

# Misterioso ritual contra la soledad

Por Bárbara E. Rivero Sánchez\*

No podría explicar las razones por las cuales, en las entrevistas con los creadores recordaba, cada vez con mayor persistencia, el momento en que Aureliano Buendía fue, de la mano de su padre, a conocer el hielo. El deslumbramiento de Aureliano tocando la piedra que quemaba, se convirtió en una obsesión, especie de ritmo percutiente que me reveló de golpe, la trascendencia de la hermosa metáfora que había encontrado García Márquez para iniciar el recorrido por cien años de soledad.

Soledad es una palabra demasiado triste, demasiado sola, tanto como la historia que durante más de cien años había vivido el teatro cubano, encerrado en un laberinto en el que parecía imposible encontrar la puerta hacia el desarrollo. Una puerta a la que se acercó Luis Alejandro Baralt en 1935, cuando presentó, *Esta noche se improvisa una comedia*, de Luigi Pirandello, para iniciar el camino hacia la modernidad escénica; y la puerta quedó entornada, hasta que, en 1941 Virgilio Piñera la abrió con *Electra Garrigó* para dejar establecida la aspiración de todos: la creación de un teatro que reuniera lo cubano, lo moderno y lo universal.

Después se unieron a estos intentos los esfuerzos de otros creadores: Carlos Felipe, Paco Alfonso, Flora Díaz Parrado, Rolando Ferrer, entre los dramaturgos. Francisco Morín, Rubén Vigón, Andrés Castro, Adolfo de Luis, Vicente y Raquel Revuelta y Ernestina Linares, entre los directores y actores. Muchas fueron también las instituciones, grupos teatrales e incluso academias que hicieron múltiples intentos por sostener y desarrollar el movimiento teatral. Entre ellas, la fundación en 1958, de Teatro Estudio con su manifiesto inaugural donde se expresaba el interés de "analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales; para escoger las obras seleccionando-

las por su mensaje de interés humano y para perfeccionar nuestras técnicas de actuación hasta lograr una definida unidad de conjunto, de acabada calidad artística, según los modos escénicos modernos, que nos capacite para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional donde se den cita los actores, autores, directores y técnicos de nuestro país"<sup>1</sup>.

Pero el ideal no podía alcanzarse en su totalidad por el desinterés de los gobiernos de la república en cuanto a la protección y fomento de la creación artística, mucho menos en los finales de los años cincuenta cuando la crisis de la República llegó a extremos de violencia y se vivió un estado permanente de represión, respuesta a las conquistas del ejército rebelde y al creciente apoyo popular, unión que propició el triunfo revolucionario el 1º de enero de 1959.

Con el triunfo de la Revolución, Cuba entró en la modernidad, condición que hizo posible la materialización de la vieja y sostenida aspiración de unir en una forma artística lo cubano, lo moderno y lo universal. Así parecían concluir más de cien años de soledad para el teatro cubano y comenzó una nueva etapa de su historia.

Los textos recogen que el 12 de junio de 1959 se creó el Teatro Nacional, que desde su frente de teatro promovió y organizó la actividad teatral propiciando el surgimiento de más de quince grupos. Los años sesenta fueron testigos de la fundación del Seminario de Dramaturgia (1960), de la Escuela de Instructores de Teatro (1961), de la Escuela Nacional de Arte (1962) y la aparición del movimiento de aficionados.

Fue una etapa de reunificación, de formación de nuevos teatristas, de búsquedas de nuevos caminos de realización, de puesta en práctica de los objetivos reunidos en el manifiesto inaugural de Teatro Estudio. La Revolución había dignificado el teatro, convirtiéndolo en una profesión respetable, para cuyo desarrollo invirtió cuantiosos fondos.

Esta etapa ha quedado en la memoria de los testimoniados como el momento de mayor vitalidad creativa y organizativa del movimiento teatral cubano y sólo podrá ser igualada en otros períodos por algunas de sus coordenadas. Para las más jóvenes promociones tiene el valor de la leyenda hermosa que sus colegas mayores y maestros le han contado.

