

El desnudo en 'La cuarta pared' de Teatro Obstáculo

En este testimonio, Víctor Varela, creador y fundador de Teatro Obstáculo, recuerda el impacto que tuvo su pieza teatral 'La cuarta pared' en la cultura cubana de finales de los ochenta y los noventa. El eje de esta historia es el trabajo con el desnudo que el grupo desarrolló a lo largo de los años mientras se presentaba en distintos escenarios del mundo.

Por VÍCTOR VARELA - 22 septiembre, 2021



Actores de Teatro Obstáculo durante una puesta de 'La cuarta pared' en el departamento de Calzada, entre E y F, Vedado (FOTO Kike González)

“Comandante, el desnudo en el arte existe desde Adán y Eva.”

CARLOS RAFAEL RODRÍGUEZ

El grupo Teatro Obstáculo surge en 1985 en La Habana, Cuba, cuando decido hacer teatro en la sala de mi casa. Luego de haber sido expulsado como profesor de actuación y dirección de la Escuela Nacional de Arte, a pesar de mi excelente trabajo con los alumnos, por tener el pelo largo y explorar ciertas técnicas de actuación consideradas por las altas esferas del poder como incorrectas ideológicamente, no tuve otra opción que convertir mi domicilio en un espacio teatral. En el mismo centro de La Habana, en la calle Calzada, entre E y F, establecí el escenario en la sala de un metro cuadrado por actor, el lugar del público en la antesala con capacidad para ocho espectadores por noche y la rudimentaria cabina de sonido y luces en la cocina.

Junto a algunos actores de la misma Escuela indignados por mi despido, otros con los que había hecho un entrenamiento previo y artistas de otras disciplinas que se sumaron al proyecto, se configuró un inusitado grupo. Ubicados fuera del marco de las instituciones oficiales de la cultura y, por tanto, a extramuros del sistema, tuvo lugar una contingencia para la cual no teníamos ni amparo legal, ni referente. Por aquella época, nadie podía hacer arte si no era antes designado por una institución competente para formar parte del registro oficial, lo cual incluía, entre otras cosas, el derecho a ser artista y una nómina salarial. A pesar de las inquietantes noticias que llegaban a la isla desde Europa del Este, la idea de economía planificada pastaba a sus anchas en las praderas verde olivo del socialismo imperante. Un grupo de arte independiente era impensable, y esta fue la ventaja que supimos aprovechar muy bien: por ella nos sacrificamos. Durante años trabajamos duro y gratis, fuimos discretos y mantuvimos el perfil bajo tanto como pudimos; de modo que, para cuando los detectores de cambio al servicio del autoritarismo vigilante se dieron cuenta de lo que hacíamos, ya era demasiado tarde. El fenómeno se había arraigado y formaba parte de una Habana que se atrevía a mostrar nuevos matices, a ser ella misma, sin esperar por el consentimiento de los funcionarios de turno.

Con Teatro Obstáculo se inicia la cultura *off* en Cuba, al menos en el llamado período revolucionario que se dio después de 1959. Fue el primer fenómeno cultural totalmente fuera del marco institucional. Lo que ocurrió de manera desinteresada y clandestina en un apartamento del Vedado pronto se convirtió en un suceso nacional e internacional.

La cuarta pared como anécdota local

La historia de *La cuarta pared* empieza con un texto de treinta y cinco páginas escrito por mí, que fue desapareciendo en la medida que avanzamos en el proceso de montaje de la puesta en escena. Trataba de una familia de personajes arrojados por su autor a la basura y de cómo, desde este lugar de abandono, cada uno tenía que asumir su destino de entidades autónomas (sin autor) y buscar, por sus propios medios, un teatro para cobrar vida.

Dado que se trataba de personajes desechados, residuos, no podían aspirar a un gran escenario, sino a una salita humilde, independiente, donde un grupo heterogéneo de personas como nosotros –bohemios, neófitos, falsificadores de sombras, alucinados, diletantes, góticos, monjes fluorluminiscentes, homosexuales, aseres, cámaras hiperbáricas, negros, esquizofrénicos, cáscaras de tamarindo, albinos, friquis de palo, estudiantes: gente sin derecho a ser artista– hacía teatro. En el proceso de montaje me di cuenta de que lo que sucedía en la obra en el escenario era mucho más importante que lo que se decía con palabras.

El libreto no desaparecería por completo, sino solo sus palabras habladas: toda la peripecia que proponía, el orden de acontecimientos, serían respetados; solo se afectarían los parlamentos. El personaje tendría sus palabras en mente, pero no podría articularlas. Dada su condición de arrojado, de desecho en coexistencia con otros desperdicios, sufriría un proceso parcial de descomposición y quedaría imposibilitado de hablar, de emitir los sonidos propios de una lengua. Surgió así el lenguaje inarticulado en la obra, un uso extraverbal de la lengua y el sonido. Ello serviría de motivación real y de impedimento, tanto para los actores como para la filosofía del grupo.

