

Escritura y Reescritura en los 90

Por Rosa Ileana Boudet*

Hablar de la dramaturgia cubana «más reciente» es necesario pero equívoco. Si la perspectiva es cronológica, dentro de muchos años la distancia de unas décadas será insuficiente y estéril. Si sólo me acerco a los «nuevos autores», dejaría al margen a los dramaturgos de otras promociones que interactúan en el presente y están en plena vigencia en los 90 por lo que me decido por señalar momentos, procesos e interrogaciones.

Extinguida la enriquecedora polaridad que enfrentó en los 70 al «teatro nuevo» frente al otro -el establecido, cuyo recorrido ejemplifica el Teatro Escambray-, culminados los caminos de una escena signada por la actualidad y la inmediatez, y culminado el debate entre lo popular y el populismo, a partir de la masiva asistencia y conquista de un público -recordemos *Andoba*, de Abraham Rodríguez (1980) y *Molinos de viento*, de Rafael González (1983) que fueron éxitos de taquilla en la capital y el resto del país-, desde los 80 el teatro cubano nos hace preguntas de mayor complejidad.

En los años más recientes madura una asimilación crítica de la tradición precedente: desde los maestros de los 70 -hoy considerados clásicos- como José Ramón Brene, Abelardo Estorino, Héctor Quintero, Eugenio Hernández, José Triana, Manuel Reguera Saumell y Nicolás Dorr, entre otros, pasando por la revalorización de períodos anteriores como el Alhambra (1930-35) hasta los autores de la «transición» como Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer.

Para la promoción que conquista los escenarios de hoy, muchos de estos autores pertenecen a una memoria mítica (Reguera, Triana y Brene) mientras los restantes están junto a los jóvenes disputándose el espacio precario que es la escena contemporánea. Por sólo enumerar algunos de sus signos vitales, ésta incorporó antes que el cine, sucesivas versiones del cuento de Senel Paz¹; ha mantenido salas, locales y teatros abiertos aún en el «período especial»; continúa sus festivales y citas nacionales e internacionales, y protagoniza un espacio de libertad infrecuente e impensable para muchos. La escena resurge cada noche, hace de las limitaciones materiales un reto para la imaginación y entabla un diálogo cómplice con el público que convierte las obras más atrevidas en intercambio crítico, ceremonia o «disturbio organizado»².

Dos elementos recorren la escena actual: la escritura y la reescritura. Bajo la primera caracterización aparecen nuevas obras que no corresponden necesariamente con la juventud de sus creadores. Abelardo Estorino (1925) estrena en 1983 *Morir del cuento*, obra en la que dinamita desde el interior, un texto totalizador y aristotélico, para conseguir historias fragmentadas y discontinuas. Estas, al desvelar la naturaleza de la representación -y el teatro dentro del teatro-, establecen un rompimiento que influirá en toda la poética posterior: desde la concepción de la palabra lírica y teatral de Abilio Estévez (1954) en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, hasta Joel Cano (1966) que concibe *Timeball o el juego de perder el tiempo* como un juego de «cartomancia» en el que la desestructuración es la esencia de una posible estructura.

Estorino es el autor más influyente del período y el que mayor resonancia tiene en-

tre los jóvenes. Su más cercano deudor es Abilio Estévez con *La verdadera culpa...* (1984), estrenada por el propio Estorino como director. En ella se hacen visibles vasos comunicantes con el maestro, autor de *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (1974), pieza que ha iluminado a muchos nuevos dramaturgos para expresar vidas, pasiones y relaciones de casi todos los poetas de los siglos XIX y XX³. Estévez encuentra muy rápidamente su propia voz en *Un sueño feliz* (1988): recontextualización de la dramaturgia de transición que articula y recrea estéticas de la picuencia y que se ubica en los años treinta. Dicha obra recibe un tratamiento de «cita», tejido de sentencias y versos cursis que dialogan paródicamente. En *Perla marina* (1993) explora esta posibilidad, canto coral y homenaje a la isla, ejercicio intertextual a través del cual se recupera el pasado como memoria, exaltando las fuentes integradoras de la cultura cubana. Su obra sufre un vuelco inesperado con *La noche* (Premio Tirso de Molina 1994). En ella, la palabra es el principal sostén de la estructura y las referencias a la actualidad cubana se metaforizan en una distante y opresiva atmósfera shakesperiana, que recuerda el símil de la «gran maquinaria» de Jan Kott.

