

# Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano

**Vivian Martínez Tabares**

*Teatróloga. Casa de las Américas.*

Si el teatro se afirma por excelencia en la contradicción y la diferencia, ¿cuál no será su condición y su desenvolvimiento en medio de una sociedad que impulsa (y participa de) constantes transformaciones y vive una existencia convulsa? La escena cubana refracta los avatares esenciales de la vida de la nación y es eco de las más significativas ideas, en activo y polémico debate con su tiempo.

En pleno proceso de gestación de la conciencia nacional, el drama que iniciara la línea romántica, *Pedro de Castilla*, de Francisco Javier Foxá, provocó el primer choque frontal entre teatro y gobierno colonial en 1838, con violentos incidentes durante su representación, prohibida por las autoridades, y se llegó a afirmar que «el objeto de la comedia [...] era inducir al odio y al menosprecio del Rey y de la grandeza de España».<sup>1</sup>

Años más tarde, el 21 de enero de 1869, poco después de iniciada la guerra de independencia en La Demajagua y durante la primera temporada de los bufos, una función del Teatro Villanueva fue el marco para que el guarachero Jacinto Valdés diera vivas a la independencia y a Céspedes, para

«radicalizar al pueblo y demostrar que no existía otro camino que la insurrección»;<sup>2</sup> al día siguiente, durante la representación de la pieza *Perro huevero, aunque le quemem el hocico*, de Francisco Valerio, tuvo lugar una manifestación popular en la que se dieron vivas a Cuba y «muera España», y se enarbolaron pañuelos de colores patrios, a lo que respondió el ejército de voluntarios con la matanza conocida como «los sucesos de Villanueva».

Si acudo a estos ejemplos distantes en el tiempo del objeto de este estudio, es para apuntar que no solo no fueron hechos excepcionales, sino que marcan el inicio de un vínculo entre la escena y el destino de la nación, que se ha mantenido con altibajos y variantes de carácter dialéctico y/o coyuntural a lo largo de la historia cubana y que alcanza su clímax con la culminación del largo proceso de luchas que tiene lugar con el triunfo revolucionario; un momento en el que también una «cultura de resistencia» —empecinada en la búsqueda del sentido de cubanía dentro de lo universal y en la negación del mercantilismo y la indiferencia oficial—, una tradición escénica fundada en circunstancias

heroicas, encuentra las condiciones para su cristalización.

## Eclosión y forcejeo temático y formal

El triunfo de la Revolución coloca al teatro por primera vez en su sitio y dignifica la profesión del artista, al propiciar la creación de grupos profesionales —y reconocer la esclarecida trayectoria de uno existente desde 1958: Teatro Estudio—; se fundan revistas culturales y editoriales, un sistema de escuelas de arte a partir de un amplio movimiento de instructores que propaga la cultura y su disfrute a lo largo de la isla; y el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional. La campaña de alfabetización, en 1961, favorece las condiciones para el nacimiento de un público, razón de ser y contraparte vital para el arte de la escena y entidad impensable en la actividad asistemática de la seudorrepública, a pesar de la ardua batalla por un teatro de arte iniciada en 1936, y del «resurgimiento» —paradójico en términos culturales— del teatro de las «salitas».<sup>3</sup>

La decisiva influencia de la realidad revolucionaria en el desarrollo del teatro nacional, así como los presupuestos y el ejercicio de la política teatral de la Revolución —y sus errores—, traducidos en las tendencias que asumen la dramaturgia y la puesta en escena, están ampliamente documentados por la teatrología cubana.<sup>4</sup> La gestación de nuevas problemáticas, nacidas del proceso de radicales transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales pasan a nutrir un muestrario de temas, como la aguda lucha de clases, y la que enfrenta los nuevos valores y la supervivencia de prejuicios y valores del pasado; la crisis de la familia como núcleo cerrado, ante el advenimiento de una socialización intensa de la vida del país y la implicación directa del individuo en proyectos esencialmente colectivos; la relectura de la historia, como espacio indispensable de gestación y comprensión del presente, instancia obligada de búsqueda de la expresión de identidad, entendida como un concepto móvil y dialéctico; la gesta libertadora y las luchas armadas del presente, así como el surgimiento gradual de nuevos conflictos y contradicciones (hasta entonces inéditos) derivados del arduo bregar en la construcción de una sociedad diferente, inspirada en la gesta libertaria de casi cien años y en el pensamiento independentista y antimperialista martiano, y de otro lado signada por el modelo de construcción del socialismo europeo que enarbolaba la URSS y el resto del bloque socialista, en circunstancias geopolíticas singulares, a partir de la expulsión de Cuba de la OEA en 1963 y del establecimiento del bloqueo —económico y comercial

y, en un momento, militar— por el gobierno de los Estados Unidos, medidas que intentan aislar la isla del resto del continente latinoamericano.

A la crisis teatral —y sociopolítica de los 50—, y a la dificultad de los autores del período «—en muchos casos con una profunda vocación por lo cubano— para definir una perspectiva lúcida, desentrañar y reflejar los problemas esenciales de la realidad nacional»,<sup>5</sup> sucede en los 60 la «eclosión dramática»,<sup>6</sup> que incluye la continuidad de dramaturgos iniciados en la etapa anterior (Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Raúl de Cárdenas, Matías Montes Huidobro, José A. Montoro Agüero, entre otros); la irrupción de algunos que, con cierta obra escrita, solo logran estrenar ahora (Abelardo Estorino, Manuel Reguera Saumell, Ignacio Gutiérrez, José Triana o Antón Arrufat, que antes había estrenado una pieza), y la revelación de otros nuevos (José Ramón Brene, Nicolás Dorr, Héctor Quintero, Eugenio Hernández Espinosa, José Milián); el surgimiento de una nueva perspectiva estética y la apertura hacia una posible evolución en los sistemas expresivos, primero, y una respuesta consciente a las limitaciones de la producción prerrevolucionaria, después; la ampliación del concepto de dramaturgia, a partir del vínculo del autor con la escena; la intensificación de la visión crítica de la realidad; la coexistencia de tradición y ruptura, negación y superación de los valores precedentes.

Sin embargo, desde el exilio político, un crítico como Matías Montes Huidobro ofrece una mirada preceptiva en lo técnico y discrepante en lo ideológico, para descalificar a los autores de la dramaturgia posterior al 59, por su «endebles construcción dramática y las arbitrariedades»; responsabilizar a la Revolución como causa de un estado esquizoide; definir a los revolucionarios marxistas como seres «sin ataduras espirituales de ninguna índole» y a la historia del pueblo cubano como «cosa del azar y adivinación»;<sup>7</sup> animosidad que condiciona sus análisis puntuales.

