



Cultura y sociedad

Hacia la plenitud teatral

Amado del Pino

Miércoles, 11 de Enero de 2012

En homenaje a Vicente Revuelta, fallecido en La Habana el 10 de enero a los 82 años, IPS Cuba rescata esta historia del teatro cubano.

El teatro, con su esencia de arte comunicativo y casi corporal en la relación entre el hecho estético y su receptor, posee un carácter especialmente social. El proceso histórico del teatro en Cuba confirma esa máxima y deja ver un panorama de la formación de la nacionalidad, las costumbres, tradiciones y contradicciones del pueblo cubano.

Servirá además, el presente recorrido para ilustrar el camino que la crítica y ensayista Raquel Carrió, parafraseando al sabio Fernando Ortiz, ha llamado “una batalla cubana por la modernidad”.

Como todo teatro que se respeta, el de la isla también tiene su prehistoria. Sus protagonistas fueron los indocubanos, quienes -mediante una ceremonia religiosa que al mismo tiempo constituía su ágora- aunaban danza, pantomima, música y teatro. Estos rituales, denominados areítos, representaban la máxima expresión de las artes escénicas de los nativos.

Alrededor del mayohuacán o tambor mayor, instrumento que marcaba el ritmo, se ubicaban rudimentarias flautas, maracas y sonajeros que conformaban una primitiva orquesta. Todos los miembros de la comunidad, sin excepción, participaban de la fiesta, donde los asuntos podían versar sobre los beneficios y perjuicios del huracán, la genealogía de alguna figura prominente o las enseñanzas de cómo cultivar la tierra.

Guiados por el Tequina o Maestro de ceremonias, bailaban y cantaban imitando sus pasos y respondiendo mediante cantos antifonales al estribillo entonado por él. Los areítos tenían lugar bien en el batey o plaza pública, bien en el caney del cacique. Las fechas de su celebración variaban de acuerdo con las necesidades e intereses de la comunidad.

Desnudos, ataviados solamente con plumas y pintados sus cuerpos con bija y carbón, danzaban frenéticamente hasta caer desfallecidos en un fin de fiesta que mucho tenía de catarsis colectiva y de ofrenda religiosa.

Tales festividades tenían bastante de obsceno para la pupila europea, que, por si fuera poco, las consideró heréticas. Los areítos fueron prohibidos en 1512 hasta su desaparición total con la extinción de la cultura que los propiciaba.

La colonización de Cuba fue llevada a cabo por españoles ajenos a la cultura artística y literaria más avanzada de su época. ¿Quiénes fomentan la vida teatral de raíz europea en la isla? Fueron aquellos artesanos vinculados como aficionados a las festividades religiosas en España. Es por eso que traen a la isla danzas, invenciones y autos sacramentales que representaban en medio de las festividades del Corpus Christi. En fechas tan tempranas como 1520 y 1570, Santiago de Cuba, y La Habana más tarde, inauguran la actividad teatral en el continente americano. Pedro de Santiago y Pedro de Castilla son nuestros primeros teatristas.

El gusto por el teatro prohió la continuidad de los espectáculos y su complejización. Títulos como Los buenos en el cielo y los malos en el suelo (1598) y Competir con las estrellas, así como autores como los nombres de Juan Bautista Siliceo, Juan Pérez de Barbas, Francisco de Mojica y José Surí, dieron continuidad a la práctica escénica.

La rápida exterminación de los nativos abrió la puerta a la trata negrera, que se convirtió en una continuidad tardía y cruel de la esclavitud. Junto con los esclavos, llegaron de África sus mitos, ritos agrícolas, ceremonias religiosas, bailes, instrumentos musicales, danzas que enriquecieron uno de los sustratos del actual teatro cubano.



Este potencial cultural profundo se evidenció con las procesiones del Día de Reyes donde, por primera vez, salieron a las calles diablitos, culebras, pantomimas y hasta nuestro primer títere, el Anaquillé.

