



# Horizontes de las teatralidades: las dramaturgias y las prácticas escénicas cubanas contemporáneas\*

Otra alternativa para conocer los territorios creativos, sociales y culturales  
que convergen en el mapa teatral de la Cuba de estos tiempos

## {Resumen}

Las diversas y convergentes variantes de las teatralidades contemporáneas no hacen más que revelar la complejidad de las prácticas creativas que en el entorno de las escrituras dramáticas y escénicas articulan los numerosos caminos del teatro y sus interacciones en el orden social y cultural; ello en tanto referentes de otras relaciones con las prácticas de los procesos de formación, los

diálogos entre la Historia y la memoria, y el contrapunto con los ejercicios del poder y los discursos políticos. Cuba es el escenario real en el que se ubican y dinamizan estas variantes de la creación, el pensamiento y el diálogo social.

**Palabras clave:** teatro, teatralidad, política, dramaturgia, formación, diálogo social.

**Eberto García Abreu**

Universidad de las Artes  
Instituto Superior de Arte de Cuba  
Cuba

CORRESPONDENCIA AL AUTOR  
ebertocuba@cubarte.cult.cu

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO  
Recibido: abril 22 de 2018.  
Aprobado: junio 12 de 2018.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo  
García, E. (2018). Horizontes de las teatralidades: las dramaturgias y las prácticas escénicas cubanas contemporáneas. *Común-A*, 2(1), 73-97.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.

\* Este texto forma parte de una conferencia magistral presentada en el XXIII Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, dedicado al tema «Las fronteras en el teatro: condición, contexto e intersecciones». Octubre 11 al 13 del 2017, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.



### **Horizons of the Theatricalities: Contemporary Cuban Dramaturgy and Scenic Practices**

#### **{Abstract}**

The diverse and convergent variations of contemporary theater do nothing more than reveal the complexity of creative practices that combine the numerous pathways of theater and its interactions with the social and cultural order in the context of dramaturgical and scenic manuscripts. This is because they are points of reference for other relationships with training processes, the interchange between history and memory, and the counterbalance between the exercise of power and political discourse. Cuba is where these variations on creation, thought, and social dialogue are located and enhanced.

**Keywords:** theater, theatricality, politics, dramaturgy, training, social dialogue.

### **Horizontes das teatralidades, das dramaturgias e das práticas cênicas cubanas contemporâneas**

#### **{Resumo}**

As diversas e convergentes variantes das teatralidades contemporâneas não fazem mais do que revelar a complexidade das práticas criativas que, no contexto da escrita dramaturgical e cênica, articulam os numerosos caminhos do teatro e suas interações na ordem social e cultural; isso quanto a referentes de outras relações com as práticas dos processos de formação, dos diálogos entre a história e a memória, e o contraponto com os exercícios do poder e dos discursos políticos. Cuba é o cenário real no qual essas variantes da criação, do pensamento e do diálogo social são localizadas e dinamizadas.

**Palavras-chave:** teatro, teatralidade, política, dramaturgia, formação, diálogo social.



I

Que los territorios teatrales hoy en día son cada vez más intrincados y convergentes, es una certeza que no sorprende. Convivimos con uno y muchos teatros a la vez. Las prácticas escénicas, escriturales y de producción revelan modos de operar muy distintos en torno al eje central que articulan los relatos construidos conjuntamente por los creadores escénicos y los espectadores. Las fronteras y las compartimentaciones resultan a veces efímeras o confusas; otras veces marcan distancias o conciliaciones productivas. En tales circunstancias, cuando se trata de precisar roles y estrategias para participar en las prácticas dramáticas, escénicas, críticas, teóricas, investigativas y de gestión actuales, las paradojas se revelan con mayor complejidad y devienen estímulos muy fuertes si asumimos, junto a Marco de Marinis (1997), que el

nuevo teatro ha roto los límites de la convención mimético-representativa dominante durante el siglo pasado (XIX) para colocar otra de contornos más amplios y difusos, de acuerdo con la cual el teatro ya no es, o por lo menos no es solo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de vida, de lo social, de textualidad). (pp. 178-179)

En consecuencia, se dilatan nuestros comportamientos y encargos como creadores, espectadores, gestores y estudiosos de las distintas

propuestas creativas que confluyen en las teatralidades contemporáneas.

Y quizás, por razones tan movedizas, resulte muy sugestivo dialogar acerca de la teatralidad o las teatralidades, con el propósito de hacer valer prácticas que acontecen en los escenarios sociales contemporáneos, en los cuales no solo los oficios artísticos construyen los discursos simbólicos que identifican los imaginarios sociales y personales. También las acciones de la política, la comunicación, el mercado, la educación y las religiones, por señalar solo algunas, construyen un tejido de teatralidades con las cuales interactúa el teatro y sus representaciones.