Los años 60 son también el impacto de la fuerza progresiva de *El robo del cochino*, de Estorino; el éxito arrollador de *Santa Camila de la Habana Vieja*, de Brene —primera obra que aborda la problemática revolucionaria—, vista por más de veinticinco mil espectadores; el esbozo de dos líneas formales que interactúan entre sí: una realista o neorrealista (Estorino, Brene, Reguera Saumell, Quintero, Hernández Espinosa, Gutiérrez), y una «experimental», continuadora de la vanguardia explorada por Piñera, Ferrer y Felipe (Arrufat, Triana, Gloria Parrado, Ezequiel Vieta, Milián, Dorr); los premios internacionales de *El premio flaco*, de Héctor Quintero; la agudeza en la crítica a la doble moral y el doloroso proceso de asumir consecuentemente las nuevas actitudes, en *La casa vieja*,

de Estorino; la estilización de una compleja línea de la tradición popular en *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa; la llegada de Brecht y la saga de copias al libro modelo; la divulgación de la dramaturgia latinoamericana por los festivales de la Casa de las Américas y su revista *Conjunto*; el Premio Casa ganado por *La noche de los asesinos*, de Triana, en 1965; el Premio Gallo de La Habana para su puesta en escena a cargo de Vicente Revuelta, al año siguiente, y la presentación en el Teatro de las Naciones dentro de una exitosa gira europea.

Junto a la dramaturgia nacional avanza el lenguaje de la escena, también a través de puestas de Sartre, Williams, Lorca, Albee, Shakespeare, Brecht, Ghelderode, Chejov, Ibsen, O'Neill y Lope de Vega, por solo citar los más frecuentes. Los clásicos son una vía fundamental de aprendizaje para los artistas y para la culturización del público, y referencia de valor inestimable para confrontar la producción nacional.

### **Creatividad revolucionaria vs. dogmatismo**

Pero en medio de la década afloran también los síntomas de un agotamiento formal y de los sistemas expresivos junto con la conclusión del análisis de la familia pequeñoburguesa. Precisamente *Dos viejos pánicos*, de Piñera —Premio Casa 1968— y *La noche...* llevan a sus últimas consecuencias los recursos dominantes del período.

De modo paralelo, la radicalización política de la sociedad —en 1961, como respuesta a la invasión mercenaria a Playa Girón organizada por la CIA, se proclama el carácter socialista de la Revolución— conduce a replanteos y escisiones. Al recrudecimiento de las hostilidades estadounidenses contra Cuba, el país responde con la ofensiva revolucionaria. Tensiones de la lucha ideológica, unidas a errores por el tratamiento administrativo y dogmático de aspectos inherentes a la creación artística, y por la intromisión en comportamientos de la vida privada, lesionan el devenir del teatro y separan del sector a un grupo de creadores. *Los siete contra Tebas*, de Arrufat, gana el Premio José Antonio Ramos de la UNEAC en 1968; el libro se publica y es centro de una fuerte polémica ideológica por entenderse la obra defensora de posiciones ambiguas frente a problemas fundamentales que atañen a la Revolución;<sup>8</sup> después del Premio Casa obtenido por *Dos viejos pánicos* en 1968, Piñera se convierte en un autor problemático para la mirada oficial y su obra no se difunde. Rine Leal se ha referido así a esos años:

Después de 1966 aparecen síntomas evidentes de una fatiga formal, de una extenuante reiteración, de una similitud de recursos, de una repetición modélica que al mismo tiempo revelan una insuficiencia para expresar plenamente la

Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano cambiante realidad cubana [...] En pocas palabras, se precisaba una apertura.

A la distancia de más de veinte años, se comprende que esa es una de las críticas subyacentes que se hacía a esta creación y que afloró —aunque lamentablemente en términos nada científicos— en el Seminario de Teatro y Danza celebrado en diciembre de 1967. La insatisfacción que el movimiento teatral mostró consigo mismo, y que desde luego era en gran medida compartida y hasta magnificada por funcionarios y burócratas culturales, culminó en nuevas opciones, de las cuales solo el Teatro Escambray ofreció una respuesta coherente. El período entre 1967 y 1971 significa un punto de giro en el que a través de torpezas y tanteos, de fórmulas administrativas y errores culturales, se va forjando una nueva imagen dramática.<sup>9</sup>

El Seminario Nacional de Teatro reclamaba de los artistas un protagonismo social al declarar: «El teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad. El teatro es una forma dialéctica y viva de comunicación». <sup>10</sup> Así, como respuesta al reclamo, y sobre todo ante la propia insatisfacción con un quehacer artístico insuficientemente comprometido con los cambios que tenían lugar a escala de la sociedad, surge el Teatro Escambray, proyecto de ruptura singularmente revolucionario en su proyección estética. El Grupo caracteriza del modo siguiente el panorama que se proponían superar:

El empleo de fórmulas artísticas caóticas, gratuitas, a veces netamente importadas: un repertorio que raras veces tenía relación con las instancias esenciales de la transformación del país, que no aportaba, ni arriesgaba, ni esclarecía, enmarcado en temáticas ajenas, afines quizás a un público reducido y casi siempre el mismo, sobre el que tampoco se elaboraba ningún tipo de conocimiento sistemático que regulara una comunicación.<sup>11</sup>

Los presupuestos artísticos principales, de fuerte raíz brechtiana, en su vocación de participar en la transformación de la sociedad, eran el abordaje crítico de la realidad, conquistar un público virgen y establecer con él una nueva comunicación, la propuesta de la obra abierta y el «paréntesis estructural», como una continuidad enriquecida a la tradición del teatro de arte y a búsquedas de formas de llegar a un público amplio, como las del Teatro Popular de Paco Alfonso, desde los 40, y las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias a inicios de los 60.

Otros dos grupos surgidos después del Seminario alcanzan corta vida, pero sus posturas polares ejercerán una influencia decisiva en el desarrollo del teatro cubano: el Teatro del Tercer Mundo, dirigido por René de la Cruz, con un repertorio de evidente combatividad política y presupuestos estéticos simples, que permitieran movilidad y contingencia, estrena siete espectáculos, pero no alcanza resultados artísticos

notables, aunque sienta las bases para la gestación del Teatro Político Bertolt Brecht, un grupo «modelo» creado por decreto.