No es hasta entrado el siglo XVIII que aparece la primera obra que se conserva de un autor cubano. Se trata de El príncipe jardinero y fingido Cloridano, firmado por el capitán de Milicias Habaneras Santiago Pita y Borroto.

La comedia, de ambiente y tono rococó, cuenta -no obstante- con un matiz muy peculiar que luego marcaría la sensibilidad tanto de los creadores como del público. Se trataba del choteo, recurso al que acuden sistemáticamente los criados para rebajar la dignidad o la etiqueta que rige la vida de sus amos.

Se levantan los teatros

La avidez de los espectadores habaneros impulsó la construcción de los primeros teatros. Fue en la casa de los Condes de Jústiz -locación que se mantiene abierta y en activo con el nombre de Casa de la Comedia- donde comenzó a funcionar, alrededor de 1773, el primer recinto teatral. Luego, el Marqués de la Torre construye El Coliseo en 1775. Más tarde se edifica, al final de la calle Jesús María, el Teatro Provisional.

Surgen teatros en Arroyo Naranjo o en el Campo de Marte, donde el emprendedor empresario Eustoquio de la Fuente erigió un rudimentario local que tuvo entre sus méritos acoger el debut de Francisco Covarrubias.

Dueño de una intuición y un poder de observación envidiables, sin otra escuela que la práctica diaria del oficio, Covarrubias protagonizó una de las más extrañas paradojas del teatro nacional. Sucede que ninguno de los textos del también aclamado actor ha llegado hasta nosotros. Lo que sí sabemos es que adecuó los modelos del sainete español a la realidad de la isla.

Fue Covarrubias quien inició la caracterización del Negrito, devenido posteriormente un personaje clave del teatro vernáculo; aportó además varios caracteres populares como El Guajiro, El Montero o El Emigrante, e introdujo melodías, tonadas y acentos nativos para conseguir, por primera vez, hablar en cubano sobre las tablas.

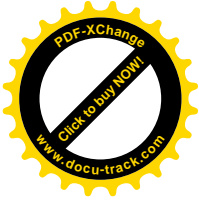
Otros edificios destinados a la representación escénica fueron el de la Alameda de Paula (1801), el Principal (1803), el de Extramuros (1827), el del Horcón (1828). También los ultramarinos poblados de Casablanca, Regla o Guanabacoa contaron con teatros propios. Además, algunas casas devinieron escenarios para las escenificaciones.

Fuera de La Habana también se levantaron teatros como el de Santiago de Cuba, en 1765, ubicado en el barrio El Tivolí, zona de notable influencia francesa. También en esta ciudad oriental se inauguró El Provincial o Coliseo en 1814 y el Teatro de La Marina en 1823. Camagüey, Cubitas, Remedios, Santa Clara, Trinidad y Pinar del Río se unieron a la vida teatral cotidiana.

Romanticismo a la cubana

José María Heredia, el cantor de El Niágara, es el iniciador del romanticismo teatral cubano. Contradictoriamente, el liberalismo político de Heredia se vio obstaculizado por su robusta cultura. Influenciado profundamente por Voltaire y el teatro clásico francés, Heredia lega al teatro cubano el contraste de un romanticismo liberal en su contenido y conservador en su forma.

Siguiendo esa pauta y aupados por la famosa tertulia de Domingo del Monte, quien veía en el teatro una de las vías para afinar la nacionalidad, emergen autores como José Jacinto Milanés. Este dramaturgo protagoniza en 1838 lo que es considerada nuestra pequeña batalla de Hernani, cuando estrena El conde Alarcos.



La obra -a pesar de su argumento, ubicado en la Europa medieval- levantó profundas ronchas en los círculos del poder colonial. El público identificó la relación despótica del rey francés hacia Alarcos con la dominación de España hacia Cuba.

Otro caso trascendente en nuestra historia teatral es el de la dramaturga y poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tula se instaló en España siendo aún muy joven, hecho que condicionó su obra. Si bien es cierto que tanto en su legado poético como en su narrativa resuenan persistentes los ecos de su amada isla, no ocurre igual con su teatro.

