

DRAMATURGIA

CUBANA

CONTEMPORANEA:

UNA APROXIMACION

*Antonio Orlando Rodríguez **

¿Qué ha ocurrido con la dramaturgia cubana durante el último decenio? Una respuesta concisa y simple —con esa simpleza que lleva implícita toda generalización— bien podría ser: se ha diversificado saludablemente. Intentaré, mediante estas notas, mostrar el porqué de dicha aseveración.

Los autores teatrales que se dieron a conocer a principios de la década de los años 60 —buena parte de ellos formados en el Seminario de Dramaturgia—¹, no sólo se han man-

tenido activos durante los años más recientes, sino que han enriquecido sus poéticas personales con nuevos temas y hallazgos formales.

Buena prueba de ello lo constituye al quehacer de Abelardo Estorino, quien presentara credenciales como dramaturgo en 1962, con la pieza *El robo del cochino*, y al que se deben también títulos sumamente reveladores de las contradicciones de la sociedad cubana en distintas etapas de su desarrollo, como *La casa vieja*,

Los mangos de Caín, *El peine y el espejo* y *Ni un sí ni un no*. Estorino estrena en los años 80 dos obras fundamentales dentro de la literatura dramática cubana contemporánea: *La dolorosa historia de José Jacinto Milanés* y *Morir del cuento*. La primera de ellas, que había sido escrita a fines de los años 60, fue representada, finalmente, luego de una larga espera, por el Teatro Irrumpe que dirige Roberto Blanco. La atormentada existencia del poeta José Jacinto Milanés² sirve como detonante a Estorino para indagar

* Narrador, poeta e investigador literario

en las relaciones del artista y la sociedad. El drama, de compleja estructura, mezcla a los personajes reales que se movían alrededor del poeta y a las criaturas imaginarias surgidas de su quehacer literario y de sus desvaríos. Muy diferente tanto desde el punto de vista compositivo como ideotemático resulta **Morir del cuento**. A partir de recursos pirandellianos, el dramaturgo nos enfrenta a un grupo de personajes que intentan, desde la subjetividad de cada individuo, reconstruir una tragedia acaecida, muchos años atrás, en el seno de su familia: el suicidio de un joven saludable, atractivo, sin preocupaciones económicas y mimado por todos, pero asqueado por la vida secreta de su padre y por la carencia de valores morales del medio en que se desenvuelve. «Novela para representar», denominó Estorino a su obra, uno de los textos más sólidos de su brillante trayectoria. Los últimos aportes de este creador son el monólogo **Las penas no saben nadar** y la pieza **¡Que el diablo te acompañe!**, una aproximación criolla al Fausto. Mefistófeles aparece en La Habana de nuestros días y compra su alma a un tenorio de pacotilla: sátira, tragedia y no pocos elementos del bufo (teatro vernáculo nacional) se entremezclan en la propuesta. Las tres últimas obras aludidas fueron estrenadas por Teatro Estudio bajo la conducción del propio escritor.

Otro dramaturgo que se ha mantenido activo durante la década del 80 es Eugenio Hernández Espinoza, autor de **María Antonia**, un clásico de la literatura teatral cubana estrenado en los años 60. Hernández Espinoza ha trabajado sobre mitos lucumíes, una de las vertientes más ricas del folclor negro de la Isla, en textos como **Obbay Shangó** y **Odebbí el cazador**, y se acercó a la cotidianeidad con **Calixta Comité**. Es de lamentar que una obra de extraordinario aliento poético como **La Simona**, laureada con el Premio Casa de las Américas, permanezca aún en espera de subir a la escena para mostrar una vez más, el talento de su creador.

Héctor Quintero —tal vez el dramaturgo cubano más conocido en Costa Rica, gracias al estreno de dos formidables obras de la primera mitad de la década de los años 60: **Contigo pan y cebolla** y **El premio flaco**—, se anotó un gran éxito a fines de los años 80 con **Sábado corto**. La pieza es un «tour de force» que cumple al pie de la letra los preceptos aristotélicos de unidad de acción, tiempo y espacio: es la historia de un ama de casa común y corriente, de unos cuarenta y tantos años de edad, que vive en una habitación de un gran edificio multifamiliar de La Habana Vieja, adonde el agua llega en camiones un día sí y otro no; una mujer que constantemente recibe



«Contigo pan y cebolla». (Teatro Estudio)

golpes y desengaños, que trata de ayudar al prójimo y sólo consigue buscarse problemas; y que, a pesar de todo, no deja de confiar en el ser humano, de ver la vida con optimismo y de creer en la existencia del amor. No en balde Quintero escogió el nombre de Esperanza Mayor para su «heroína». La obra, estrenada en el Teatro Nacional bajo la dirección de su autor, fue un gran éxito de público y crítica, en buena medida a causa del desempeño actoral de Alicia Bustamante en el rol protagónico.