El otro colectivo, Los Doce, bajo la dirección de Vicente Revuelta —maestro y experimentador constante, notable actor stanislavskiano, fundador de Teatro Estudio e introductor de Brecht en Cuba, director del paradigmático montaje de *La noche de los asesinos*— propone una exploración sobre las técnicas del actor y los fundamentos de un teatro pobre basada en las teorías de Grotowski y Artaud, busca «rescatar una imagen integral del hombre que no se agote en el plano de lo psicológico o lo intelectual, sino que incorpore esferas tales como los mitos, el instinto y el inconsciente». <sup>12</sup> Montan *Peer Gynt*, de Ibsen, y muestran al público sesiones de ensayos y el entrenamiento psicofísico previo a la representación, pero el proyecto no satisface a sus hacedores y se disuelve antes de concluir un año de trabajo.

Los 70 son el auge del Teatro Nuevo. *La vitrina*, de Albio Paz —crítica al egoísmo de los pequeños agricultores negados a ceder la tierra para integrarse a los planes estatales colectivos—, con su incorporación del absurdo, personajes que mueren y vuelven a la vida, lenguaje farsesco y el «paréntesis estructural» (debate en el que el público puede rectificar el curso de la acción), marca un paradigma al desmentir que el teatro popular deba ser únicamente realista, lineal o directo. <sup>13</sup>

Paulatinamente comienzan a surgir colectivos de corte similar en el resto del país —La Yaya, en el pueblito del mismo nombre, bajo la dirección de Flora Lauten, actriz del Teatro Escambray; en el puerto de La Habana, el Teatro de Participación Popular, dirigido por Herminia Sánchez y Manolo Terrazas; la Teatrova (peculiar mezcla de música y teatro) en Santiago de Cuba; el Colectivo Teatral Granma, en Bayamo; Pinos Nuevos en la Isla de la Juventud, y Cubana de Acero en la siderúrgica del mismo nombre. Cada uno comienza a generar su propia dramaturgia, vinculada a la problemática del público al que se dirige primordialmente. El Conjunto Dramático de Oriente se transforma en Cabildo Teatral Santiago, orienta su quehacer al rescate de una manifestación vinculada a la fiesta del carnaval en la colonia: el Teatro de Relaciones, y se adscribe a lo que se conoce como movimiento de Teatro Nuevo, que ya integran muchos de los mencionados antes y que coincide con la corriente de signo semejante que toma auge en otros países de América Latina. <sup>14</sup>

La denominación Teatro Nuevo y el empleo del método de creación colectiva —que en la experiencia cubana no desplaza la individualidad del dramaturgo como creador—, originan tensiones con el «otro»

teatro, al sentirse de algún modo relegado. Aunque críticos como Rine Leal achacan la culpa de la polaridad a la manipulación interesada por parte de la burocracia cultural, creo que se trata más bien de la lógica reacción negadora de y hacia toda ruptura —aunque en el fondo no lo es. Quizás su crítica pueda aplicarse, en parte, a la etapa de proliferación —por el explicable apoyo a una expresión que desde la ideología revolucionaria renovaba la tradición—, en la que tienen buena parte de responsabilidad los propios artistas al elegir una u otra forma, <sup>15</sup> porque lo cierto es que el comienzo del Escambray es una acción a contrapelo de la mentalidad de la dirección cultural, reacia a entender una propuesta socioartística que no tiene nada de ortodoxa.

El vínculo entre investigación y creación teatral, base de *La Vitrina* o *El juicio*, procesado *artísticamente* por Albio Paz y Gilda Hernández, es entendido por algunos como una receta mágica para aplicarse mecánicamente. El intercambio y la confrontación entre sí y con experiencias internacionales en los talleres celebrados ya en los 80, esclarece posibilidades y se entiende que, del mismo modo que el Teatro Nuevo incorpora rasgos de una tradición precedente, lega al «otro» teatro recursos para satisfacer la necesidad —común a todos— de apropiarse de la realidad.

Desde las salas, José Milián (*La toma de La Habana por los ingleses*) y Pepe Santos (*Los juegos santos*) ensayan otras vías experimentales. Armando Suárez del Villar inicia el rescate de textos del siglo XIX en renovados montajes. El repertorio del Teatro Político Bertolt Brecht, creado a principios de 1973, abre un amplio ciclo de dramaturgia socialista (B. Vasiliev, Vishnievski, Pogodin, Radoev y Guelman) y de coproducciones con directores europeos, y alcanza notables montajes como *La panadería*, de Brecht, bajo la dirección de Mario Balmaseda, y *El carillón del Kremlin*, conducido por el soviético Evgueni Radomislenski.

## Consolidar el debate

La década siguiente se anticipa desde 1976 con la creación del Ministerio de Cultura, que enmienda errores y se replantea los presupuestos conceptuales en el ejercicio de la política cultural. En 1980, el Festival de Teatro de La Habana pretende restaurar el equilibrio y restañar heridas, y consolida la conquista de un público. Los premios de esa primera edición, resumen y balance de un largo período de trabajo, son una muestra fehaciente de la diversidad: *Andoba*, de Abraham Rodríguez, puesta de Mario Balmaseda con el Teatro Político Bertolt Brecht, renueva la línea abierta por *Santa Camila... y María Antonia* con un complejo acercamiento

**El teatro cubano más reciente, salvo excepciones abocado a un confuso marasmo, no ha sabido responder a la discusión con propuestas de madurez.**

a las tensiones entre un ambiente marginal y los conflictos de un antisocial por escapar de su medio; *Bodas de sangre*, bajo la dirección de Berta Martínez con Teatro Estudio, propone una lectura brechtiana y esencial del texto de Lorca con imágenes que impactan en el recuerdo; *La Vitrina*, de Albio Paz, nueve años después de su estreno, en una tercera versión del Escambray, esta vez a cargo de Elio Martín, sigue siendo una farsa vital y una crítica eficaz de los valores enquistados; *Cecilia Valdés*, versión para teatro lírico de la novela homónima de Cirilo Villaverde y dirigida por Roberto Blanco, rescata el género de convencionalismos reductores, rompe cánones y logra una depurada espectacularidad; *Yerma*, también bajo la dirección de Blanco, con Danza Nacional de Cuba y actores invitados, resalta por la lograda integración multidisciplinaria y la exploración de sublime belleza en las raíces de la cubanía.