La dramaturgia de la Avellaneda centra sus argumentos y propone personajes, ambientes o conflictos típicos de la realidad española de su época. Brillante en sus diálogos, con una capacidad dramática que la convierten en una de las voces más altas de la literatura teatral hispanoamericana de todos los tiempos, dedicó buena parte de sus esfuerzos a crear una obra de exaltación cristiana.

No obstante, en Errores del corazón se vislumbran elementos realistas que, de haberse desarrollado, la hubieran llevado a adelantarse a los fundadores de esta vertiente en nuestro hemisferio. Baltasar, MunioAlfonso, El millonario y la maleta o La hija de las flores se encuentran entre sus piezas más reconocidas y representadas.

En medio del apogeo romántico, se inclina hacia el teatro otro poeta que, al igual que Heredia, Milanés y Avellaneda, contribuye a la creación de un teatro nacional. José Joaquín Lorenzo Luaces fue un autor incomprendido en su tiempo, tanto por la crítica timorata y academicista como por sus allegados, que no supieron comprender el real valor de su obra.

Lastrado también por ataduras clasicistas, Luaces describe encendidas parábolas mediante las cuales emplaza a la metrópoli. Piezas como Aristodemo o Arturo de Osbergdan fe de esta afirmación. Sus mayores logros estarán vinculados al argumento dinámico y la capacidad de hacer reír.

Nace la comedia

En 1842, José Agustín Millán, un sainetero amigo de Covarrubias, estrena su única comedia: Una aventura o el camino más corto. El paisaje nativo, la flora tropical, las costumbres, el calor, el desmesurado amor al dinero, las peripecias de los matrimonios por interés y la sabrosura del gracejo criollo signaron desde el inicio al género.

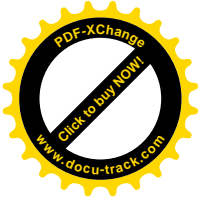
Francisco Javier Balmaseda (Los montes de oro) y la propia Avellaneda se destacaron también en el cultivo de esta modalidad. Sin embargo, es Luaces quien la lleva a un nivel de depuración. Costumbrismo, actualidad, parodia, choteo son algunos de los condimentos de textos como El becerro de oro, La escuela de los parientes o A tigre, zorra y bulldog.

Influenciado por Molière desde el punto de vista formal, pero cubano hasta la médula, Luaces consigue a partir de lo local un análisis incisivo y universal de varios de los dilemas que acosan al hombre.

Un grupo de amigos que solía reunirse en una humilde casa de la calle Cuarteles, para componer guarachas, debutan como actores, libretistas y empresarios en el Circo de Villanueva. Nacían así, el 31 de mayo de 1868, Los Bufos Habaneros, compañía liderada por el periodista Francisco (Pancho) Fernández.

Personajes populares, negritos caracterizados y asumidos por actores blancos, lenguaje bozal, ambiente barriatero, música nativa como la guaracha o la rumba determinaron que tuvieran un éxito apoteósico. Tomando como modelo a Los Bufos Madrileños, la tropa de Pancho Fernández adecuó las fórmulas e impuso un teatro de auténtica expresión popular.

Pronto, aupados por el éxito de Los Bufos Habaneros, emergieron nuevas compañías dedicadas al género, se abarrotaron los teatros y hasta se fundó una institución conformada exclusivamente por mujeres, que respondió al nombre de Las Bufas.



Estos artistas populares chocaron bien temprano con las autoridades de la colonia. A pocos meses de iniciarse la primera temporada bufa -el 10 de octubre de 1868-, Carlos Manuel de Céspedes declara la guerra a España y clama por una Cuba libre.

Pese a los infructuosos esfuerzos de Dulce, el capitán general de turno, por mantener la paz en occidente, el Cuerpo de Voluntarios -una de las fuerzas más reaccionarias de entonces- atacó al bufo con crueldad. La violencia se desató el viernes 22 de enero de 1869, cuando cubanos y cubanas ataviados con los colores de la flamante bandera de Céspedes, dieron gritos de “¡Viva Cuba libre!” en medio de una representación de Perro huevero aunque le quemem el hocico, que tenía lugar en el Teatro Villanueva.