La dramaturgia de transición ha sido revisitada también por Ricardo Muñoz (1964) quien junto a obras para su grupo, el Teatro a Cuestas, radicado en la provincia de Cienfuegos, realiza en *Las rosas de María Fonseca*, su particular apropiación de este mundo y en *La gran temporada*, su homenaje a los «negritos» que pueblan el teatro vernáculo de los bufos a la Alhambra.

Muchas veces me he preguntado los motivos por los que muchos jóvenes autores se sienten tentados y seducidos por el pasado y la historia, entendida no como registro ajeno o referencia documental, sino como ámbito propio: una «historicidad asumida». En una antología que recoge diez obras cubanas⁴ escritas por once autores nacidos después de 1950, la Cuba anterior al 59 aparece en seis de ellas. Es la ubicación temporal de la acción (en *Los equívocos morales*, de Reinaldo Montero que sitúa la trama en 1898), la posibilidad de encontrar la verdad acerca de la vida de Zenea, un poeta del XIX (Abilio Estévez en *La verdadera culpa...*), homenaje-cita a *La noche de los asesinos* (en *Opera ciega*, de Víctor Varela Beba clama por un cuchillo), la nostalgia de una Habana perdida: monólogo de una bolera cuyo esplendor fue en los 50 (*Safo*, de Carlos Celdrán y Antonia Fernández); ámbito mítico y poético (Ricardo Muñoz en *Las rosas de María Fonseca*) y en *Timeball...* de Cano, aunque la perspectiva es actual, las «barajas» -las es-

* Directora de la Revista "Conjunto" y Crítica Teatral.

cenas- pertenecen a 1970, 1933 y la tribuna del no-tiempo, para una personal aprehensión de una iconografía en la que con desenfado coexisten Lenin, Marilyn y Chaplin mientras las «desilusionadas» canciones del Charro Jiménez se burlan de la historia con mayúscula, el autor parece identificarse con el compositor de rancheras, impotente para cantarle a la patria con tonos épicos, en una dialéctica de rechazo-pertenencia. Uno de los personajes dice «por desgracia vivo en la obra que aborrezco⁵». Seis de las diez obras plantean esta interrogante.

La actualidad confirma que el teatro crítico (que no agotó su discurso en la década anterior) continúa vigente como muestra la trayectoria de Alberto Pedro desde *Weekend en Bahía* (1987); *Manteca* (1993); hasta *Delirio habanero* (1994). Su dramaturgia renueva un discurso de ideas que no ha dejado a ningún espectador indiferente y algunas obras suyas como *Manteca* han sufrido un proceso de comunicación con el público que entabla con ella una reacción pasional y extrovertida o a veces un silencio apesadumbrado. Fiesta y agradecida reflexión la han convertido en algo más que un estreno. Dicha pieza, la más «nacional» y al mismo tiempo más intercultural de los últimos años (Magaly Muguercia ha anotado⁶ decenas de referencias a mundos «otros» y a un «más allá» que incluye desde la guerra de Bosnia a jaraneros improprios contra «el García Márquez ese⁷»). El puerco «totemizado» (el valor de la carne de cerdo en el mercado agropecuario regula el cambio en bolsa negra del dólar) preside el ansia por la posesión del animal, que les dará manteca para enfrentarse a la escasez y a la penuria (un poco como en el pasado la Lala Fundora de Quintero ansiaba su refrigerador). Su inminente sacrificio precipita la discusión más profunda y subterránea: qué hacer después, cómo continuar, cuando criarlo y como mantenerlo son cuestiones que han significado la unidad de la familia y han preservado la insólita pero auténtica utopía. Es difícil que en la ambigüedad y polisemia de la obra muchos críticos de otros países no se refieran a estrategias para burlar la censura en una sociedad totalitaria. Lo cierto es que para sus espectadores en La Habana, en un teatro Mella abarrotado, *Manteca* refracta la trágica experiencia de un socialismo «postergado», pero que no renuncia a permanecer en la memoria colectiva.