*Calixta Comité*, de Eugenio Hernández, genera un estreno polémico al articular la exploración en el lenguaje popular con refranes y giros vernáculos, y la conducta dual de un personaje que representa a los Comités de Defensa de la Revolución, la más masiva organización social cubana. Calificado por la crítica como «un caso infortunado sobre todo en lo que a dramaturgia se refiere», y de enfoque «desacertado», con «un uso indiscriminado del lenguaje»,<sup>16</sup> más adelante la estudiosa Inés María Martíatu enjuicia el hecho desde un ángulo diferente:

... esta obra en que lo popular alcanza su expresión más plena, asombró hasta el insulto a quienes no estaban acostumbrados a ver en escena tales personajes. El estreno de esta pieza sacó a flote muchos prejuicios hoy afortunadamente superados, y a pesar de haber sido aprobada la obra, la confrontación a que dio lugar puso en evidencia que existían concepciones del arte puramente burguesas.<sup>17</sup>

Rine Leal califica los 80 como «la década de la recuperación moral, o de la insatisfacción, o amorfa, o simplemente de transición»;<sup>18</sup> Graziella Pogolotti la asume «matizada por una tendencia reflexiva» que se alimenta de la experiencia vivida por las artes plásticas,<sup>19</sup> Carlos Espinosa se refiere a «convivencia plural», «rectificación» y «apertura».<sup>20</sup>

Proliferan temas de actualidad que la crítica clasifica con cierto esquematismo contenidista: el amor —*Ni un sí ni un no*, de Estorino; *Los novios*, de Roberto Orihuela; *Proyecto de amor*, de José González; más tarde, la ópera

trova *Donde crezca el amor*, de Angel Quintero—; la formación de las nuevas generaciones, el mundo del adolescente y su correcta orientación —*El compás de madera*, de Francisco Fonseca; *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro; *Rampa arriba, Rampa abajo*, de Yulky Cary; *Aquí en el barrio*, de Carlos Torrens—; la igualdad de la mujer —*Presencia*, de Elías Armando; *Aprendiendo a mirar las grietas*, de Mauricio Coll—; la lucha de clases, el desenmascaramiento del enemigo y su ideología —*El escache*, de Abraham Rodríguez—; la producción —*Aprendiendo...*, *El acotejo*, de Sirio Soto; *Nosotros los campesinos*, de Orihuela; *El que sube*, de Pedro—; el sentido pequeñoburgués de la vida —*La permuta*, de Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea—; la nueva ética —*Una casa colonial*, de Dorr—; el marginalismo —que venía de los 70 y genera un despliegue a partir del éxito de *Andoba* en variantes simplificadas, como *Rampa...* y *Aquí en el barrio*—; o el papel del dirigente en la educación de los hijos —*La familia de Benjamín García*, de Gerardo Fernández—, son algunos de los rubros que utilizamos para abordar el estudio de una avalancha de obras, menores en su mayoría —tal como las vemos hoy—, que tienen el mérito de enfrentar contradicciones inmediatas, con mayor o menor fortuna, de acuerdo con el grado de profundidad, más allá de lo fenoménico, que logra el equipo creador.

Una parte de esa producción es lo que se diagnostica como «banalización del conflicto»,<sup>21</sup> y es una escala necesaria, imprescindible para llegar a la madurez posterior, el punto de giro de la conflictividad para superar la dicotomía entre lo viejo y lo nuevo y proponer una reflexión de carácter ético mucho más abarcadora y esencial.

Pero en los 80 también se consuma la superación de falsas polaridades entre nuevo y viejo teatro y comienzan a articularse orgánicamente —con los desfases que impone la movilidad del desarrollo— teoría y práctica, investigación y creación, palabra e imagen, sociología y antropología.

Estorino escribe un texto de maestría: su «novela para representar» *Morir del cuento*, en la cual «se supera a sí mismo con profunda vocación experimental»,<sup>22</sup> superpone planos espacio-temporales y revela la naturaleza del teatro por dentro, como continuidad fecunda a un texto de 1974 solo estrenado y publicado más tarde: *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, sintetizado luego en *Vagos rumores* (1992),

que diera pie a una línea dramaturgica<sup>23</sup> que utiliza a figuras literarias del siglo XIX para reflexionar sobre contradicciones éticas del presente.

En el Teatro Escambray, Rafael González, autor, y Elio Martín, director, denuncian desde el fraude académico —un problema que aún las autoridades educacionales no habían aceptado oficialmente— deficiencias del sistema escolar que se extienden a otras esferas de la sociedad cubana. Con este montaje, que suscita una amplia polémica a nivel estatal y popular, el teatro se anticipa al proceso de rectificación de errores y tendencias negativas a que convocaría el Partido Comunista de Cuba y a las críticas que lanzaría su Tercer Congreso contra deficiencias en la planificación económica y signos de corrupción.

La puesta suscita una polémica de orden artístico, que saca a la luz veladas reticencias ideológicas sobre la función del arte, cuando el columnista del periódico *Granma* no comprende la conjugación de estilos diversos con intención crítica —personajes realistas y el director de escuela farsesco y robotizado— y señala que la puesta «no tiene un equilibrio ostensible» y «sugiere —y esto no es bueno— mucho de improvisación» porque «Pérez Peña [en el rol del director] no aquilata lo trascendente que resulta para muchos la participación de un dirigente de esa categoría y, por ello, resbala por la epidermis de su papel».<sup>24</sup> Sergio Corrieri, director del colectivo, se dirige a los lectores del principal periódico cubano para defender la capacidad analítica del público, subestimada por el crítico, y le aclara el porqué se actúa el personaje de modo deshumanizado:

... sería imposible que en una sola persona se reunieran tan obvios defectos y que nuestro sistema lo permitiera. Nosotros hemos tomado una licencia teatral, artística, para hacer [...] un símbolo negativo que es destruido [...] por los personajes que sustentan posiciones revolucionarias y consecuentes.<sup>25</sup>

Los 80 están marcados por la entrada a la vida profesional de una generación de jóvenes egresados del Instituto Superior de Arte. Su presencia complementa, desde dentro, el acento teatral en las problemáticas de ese sector poblacional, a que había inducido su presencia pujante en la sociedad y como público mayoritario, al tiempo que comporta una actitud de cuestionamiento y un afán de conquistar espacios, como resultado de una formación teórica y sistemática.

A mitad de la década dos hechos escénicos singulares producen una ruptura de largo alcance: Vicente Revuelta vuelve a *Galileo Galilei*, un memorable montaje suyo de los 70, ahora con un grupo de estudiantes y actores profesionales, para dinamitar el lenguaje de la representación, desde las demandas de los más jóvenes, e introduciendo en la práctica de la escena las tensiones

del contrapunto de la relación Andrea-Galileo, con las de alumno-maestro, estudiante-profesional, joven-viejo, a nivel de la vida fuera del teatro. El espacio ficcional se somete a un doble riesgo cada noche y la meta es salvar la función a toda costa.