El capítulo de los sesenta tenía incontables referencias (conserva algunas) en las entrevistas realizadas y, en la mayoría de los casos las reflexiones sobre el movimiento teatral de los últimos años transcurridos, quedaban interrumpidas por algún elemento de valor que, característico de estos tiempos, de súbito desembocaba en el comentario sobre la famosa década.

Para los que no vivimos esos años siempre quedan interrogantes incontestables. A nadie escapa que el pasado siempre es bueno para fabular, y se fabula por presencias, pero también por comparación con el presente. Al respecto, algunos entrevistados fueron precisos en sus respuestas. Xiomara Palacios, a quien le pregunté si en su carrera artística se había producido una evolución en los últimos años, me respondió categóricamente que eso no era así, porque "mi presencia en la escena de los noventa es el resultado de un sedimento de la década del sesenta, de un momento vital de aprendizaje en el trabajo con los Camejo". Y me pidió ignorar los años setenta "cuando todo aquello se había perdido".

Eugenio Hernández Espinosa, después de referir las virtudes de los sesenta, que nombró como "la década de oro del teatro cubano", mencionó los años setenta nombrándolos, como hiciera Ambrosio Fornés, "la década gris" que "elimina, destruye, hipertrofia y cercena la cabeza de un movimiento teatral que había alcanzado una enorme fuerza". El momento en que sus obras fueron prohibidas, lo que también ocurrió con las de Abelardo Estorino, quien señala que "los problemas con la cultura y específicamente con el teatro, impidieron que algunos creadores continuaran desarro-

\* Investigadora teatral.



llo las líneas en las que habían trabajado. " Yo mismo, dijo, estuve sin poder estrenar, ni poner mis obras desde 1969, hasta 1976, en que se creó el Ministerio de Cultura".

Para Adria Santana, ella es "de una generación con poca suerte en el teatro. Nosotros terminamos en la Escuela de Arte en 1970, un momento en que no éramos fundamentales para el teatro, pero lo mismo le ocurrió a los graduados de 1969, de 1971 y 1972. Llegamos a la escena cuando no se nos esperaba con los brazos abiertos... Fueron los años en que estaba prohibido poner las obras de Estorino, Piñera, Arrufat, Eugenio Hernández Espinosa, José Milián, y otros".

También Milián tuvo un recuerdo para esos años en los que, tanto él como Pepe Santos y otros fueron alejados del teatro. Y entre los comentarios, el muy significativo de Raquel Revuelta cuando, refiriéndose a los sesenta, comentó: "la memoria es muy traicionera, porque se habla de la década del sesenta como del gran momento del teatro cubano, pero lo que hubo en esa época fue, sobre todo, mucho entusiasmo", y sus palabras posteriores, recogidas en la entrevista, ponen en duda los resultados artísticos de la etapa.

Para ningún estudioso de la historia teatral es noticia la supremacía de determinados períodos por los aportes al desarrollo teatral, desprendimiento, por lo general, de expresiones de vanguardia que crean lo inédito. Sin embargo, en el caso que me ocupa, sería demasiado ingenuo aceptar, sin anotaciones al margen, la condición de paradigma de los años sesenta, pues, entre otras cosas, supondría desentenderse del salto que se produce de estos años a los ochenta, década en la que se retoma la valoración cualitativa del desarrollo del movimiento teatral cubano.

No se pueden negar los hechos. La apertura de las escuelas de teatro posibilitó la formación académica de actores, autores, directores y diseñadores que se incorporaron al movimiento teatral junto a los teatristas formados en los años 40 y 50, muchos de los cuales fueron sus maestros. La confluencia generacional tuvo que aportar riqueza y variedad al movimiento, cuyas estructuras organizativas crearon estrategias para propiciar el desarrollo teatral en todo el país a través de la formación de grupos en todas las capitales de provincias. Por otra parte, los datos cuantitativos arro-

jan el aumento considerable de estrenos y reposiciones de obras del teatro cubano y universal.<sup>2</sup>

Teniendo en cuenta este conjunto de referencias no puede negarse que en los años sesenta el movimiento teatral cubano alcanzó una fuerza a la que nunca antes había podido aspirar. Lo que no sabemos nunca es si la década hubiese alcanzado la condición de paradigma, de haberse conti-

nuado ese ritmo evolutivo en el movimiento teatral. Pero a partir de 1967, con la celebración del Seminario de Teatro y Danza, comenzaron a producirse fricciones entre los funcionarios y los teatristas, por la incapacidad de los primeros para comprender y encauzar las insatisfacciones manifestadas por los artistas en relación con sus propias creaciones, atendiendo a la reiteración de los esquemas dramáticos y escénicos



"Fuenteovejuna", de Lope de Vega.  
Dirección: Vicente Revuelta.  
Teatro Estudio. (1962).