Al considerar los horizontes con los que actualmente interactúo para trabajar en el teatro y los procesos culturales de mi país, una isla donde el horizonte genera fértiles quimeras, entre las muchas variantes teóricas de la teatralidad, prefiero afincarme en aquel *espesor de signos* que enunciara Barthes (1964) para concientizar, hasta donde eso sea posible, los procedimientos que nos llevan a procurar nuevas formas, estrategias y condiciones para mirar y hacer que miren de un modo singular nuestros relatos.

Porque como señala Óscar Cornago (2005),

La teatralidad se constituye como un mecanismo de engaño basado en una convención compartida por el que mira, el espectador, que es el punto de llegada y objetivo final de toda esta maquinaria. Lo esencial es hacer evidente que hay algo que se oculta, que detrás de lo que vemos se esconde otra «realidad», que tras el actor hay un personaje, pero también a la inversa, que tras la máscara hay un actor; un límite debe reenviar al otro para que funcione este juego entre dos fronteras. (p. 155)

Construir una mirada en torno a un relato que siempre se halla entre fronteras es el punto de encuentro inevitable de un sistema de relaciones humanas y de disciplinas que igualmente se cruzan, superponen y transcurren antes, durante y *a posteriori* del acontecimiento escénico o performativo, del cual el teatro se nutre. Tal acontecer no solo implica las representaciones, como casi siempre se pretende generalizar. Las textualidades diversas, las distintas reescrituras críticas y teóricas sobre el teatro y su amplio sistema de relaciones y discursos, pasando por las prácticas de la recepción y la gestión de nuestros oficios, de algún modo y en sus variaciones correspondientes, también implican las modificaciones

de aquel espesor de signos que nos hace partícipes del *convivio teatral*, durante las representaciones y más allá de ellas.

Por ello acudo al maestro Marco Antonio de la Parra (2008), cuando advierte en su *Carta a un joven dramaturgo*:

La teatralidad, eso que solamente tiene el teatro, tiene que ver con lo dramático, pero lo dramático también está en el cine, en los guiones de la televisión e incluso en mucha literatura. Lo teatral es lo que obliga a la puesta en escena. Lo que precisa un espacio (palabra cargada y repetida) y una figura humana que lo habite, lo cargue y lo desafíe. La posibilidad de que tu idea alcance su mayor potencia como teatro: imagen, composición en el espacio de cuerpos, luz y sonido. Y sobre todo en un tiempo limitado. Que se produzca delante de nuestros ojos y active una escena poderosa en nuestras cabezas. Porque eso es el teatro: la obra que crea otra obra en nuestra mente. (p. 18)

Con ese juego de escenificaciones que se transforman, el teatro integra otras prácticas sociales, las cuales enriquecen el sentido y la

artesanía de nuestras profesiones. Al respecto, Jorge Dubatti (2012) señala otras aristas para ampliar las interrogantes con respecto al teatro y la teatralidad:

Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad poiética: construcción de la expectación para compartir entes-acontecimientos poiéticos y generar una afectación/estimulación a través de esos objetos. Lo que distingue la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y la social es el salto ontológico de la *poéisis*, la instauración de un *cuerpo poético* y cómo este genera una expectación específica (con distancia ontológica) y un convivio específico. (p. 42)

En consecuencia, con tales condicionamientos los estudios teatrales fragmentan —o deben fragmentar— sus estrategias y operatorias de trabajo, en virtud de las dinámicas de los procesos creativos y sus correlatos en la investigación, la formación, la producción, la gestión y las variantes de circulación para los públicos actuales.

En camino tan anchuroso y variable, en palabras de Graziella Pogolotti (2002), «la

distancia entre teoría y práctica empieza a salvarse desde el propio proceso creador» (p. 102).

## II

Ubicar los puntos cardinales que orientan el rumbo del teatro cubano contemporáneo supone enfrentar muchos riesgos, fragmentaciones y espejismos. Lo que ocurre en la isla, con sus particularidades, no dista de los comportamientos que en la actualidad se evidencian en los escenarios teatrales latinoamericanos o de otras regiones. Estas notas proponen un mapa posible y una ruta para acercarnos a *algunos* modelos creativos y de pensamiento que en Cuba —o más allá de sus costas— se reconocen como parte del teatro cubano.

La subvención estatal otorgada a través de las dependencias del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), organismo del Ministerio de Cultura que respalda a los artistas escénicos, ha protegido y fomentado el desarrollo profesional del teatro durante los últimos 26 años. Integrado hoy por más de 220 colectivos y agrupaciones ocasionales, el panorama escénico cubano que se dedica al teatro para adultos, el teatro para niños y de títeres, junto a otras expresiones escénicas

como la ópera, la narración oral, la pantomima, la danza, el humor y el circo, concentradas en su gran mayoría en la capital, se ve abocado a inminentes cambios estructurales en su proyección y gestión.