La graduación de un grupo de estudiantes del ISA es la génesis del Teatro Buendía bajo la dirección de Flora Lauten:<sup>26</sup> *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, lanza a los espectadores el cuestionamiento de los jóvenes actores cuando repiten de frente al público: «¿qué es un hombre?» y «estamos solos», a la vez que subvierte el texto e historiza la trama con una versión final del velorio en tono de *show* de cabaret, audacias formales duramente criticadas por quienes exigían más respeto a los clásicos. Eran los reclamos de una generación que necesitaba romper amarras y asumir el riesgo de la independencia personal y la responsabilidad plena.

Ese mismo año, aún sin total conciencia del alcance del tema y la situación elegidos, con *Weekend en Bahía* Alberto Pedro enfrenta el conflicto de una problemática hasta entonces inédita en el teatro cubano: entre la utopía de alcanzar un diálogo con el exilio —que luego de tentativas anteriores, abortadas por nuevas medidas del gobierno de los Estados Unidos contra Cuba, se convertiría en un objetivo de mayor alcance a nivel de la sociedad—, y el encontronazo de «dos mundos incompatibles»,<sup>27</sup> ambas posturas en franca tensión.

En 1988, otro joven, el director y dramaturgo Víctor Varela, con *La cuarta pared*, además de provocar el clímax de la crisis de obsolescencia de las estructuras organizativas del teatro, se revela contra determinados excesos de seguridad,<sup>28</sup> en una puesta desgarrada que revaloriza el lenguaje gestual y experimentos emprendidos y no culminados veinte años atrás. Su desafío a la estructura teatral vigente —el montaje se desarrolla en una casa, sin apoyo de ningún tipo—, la precariedad marginal de su factura y la opresividad como alternativa a la afirmación optimista, unidos a un cierre de desnudo colectivo, provocan el desconcierto de una parte de la crítica y cierta atmósfera adversa a nivel de la sociedad, resuelta con el propio desarrollo del espectáculo y su inserción en circuitos de mayor alcance.

Desde ángulos y formas diversas se completa un espacio plural de debate ético que cuestiona máscaras sociales, discursos agotados por la retórica y reductoras unanimidades. La investigadora argentina Marina Pianca lo percibe así:

Si en décadas anteriores 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, [contra] la Revolución nada»), hoy,

incluidas en el interior de la Revolución, aparecen —y se legitimizan— experiencias inéditas en La Habana de hace algunos años, en un período de pluralismo que ya se está concretizando en búsquedas teatrales de osadía artística y política.<sup>29</sup>

## La problemática problematización de la precariedad

Los años 90 acentúan la perspectiva de discusión de la escena desde la circunstancia de crisis, replanteo de la economía, inevitables concesiones y reaparición de ciertas desigualdades sociales que se imponen como consecuencia de la caída del socialismo «real» en Europa del Este y de la agudización del bloqueo estadounidense en el momento de su máxima prepotencia hegemónica, con las leyes Torricelli y Helms-Burton. A pesar de las agudas limitaciones, la política de la Revolución defiende salvar a toda costa la cultura y, paradójicamente, como consecuencia de la explosión de grupos —un tanto irracional y desmedida— que genera la nueva estructura organizativa, hay más espacios potenciales para el teatro, aunque no físicos.

La escena del Período especial<sup>30</sup> —abierta paradójicamente con una trilogía de teatro norteamericano, dirigida por Carlos Díaz, deslumbrante con su despliegue de recursos y sorpresiva en la desacralización del tema tabú del homosexualismo—, «mantiene un inusual poder de convocatoria»,<sup>31</sup> es portadora de un discurso profundamente crítico que desde la Revolución fustiga sus limitaciones, explora en las causas, reflexiona sobre el poder, debate actitudes y valores trastocados y pone a prueba sus propios límites, a través de espectáculos como *Las ruinas circulares* (Raquel Carrió-Nelda Castillo), *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (Carlos Celdrán-Flora Lauten), *La paloma negra* (Rafael González-Carlos Pérez Peña), *Desamparado*, *Manteca y Delirio habanero* (Alberto Pedro-Miriam Lezcano), *Santa Cecilia* (Abilio Estévez-José González), *Vagos rumores y Parece blanca* (Estorino), *Los equívocos morales* (Reinaldo Montero-Javier Fernández), *Opera ciega* y *El arca* (Víctor Varela), *La niña querida* (Piñera-Carlos Díaz) *Calígula* (Camus-Carlos Díaz), y *Medea* (Montero-Estorino).

Estorino busca la verdad última del papel del intelectual en *Vagos rumores*, y cuestiona —por medio de la relativización del relato mayor de la novela-historia— el destino prescrito de los personajes de *Cecilia Valdés* en *Parece blanca*, el discurso escénico tematiza su carácter de versión y vehicula, en un diálogo intertextual, su mirada renovadora.

*La niña querida* sondea estratos de auténtica cubanía a través de referentes impostados, y traslada a la platea

Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano

el jolgorio, para una participación colectiva plena, en el despiece de modelos viciados por la retórica.

*Delirio habanero* se vale de una trama insólita para construir un ritual de identidad que apela a la cultura cubana toda, defensora de un clima de comprensión y tolerancia, evoca a los que no están, metafórica además otras ansias y aspiraciones del hombre común, desde las necesidades más acuciantes en lo material hasta un amplísimo espectro de sueños truncos.

Como *Delirio...*, *El arca* alude —por medio de la parábola— al actualísimo problema de los artistas que, en busca de mejores condiciones de vida, optan por otro espacio geográfico, un fenómeno que en la práctica teatral, esencialmente colectiva, lacera la creación y la continuidad del desarrollo.<sup>32</sup>

Las búsquedas en torno a la identidad —noción que se constituye en eje de un conflicto histórico entre las fuerzas destructoras de la vida y la cultura y las que rescatan sus más preciados valores—, son uno de los cauces que asume esa vocación autorreflexiva, para desde múltiples facetas afirmar la cubanía, manifestar la voluntad política consciente, indagar en la memoria, explorar la condición insular, acentuar la recurrencia a la comida y a lo material por defecto, reanalizar el papel de la familia, encontrar nuevas vías para el humor —edificante o subversivo— y defender las utopías irrenunciables.<sup>33</sup>

La diversidad temática está articulada con una amplia exploración cultural en formas simbólicas, ritualísticas, parabólicas o fragmentarias que operan con entera libertad estilística y de hibridación.