"Las ruinas circulares". Dramaturgia: Raquel Carrió. Dirección: Nelda Castillo. Teatro Buendía. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

que repetían los modelos, de probada eficacia, surgidos en los años 40 y 50, pero que resultaban insuficientes para las necesidades artísticas de los nuevos tiempos.

Los teatrístas proponían emprender nuevas indagaciones en el campo escénico y dramaturgógico materializados en el nacimiento de líneas de experimentación que dio resultados en obras como *La toma de la Habana por los ingleses* (1970), de José Millán; *Los juegos santos* (1970), de Pepe Santos y antes *Ejercicio de estilo* (1969), de Virgilio Piñera, y en cuanto a lo escénico la experiencia de *Los doce*, dirigida por Vicente Revuelta entre octubre de 1968 y marzo de 1970.

De acuerdo a Rine Leal<sup>3</sup>, la audacia en la concepción del teatro se manifestó a través del sentido lúdico del espectáculo, la búsqueda en los sistemas gestuales, el performance, los happenings, la sustitución de la retórica sociologista por la investigación, además de otros elementos desde los que se replanteó la praxis teatral partiendo más de la expresión personal que del reflejo reproductivo de lo social que había llegado a excesos didácticos.

Estas transformaciones hablan de la reaparición de una vanguardia teatral que, con elementos semejantes se estaba desarrollando en Europa y Estados Unidos, fue respondida con la incomprensión de los fun-

cionarios que determinaron, a partir de 1971, la brusca interrupción del movimiento renovador.

La década del setenta, aún no estudiada con rigor, representa un momento en extremo sinuoso en la vida del teatro cubano. "Desde lejos faltándome la condición de testigo, no escapan a mis razonamientos algunos elementos que pudieron incidir en la llamada "oscuridad" de esos años. El fervor que provoca un cambio social de la magnitud de la Revolución Cubana, produce por sí mismo un ideal de politización (por lógica preservación del ideario que ostenta) que tiende a desconocer límites tan primigenios como los que existen entre lo indivi-





"La vitrina", de Albio Paz. Dirección: Sergio Corrieri. Teatro Escambray. Cuba. (Foto: Macías).

dual y lo social y, al pretender suprimirlos, condena, de facto, toda noción de diversidad que arriesgue el ideal político. Lograr distinguir las diferencias entre riesgo artístico y riesgo político, es tarea de hombres inteligentes y capaces, y no siempre ha podido contar con ellos la dirección del movimiento teatral cubano".<sup>4</sup>

Al producirse la mutilación del movimiento, en el momento en que emprendía la renovación de sus líneas estéticas, quedaba interrumpido el proceso evolutivo que el triunfo de la Revolución había propiciado en los años sesenta. Los teatrístas volvían otra vez al laberinto de puertas cerradas y a la soledad. Pero en esta ocasión con connotaciones más conmovedoras, pues no se trataba de los años 40 y 50 en

que el movimiento se definía por una aspiración no conseguida, sino que se trataba de la pérdida de la aspiración alcanzada.

Esta situación revela, sin negación de las cualidades, la relativa condición de paradigma de la década del sesenta. Pero, a la vez, explica las razones por las que los modelos dramáticos y escénicos de los años 50 y 60 continuaron prevaleciendo en la escena. Condición que caracterizará al movimiento teatral en los años subsiguientes, en los que se produce la coexistencia de prácticas escénicas que, desde formas diferentes de la apreciación del fenómeno, polemizan con las nociones de continuidad y ruptura.