Para hacerse una idea de lo que allí ocurrió, vale acudir al poeta y Héroe Nacional de Cuba, José Martí, entonces muy joven y testigo presencial de los hechos: “El enemigo brutal nos pone fuego a la casa/ el sable la calle arrasa/ a la luna tropical./ Pocos salieron ilesos del sable del español/ la calle al salir el sol/ era un reguero de sesos”.

Los Bufos se enfrentaron a la intolerancia y la impotencia colonial, pues hablaban en cubano y eran portadores de una sensibilidad diferente a la española. Ahí estaban las causas del atropello y de su prohibición.

Entre 1838 -fecha en que se estrena El conde Alarcos- y 1868 -año en que se inaugura el teatro bufo- se escriben y representan alrededor de cuatrocientas piezas, proliferan los edificios teatrales, emergen compañías, surgen nuevos autores, en fin, se funda una tradición teatral.

El teatro mambí

Luego de los sucesos del Villanueva, todo lo que “olía” a cubano en el teatro fue prohibido. Las salas presentaban un repertorio casi exclusivamente español. Los pocos teatristas isleños que continuaban laborando hicieron espectáculos de alabanza a la metrópoli y se mofaban de los mambises o insurrectos calificándolos de ladrones o asesinos.

Como contrapartida de esas calumnias surge el Teatro Mambí, que tiene su antecedente en el drama Abdala, escrito a los dieciséis años por José Martí. El protagonista, un joven que Martí ubica en África -aunque no subraya que se trate de un negro- da la vida por la libertad de su país.

Esta fue, en lo adelante, la tónica de un teatro ideado para dar batalla en el terreno del pensamiento y dar a conocer quiénes eran realmente los mambises y cuáles las razones de su lucha.

El Teatro Mambí fue asumido por aficionados, se verificó en tabaquerías de Tampa, Cayo Hueso, en el exilio, y en su propósito estuvo obtener fondos para financiar la guerra. Francisco Víctor y Valdés (Dos cuadros de la insurrección cubana); Francisco Javier Balmaseda (Carlos Manuel de Céspedes) y Luis García Pérez (El grito de Yara), son algunos de sus autores.

Con el Pacto del Zanjón y el fin de la Guerra de los Diez Años, el teatro bufo retorna a los escenarios. José Dolores Cundiami y, muy especialmente, Miguel Salas se convierten en los protagonistas de esta segunda etapa de auge del género. Ahora al conocido repertorio -matizado por guarachas, tipos populares, choteo, escarnio, parodia y bailes de moda- se suman tipos, tanto urbanos como rurales, que van surgiendo.

Nuevos nombres copan las carteleras; el más brillante de todos, el de Ignacio Sarachaga, dramaturgo de gran olfato para las situaciones y los personajes.

La temporada más larga

Con la arrancada del siglo XX, y muy próximo a la instauración de la República en 1902, se inaugura el Teatro Alhambra, institución que protagoniza lo que el crítico Rine Leal llegaría a llamar “la temporada teatral más larga de la historia”.



Durante 35 años, y de manera ininterrumpida, figuras de la talla de Federico Villoch, Regino López, Arquímedes Pous, los hermanos Robreño, Blanca Becerra convirtieron a esta empresa de marcada vocación comercial en símbolo del teatro cubano. Tres funciones diarias y cinco los domingos, hacían del Alhambra una maquinaria formidable. Tomando del bufo el esquema básico, el ambiente barriotero, los recursos humorísticos, los tipos callejeros, le adicionaron cierta carga de procacidad y lo que para la época podía llamarse pornografía.

Era este un teatro para hombres solos. Desarrolló a grandes actores, sobre todo para asumir los ya clásicos roles del Negrito, La Mulata y El Gallego, trilogía clave en nuestro teatro popular. La escenografía, el vestuario y la ambientación alcanzan un alto grado de variedad y profesionalismo.