En la medida que fuimos avanzando, la manera de plantearme el montaje apuntó a desarrollar una *estética de la dificultad*, en estrecha relación con una noción distinta de obstáculo. Apartándonos de una concepción inaugural, anterior, que postulaba *convertir el obstáculo en creación*, y que consideraba al inconveniente como una interferencia molesta, inoportuna, hubo un viraje total. La actitud ya no era enfrentar el impedimento sino crearlo, darle a la invención de la dificultad que no existe un lugar privilegiado en la esfera del arte. Paradójicamente, el hecho de borrar la palabra de un tirón reafirmaba la verosimilitud de lo que sucedía en el escenario y asentaba la poética del grupo. El obstáculo demostraba ser de esta manera el centro a través del cual nuestro teatro se articulaba.

Pero aquello no fue nada fácil. La palabra era y es una unidad de medida en el texto escrito para la puesta en espectáculo que establece cierto equilibrio en la configuración teatral. El histrión de todos los tiempos mide el tamaño de su participación por la cantidad de parlamentos que tiene su personaje, aunque crea con apasionada convicción que no hay roles pequeños. Para un intérprete, quedarse sin palabras puede significar perder el eje, la orientación, experimentar un hondo desasosiego. Recuerdo que tuvimos un desertor que abandonó la obra porque no soportó actuar sin emitir sonidos articulados. Su remplazo fue posible gracias a que el grupo contaba con un banco de actores muy bien entrenados. Luego de estrenada la obra, algunos dramaturgos me acusaron de destruir el oficio. Creían que yo había escrito directamente sobre el escenario. Al no escuchar palabras en la escena, imaginaban que tampoco las habría en un texto escrito con anterioridad, y mucho menos que el espíritu de ese texto y su acción estarían implícitos en el espectáculo. La crítica, ni hablar: se perdió por completo. Una cosa era la práctica habitual de omitir un par de párrafos de un libreto en virtud de ganar en la dinámica de la acción –algo que, por lo general, la audiencia agradece–, y otra muy distinta es hacer desaparecer de un tirón todos los vocablos, dejar en su lugar sólo balbuceos, contracturas de sonidos en la boca de los actores, figuras sonoras emocionales, fonemas de sensaciones, respiraciones, gritos. Borrar el texto fue inquietante para todos, incluso para mí. Hasta el último

minuto, antes de dar a conocer la obra, pensé que el público me iba a matar. Sin embargo, yo estaba muy satisfecho con el resultado y eso me daba coraje.

La cuarta pared fue la obra de teatro más comentada de finales de los ochenta y principio de los noventa en Cuba. El debate sobre sus implicaciones trascendió las fronteras del gremio, de las artes, del país y la cultura. Múltiples disciplinas como la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis, la antropología, la política, la historia del arte, la religión, la sociología entraron en una apasionada controversia. Llegó tan lejos que sería imposible hacer una cronología más o menos detallada de los comentarios y opiniones que se propagaron. Igualmente creo que cualquier cosa que se dijera entonces emergía de forma intempestiva y caía, de algún modo, también, fuera del tiempo. Recuerdo sin embargo que, durante un pleno del Comité Central del Partido que se dedicaba a la cultura, Fidel Castro dijo algo así como: “Me enteré que hay una obra por ahí donde se desnudan los actores y también el público”. Lo perspicaz fue lo que le respondió Carlos Rafael Rodríguez, entonces Vicepresidente del Consejo de Estado y de Ministros: “Comandante, el desnudo en el arte existe desde Adán y Eva”. Mucho después, el crítico e investigador teatral Jaime Gómez, en su libro *Víctor Varela. Teatro y Obstáculo* (2003) afirmó: “Víctor con su espectáculo cuestionaba la falsa seguridad que aquejaba a los jóvenes y a la sociedad en toda Cuba, su gesto no se completaría hasta que apenas unos meses después del estreno de su obra, cayera el campo socialista y con él los grandes metarrelatos que sustentaban la vida moderna”. Mildred Nicotera, profesora y traductora literaria, resumiría una idea semejante así: “*La cuarta pared* rompió el muro en Cuba antes del muro de Berlín”. Por su parte, el periodista y crítico José Antonio Évora, en un momento distinto, agregó: “Hay un antes y un después de *La cuarta pared* en el teatro cubano”. Y Rafael Rojas, contemporáneo con el acontecimiento, me habría comentado: “Es curioso que la obra de la que más se habla últimamente sea una obra sin palabras”.