Nicolás Dorr también ha proseguido de manera continua su labor. Este autor, que se dio a conocer a los 15 años de edad con la antológica farsa cruel *Las pericas* (1961), es dueño de una amplia bibliografía que abarca títulos como *La esquina de los concejales*, *El agitado pleito de un auto y un ángel*, *La chacota* y *La puerta de tablitas*. Dentro de su producción del período que nos ocupa sobresalen la comedia *Una casa colonial* y un intenso drama a la manera de O'Neill: *Confesión en el Barrio Chino*. Piezas escritas expresamente para ser estrenadas por sus protagonistas—María de los Angeles Santana

y Rosita Fornés, respectivamente; dos leyendas vivas de la escena cubana—, abordan temáticas bien distintas. *Una casa colonial* presenta la historia de un joven matrimonio —médico él, profesora de danza ella— que van a trabajar a la provincia de Pinar del Río y, producto de las dificultades para conseguir vivienda propia, se ven precisados a escoger entre la alternativa de vivir en albergues colectivos, separados, o aceptar el ofrecimiento de una anciana que les brinda una habitación en su hogar. Comedia «sentimental», de refinado costumbrismo, de equilibrada estructura y ejemplar uso del diálogo. Por su parte, *Confesión en el Barrio Chino* —¡un texto cuya escenificación ronda las tres horas!— es un difícil ejercicio para dos actores. Una «vedette» madura y un joven periodista se enfrentan en un duelo verbal que concluye con el desenmascaramiento de la mujer, quien reconoce las miserias de una existencia caótica, mediante esa suerte de exorcismo psicoanalítico.

Tomás González estrenó en los años 60, con notable aceptación, obras como *Yago tiene feeling*, y a mediados de los 70 presentó, con el

título *Al duro y sin guante*, una versión para la escena de su guión cinematográfico *De cierta manera*, incisivo acercamiento al universo del proletariado marginal habanero. El es otro de los creadores que ha dado reiteradas muestras de vitalidad en los años más recientes. Su quehacer incluye títulos como *Visiones y tormentos de José Jacinto Milanés* (ganadora del Premio Nacional de Teatro, aún por estrenar, que constituye una aproximación al famoso poeta del siglo XIX bien distinta de la realizada por Abelardo Estorino) y *Los juegos de la trastienda*. González ha incurrido con insistencia en el nada fácil género del monólogo y, tal vez, entre sus piezas para un actor, la de resultados más loables sea *Mamá, yo soy Fred Astaire*. Esta obra nos enfrenta a un hombre

anulado por una madre autoritaria e impositiva (una especie de «Generala Epanchina» dostoiévskana), que lo ha obligado durante años a vestirse, maquillarse y bailar como Lola Flores, cuando en realidad él lo que anhela es ser un émulo del famoso «partner» de Ginger Rogers. A la muerte de su madre, el personaje hace un balance de su existencia y festeja su recién adquirida libertad con una elegante danza de salón. Sarcasmo, humorismo grueso o sutil, poesía de la truculencia y una profunda humanidad rezuma esta joyita de magistral factura.

Otra figura surgida del Seminario de Dramaturgia, René Fernández, ha proseguido su quehacer dentro de una importante vertiente: la creación de textos destinados al

público infantil y juvenil. Obras suyas recientes, como *Nokán y el maíz* y *El gran festín* se inspiran en las viejas leyendas negras; mientras que con *Romance del papalote que quería llegar a la Luna* lanza una mirada, entre asombrada y burlesca, a las nada sencillas relaciones humanas del mundo contemporáneo.

Sin embargo, dentro de los «dramaturgos de los años 60», debo reconocer mi preferencia por José Milián. La admiración que me merece este autor justificará el que me detenga un poco más extensamente en su producción.

