria, se impusieron como expresión emblemática de una generación de jóvenes creadores cada vez más comprometida y audaz. Tal vez Teatro del Obstáculo fue el proyecto que inició y demostró la posibilidad real de un teatro alternativo.

Cuando a comienzos de 1988 se estrenó *La cuarta pared* de Víctor Varela, en la propia casa del autor, se abrió un camino de enfrentamiento a un teatro que reducía su esencia al juego pasivo escenario-espectador. *La cuarta pared* conmocionó el ambiente cultural y provocó diversas polémicas, violentas en ocasiones, entre defensores y detractores, y circuló bajo la aureola

de lo prohibido. En una casona de vecindad, entre pasillos oscuros y patios interiores, los espectadores eran conducidos en un absoluto silencio, hasta el recinto teatral improvisado. Sin descubrir los límites del espacio y la exacta medida del lugar, se emprendía una aventura-simulacro de representación. El público se convertía en cómplice del "evento." Los actores-personajes surgían entre penumbra, las caras blancas, una maleta; la luz comenzaba a dividir aquella mínima ubicación. Unos hilos definían la barrera establecida--¿la cuarta pared?, pero la acción resultaba cercana, íntima; el actor transpiraba junto al público.

*La cuarta pared* acudía a la "violencia" para mostrar la crisis de identidad. Sus personajes luchaban contra la inmovilidad y la intolerancia, donde no hay lugar para la reflexión. Era un proceso de análisis continuo, sin zonas blancas. Más allá de la pacatería moral, del reparo a insertar la obra en los circuitos teatrales profesionales, del temor a la reacción de un público subvalorado, *La cuarta pared* contrariaba por su pluralidad de lecturas, por imponer en el espectador una actitud pensante, por no definir con claridad un "mensaje."

En un movimiento teatral donde la palabra marca las pautas, donde el texto dramático establece las convenciones, donde el espacio condiciona el espectáculo, Víctor Varela violenta los patrones con una puesta en escena centrada en lenguajes no verbales, construye su historia a partir del movimiento, de una imagen elaborada cuidadosamente y con un fuerte basamento plástico. Sin dudas, *La cuarta pared* desconcertó a la crítica y polarizó opiniones. Superaba la ruptura del afán investigativo de la década del sesenta en nuestra escena. Era volver sobre el mito de Vicente Revuelta y Los Doce y de su antológico montaje de *La noche de los asesinos* de José Triana.

La ambigüedad genérica, la indefinición de los límites entre disciplinas y técnicas fue la premisa en los numerosos grupos que proliferaron en la década. El más representativo fue Ballet Teatro de La Habana. Un proyecto surgido alrededor de tres figuras principales del Ballet Nacional de Cuba que, bajo la dirección de Caridad Martínez, aglutinó a jóvenes actores provenientes del Instituto Superior de Arte. Con el interés de abrir un espacio de experimentación e intercambio, de promover nuevas vías de expresión para la danza sobre códigos teatrales, conformaron un repertorio de piezas breves, donde Caridad exploraba las peculiaridades físicas y tensaba la cuerda dramática de sus intérpretes. Ya se mostraba la vocación crítica y el interés por abordar problemáticas sociales que lograban una fuerte comunicación con el público y que se definirán más tarde en su obra mayor: *Eppure si muove*.

En *Eppure si muove*, el estudio de la identidad a partir del gesto era la premisa fundamental. Se codificaba la gesticulación del cubano para establecer cadenas de acciones y construir una historia a partir de la fragmentación. La ironía era el recurso primordial en los cuadros donde se abordaban las relaciones matrimoniales, el machismo, el sexo reprimido, la homosexualidad o los referentes a la burocracia, el poder o la religión. En *Eppure si muove* se desacralizan los mitos. La Virgen de la Caridad (patrona de Cuba) aparecía en escena, representada de manera realista, agresiva en su espacio. La Virgen bajaba de su estrado y con simbologías militares realizaba una variación con los gestos, atributos y emblemas del poder. No había límites. Era el eterno carnaval, la amalgama de colores: de la Virgen de la Caridad a la transexualidad, de lo cosmogónico a la obscenidad más aplastante, de Bach a la rumba de cajón.

El desnudo o la violencia, el rechazo a la intolerancia o la crítica a los esquemas autoritarios, parecían ser temas tabú en la escena cubana. A pesar de que la crítica oficial y los estudios sobre la década del 80 han escamoteado la aparición desbordante de todo un movimiento de jóvenes creadores, los proyectos teatrales surgidos al margen de las instituciones lograron imponerse y llevar la batuta de la creación durante esos años. Al desacralizar los mitos de una cultura "oficial" y exportable, donde la multiplicidad de lecturas provocaba reacciones inesperadas, donde lo ambiguo resultaba el recurso idóneo para la ironía, se convulsionó al espectador y se estableció un diálogo "otro," activo y estimulante. Era un teatro que afirmó que en el socialismo también hay alienación, frustraciones y una crisis cotidiana.

Pero no podemos analizar el final de la década como un proceso de apertura promocionado por el estado. Es más bien un proceso de imposición de los jóvenes creadores de sus ideas en la escena que el gobierno trata de silenciar. La década finaliza con el cierre de publicaciones y galerías, con la reducción de los presupuestos y ayuda a los nuevos grupos. La justificación es económica, pero los únicos espacios abiertos al diálogo como las revistas *El Caimán Barbudo*, *La Naranja Dulce* o *Tablas*, ven clausurados sus locales, verdaderos centros de discusión cultural y política, de promoción de los jóvenes artistas.

Negar el espacio al diálogo es reprimir la creatividad. El *impasse* de la década del 70 no se podrá repetir. Los obstáculos son numerosos. Se ha tenido que hacer frente a una burocracia institucional, a una censura que se esconde en las sutilezas y evidencias del poder. Pero el arte joven cubano inició en los 80 la batalla. La cultura es y será una respuesta.