Actores de Teatro Obstáculo durante una puesta de 'La cuarta pared' en el departamento de Calzada, entre E y F, Vedado (FOTO Kike González)

Raquel Revuelta amaba a Teatro Obstáculo y siempre trató de sacarlo de la marginalidad, aunque no lo logró. Estaba convencida de que *La cuarta pared* debía llegar a una mayor cantidad de público, presentarse en una sala mayor, profesional. Para ella era inevitable. Ya para entonces, de la obra se hablaba en La Habana; algunos que habían estado en la salita improvisada de Calzada para su estreno y subsecuentes puestas habían regado la voz de lo que habían visto y poco a poco la gente se había enterado. Fue entonces que, valientemente, haciendo uso de su poder como directora del Centro de Teatro y Danza, Raquel

programó un reestreno en el Teatro Nacional. Para nosotros era muy raro presentar nuestra obra en ese teatro enorme, pomposo, exuberante, un edificio embotado de prestigio público, con capacidad para más de dos mil personas y, de algún modo, un sitio simbólico del teatro oficialista. De inmediato sentimos que debíamos indicar que, si estábamos ahí, no era por una negociación, sino en abierta confrontación contra los estatutos culturales del Estado. Por eso, para marcar la diferencia entre mi teatro independiente y este teatro oficial, desaproveché conscientemente el espacio que brindaba y armé un tinglado sobre el escenario, de espaldas a la platea, de manera que el público, para ubicarse frente a los actores, tuviera que sentarse sobre el escenario en un graderío con capacidad para setenta personas. Allí se distribuyó el magnífico cartel de Marín y el Vlado en el que, imitando a un periódico *Granma*, se anunciaba la obra con un texto introductorio al programa de mano: "Usted necesita información". Es decir, un periódico de Teatro Obstáculo que se anteponía, al igual que el montaje de un escenario sobre el escenario, al órgano oficial del Partido Comunista.

Que *La cuarta pared* se presentara en uno de los teatros más importantes de La Habana no gustó nada a las autoridades. Primero, porque la prensa oficial, creyendo que habíamos sido aceptados, se soltó a expresar sus impresiones sin tapujos. Titulares como "Un espectáculo sin precedentes en el teatro cubano" o "Actuaciones magistrales" incomodaron mucho a los responsables del orden. Segundo, porque al concedernos un espacio como tal se estaba dando "valor excesivo a nuestro trabajo", según palabras de un gendarme cultural de entonces. Todos esos periodistas fueron censurados, y la fiesta terminó con el director del Teatro Nacional diciéndome que lo querían destituir, que le firmara una carta en la que se asegurara que había sido Raquel, y no él, quien había programado la obra.

Paralelamente a las presentaciones se empezaron a dar eventos en que se la debatía y eso hacía que acrecentara su carácter polémico. Se abordaban muchos temas de interés, pero uno de los que más impactó fue el uso que le dábamos al desnudo, no tanto porque fuera algo ajeno a la representación teatral en sí (dada la época, podía ser un tabú), sino por el contenido simbólico que deliberadamente presentaba. Para el cierre de la puesta, yo había previsto que los personajes se relacionaran con los espectadores y, de acuerdo con lo que sucediera (el vínculo era improvisado), los atrajeran a la escena. Una vez que se estabilizaba el desajuste escena-sala, los actores empezaban a desnudarse, a lo que algunos espectadores, en puestas anteriores, habían respondido también librándose de sus ropas. Con esto terminaba la obra.

El primero que no dudó en mostrar su preocupación fue el clásico agente de la Seguridad del Estado. Al día siguiente del reestreno en el Teatro Nacional me fue a visitar y me pidió justamente eliminar ese final. Para él, no estaba bien que los

actores invitaran a los espectadores a acompañarlos. Para intentar salvar la obra tal y como había sido concebida, le advertí al agente que no era culpa de los actores, sino que los espectadores entraban por sí mismos. Cuando escuchó esto, enseguida me increpó: “Vamos, no te hagas el tonto”.

Lo que se quería evitar era que se generase una especie de catarsis colectiva, dado el caso de que los espectadores se animaran a incorporarse a la escena y a desnudarse también junto a los actores. La obra, de algún modo, era una suerte de complot social contra la inflexibilidad de un aire macizo, imposible de respirar. La conspiración era real, la paranoia estalinista del agente estaba bien fundamentada. No había por donde parar el malestar político de los involucrados en la pieza teatral. El gesto dominante era la provocación, el grito mudo a coro, el disenso. Aun cuando los espectadores no se desnudaran, el mero hecho de que trasgredieran la frontera entre el espacio escénico y las gradas provocaría el mismo efecto: una desobediencia civil blindada por los encantamientos de una estética, un escupitajo a la cara del orden reinante disfrazado de espectáculo.