Milián fue otro caso de «enfant terrible» dentro del teatro cubano: un dramaturgo que a los veinte años escandalizó al mundo cultural con una

farsa poética sobre una mendiga alienada, un texto repleto de palabras soeces y de momentos de intenso lirismo. **Vade Retro**, estrenada por el Conjunto Dramático de Camagüey, despertó tal polémica que debió presentarse también en los escenarios capitalinos, donde ocasionó los mismos comentarios extremos: del elogio apasionado a la condena acérrima. En 1971, José Milián volvió a ser noticia cuando, en su condición de autor y director —dualidad que mantiene hasta la fecha—, exhibió en la sala de Teatro Estudio uno de los textos más apasionantes de la dramaturgia nacional: **La toma de La Habana por los ingleses**. La obra es una re-visión de los acontecimientos sucedidos en el lejano 1763, cuando un grupo de naves inglesas llegaron a la costa norte de la Isla. Cuando tildan su obra de disparatada y absurda, Milián señala los documentos históricos y se encoge de hombros; y es que él se ciñó, en lo esencial, a la verdad de los hechos. Sólo que la historia de Cuba está plagada de episodios que dejarían atónitos a Bretón y los surrealistas. La acción es en verdad delirante: mientras las fuerzas inglesas amenazan La Habana y causan pánico entre la población, el gobernador general de la Isla se ocupa de recoger las copias escritas en las paredes de los urinarios públicos, con el auxilio de su criado, obsesionado por conservar el patrimonio folclórico, pero completamente ajeno a las angustias de los moradores de la villa.

La toma de La Habana muy rica en alusiones a las circunstancias sociales del momento en que fue escrita, conserva latente su capacidad desmitificadora, su visión desautomatizada de los procesos históricos. Cuando los ingleses irrumpen en el territorio nacional vistiendo sus uniformes impecables, sus medias de seda con lazos y sus elegantes sombreros, uno de los personajes alude a esa circunstancia como punto de origen del «machismo-mariquitismo» (¿!). Por otra parte, no es casual que a lo largo de la fábula, una y otra vez, su protagonista reitere una reflexión clave: «La Isla de Cuba no existe: es una ilusión óptica»...

La última escena de esta singular farsa histórica nos presenta al ex-gobernador ge-

neral y a su sanchesco sirviente asomados a la borda de un velero que los conduce de regreso a España. Entre las olas, de las profundidades del mar de las Antillas, van emergiendo, fantasmagóricamente, tumbas. Los personajes, a un tiempo atraídos y horrorizados, leen las inscripciones que tienen grabadas en las lápidas: «Virgilio... Abelardo... Héctor...» (alusiones a Piñera³, Estorino, Quintero). Un último sepulcro aparece, pero los personajes no consiguen descifrar la leyenda escrita sobre el mármol: «¿Qué dice? ¿Qué nombre es ese?...» (¿Será acaso José Milián?)

Un texto tan irreverente, de una cubanía tan medular, tan iconoclasta, no tardó en ser colocado en el INDEX por las autoridades culturales de la Isla. El Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en aquel año de 1971, propinó un fuerte golpe a la creación artística del país —con especial enseñamiento en el mundo del teatro—, al desatar una cacería de brujas contra todos aquellos intelectuales que no reunieron los «parámetros» o «condiciones morales» exigidos al «hombre nuevo». Afortunadamente, esta etapa (que el crítico literario Ambrosio Fornet denominó, en un ensayo publicado en la revista **Casa de las Américas**, «el Quinquenio Gris»; y que otros estudiosos de la cultura cubana prefieren llamar «La Mala Hora», no duró mucho. A fines de los años 70, después de haber perdido unos años de su carrera trabajando como pintor de brocha gorda y como burócrata administrativo, Milián retornó a su medio natural: el teatro.