El ámbito sonoro sirve de pretexto a la obra de importantes compositores cubanos, como el ya clásico Moisés Simons. Los textos, sin embargo, no han soportado bien el paso del tiempo.

Se trata de pautas para el lucimiento actoral o para el despliegue de los espectáculos. Sus referencias políticas fueron siempre circunstanciales y puntuales. Sin embargo, una obra como *Tin tan, te comiste un pan* o *El velorio de Pachenco*, de los hermanos Robreño, ha regresado con frecuencia a la cartelera.

Luego de 35 años de éxitos que enriquecieron a sus dueños, el Alhambra cierra para siempre, tras el derrumbe de su marquesina, el 18 de febrero de 1935. La crisis económica y la llegada del cinematógrafo precipitaron su fin. Con todo, queda como un capítulo importante de nuestra historia escénica y como punto central de un estilo y una sensibilidad que el espectador cubano sigue prefiriendo.

La otra cara de la moneda

Si los autores del Alhambra escribieron de prisa pensando en el espectáculo que se les venía encima, la obra de José Antonio Ramos se mueve sobre todo en el terreno de lo libresco y a partir de una definida vocación social.

Desde su primer título, *Almas rebeldes*, aparecido en 1906, Ramos acusa una poderosa influencia del primer Ibsen y de otros autores naturalistas, a la vez que evidencia una profunda preocupación por los destinos del país.

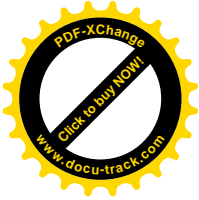
José Antonio Portuondo lo llama “el más fiel testigo de su generación”. De vocación literaria y cívica muy tempranas, sus primeras obras testimonian un entrecruzamiento de posiciones filosóficas y preocupaciones políticas.

Libros como *Manual del perfecto fulanista* dan fe del sentido pragmático que imprimió por momentos a sus ideas, muy influido por el positivismo. Esa fervorosa vocación social alimenta y, a un tiempo, enturbia la literatura dramática de Ramos.

Con *Tembladera* (1918), primer premio del Concurso de Literatura de la Academia de Artes y Letras, asistimos a un argumento interesante y bien hilvanado, pero demasiado impregnado del melodrama, con un discurso filosófico no siempre traducido en términos escénicos.

En ocasiones, *Tembladera* logra un equilibrio entre el drama social y el teatro de ideas, y su autor resulta un adelantado en cuanto a la forma de aquilatar el peso del tema de la propiedad de la tierra en el plano familiar e íntimo de los cubanos.

El estreno de *La recurva*, una obra en un acto en la que Ramos se desentiende un tanto de su peculiar retórica, se produjo a principios de los cuarenta por Teatro Popular, una institución de fidedigna orientación comunista, dirigida por Paco Alfonso, que más allá de posiciones ideológicas animaría la escasa vida teatral junto a otros empeños como la Sociedad del Fomento del Teatro, fundada en 1910; la Sociedad Pro-Teatro Cubano, que comienza su labor en 1915; y la Compañía Cubana de Autores Nacionales, de 1927; así como las revistas *Teatro* (1919) y *Alma cubana* (1923).



Otros autores atendibles de esta primera mitad del siglo XX son Ramón Sánchez Varona, Marcelo Salinas, José Cid Pérez, Flora Díaz Parrado y Gustavo Sánchez Galarraga. Este último -de escasa calidad desde el punto de vista dramático- pasa a la historia por haber sido el libretista de importantes zarzuelas cubanas como Rosa La China o El cafetal.

Luis A. Baralt (*La luna en el pantano*, Tragedia indiana), aunque no consigue una dramaturgia de excelencia, resultará muy importante en la renovación escénica que se produce a partir de los finales de la década de los 30s.

En 1936 funda el grupo La Cueva. Baralt parte de Pirandello y estrena *Esta noche se improvisa* la comedia. Su institución, de vida fugaz, deja una huella al apostar por la modernidad en la puesta en escena y procurar un método de actuación que comienza a alejarse de la vieja escuela de declamación española.