El hecho de que el espectador se sumara al actor, que el escenario se derramara en la platea, que la obra de arte saliera a la calle constituía una revuelta encriptada que debía ser sometida a decodificación. La forma más rápida y eficiente fue un debate relámpago en el Gran Teatro de La Habana con Rine Leal como moderador de una mesa en la que participamos Vicente Revuelta, Graziela Pogolotti, Raquel Carrió y yo. La primera pregunta fue la siguiente: “Todo revolucionario emite un mensaje. ¿Cuál es el mensaje de *La cuarta pared*?” Respuesta mía: “Ninguno”. Piñacera en el auditorio.

Primer desnudo

Pero para hablar del desnudo en *La cuarta pared* hay que referirse a dos desnudos. El primero de los actores y el segundo de los espectadores. ¿Cómo llegamos a ambos?

En 1988, en pleno montaje del texto, tenía que resolver una situación delicada conceptualmente. El personaje autónomo había fracasado y debía morir para dar paso al actor. El tránsito de uno al otro debía ser resuelto lo más fluidamente posible y sin artificios. Entonces le propuse a los actores el desnudo. Llegado el momento, si el grupo de personajes se agrupaba al fondo del escenario como en una isla, miraba al público a los ojos y uno a uno se iba desnudando lentamente, aquella transición podía ser resuelta.

Consciente de que desnudarse en público era un acto de transgresión muy fuerte, hice ejercicios con el grupo para llegar a cierto punto en el que el desnudo fuera

real, un acto de despojamiento sin complejos. Los comentarios adjuntos de los actores eran: “Ay, mi madre, prepárense para la miradera. Nos van a “fokiar” (de *fuck*) con la vista”; “¿Y qué va a decir la mamá de Barbarita en Baracoa cuando se entere de que sale en pelotas en una obra de teatro?!”; “Y ustedes, ya saben, les van a medir el tamaño, y al lado del majá no tienen chance”.

Pero estos comentarios eran chistes propios de nuestra idiosincrasia juguetona y de una época donde el desnudo en el teatro era un tabú. Mis actores eran de lujo (Alcibíades Zaldívar, Bárbara María Barrientos, Tania Coto, Julio Mazorra, Alexis Díaz de Villegas) porque se entregaban de lleno. Y enseguida se pusieron a trabajar, a ver cómo cada cual resolvía su relación con el cuerpo. Con el tiempo se dieron cuenta de que, como actores, debían estar por encima de todas las miserias del hombre ordinario y encarnaron con carácter la idea de un despojamiento espiritual en un país cerrado, clausurado por una barrera ideológica. Para protegerlos, reforcé la parte espiritual. Puse una luz verde cenital sobre ellos y, de fondo, el *Réquiem* de Mozart. Escuchar el *Réquiem* y creer en Dios es exactamente lo mismo, al menos por tres minutos o cuatro, no recuerdo cuánto dura.

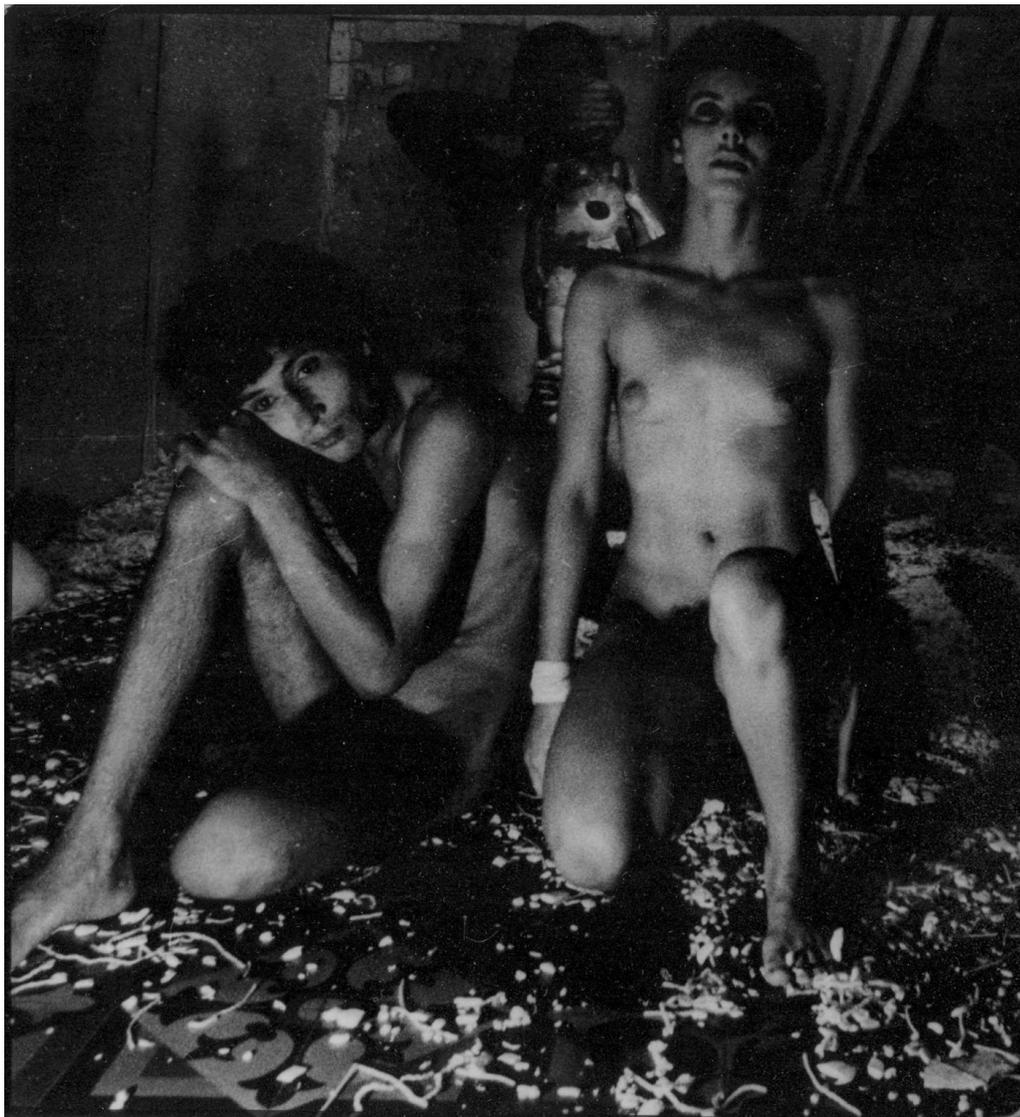
Con esta atmósfera los actores debían desnudarse en el lugar, luego avanzar lentamente hacia el público y quedarse sentados frente a él, muy cerca, pero separados por una barrera divisora: la cuarta pared, la pared número cuatro del teatro a la italiana, la pared del telón, el límite que separa al actor del espectador. Final pesimista y filosófico. La última de las cuartas paredes está en el hombre.