La audacia conceptual de estas obras —variables en niveles de calidad y, en consecuencia, en su efectividad ideoartística—, así como su carácter problematizador, en tiempos en que la lucha ideológica vuelve a intensificarse, no se asimilan de modo homogéneo por el público, como respuesta lógica a una propiedad esencial de la obra de arte, ni por esferas de la sociedad que al parecer no comprenden que el teatro no se asienta en la afirmación sino en la conflictividad, y algunos se cuestionan su validez como una acción en consonancia con los principios de la Revolución. La complicidad natural del auditorio que supone cualquier postura crítica, a veces se sustituye por reacciones superficiales que banalizan el intercambio, por razones en las que el teatro no es siempre, o en última instancia, responsable. La insuficiencia de efectivos espacios sociales de debate, las limitaciones materiales y de índole conceptual —restrictivas— de los medios de difusión, inducen a la escena a suplir esos vacíos que, llevado a extremos, puede llegar a distorsionar su propia naturaleza.

Absurdas reticencias contra *Manteca*, de Alberto Pedro, con suspicaces y cautelosos silencios de una parte de la crítica, y por mucho tiempo título innombrable

en la televisión, manifiestan miopía política frente al angustioso contrapunto entre los tres hermanos, quienes, desde la absoluta precariedad, defienden un espacio para la utopía en que el hombre pueda realizarse a plenitud.<sup>34</sup> Curiosamente, cuando la obra participó en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, una parte de la «vieja izquierda» latinoamericana le reprochó su postura crítica.

Enfoques prejuiciados e «imágenes incompletas y rígidas del arte, de los artistas y de su papel» provocan «el sorprendente *remake*» de la fábula de «La cigarra y la hormiga», como califica Abel Prieto —entonces presidente de la UNEAC— en un excelente ensayo,<sup>35</sup> la estéril controversia desatada por periodistas poco y mal documentados acerca de la reflexión social que proponen algunos montajes. Desde la cultura, Abel reafirma que en la «política abierta, plural, antidogmática, enemiga de todos los sectarismos, están las bases conceptuales y prácticas de la unidad del movimiento intelectual cubano».

Sin embargo, el teatro cubano más reciente, salvo excepciones, abocado a un confuso marasmo, no ha sabido responder a la discusión con propuestas de madurez.

## Salvar el espacio crítico del teatro

En un sugerente artículo sobre cómo el teatro opta entre hacer del mundo o del teatro mismo su objeto, Georges Banu apunta que desde «hace algunos años, se observa que los cambios acaecidos en los planos filosófico o político vuelven cada vez menos pertinente el teatro-mundo», porque mientras en Occidente ya no hay alternativa —en el sentido marxista del término— como impulso al discurso crítico, en los países de Europa del Este la crítica, antes ejercida por la escena, es asumida por la prensa y los medios de comunicación. El crítico concluye que la «liberación» de las sociedades del Este ha dejado en un estado de perplejidad a los artistas, en un *impasse* que debilita el poder crítico de la escena, y el teatro se vuelve hacia sus propias posibilidades expresivas, con peligro de sofocarse en un formalismo academicista. El riesgo es, pues, la sustitución de «un teatro abierto que se oponía a una sociedad cerrada por un teatro cerrado en una sociedad abierta».<sup>36</sup>

Si a la luz de esas reflexiones se trata de caracterizar la práctica de la escena cubana de hoy —en un contexto diferente a los dos que analiza el crítico—, desde el punto de vista de su relación con el mundo y con el teatro mismo, llama la atención la coexistencia de dos tendencias *cuasi* polares.<sup>37</sup> De un lado, un teatro que sin ambages trata de reflejar la problemática en

que está inmerso el ser cubano en las circunstancias de la realidad actual y que cada vez se refiere de modo más directo a esas propias circunstancias, principalmente por la vía realista y a veces desde el más chato naturalismo. Es lógico que en la imprescindible necesidad mutua que debe existir entre los diversos componentes de un sistema, el público, condicionado a entender en el intercambio teatral, se convierta en un coadyuvante que, si se motiva a respuestas elementales, puede asimilar y procesar el discurso, como receptor, solo a ese nivel, sin mayor elaboración estética ni estimulación imaginal.

Del otro lado, un teatro que se vuelve sobre todo hacia su naturaleza misma, para proponer una investigación antropológica que indaga en el cuerpo del actor y su expresividad extracotidiana, en la no literalidad del discurso, en rehuir las convenciones de la escena naturalista, entre otros aspectos; pero que aun sin lograr una identidad, se revela fuertemente marcado por las fuentes teatrales transculturales que le sirven de referencia inspiradora. Este teatro, que generalmente asume mitos o textos clásicos, en su imperfección produce la sensación aparente de que su objeto se aparta del mundo para refugiarse de lleno en los valores de la escena.

Los dos ejemplos anteriores se sitúan en los extremos de un muestrario diverso, y son la deformación de dos tendencias que corren el riesgo de separarse cada vez más, hasta el extravío —en el caso del primero— de los valores artísticos específicos del teatro, en aras de una copia instantánea y epidérmica de la realidad y de la respuesta inmediata del público. Un camino que arriesga el verdadero espacio de debate social ganado en estos años. Y del segundo, de alejarse de la posibilidad de una auténtica comunicación con el espectador.

De existir un intercambio real en términos de diálogo artístico, malogrado en las etapas más recientes por una política demasiado masiva y falta de jerarquización por parte de la dirección estatal de las artes escénicas, ambas tendencias quizás no hubieran llegado a la polarización, que es consecuencia de la crisis del movimiento teatral cubano como entidad colectiva viva, condición garante de un desarrollo artístico sostenido desde el diálogo sistemático.

Otro riesgo del presente es el coqueteo con un teatro comercial, desde la precaria estabilidad de algunos grupos —que ya no lo son, si se entiende como tales el compromiso ético y profesional con una línea artística y sus presupuestos conceptuales—, la aparición de *remakes* de títulos popularizados por Broadway —¿vuelta a los 50!—, y la creencia, infundada, de algunos teatristas —a partir de los nuevos «aires gerenciales» a que se ha visto obligada la economía



cubana en otros terrenos— de que el teatro puede autosubvencionarse sin perder su condición,<sup>38</sup> lo que de llevarse a efecto los conduciría inevitablemente a concesiones artísticas para la sobrevivencia. Motivaciones semejantes se vislumbran tras el asomo de una mirada neocolonial en recientes montajes, realizados por directores europeos que descubren, trasnochados, los encantos del trópico y prometen a cambio atractivas giras.<sup>39</sup>

En medio de un contexto de realidades dispersas y coexistentes, los 90 son a la vez conquista e incertidumbre, prueba de fuego para salvar la escena como instancia crítica.