Con la fundación en 1941 de Teatro Universitario guiado por el director austriaco Ludwig Schajowicz, comienzan a subir a las tablas algunos clásicos y asoma el rostro el teatro de arte en Cuba. La dramaturgia llega a su momento culminante con la obra de tres autores también imbuidos por las búsquedas de la modernidad: Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Virgilio Piñera.

Vale recordar que a finales de los 30s se va ganando en estabilidad en el plano político-social, de lo que es un síntoma la proclamación de la Constitución de 1940. Como parte de ese clima incipiente de creatividad, varias instituciones culturales comienzan a organizar concursos de dramaturgia, intuyendo que la nueva sensibilidad escénica precisaba de textos que le dieran trascendencia.

Uno de los más apasionados participantes y ganador de esos concursos fue Carlos Felipe, desde que en 1943 obtuviera una mención con *Tambores*. Como los creadores de La Cueva, Felipe recibió la influencia de Pirandello, que se hace evidente en su obra *El Chino*, de 1947, en la que acude al teatro dentro del teatro y propone personajes vivaces a través de una estructura retrospectiva. Su otro gran texto será *Réquiem por Yarini*, recreación mitológica de la vida de un proxeneta habanero.

Por su parte, Ferrer se centra en la crítica a la educación sentimental del cubano y a las relaciones familiares. Mucho se ha representado en los últimos años *Lila*, la mariposa, aunque más concentrada resulta *La hija de Nacho*, un drama provinciano influido por la estética de García Lorca.

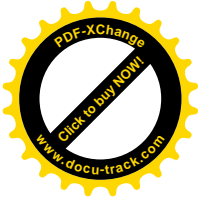
Piñera es considerado el más importante autor de la literatura dramática cubana y el estreno de *Electra* Garrigó, en 1948, marca un punto de giro en la vida escénica nacional. Además de esta deslumbrante apropiación criolla del mito griego, Virgilio da a conocer otras obras posteriores como *Aire frío* y *Dos viejos pánicos*, que completan un cosmos repleto de agudeza, peculiar comicidad, defensa de la posibilidad de la negación y un sentido más trascendente de la cubanía.

Llegan las salitas

A partir del estreno habanero de *La ramera respetuosa*, de Sartre, en 1954, la capital se va llenando de pequeñas instalaciones teatrales que tratan de mantener el precario equilibrio entre calidad artística y éxito comercial.

Aunque estas empresas se desentienden bastante de la dramaturgia nacional, y procuran seguir los aciertos de Broadway o Europa, significaron una consolidación en el terreno de la profesionalidad del artista de teatro, lograron instaurar la función diaria y sentaron las bases de un público minoritario, pero apasionado.

Dentro de la escena de esta época sobresale la labor de Francisco Morín y su grupo Prometeo, que desde finales de los 40s hasta inicios de los 60s siguió apostando por el teatro de arte y sirvió para que dieran sus primeros pasos figuras tan importantes, en las siguientes décadas, como Vicente Revuelta, Roberto Blanco y Berta Martínez.



En su libro *Por amor al arte*, Morín testimonia sobre su quijotesca labor. *La Electra... piñeriana* fue estrenada por Prometeo, que además introdujo en Cuba a los más importantes autores contemporáneos estadounidenses y europeos.

Después del 59

Se cita con frecuencia un párrafo en que Piñera contrasta la situación de los escenarios cubanos antes del primero de enero de 1959 y el salto cuantitativo que propicia la Revolución triunfante, después de esa fecha.

De las pequeñas salas se pasó a los grandes teatros, se crearon las escuelas de arte, creció notablemente el acceso del público y surgen nuevos dramaturgos, vinculados los más de ellos al seminario que lleva a cabo el Teatro Nacional, en 1960.

Teatro Estudio, un grupo fundado en 1958, se convierte -con Raquel Revuelta a la cabeza-, en una institución que mantendrá su solidez durante décadas.

Entre los nuevos escritores teatrales llama la atención Abelardo Estorino que, con *El robo del cochino*, en 1961, inscribe uno de los primeros logros del llamado teatro de la Revolución.