Segundo desnudo

Se estrena la obra en la salita improvisada del Vedado. David Placeres, a cargo junto a mí de la escenografía, me advierte que fuera, a la espera de entrar, hay más espectadores de lo que teníamos previsto. Al parecer, algunos de los asistentes, en su condición de primerizos en el apartamento de Calzada, no consideraron que la capacidad iba a ser mucho más reducida que la de una sala de teatro estatal. Por eso habíamos hecho una lista previa que algunos simplemente obviaron y se lanzaron a hacer la cola.

Aquello fue un desatino inesperado, pero para nosotros, un grupo desconocido sin dispositivos de propaganda habituales, la presencia de público era de las cosas más importantes. Entonces buscamos la manera de que todos pudieran entrar. Y por suerte contábamos con Marianela Boán, quien se encargaba de configurar la lista, atender las llamadas –a veces al grito de un vecino del primer piso del edificio donde se hallaba un teléfono público, el único al servicio de la comunidad–, de recibir a los asistentes en los bajos y de conducirlos, como un sacerdote egipcio, a

través de la red de pasadizos, del camino ceremonial y laberíntico que llevaba a la oscuridad total. A ella le lanzamos el mensaje: "Si son diez no importa. Nadie debe quedarse fuera". El solar del Vedado, figura geométrica y animal mítico, pirámide y grifo, sólido y mascota de Dios se abrió a la noche sagrada y comenzó la función.



Actores de Teatro Obstáculo durante una puesta de 'La cuarta pared' en el departamento de Calzada, entre E y F, Vedado (FOTO Kike González)

Transcurrió la pieza y el desnudo llegó hacia el final. Los actores quedaron estáticos y cerca de los espectadores, pero separados por una barrera infranqueable. El montaje presuponía que al llegar al final estos se retirasen. Los actores debían permanecer estáticos hasta que la sala se vaciara. Pero ese día, el primer día, nadie se fue. Pasaron cinco minutos y nadie se fue. Diez minutos más y nadie se fue. A los quince minutos, una espectadora le tomó la mano a un actor. Esa mano me partió el alma. Se petrificó en la mirada de todos los presentes. La mano no era de ella, ni nuestra, sino de alguna diosa que ha bajado en ayuda de todos. Otro espectador se animó, entró y abrazó a otro actor. Otro entró y se acostó sobre el suelo lleno de virutas de telgopor a mirar al techo, como si se echara a acampar en un paisaje. Pero los actores no se movieron. En algún momento, los

espectadores comenzaron a llorar, a decir que sentían mucha impotencia, que no sabían cómo salir por la puerta, para dónde ir. Yo les dije que se quedaran tranquilos, que la falla había sido nuestra, que, después de esto, el final de la obra iba a cambiar. Uno me advirtió: “No irás a hacer un *happy end*, la obra está muy bien así”. Y le respondí: “No te preocupes. Tengo que encontrar el balance: que cuando termine la obra, te atrevas a salir al mundo. No puedo dejarte «embarcao» entre el arte y la vida, ¿entiendes?”.