Pero la crisis es una condición natural del teatro y una escala del crecimiento. También en la escena de ahora mismo, tres actores en medio de una casa vieja creen en «lo que está vivo y cambia» mientras luchan por destruir sus prejuicios. Piñera juega divertido con unos cuerpos danzantes que hurgan en su poesía y nos la devuelven más cercana. Brecht cumple cien años y una joven actriz tira de su endeble carreta a lo largo de un camino de cenizas, habla de guerras, de coraje, y se niega a ceder su espacio de debate.

## Notas

1. Trelles, *Bibliografía cubana del siglo XIX*, t. III, p. 171. Citado por Rine Leal, *La selva oscura*, Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 261.
2. Rine Leal, *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*, t. II, Arte y Literatura, La Habana, 1982, p. 55.
3. Véase Magaly Muguercía, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Letras Cubanas, La Habana, 1988.
4. Véase, entre otros, Virgilio Piñera, «Piñera teatral», prólogo a *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, pp. 7-30; «El nuevo teatro cubano» (encuesta a los dramaturgos Antón Arrufat, José R. Brene, Abelardo Estorino, Manuel Reguera Saumell y José Triana), *La Gaceta de Cuba*, a. 2, n. 19, 3 de junio de 1963, pp. 2-9; «El teatro actual» (mesa redonda de autores teatrales cubanos), *Casa de las Américas*, n. 22-23, enero-abril de 1964, pp. 95-107; Rine Leal, «El nuevo rostro del teatro cubano», *La Gaceta de Cuba*, a. 2, n. 19, 3 de junio de 1963, pp. 10-16; «¿A dónde va nuestro teatro?», *En primera persona*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967, pp. 101-110; *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1980; «Cuatro siglos de teatro en busca de su expresión», *Festival de Teatro de La Habana / 1980*, Orbe, La Habana, 1982, pp. 7-54; Graziella Pogolotti, Prólogo a *Teatro y Revolución*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1980, pp. 7-30, y «La política teatral: configurar un nuevo rostro», *Escenario de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*, t. 2, Centro de Documentación INAEM, Madrid, 1992, pp. 58-60; Rosa Ileana Boudet, «El teatro en la Revolución», *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, t. 2, Centro de Documentación INAEM, Madrid, 1992, pp. 27-40; Rosa I. Boudet y Vivian Martínez Tabares, «Cuba: sistema textual del período», *Historia del teatro latinoamericano (1950-1990)*, (Fernando de Toro, ed., Carleton University, Ottawa, en proceso de edición); Raquel

Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano

Carrió, «La dramaturgia de la Revolución en los primeros años (1959-1968)», *Dramaturgia cubana contemporánea*, Estudios Críticos, Pueblo y Educación, La Habana, 1988, pp. 17-47.

5. Raquel Carrió, ob. cit., p. 32.

6. Rine Leal, *Breve historia del teatro cubano*, ob. cit., p. 142.

7. Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973.

8. Véase Leopoldo Avila, «Antón se va a la guerra», *Verde Olivo*, 17 de noviembre de 1968, pp. 16-18. Mucho más acá, *Los siete contra Tebas* se ha leído de modo diferente. Rosa Ileana Boudet afirma que «su brillante opacidad posibilita interpretarla no como la obra del odio y la rendición, sino también de la piedad y la reconciliación...» Véase Rosa Ileana Boudet, «Historia y metáfora», ponencia presentada en el Coloquio «La escena cubana en la dramaturgia de los 90», Centro Cubano de la AICT, septiembre 1995 (inédita); Raquel Carrió, «Una pelea por la modernidad», *Primer acto*, n. 225, septiembre-octubre de 1988, pp. 60-73, y Abilio Estévez, «El golpe de dados a Arrufat», *Teatro cubano contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral INAEM-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 861-867.

9. Rine Leal, «Piñera inconcluso», prólogo al *Teatro inconcluso* de Virgilio Piñera, Ediciones UNION, La Habana, 1990, pp. 18-19. Al respecto, puede consultarse también Wilfredo Cancio Isla, «Privilegios de la memoria» (entrevista a Rine Leal), *Revolución y Cultura* n. 7, julio de 1989, p. 7; Rine Leal, «Después de la caída (1963-1966)», *En primera persona*, ob. cit., p. 335; una visión radicalmente diferente puede encontrarse en Magaly Muguercía, «Algo sobre el teatro cubano y su expresión socialista», *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 7-15 y ss.

10. «Declaración de principios del Seminario Nacional de Teatro», *Conjunto*, n. 6, enero-marzo de 1968, p. 6.

11. «El teatro, un arma eficaz al servicio de la Revolución», *Revolución y Cultura*, n. 24, agosto de 1974, p. 11.

12. Citado por Rosa Ileana Boudet, «Notas sobre Los Doce y un Teatro del Tercer Mundo», *Teatro Nuevo: una respuesta*, Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 277.

13. Sobre la labor del Escambray pueden consultarse, entre otros Laurette Sejourne, *Teatro Escambray: una experiencia*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1977; Albio Paz, *Teatro*, Letras Cubanas, La Habana, 1982; Rine Leal, *La dramaturgia del Escambray*, Letras Cubanas, La Habana, 1984; y Omar Valiño Cedré, *La aventura del Escambray*, Colección Pinos Nuevos, Editorial José Martí, La Habana, 1994.

14. Sobre el Teatro Nuevo en Cuba, véase Francisco Garzón Céspedes, *Un teatro de sus protagonistas*, UNEAC, La Habana, 1977; *Recopilación de textos sobre El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 1978; Flora Lauten, *Teatro La Yaya*, Letras Cubanas, La Habana, 1981; *Teatrova*, Letras Cubanas, La Habana, 1981; Herminia Sánchez, *Teatro*, Letras Cubanas, La Habana, 1982; *Teatro de relaciones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983; Rosa Ileana Boudet, *Teatro nuevo: una respuesta*, ob. cit.; y de la misma autora, «Un teatro del presente», *Universidad de La Habana*, n. 227, pp. 327-339.

15. En ese sentido es curiosa la reacción negadora de su práctica viva de entonces, que ha seguido el quehacer de algunos teatristas otrora adheridos al movimiento, quizás una localizada manifestación

temprana de la crisis de valores que atraviesa hoy la escena, reflejo de la sociedad.