Tres años después este autor, con *La casa vieja*, se asoma a los asuntos de su contemporaneidad y fustiga los fantasmas de la doble moral y el oportunismo. Otro texto básico de los 60s es *Santa Camila de La Habana Vieja*, estrenada en 1962, y en la cual José Ramón Brene yuxtapone el reflejo de los nuevos tiempos con resonancias de la tradición del bufo y del lenguaje popular.

En 1967, Eugenio Hernández Espinosa propicia el nacimiento de otro clásico con *María Antonia*, donde el negro no está visto desde el pintoresquismo del negrito vernacular, sino con todas las disyuntivas y el mundo mágico-religioso que le es inherente.

Mientras tanto, Héctor Quintero, desde *Contigo pan y cebolla* (1964) se convierte en un comediante preferido por el público y continuador de la línea costumbrista.

A partir del discurso del presidente Fidel Castro, en 1961, conocido después como *Palabras a los intelectuales*, algunos teatristas como Matías Montes Huidobro, Fermín Borges y, poco después, Morín, siguen el camino del exilio. Otros permanecen en la isla, pero sus obras entran en contradicción con la oficialidad.

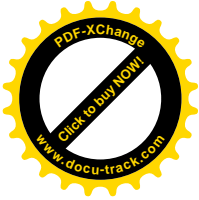
Los casos más recordados son los de la obra *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, impugnada después que recibiera el premio UNEAC en 1968, y el de *La noche de los asesinos*, de José Triana, premio Casa de las Américas 1965 y llevada a las tablas, con rotundo éxito, por Vicente Revuelta en 1966.

Esas contradicciones se agudizan en 1971, tomando como base los acuerdos del Congreso Nacional de Educación y Cultura. La discriminación a los homosexuales y el rechazo al teatro del absurdo y otras formas consideradas como decadencia burguesa, confieren al llamado quinquenio gris de la cultura cubana (1971-1976) una especial beligerancia en el caso del teatro.

Se interrumpe la trayectoria de varios colectivos, como Teatro de Ensayo Ocuje, del renovador Roberto Blanco, y se separa de los escenarios a los hermanos Camejo, fundadores del teatro guiñol en Cuba. Piñera, aunque continúa en la isla, es retirado de las carteleras teatrales y tampoco ve sus creaciones en la letra de imprenta.

La variante Teatro Escambray

En 1968, Sergio Corrieri, con un pequeño grupo de teatristas, funda Teatro Escambray. El colectivo realiza una intensa labor artístico-social en las montañas del centro de la isla y, aunque de cierta forma



resultó una contrapartida -apoyada esencialmente por el Estado- a otro tipo de búsquedas vanguardistas y “decadentes”, se apuntó también logros en cuanto a la comunicación con otro tipo de espectador.

Una obra como *La vitrina*, de Albio Paz, estrenada en 1971, ejemplifica la estética del Escambray, muy influida por Brecht, sobre todo en el costado de las obras didácticas del gran dramaturgo alemán.

Teatro Escambray asumió los temas de la contemporaneidad desde el compromiso político-revolucionario, pero sin panfleto ni repetición de consignas. En lo mejor de su repertorio se localizan temas sociales importantes: el conflicto histórico sobre la propiedad de la tierra (*La vitrina*), el universo estudiantil y sus contradicciones (*Los novios*, de Roberto Orihuela, o *Molinos de viento*, de Rafael González), o la crisis de fe de las nuevas generaciones a finales de la década de los 80s (*La paloma negra*, de González).

El éxito del Escambray dio lugar a una zaga de grupos similares que se conocieron con el nombre de Teatro Nuevo y que poco aportaron a la totalidad del teatro cubano. Tal vez el de mayor vigor fue Pinos Nuevos, en su primera etapa en la Isla de la Juventud, que se enlaza con una tendencia a recurrir en temas estudiantiles presentes en autores como Francisco Fonseca, mientras en La Habana se aprecia en Yulky Cary Córdoba, Carlos Torrens o la arracada como escritor de Alberto Pedro.