Cuando todos se fueron, les dije a los actores: “Hemos fracasado. Los espectadores rompieron la cuarta pared y no supimos qué hacer.”

Aquella experiencia fue suficiente para que cambiáramos algo más que el final. En lo adelante, no esperaríamos por que un espectador milagroso rompiera la barrera como sucedió el día del estreno en la salita del Vedado, sino que serían los propios personajes quienes provocarían la transgresión. El actor no debía producir el quiebre porque carecía del tiempo necesario para darle un tratamiento profundo a un acontecimiento tan trascendente. Llegado el momento, un objeto de utilería –una pelota de futbol forrada de papel periódico– sería lanzado hacia la cuarta pared y, por tanto, al público. Esta decisión establecería algo totalmente nuevo para la puesta en escena en tanto planteamiento conceptual. Por un lado, quedaría claro que la cuarta pared no era física sino mental. Que el verdadero muro nunca es material aunque esté construido de concreto: son las estructuras mentales las que ordenan, dan volumen y cohesión a la verdadera cortina de hierro. Por el otro, tal ruptura significaba una negación de la técnica. La cuarta pared, como técnica actoral, consistía en poner una pared mental al público para facilitar la transfiguración del actor en otro yo. Tal técnica, propia de un teatro cerrado que no tiene en cuenta la existencia del público, era la misma que se daba en el teatro político del país, presa del autoritarismo ideológico. No se trataba de la forma cerrada del teatro burgués sino de la forma cerrada del teatro proletario, del teatro de “los humildes y para los humildes”; un teatro vestido, recto y respetuoso del líder supremo de la nación, siempre dispuesto a reverenciar el sistema y gritar la consigna; un teatro obediente y bien arropado.

El quiebre de la pared del telón, del límite que escinde escenario y platea por parte del personaje produjo un viraje total en la nomenclatura del espectáculo. Al pasar del teatro de la ficción socialista al teatro real de la demanda espiritual de la sociedad, se entraba inmediatamente en un teatro abierto, democrático y, por consiguiente, en un teatro de la participación, lo cual, además de las implicaciones políticas consecuentes, permitía historiar a la cuarta pared misma en todas sus etapas a través del teatro: ilusión, ruptura y participación.

Con esa pelota atravesando la barrera, ese meteorito ambivalente con doble cola, se abría una nueva dimensión de la realidad de vastísima extensión. Tal

rompimiento, de tremenda espesura y densidad, se resolvía de la manera más simple: atreverse a observar al semejante, darle rostro a la sombra que te mira, entrar por el ojo del testigo pasivo que te aborda y dilatar su alma, conectar internamente con el que se encuentra del otro lado de la orilla. Los personajes entonces notarían por primera vez a gente ajena, impropia, extraña y, siendo tan diferentes a ellos, primero entrarían en pánico, y luego, notando su quietud, su inofensiva inactividad, se aventurarían a un intercambio prudente. De ahí que decidí que cada personaje saliera del escenario y escogiera a uno de los presentes en el lunetario, lo tomara de la mano, lo llevara consigo al lugar de la escena y lo explorara con la mirada: debían entrar en fricción. Finalmente, debía conducirlo al fondo del escenario y dejarlo tranquilo en un sitio escénicamente seguro. Después de esto, y sólo entonces, el actor empezaría a desnudarse. Lo haría sabiendo que el personaje, como entidad de ficción, limitado por las reglas del teatro, no podía establecer una relación real, profunda con el espectador, pero él tampoco, porque el momento político pertenecía al personaje y ya había pasado. Tenía que entrar el hombre, es decir, él mismo, como categoría ontológica.

El propósito de confrontar a personajes y público demandaba que los actores fueran muy creativos con sus roles, simplemente porque no se podía pautar nada, todo tenía que ser 100% improvisado. En el momento del contacto tenían que explorar al espectador como a un extraterrestre y establecer un vínculo que de seguro no iba a funcionar, porque la naturaleza del personaje y la naturaleza humana son incompatibles. Sin embargo, por su carácter irresoluto y contradictorio, tal intento fallido era de una belleza sin igual: resumía en una misma imagen lo exacto y lo aleatorio, la pauta y la improvisación, el arte y la vida, la libertad y el despotismo, la resistencia y el abuso. De esta manera, al menos en teoría, el espectador debería sentirse incluido y el final de la obra dejaría de ser tan opresivo como había sido en el debut del apartamento del Vedado.