16. Véase Eliseo, Morejón, Elder y Cid, «Respondió el público», *Verde Olivo*, n. 5/80, 3 de febrero de 1980, pp. 56-59.

17. Inés María Martiatu, «Prólogo» a *Teatro* de Eugenio Hernández, Letras Cubanas, La Habana, 1989, p.15.

18. Véase Wilfredo Cancio Isla, ob. cit., p. 8.

19. Véase Graziella Pogolotti, «El teatro cubano en vísperas de una nueva década», *Revolución y Cultura*, n. 2, marzo-abril de 1991, pp. 22-26.

20. Carlos Espinosa Domínguez, «Una dramaturgia escindida», prólogo a *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Centro de Documentación Teatral / Sociedad Estatal Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 12-77.

21. Rosa Ileana Boudet, «Tradicición, innovación, banalización», *Tablas*, n. 4/84, octubre-diciembre de 1984, pp.16-25.

22. Véase Vivian Martínez Tabares, «¿Hacia dónde vamos? Memorias para una valoración de la escena cubana de los ochenta», *Didascalías urgentes de una espectadora interesada*, Colección Pinos Nuevos, Letras Cubanas, La Habana, 1996, pp. 9-20.

23. Entre otros, los textos, *Plácido*, de Gerardo Fullea León; *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*, de Tomás González; *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez; *Mascarada Casal*, de Salvador Lemis, y *Catálogo de señales*, de Carlos Celdrán.

24. José Manuel Otero, «Molinos de viento del Grupo Escambray», *Granma*, 16 de marzo de 1985.

25. Sergio Corrieri, «Molinos de viento», *Granma*, 19 de marzo de 1985.

26. En 1981, con la primera graduación de actores del ISA, Flora Lauten había montado una versión de *La emboscada*, de Roberto Orihuela, un texto «clásico» del Escambray sobre el enfrentamiento de dos miembros de una familia en dos bandos opuestos durante la lucha contra bandidos. En 1984 monta *Electra Garrigó* y desacraliza con audacia la educación sentimental de la familia cubana. Véase Raquel Carrió, «De *La emboscada* a *Electra*. una clave metafórica», *Tablas*, n. 2, abril-junio de 1985, pp. 2-8.

27. La expresión sale del título de la excelente introducción a la publicación del texto realizada por Abelardo Estorino, ambos pueden consultarse en *Tablas*, n. 2, abril-junio de 1987, pp. 33-39.

28. Véase el valioso análisis en Randy Martin, «Cuban Theatre under Rectification», *The Drama Review*, T 125, MIT Press, Massachusetts, 1990, o en *Socialist Ensembles. Theater and State in Cuba and Nicaragua*, University of Minnesota Press, London, 1994, pp. 158-189; en español en *Conjunto*, n. 85-86, octubre de 1990-marzo de 1991, pp. 43-55.

29. Marina Pianca, «El teatro cubano en la década de los ochenta: nuevas propuestas, nuevas promociones», *Latin American Theatre Review*, n. 24/1, Universidad de Kansas, otoño de 1990, pp.121-133. Aparece también en *Conjunto*, n. 85-86, octubre de 1990-marzo de 1991, pp. 34-43.

30. Estos años, los de mayor confrontación internacional del teatro cubano, son también los de más amplia cobertura por publicaciones especializadas extranjeras, motivadas precisamente por el espacio de debate que la escena propone. Además de artículos, reseñas y textos teatrales que pueden encontrarse con relativa sistematicidad en diversas revistas, amplios *dossiers* aparecen en *Primer acto*, n. 228, Madrid, febrero de 1989; *La escena latinoamericana*, n. 1, México, D.F., febrero de 1993; *ADE Teatro*, n. 45-46, Madrid, julio de 1995; *Les Cahiers*, n. 1, Maison Antoine Vitez, Montpellier, 1995; *The Drama Review*, T145, MIT Press, Massachusetts, verano de 1996. Una edición especial de *South Atlantic Quarterly*, titulada «Bridging Enigma: Cubans on Cuba», a cargo de Ambrosio Fornet, incluye materiales sobre la escena, v. 96, n.1, Duke University Press, Carolina del Norte, invierno de 1997.

31. Liliana Cherén, «El teatro en Cuba», *La Maga*, Buenos Aires, miércoles 3 de julio de 1996, pp. 10-11.

32. En una antología de obras de autores nacidos después de los 50, preparada por Rosa Ileana Boudet en 1993, tres de los once autores no viven ni trabajan en Cuba. Véase *Morir del texto*, Ediciones UNION, La Habana, 1995. De emprenderse ahora el proyecto, quizás a excepción de Raúl Alfonso, no habría nuevos autores que incluir, lo que revela una interrupción en el relevo dramaturgico.

33. Véase Vivian Martínez Tabares, «Para una aproximación a lo cubano en la dramaturgia de los 90», inédito.

34. Véase Vivian Martínez Tabares «*Manteca*: catarsis y absurdo», *Didascalías urgentes...*, ob. cit., pp. 61-70; «Delirios habaneros para reinventar la utopía», inédito, y Magaly Muguercia, «El don de la precariedad», *Teatro y utopía*, Ediciones UNION, La Habana, 1997, pp. 9-36.

35. Abel Prieto, «“La cigarra y la hormiga”: un remake al final del milenio», *La Gaceta de Cuba*, n. 1, enero-febrero de 1997, pp. 52-58. Véase en el mismo número Graziella Pogolotti. «Bajo el signo de Prometeo», pp. 50-51, y los antecedentes en el *dossier* titulado «Teatro y espacio social. Una polémica necesaria».

36. Georges Banu, «Derrota y victoria», *Primer acto*, n. 248, marzo-abril de 1993, pp. 6-8.

37. Intento no reiterar lo ya expuesto en mi artículo «¿Máscaras o rostros? Teatro cubano de hoy», que puede consultarse en *El Caimán Barbudo*, a. 30, n. 283, 1997, pp. 4-6.

38. Esta falacia fue expresada en la Conferencia Nacional de las Artes Escénicas, celebrada en abril de 1997. Felizmente, el narrador y ensayista Abel Prieto, ministro de Cultura, conminó a los artistas a exigir del Estado mantener el apoyo necesario para la acción cultural.

39. *Macbeth*, un acercamiento pintoresquista a la raíz africana, a cargo de una desconocida directora francesa, y *El burgués gentilbombre*, bajo la dirección de Jerome Savary, festiva pero triste parodia cabaretera y populista.

© TEMAS, 1998.