De poetas y poéticas

La década de los 80s se inaugura con el I Festival de Teatro de La Habana, que buscaba restañar las heridas de los tiempos de cacerías de brujas y el posible abismo entre Teatro Nuevo y otras variantes. Son diez años que se caracterizan por una progresiva recuperación del público y el regreso a los escenarios de figuras antes censuradas, como el dramaturgo José Milián o el director Roberto Blanco, que desarrolla su espectacularidad en montajes como *Mariana*, a partir de Lorca.

Se produce también una marcada inclinación de los autores teatrales a tomar a los poetas del siglo XIX como centro de sus obras. Los ejemplos más altos son *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, de Estorino, y *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez. Estos textos procuraban revalorizar la palabra después de años en que se impusieron títulos naturalistas y de escaso vuelo artístico, entre los cuales el más interesante fue *Andoba*, de Abraham Rodríguez, pues se asomaba al casi nunca mencionado en medios oficiales tema de la marginalidad.

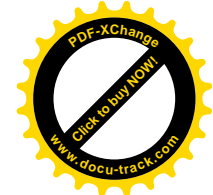
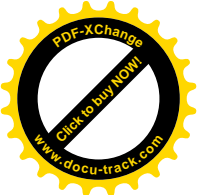
A partir de 1986, con el estreno de *La cuarta pared*, de Víctor Varela, adquiere relevancia una línea de desarrollo que prioriza lo gestual por encima de la palabra y en la que se puede mencionar otro colectivo fugaz, pero interesante: el Ballet Teatro de La Habana. Ya en los 90s, Varela retoma el verbo con *El arca*, un título que despertó suspicacias y molestias en el Festival Nacional de Teatro Camagüey 96 y dio origen a una complicada polémica que cerró con un artículo bastante alineado a favor de la crítica en el arte del escritor y entonces presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y hoy ministro de Cultura, Abel Prieto.

Las obras de Alberto Pedro y Abilio Estévez llenan buena parte de lo mejor del final de los 80s y de la década de los 90s. Pedro y el grupo Teatro Mío, que dirige Miriam Lezcano, van de un tanto tímido análisis de la emigración en un título como *Week-end en Bahía*, de 1987, hasta la crudeza y profunda visión de la desesperanza; el clamor por una utopía que desaparece de *Manteca*, en 1994.

Estévez gana ese mismo año el Premio Tirso de Molina con *La noche*, una amarga metáfora de formidable teatralidad que mezcla lo universal y lo local.

A todo lo largo de los 90s se produce también el regreso de Piñera a la cartelera teatral, desde que en 1990 Blanco estrena *Dos viejos pánicos*. La vuelta a Piñera coincide con momentos de tensa crisis económica y en tiempos en que el sarcasmo, la lucidez y la irreverencia del gran escritor resultan especialmente propicios para el diálogo con el público.

Carlos Díaz es uno de los que asume a Piñera dimensionando un texto considerado menor, *La niñita querida*, y se convertirá en un nombre importante de cara al cambio de siglo. Díaz y su Teatro El Público proponen una estética con preferencia por lo homoerótico, lo paródico, y sus búsquedas incluyen desde la



transgresora visión de un clásico (La Celestina) hasta la reciente Icaros, donde, al igual que en Virgilio con la fundadora Electra Garrigó, el mito griego sirve de pretexto para debatir sobre asuntos nacionales.

Las últimas temporadas se han caracterizado por una insuficiente presencia de la dramaturgia cubana y un público que no parece tan interesado, como el de los 90s, por debatir sus problemas sobre las tablas.

Carlos Celdrán y su Argos Teatro, otro de los más importantes directores del momento, acaba de despertar unanimidad y aplausos con el texto del francés Michel Azama, Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini.

Sin embargo, en la furiosa crítica a la intolerancia, el rescate del derecho a la diferencia y en ese sentido de viaje de regreso de los dogmatismos hay muchos vínculos con el proceso histórico del teatro cubano y hasta con las coordenadas sociales en que se ha movido su devenir.