También en teoría todo estaba pensado para que los espectadores se quedaran sentados en el lugar dentro del escenario, como chicos buenos, mientras los actores hacían su parte del desnudo. Pero llegó el día de la prueba de fuego en una segunda función. No imaginamos nunca que nos esperaba otra sorpresa: llegado el punto, uno de los espectadores se desnudó por voluntad propia y avanzó junto al actor que lo había elegido. De este modo, el momento político pasó directamente a una relación espectador-espectador, es decir, al diálogo mudo entre el que se queda sentado a la sombra y el que se adentra. El espectador así reafirmó su coautoría de la obra, se hizo un lugar activo en el espectáculo, y no solo reclamó participación sino que formó parte como materia viva e indivisible de la obra de arte. La verdad es que al final todo el mundo entraba, aunque se quedara en su asiento y no se atreviera a transgredir la barrera. Todos se desnudaban aunque muchos permanecieran vestidos. La complicidad

estaba orgánicamente establecida, dada. Ahí estaba el verdadero cruce, la verdadera revuelta: la cuarta pared había sido rota y no había manera de restaurarla. El desnudo era intelectual, cultural, político y espiritual. Abarcaba a toda Cuba, a un país que quería despojarse de sus ataduras.

Trabajar con el espectador, esa materia bruta, dionisiaca, incontrolable, en vida, fue tremendo. Hubo de todo: asistentes a los que las piernas les empezaron a temblar cuando se desnudaron; algunos que se desmayaron; otros que se acomplejaron y agredieron con violencia a los actores; y también los que cometieron el error de ponerse a competir con el actor y a hacer ridículas murumacas. Incluso hubo quien se masturbó. Sin embargo, esos excesos fueron excepcionales; en general, el público se adaptaba a la situación y sabía improvisar.

La cuarta pared fuera de Cuba

Nuestra primera salida fue a Moscú en 1990, al Festival de la Universidad de Lomonósov. Había treinta grados bajo cero y, a pesar de los rigores del clima, la obra quedó impecable. Los rusos casi enloquecen. Cuando terminó el espectáculo comenzaron a bailar y a beber cantidades ingentes de alcohol. Nos dieron el premio a la obra más novedosa. En más de una ocasión se me preguntó: “¿Y luego de esto que vas a hacer? Ya lo dijiste todo.”

Un dato curioso fue que el aparato cubano quizás se sintió seguro con este viaje de Teatro Obstáculo a un “país hermano”, pero lo que nunca supo es que quien estaba a cargo de la coordinación del Festival era un grupo disidente.

En verdad, *La cuarta pared* tuvo muchas invitaciones a festivales de teatro, eventos –la Bienal de São Paulo en Brasil, por ejemplo– que fueron engavetadas por el Ministerio de Cultura. Lo sabía porque gente que trabajaba allí me lo decía y luego me advertía: “Si dices que yo te dije algo, lo niego, así que, ya sabes”. De pronto un día me llega, como caída del cielo, una invitación de la Asociación Hermanos Saíz para asistir a un Festival de la Juventud y los Estudiantes en Moscú. Solo, sin mi grupo. Después de la consiguiente reunión, cuyo objeto era lavarnos el cerebro para que supiéramos cómo lidiar con una Unión Soviética convulsa por la Perestroika y la Glasnost, aterricé en territorio moscovita. Asistí a un par de actividades con la delegación que incluyó ir con mi compañero de cuarto, el misterioso Alejandro Ríos, hoy crítico de cine en Miami y coterráneo, a ver el cadáver embalsamado de Vladimir Ilich Lenin en el mausoleo de la Plaza Roja de Moscú. Confieso que, al ver al camarada Vladimir muerto, me fascinaba la idea de que ya teníamos al menos un comunista menos en el largo y tortuoso camino de la fe hacia la democracia en Cuba. Luego seguí por mi cuenta, visité la calle Arbat, una exhibición de Picasso en el Museo Pushkin y terminé en el teatro

de Yenia Slabutin asistiendo una obra antisistema, es decir, anticomunista. Después de terminada la función, nos sentamos a tomar el té en una enorme mesa que ocupaban todos los integrantes del grupo y sus admiradores. Allí fui motivado a dar mis impresiones de la obra. Traducida por alguien que sabía español, mi lectura abarcó un análisis ideológico, estético y filosófico que situaba el espectáculo de Slabutin en un lugar concreto con respecto al teatro del momento. Y al final cerré con sugerencias para que consultaran nuevas técnicas que podían facilitar tanto su ideario teatral como su propósito expresivo. Ellos quedaron bien impresionados y me pidieron que les hablara de mí. Lo hice de mi obra *La cuarta pared* y eso fue suficiente: no hizo falta ni *curriculum vitae*, ni un *dossier* del espectáculo. Fui invitado a un festival internacional que tendría lugar al año siguiente en Moscú. Conociendo la burocracia del régimen, pedí una carta de invitación para entregarla a las autoridades en Cuba.