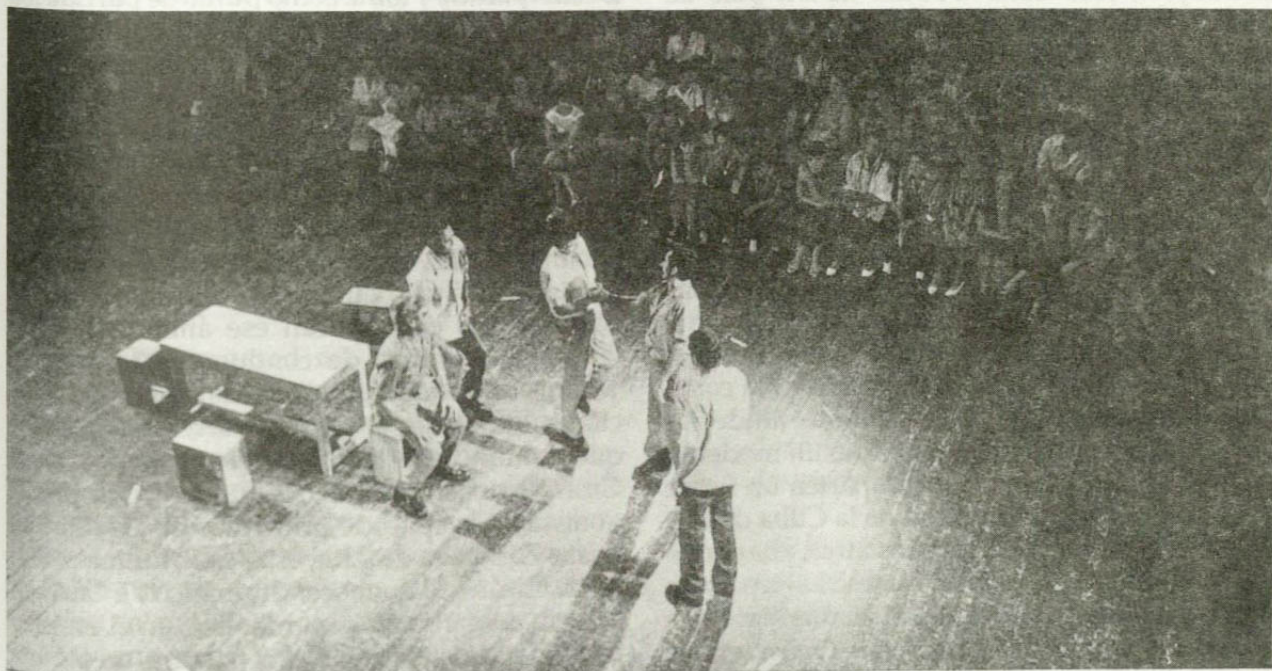
Sus estrenos no han cesado desde entonces: **El amor no es un sueño de verano**, versión para comedia musical de la obra quasi-homónima de Shakespeare; **Maestra vida**, inspirado en canciones de Rubén Blades; **Recital para mayas y conquistadores**, producciones todas del Teatro Musical de La Habana.

En 1985, Milián obtiene el Premio Nacional de Teatro por **¿Y quién va a tomar café?**, una nueva indagación en el gran tema de la dramaturgia cubana del siglo XX: la familia. El estreno, a cargo del elenco de Teatro Estudio, constituyó todo un éxito. Poco tiempo más tarde, un nuevo texto suyo sube a la escena con excepcional resonancia: **Juana de Belciel**, más

conocida por su nombre de religión como Juana de los Angeles, escenificada por el colectivo Rita Montaner, recibe los premios al mejor texto y a la mejor dirección artística en el Festival Nacional de Teatro. Se trata, con certeza, de un momento clave en la creación de este autor. Teatro de tesis, de gran densidad filosófica, que retoma el proceso seguido contra un grupo de monjas posesas, en la Francia de siglos atrás, y que —trascendien-

lados con la marginalidad— firma *El sudor* o *Las cosas de la vida*. Gerardo Fernández expone en *La familia de Benjamín García* la crisis que se suscita en el seno de un hogar de militantes del Partido Comunista cuando uno de los hijos se muestra contrario a las ideas políticas oficiales. Gerardo Fullea León aborda la vida de otro de los grandes poetas cubanos del siglo pasado en *Plácido*, y consigue un díptico de gran riqueza

«Accidente». (Teatro Escambray)



do lo casuístico y lo circunstancia— alerta sobre la estrecha relación existente entre el poder político y la interpretación de la historia.

Con su propio conjunto, Pequeño Teatro, Milián estrena en 1990 *Para matar a Carmen*, una historia de amor y destrucción en la Cuba de hoy; un texto maduro, penetrante, acerca de una obsesión permanente del dramaturgo: la infructuosa y desgarrada búsqueda del amor como elemento de realización personal. Tal parece ser el eje central de su última obra, *Sibila, mi amor*, recién concluida.

Otros dramaturgos que habían dado pruebas de sus posibilidades en la década de los años 70, estrenan nuevas obras. Abraham Rodríguez —iniciador con su pieza *Andoba* de una fuerte tendencia : el uso de conflictos vincu-

metafórica con *Ruandi* y *Chago de Guisa*, obras relacionadas con el afán de los esclavos negros por alcanzar su condición de hombres libres.