Desde otra perspectiva, Rafael González en *La paloma negra* (1993) -escrita para el Teatro Escambray-, interroga de manera extrañada y extrañante a nuestro convulso presente. Vuelve la mirada a ese interior del cubano en una cuestionadora expresión

de la fractura entre padres e hijos: la carencia de una verdadera transmisión de valores, en un mundo de desconcierto y crisis ideológica, a través de sus desarraigados personajes, equívocos e inapresables. Otros autores del periodo como Salvador Lemis (1962), Carmen Duarte (1959), Raúl Alfonso (1966), Jorge Luis Torres (1964), Alexis Oliva (1960) y Alberto Curbelo (1957) estrenan y alcanzan reconocimientos parciales. Teatro en Las Nubes, por ejemplo, escenifica del muy representado autor de *Galápagos*, *Tres tazas de trigo* -trágica visión de unas enredadas relaciones entre padres e hijos, dentro de una ambigüedad y ambiente oníricos, característico de la dramaturgia más reciente-, mientras que Curbelo acierta como adaptador de originales de Cuzanni: *El príncipe pescado* o *Patakín de una muñeca negra* (a partir de Alfonso Sastre) complementado con refranes, canciones y adivinanzas tomados de la cultura yorubá, y pensado para espacios abiertos.

Sin embargo, no aparecen tantos nuevos autores que incorporan el acervo de la cultura popular tradicional (Elaine Centeno en *La piedra de Eliot*) mientras que proliferan las adaptaciones o reinterpretaciones de cuentos y leyendas (por ejemplo: *Okín, pájaro que no vive en jaula*, de René Fernández o *Zuzundamba, la amada del guerrero*, de Excilia Saldaña). Me atrevo a aventurar que la prolongada pausa de algunos de los grandes autores de esta tendencia ha replegado a los más jóvenes a inscribirse en ella (*Chago de Guisa*, de Gerardo Fullea León publicada en 1989; *Baroko* de Rogelio Meneses y *Mi socio Manolo*, de Eugenio Hernández son anteriores). Sin embargo, permanece activo e influyente Tomás González en su calidad de autor y *performer*.

Los espectáculos creados como «escritura», a partir de un texto concebido como una partitura o mediante procedimientos de composición que no son la tradicional concepción de la obra en solitario, configuran una de las formas de hacer predominantes. Víctor Varela, con Teatro del Obstáculo (*La cuarta pared*, *Opera ciega* y *Segismundo ex-marqués*) propone un lenguaje austero y riguroso desde el desgarrado grito de su «cuarta pared» concebida y representada en su casa: desde *Opera ciega* (estrenada en la sede de su grupo, en un local abandonado) hasta el muy controvertido *Segismundo...*, representada en París, en el último festival de El Quijote y calificada como una sesión de zen -un simple entrenamiento, pero en el cual subyace una concepción narrativa que guía el dibujo caligráfico o el «ideograma», en esta contrapuntística relación entre el marqués de Sade, Calderón y Mishima-.

Otro espectáculo de fuerte sentido o inspiración ritual, a partir de las improvisaciones y ejercitación de Tomás González sobre las técnicas de la danza oráculo, Teatro Cinco, convierte una sesión espiritista (los ancestros «bajan» a través de las actrices) y éstas dialogan con el público e improvisan, advierten, sentencian y adivinan el más allá, con poética mirada. *Cuando Teodoro se muera*, interpretada por Vivian Acosta, fue admirablemente acogida en el Festival de Cádiz de 1994, junto a otra pieza de González. Aquí la estructura es más fija, sujeta a momentos improvisados de intercambio con los espectadores.

A partir de distintas fuentes reelaboradas por la directora Nelda Castillo y la dramaturgia de Raquel Carrió, *Las ruinas circulares* potencia la capacidad de los actores para evocar en un ceremonial, diálogos imaginarios entre El Quijote, Sancho y un esclavo africano, alrededor de un círculo bajo la advocación de la muerte o Ikú. La abundancia de textos escritos a partir de esta difuminación no permite siquiera referir todos los espectáculos significativos. Cabe mencionar la vigencia, en estos últimos años, de la labor de José Santos Marrero, pionero entre nosotros de esta «forma de hacer» con espectáculos como *Orestes marginal*, *Los sueños prohibidos de Sor Juana* y el trabajo de José Milián, que con su colectivo, El Pequeño Teatro, representa *Las mariposas saltan al vacío*: un título con el que se inserta en las corrientes vivas de los años más recientes. Del mismo modo y de forma sorpresiva, resurge el costumbrismo de nuevo cuño en *Vereda tropical*, de Joaquín Cuartas: otro autor de los 60 que ha dedicado por entero su obra a la radio y que comparte con Estévez, el Premio Tirso de Molina 1994 en una tragicómica pieza acerca de una revolucionaria aferrada hasta el absurdo, a sueños, esquemas y valores que están sufriendo un duro desgaste en el presente.