En este sentido, habría que esclarecer elementos de periodicidad, porque las dé-

cadadas no tienen límites rígidos en cuanto a los años de inicio y culminación, tal vez, incluso, no sería prudente hablar de décadas, si no de momentos. Aún es impreciso definir, por ejemplo, si se toma el año 1967 o el 1971 como el final del momento de auge que alcanzó el movimiento a partir de 1959. Como también es engorroso determinar si los años de "oscuridad" tuvieron su culminación en 1976, con la creación del Ministerio de Cultura, o en 1980 con la celebración del Primer Festival de Teatro de La Habana.

Y en este maremagnum de complejidades que describe la trayectoria del teatro cubano, no puede olvidarse la fundación del Teatro Escambray, en 1968, cuando Sergio Corrieri y un grupo de actores se





"La toma de La Habana por los ingleses", de José Milián. Dirección: José Milián. Pequeño Teatro de La Habana. (Rep. 1992).

trasladaron a las zonas campesinas de esta región para desarrollar una praxis teatral, sustentada en dinámica de la comunicación, a partir de la investigación del público que se convirtió en elemento generador de nuevas temáticas y formas expresivas. La experiencia, que alcanzó logros indiscutibles, a la vez fue portadora de confrontaciones para el movimiento teatral, cuando los funcionarios convirtieron el grupo Escambray en paradigma de lo que debía ser la praxis escénica en el país. Situación que llegó a extremos a partir de la creación espontánea de colectivos que continuaron, aunque de formas diversas, los aportes del teatro Escambray, llegándose a la constitución de un movimiento al que se nombró Teatro Nuevo, con el objetivo

de diferenciarlo del resto de los grupos que recibieron la denominación de Teatro de Sala. La estrategia de los funcionarios ahondó la fisura del movimiento teatral y provocó una dicotomía carente de sentido estético.

Con la creación del Ministerio de Cultura, en 1976, comenzó la reorganización del teatro a través de nuevas perspectivas para enfocar el proceso creador. Pero no será hasta los años ochenta que el movimiento alcance una dinámica enriquecida por la diversidad de propuestas artísticas, fruto de la confluencia de varias generaciones como resultado de la inserción de teatristas que habían sido alejados de la escena en los setenta, y la vinculación de nuevas promociones de egresados de la Es-

cuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte, fundado en 1976.

Los grupos de la capital y las provincias que habían sido desestimados, a partir de la creación del llamado Teatro Nuevo, comenzaron a rescatar su importancia avalados por sus desempeños artísticos. La improductiva dicotomía entre Teatro Nuevo y Teatro de Sala concluyó su capítulo con la celebración del Primer Festival de Teatro de la Habana en 1980.

Es sumamente difícil caracterizar el panorama teatral de estos años. Algunos colectivos, dirigidos por teatristas cuyos intentos de renovación quedaron trucados en la década del setenta, se propusieron hacer renacer en los ochenta las propuestas estéticas con las mismas fórmulas con que se



habían gestado. Otros creadores continuaron las líneas estéticas de probada eficacia en los cincuenta y los sesenta. Pero también hubo otros colectivos, que abordaron la contemporaneidad a partir de búsquedas que, sin abandonar las ganancias de otras experiencias teatrales, hicieron nuevas propuestas con la incorporación de prácticas europeas asimiladas en los procesos creativos. Los ochenta fueron años de reunificación y riqueza del movimiento teatral, pero al mismo tiempo resultaba evidente, hacia finales de los ochenta, que las macroestructuras organizativas de los colectivos estaban entorpeciendo el nacimiento y/o desarrollo de otros caminos de búsquedas. Como resultado, desde dentro, comenzaron a dinamitarse las viejas estructuras de los grupos.

A estas necesidades respondió la creación, en 1989, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas que sustentó una nueva estrategia organizativa del movimiento teatral, partiendo de la gestación de proyectos

artísticos que posibilitaran la unión de teatristas con líneas estéticas afines. La nueva dinámica ha propiciado la formación de una mayor cantidad de grupos, con un número reducido de integrantes.

Los valores y limitaciones de la nueva estructura, que aporta rasgos diferentes al movimiento teatral, fue centro de atención para los 17 entrevistados que expresaron sus criterios al respecto. Los temas abordados en las entrevistas, así como las reflexiones que estos provocan en lo más significativo de sus prácticas y experiencias creativas.