Freddy Artilles, autor de una de las obras más exitosas de la década de los años 70: *Adriana en dos tiempos*, muestra una acusada renovación formal con la sátira *El esquema*, deliciosa burla a la burocracia cubana. Ignacio Gutiérrez lleva a escena la problemática de los técnicos cubanos que brindan sus servicios en otras naciones —específicamente, en Angola— en *Kunene*; y Roberto Orihuela —muy conocido por *La emboscada*, *Ramona* y *Los novios*, obras estrenadas por el Teatro Escambray— da a conocer un drama obrero: *Accidente*. Otro de los puntales de la dramaturgia del Teatro Escambray, Albio Paz, estrena *Huelga* y *El gato de Chinchilla*, transitando también de los conflictos del campesinado a los del universo proletario.

Pero existe toda una promoción de dramaturgos que inician su trabajo en los años 80: Yulky Cary Córdoba (*Rampa arriba, Rampa abajo*); Jorge Ibarra (*El salto, La primera vez*); Carlos Torrens (*Aquí en el barrio*); José González (*Proyecto de amor*); Esther Suárez Durán (*Ase sinato en la playita de 16, Para subir al cielo se necesita...*); Amado del Pino (*Tren hacia la dicha*); Raúl Alfonso (*El grito*); Salvador Lemis (*Galápago, Un girasol pequeño*); Lázaro Rodríguez (*Caliente, caliente, que te quemas, Los hijos*); Joel Cano (*Fábula de un país de cera*)... Bien vale la pena emplear el resto del espacio disponible para comentar las inquietudes y propuestas de algunos de ellos.

Alberto Pedro Torriente dio inicio a su producción con *Tema para Verónica* (1982), buen ejemplo de la corriente del «andobismo»: la historia de una estudiante de enseñanza media, díscola y vital, que se ve arrastrada a conductas delictivas por las «malas influencias» del barrio. Realmente nada hacía sospechar que a continuación estrenaría una obra tan significativa como *Week-end en Bahía*. La Bahía a que alude Alberto Pedro no es la de Brasil, sino un moderno reparto de La Habana: allí comparten un fin de semana un joven profesional de la Cuba de hoy y una ex-compañera que, años atrás, abandonó el país y marchó al exilio en Miami. La «apertura política» que permitió a tales exiliados regresar a la isla en condición de turistas (considerable fuente de ingreso de divisas para la economía cubana), justifica este encuentro dramático de rabiosa intensidad, donde el personaje masculino —que al principio se nos muestra como paradigmático en su encarnación de los patrones éxitos y morales de la sociedad socialista— se va deteriorando hasta extremos insospechados, develando uno de los más graves males que corroe la Cuba de hoy: la doble moral.

Pasión Malinche, el siguiente título de Alberto Pedro, a cargo del Teatro Mío que dirige Miriam Lezcano, es un ejercicio de teatro dentro del teatro. Una directora y su actriz ensayan, expresamente para estrenarla durante una gira por España, una obra sobre la Malinche. Pero el espíritu de la amante de Cortés se entromete con saña en el proceso creativo. Un súbito punto de giro a la mitad del espectáculo nos permite descubrir que cuanto hemos presenciado hasta

ese instante no es más que un montaje que está siendo ensayado por otro director. Una compleja red de envidias, mezquindades, intereses ocultos que desvirtúan la labor del artista —intereses en muchas ocasiones condicionados por la situación de aislamiento de los creadores cubanos, por sus dificultades para la sobrevivencia material cotidiana y, por ende, para la proyección intelectual—, despliega el dramaturgo en este polémico texto. Su última producción, también representada por Teatro Mío, lleva por título *Desamparado* y toma como punto de partida los personajes de la novela *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, para continuar indagando en las nada simples relaciones del hombre de hoy y el entorno que le ha tocado en ¿suerte?

Carmen Duarte es otra joven dramaturga que incursiona en los conflictos de la sociedad cubana actual, con mirada crítica y marcada ironía. Sus obras *¿Cuánto me das, marinero?* y *Stradivarius* ejemplifican ese ánimo suyo de cuestionar normas de conducta, estereotipos, valores impostados, los angeles de una generación que no tomó parte en la insurrección popular que culminó con la toma del poder por Fidel Castro en enero de 1959, ni fue tampoco protagonista de la épica de principios de los años 60 (léase Campaña de Alfabetización, milicias, Playa de Girón). El quehacer dramático de Carmen Duarte descansa en lo parabólico, en el empleo de la metáfora teatral. Y esta postura, en alguna medida, coincide con el camino que escoge Abilio Estévez para, en su pieza *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (¡otra vez un poeta del siglo pasado como personaje central!), convidar a la reflexión en torno al compromiso del intelectual con su época y sus circunstancias.