Aunque eran tiempos muy convulsos para la Unión Soviética y sus meses estaban contados, nadie sospechaba ni por asomo que el PCUS, el bastión del comunismo internacional, el padre supremo de todos los países unidos, iba a derrumbarse. Cuando llegué a la tierra, fui directo al Ministerio de Cultura y presenté formalmente la invitación. No podían negarme el viaje por una sencilla razón: yo era la certeza directa, la prueba locuaz, el testigo parlanchín, de que Teatro Obstáculo había sido, en efecto, invitado al festival soviético. ¿Cómo engavetar semejante evidencia?

Luego de haber viajado dos veces al extranjero y regresado –algo que se traducía para la burocracia oficialista en no haberle vendido mi cerebro ni al Soviet Supremo ni al imperialismo yanqui–, se empezó a tener una leve confianza en mí, apenas una diminuta fe con muchas reservas, repleta de asteriscos y notas al margen. Entonces fue 1991, y apareció en el destino el Festival de la Gran Ciudad de México. Un personaje siniestro que no paraba de afirmar que el arte tenía que ser contestatario nos hospedó al margen del gran hotel de los reconocidos grupos internacionales. Para ellos resultamos ser también un grupo problema, inclasificable, al que debían situar a la sombra para no correr riesgos políticos. Dado que estas frivolidades no eran de mi interés, un día después de la primera función, me puse a trabajar. Me sentía intranquilo porque, aun después del ajuste que habíamos hecho para que se diera la ruptura de la pared número cuatro y, por consiguiente, de una serie sucesiva de paredes hasta la última, algo seguía quedando sin resolver en la obra. Se trataba del final. A pesar de todos los cambios anteriormente mencionados, cuando llegaba el cuadro estático final, los espectadores insistían en intervenir. Tanto en La Habana como en Moscú, el código había sido entendido de inmediato. Los concurrentes habían comprendido que se encontraban frente a la cuarta pared última y debían marcharse por consideración a la filosofía y a los actores. Pero para los mexicanos no fue

suficiente, parecían querer incluso romper la última de las cuartas paredes posibles, lo cual era semejante a quitarse una escafandra en medio del espacio cósmico o tirarse del piso treinta de un edificio y pretender volar, es decir, mortal.



Actores y espectadores sobre el escenario durante una puesta de 'La cuarta pared', Ciudad de México, 1991

En el Centro Cultural San Ángel de la Ciudad de México, el público estuvo como una hora después de terminado el espectáculo, tratando de romper aquella última de las cuartas paredes posibles. Uno se puso a tocar la armónica, otro a declamar versos, hubo cosas lanzadas al escenario, danzas rituales, y yo no hallaba la hora de que se fueran. No podía echarlos porque traicionaba la puesta en escena, pero algo tenía que hacer. Para los actores era muy agotador, después de dos horas y cuarto de actuación, permanecer tanto tiempo a la espera de que se vaciara la sala. Quedaba claro que la última de las cuartas paredes era irrompible: hagas lo que hagas, el límite siempre gana.

Entonces decidí hacer un último ajuste al final: cerrar la obra con un telón de luz. Llegado el momento, la luz se iría en una suave degradación al oscuro. La reacción del público mexicano fue muy emocionante. Fuera del teatro, no paraban de comentar la obra, nos invitaban a todas partes y, sobre todo, nos hacían saber su admiración.

Años después, estando en el Teatro del Sol (Théâtre du Soleil) en París, donde habíamos sido invitados a almorzar por la directora del grupo, se nos acercaron unos actores mexicanos que estaban trabajando en un espectáculo con Ariane Mnouchkine, para recordar sus sentidas experiencias con la obra en México. A

pesar de las reservas iniciales que tuvo el Festival con nosotros, nos dieron el premio a la mejor obra de vanguardia.

Volviendo a Cuba, al *domus sacra*, a la pequeña salita donde comenzó todo, recuerdo con inmensa gratitud que en una ocasión todo el público entró en la obra. El retrato era de una belleza extrema. Había un señor muy mayor de unos ochenta años de edad, filósofo él, y Tania Coto, nuestra actriz más joven, que tendría unos dieciocho años. Ella estaba sentada desnuda en sus piernas contemplando ecuánime el vacío, muy orgullosa de ser bienvenida por la Historia. Para mí se trataba de Luigi Pirandello. ¡Gracias, maestro, que el Arte de todos los tiempos le rinda tributo y lo recuerde!

New York, August 29

VÍCTOR VARELA

Víctor Varela. Dramaturgo, ensayista y pintor. A lo largo de los años ha escrito, montado y dirigido obras teatrales en distintos escenarios del mundo, como en La MaMa Experimental Theatre Club y el Symphony Space, ambos en Nueva York. Como pintor, ha participado en Art Basell Miami con sus performances en varias ocasiones y en Art New York con la exhibición individual *El arte como visión*. En 1985 creó en La Habana Teatro Obstáculo, grupo con el que aún trabaja en Estados Unidos. Reside en Nueva York.