El rostro actual del movimiento teatral ofrece, a través de sus meditaciones, un panorama verdaderamente complejo y contradictorio. Hay creadores que describen la existencia de una disociación y un aislamiento en el movimiento, provocada por diferentes causas, relacionadas con los graves problemas económicos que afectan al país, pero también con la crítica que no está cumpliendo su rol valorativo y de trans-

misión del hecho teatral; en lo que influye por igual la ausencia de una dinámica en la divulgación. Otros señalan como problema la presencia, en las propuestas, de estéticas extranjeras que no han sido convenientemente asimiladas por algunos creadores y provocan saltos en sus aprendizajes, apreciables en la inmadurez del producto teatral. También se señala, al respecto, la aparición de puestas en escena extrañadas del contexto y del público al que deben estar dirigidas.

Hay lamentos por la pérdida de géneros como el Teatro Musical y el vernáculo, tan raigalmente vinculados a la sensibilidad del cubano. Y, al mismo tiempo, se celebra la riqueza alcanzada por el movimiento de Teatro para Niños que es una conquista de los años noventa, aporte de la unión de creadores de experiencia, con una fuerza joven que se ha vinculado a esta expresión.

Preocupa en los mayores, y en algunos que no lo son tanto, la pérdida del sentido



"Ñaque o de piojos y actores", de José Sanchís Sinisterra. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).



de lo cubano y de su jerarquía en las propuestas escénicas, independientemente de los recursos artísticos seleccionados. Pero este será siempre un tema para el debate, porque la definición del cubano no puede escapar al concepto de relatividad. Los jóvenes sienten que hay claves de la tradición que se les escapan, que no les pertenecen. Algunos se proponen encontrarlas, otros aceptan las pérdidas como un proceso natural.

En este sentido tendríamos que preguntarnos si no hemos estado demasiado atentos a la continuidad, a la que le hemos dado significados en extremo historicistas, y, desde este punto de vista podríamos reconocer que hemos descuidado aquello que para Milton constituía la condición esencial de los poetas: saltar, para ubicarse en un universo discontinuo, y hacer ese universo en el caso de no poderlo encontrar, asumiendo que la discontinuidad es libertad.<sup>5</sup>

Son muchos los tópicos para el debate que promueven las entrevistas, y no es

oportuno continuar el deslinde con preguntas o explicaciones sobre las reflexiones de los que están inmersos en la difícil tarea de hacer teatro en Cuba. Osadía, podríamos nombrarla y, en cualesquiera de los casos, persistencia.

Porque lo más conmovedor es que, más allá de las diferencias estéticas y de los juicios sobre la creación, hay un centro común: la cita a las difíciles condiciones de vida en el contexto cubano actual y, frente a ellas, el reto de hacer teatro. Aquí subyace la continuidad, la tradición, la ceremonia, el culto a los primeros que lograron acercarse y abrir las puertas del laberinto. Aquí reside el más sorprendente acto de fe que distingue a la cultura cubana de los últimos tiempos.

Sigo recordando el momento en que Aureliano Buendía fue, de la mano de su padre, a conocer el hielo... Siento el deslumbramiento de Aureliano tocando la piedra fría que quemaba, pero el oxímoro ya no me sorprende. Ahora, el ritmo percui-

tiente sostenido proviene de un misterioso ritual, el de los teatreros cubanos contra la soledad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Leal, Rine; *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980. p.128.

<sup>2</sup> Puede consultarse los datos que a este respecto ofrece Raquel Carrió en su libro: *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios Críticos* Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1988. p.18

<sup>3</sup> Leal, Rine; *Virgilio Piñera. Teatro inconcluso*. Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990.

<sup>4</sup> Rivero, Bárbara: Palabras de apertura al evento: "Teatro cubano de los setenta. Una mirada reflexiva e indagadora". Celebrado en la UNEAC. septiembre 1994.

<sup>5</sup> Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela. s/f. p.50.



"Concierto Barroco". Dirección: Raquel Revuelta. Teatro Estudio. (Foto: Héctor Molina).