Dos jóvenes dramaturgos han profundizado en las grietas del sistema educativo cubano, con distintos estilos pero similar grado de criticidad. Francisco Fonseca en su obra *El compás de madera*, estrenada por el grupo juvenil Pinos Nuevos, aborda la historia de un magnífico estudiante que es expulsado de una escuela por no ajustarse a las normas que tratan de imponerle, por intentar una defensa a ultranza del derecho a decir su verdad. Rafael González despliega en *Molinos de viento* (puesta en escena del Teatro Escambray) una divertida sátira contra el fraude académico oficializado en muchos centros educativos «modelos» del país.

Víctor Varela explora una dramaturgia que no tiene su cimiento en lo lingüístico, sino en códigos gestuales y expresiones vocales de diversa naturaleza (balbuceos, gritos, sonidos guturales, lamentos) portadoras de una carga semántica no relacionada con el diálogo dramático tradicional. Con un pequeño grupo de actores aficionados, en la habitación de una casa habanera, Varela representó durante meses, varias noches a la semana, su obra **La cuarta pared**. Fue tal la expectativa creada por los comentarios de los afortunados invitados a aquellas funciones (seis o siete personas era la máxima capacidad de la «sala»), que el Teatro Nacional acogió el espectáculo «independiente». La crítica se mostró dividida ante la proposición del grupo, bautizado con el (no casual) nombre de Teatro del Obstáculo: unos aplaudieron el afán renovador del dramaturgo-director, otros lamentaron el espíritu pesimista y «enajenador» de la obra.

La cuarta pared nos presenta a tres jóvenes y dos muchachas vestidos con harapos, rodeados de desperdicios, circundados por las tres paredes del espacio escénico tradicional. Un arduo y doloroso proceso de autorreconocimiento primero, de identificación después, los relaciona entre sí. El descubrimiento de la cuarta pared, de la existencia de «algo» más allá del reducido espacio en que hasta entonces se habían proyectado (y que creían era todo el universo), será el preludio de un hermoso acto de liberación. Los actores se despojan de todas sus ropas y avanzan hacia el público, con la prístina ingenuidad de los niños, en estado de gracia, deslumbrados, en uno de los momentos más conmovedores y poéticos del teatro cubano contemporáneo.

Chely Lima y Alberto Serret, reconocidos como poetas, narradores y guionistas de televisión, debutaron como dramaturgos en 1991 con un texto portador de múltiples lecturas: **Un plato de col agria** o **La novela de Margarita Dura**.

Suerte de radiografía de ciertos sectores de la sociedad cubana actual, esta tragedia contemporánea mereció el Premio Nacional de Teatro que concede cada año la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Se trata de una pieza que se proyecta sobre el lector/espectador como un fulminante «knock-out»: a ratos tierna, siempre sórdida, rabiosamente humana. Sin duda alguna, una de las propuestas más inquietantes y polémicas de la literatura dramática de la Isla en los últimos años.

El quehacer de estos nuevos autores aporta matices originales, inquietantes, a una literatura dramática que, como expresaba al principio, goza de diversidad y buena salud. Confío en que estos apuntes hayan ejemplificado porqué.

NOTAS

- (1) Bajo la conducción del argentino Osvaldo Dragún, y con el concurso de otros especialistas del continente, el Teatro Nacional auspició durante dos años este taller para la formación de dramaturgos.
- (2) José Jacinto Milanés (1814-1863), poeta y dramaturgo. Nació en la ciudad de Matanzas y allí falleció, largos años después de haber perdido la razón. Dentro de su producción dramática sobresalen **El conde Alarcos** y un ciclo de cuadros costumbristas conocido como **El Mirón Cubano**.
- (3) Virgilio Piñera (1914-1979), uno de los escritores fundamentales de las letras cubanas. Autor de poemarios (**La isla en peso**, **La vida entera**), novelas (**La carne de René**, **Presiones y diamantes**), cuentos (**Cuentos fríos**, **Muecas para escribientes**) y de varias de las mejores obras teatrales creadas en el país (**Electra Garrigó**, **Jesús**, **Aire frío**, **La boda**, **Dos viejos pánicos**).