Los espectáculos basados en la dramaturgia del actor (que no surgieron de un texto preestablecido), cuya pauta fue fijándose a través del trabajo continuado entre el director y sus actores mediante improvisaciones, relecturas e intercambios, constituyen parte fundamental del nuevo rostro de la escena cubana.

La reescritura de los viejos textos (desde Sófocles hasta Piñera), casi siempre irónica, reivindica la parodia refuncionalizada y vigente. Emblemática de esta postura es la actitud irreverente del director Carlos Díaz cuya trilogía de teatro norteamericano (*Un tranvía llamado deseo*, *Zoo de cristal* y *Té y simpatía*) se burlaba de los mitos del cine y de la propia retórica de un discurso anquilosado mientras que, con *La niña querida*



"El lance de David". Dirección: Joel Sáez. Teatro 2. Cuba.
(Foto: Héctor Molina).

de Virgilio Piñera logró, a través del barroquismo y la desmesura, una fiesta para los sentidos y la inteligencia, en la que se apropiaron del carnaval secuencias de los filmes rusos, citas del teatro cubano, estética kitsch, en una apoteosis del choteo y la cubanidad.

Este recorrido incompleto y parcial, me conduce a conclusiones provisionales. Al establecer una continuidad con experiencias que quedaron truncadas desde la mo-

dernidad (es decir, un teatro de expresión nacional prefigurado por los autores de la transición) o al intentar fusionar la vanguardia y la política de los 60, el teatro cubano de las dos últimas décadas tiene en su poder un instrumental expresivo que le permite plantearse la renovación en términos de síntesis y experimentación.

De ahí que aparezca con extrema pujanza en esta promoción de creadores, una voluntad por indagar en lo que somos, una

inconforme preocupación por la historia y una referencia viva a la cultura popular que no se plantea «lo cubano» desde fuera, sino que lo incorpora a sus vivencias íntimas. Nunca antes ví la escena cubana más poblada de poesía y de poetas (Casal, Borrero, Zenea) o de boleros, canciones, ceremonias afrocubanas y ritos familiares como ahora; siempre en estrecho vínculo con los más diversos caminos del teatro contemporáneo⁹. Nunca antes la sentí tan vuelta hacia el interior del hombre, en su dolor y en su angustia, no para asentir o afirmar sino para contradecir, dialogar y construir ligeras canoas a través del tiempo.

NOTAS

¹ A partir de *La catedral del helado* (dirigida por Sarah María Cruz en 1993) existen cuatro versiones del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, base del guión de *Fresa y chocolate*, dirigidas por Rafael González, Tony Díaz (con dos personajes) y Joel Angelino.

² TORRIENTE, Alberto Pedro; AZOR, Ileana: *La escena latinoamericana*. Febrero 1993, nº1, pp. 64-65.

³ Este recorrido abarca además Plácido de Fullea León (1981), *El elegido* de Eugenio Hernández Espinosa (sobre Juan Francisco Manzano), *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés* de Tomás González (1987), *Mascarada Casal* de Salvador Lemis (1985), *Rondeles* de Elizabeth Mena (sobre Juana Borrero), *Tula* de Silvia Ramos, *Catálogo de señales* de Carlos Celdrán (sobre Rubén Martínez Villena).

⁴ BOUDET, Rosa Ileana: *Morir del texto*. Antología. Editorial UNEAC, 1995 (en proceso editorial).

⁵ *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Centro de Documentación Teatral, Madrid: 1992. p. 1468.

⁶ MUGUERCIA, Magaly: *El don de la precariedad* (Inédito, se publica en este número).

⁷ PEDRO, Alberto: *Manteca*, *Conjunto* nº95-96, octubre 1993-marzo 1994 p.102-120. MARTINEZ TABARES, Vivian: *Manteca: catarsis y absurdo*, (misma edición) p. 98-101.

⁸ DIAGO, Nel: *Manteca. Por un nuevo realismo en el teatro cubano, Primer Acto*, nº256 1994, p.79-80. Es uno de los pocos cuya lectura es muy similar a la de los críticos cubanos.

⁹ BOUDET, Rosa Ileana: *El teatro cubano hacia otro paradigma*, *Conjunto*, 1994, p.54-64.