Las actuales condiciones económicas y sociales han potenciado tanto el reordenamiento de los procesos creativos como la búsqueda, por parte de los creadores y las instituciones, de soluciones inmediatas frente a la estrechez de recursos materiales, financieros y de otras índoles. Ello demuestra las potencialidades de gestión en el ámbito profesional y la urgencia de integrar, de un modo más abierto y ágil el teatro —en tanto sistema de creación y producción con particulares ritmos de desarrollo—, a las dinámicas sociales y económicas que el Estado potencia «sin prisas pero sin pausas» en otras esferas de la sociedad cubana.

Estas transformaciones implican la redefinición de los vínculos entre el teatro y las prácticas económicas y políticas que la sociedad cubana genera hoy, para preservar un proyecto de nación que trabaja con la idea del socialismo próspero y sostenible como horizonte, a pesar de las notables diferencias sociales y de las crisis materiales y espirituales por las que atravesamos los cubanos.

Tales crisis no pueden considerarse solo en sus dimensiones materiales. A través de ellas ha crecido una manera de ser, un modo de pensar y un entramado ideológico de altísima complejidad. Por tanto, la historia y la memoria no solo han devenido materiales de creación. Sus abordajes a nivel colectivo e individual, muchas veces en abiertas confrontaciones, han movido importantes debates culturales, ideológicos y políticos.

Se trata, sin embargo, de un campo ficcional de irregulares aproximaciones y enfoques, sobre el cual se proyectan las condicionantes históricas y las urgencias que la inmediatez de los problemas abordados impone, con su insoslayable carga de subjetividad y compromiso personal. Entre las imágenes y los discursos fragmentados emerge en el teatro una visión mucho más real, problematizadora y cercana de la sociedad que hemos construido en estos tiempos, en relación con otros discursos y narrativas que confluyen en el entramado ideológico contemporáneo, en un país donde todo, o casi todo, se vive de un modo político.

La reconfiguración de los conceptos y las prácticas de los grupos como laboratorios de investigación, creación y formación, es parte del cambio de los paradigmas creativos

y productivos en nuestro teatro. Los maestros protagonistas de la fundación del teatro nacional, en correspondencia con el proyecto cultural de la Revolución triunfante en 1959, en su gran mayoría han muerto; no están en el país o, los que aún viven, ya no aparecen en las carteleras o publicaciones con la frecuencia y la pujanza de antaño.

La distancia etaria entre los creadores refleja el efecto del envejecimiento de la población cubana en nuestras prácticas culturales, al tiempo que resalta la discontinuidad y las rupturas abruptas entre los modos de pensar y hacer el teatro entre varias generaciones de creadores. Los diálogos de aprendizajes orgánicos entre estas generaciones se han visto igualmente violentados por el indetenible flujo migratorio que acontece en Cuba. Migraciones que no solo hablan de las salidas sin retorno de la isla, en alguna medida reajustadas o enmascaradas por las nuevas disposiciones legales. Hablan más bien de las mutaciones en los oficios teatrales, con las consecuentes pérdidas de los modelos de referencia, de los estremecimientos fugaces ante supuestas novedades creativas y de las reinenciones de los modos de producción emergentes en relación con las fuentes económicas y culturales, estas últimas guiadas por el azar, la buena voluntad o el interés de

algunos promotores, gestores o instituciones culturales y sociales —nacionales o foráneas—, puestas en nuestros escenarios con el propósito de promover nuevas quimeras.

El teatro cubano y su comunidad de oficianes, incluyendo los espectadores, atraviesan hoy un nuevo estadio de redefiniciones de sus fuerzas y motivos creadores, aunque no aparezcan señales precisas sobre el rumbo del desarrollo inmediato. Situado en semejante encrucijada, coincido con Emiliana, la enfermera luchadora que vertebra todo el relato del *Café CCPC*,<sup>1</sup> en el estremecedor espectáculo de Teatro El Portazo, cuando dice: «Miren, con seguridad, yo no sé qué coño es lo que va a pasar. Pero yo sí estoy segura(o) que hoy *puede ser diferente*».

En pleno siglo XXI la concurrencia de las poéticas consolidadas, así como las creaciones emergentes, permanece como una constante en el muestrario de nuestras carteleras. De ahí la convergencia aleatoria entre los «nuevos» y los «viejos», sin que ello revele confrontaciones generacionales con implicaciones poéticas, estéticas, técnicas e ideológicas demasiado punzantes y distanciadas. Una

suerte de convivencia indiferente, apacible, indolente e inmutable parece existir entre todos los artistas y sus poéticas teatrales, pero se trata solo de una sutil manera de disfrazar las urgencias de cada uno de los procesos creativos y sus consecuentes jerarquías sociales, surgidas de diferentes alianzas para la producción y la creación. Con sus especificidades técnicas, estéticas, éticas e ideológicas, estos pactos definen su efectividad artística y cultural mediante el encuentro irrenunciable con los espectadores, para quienes la calidad artística sigue siendo una cota de alto valor, para movilizar el debate social.

### III

Sin ánimos de acotar en exceso la identidad de las prácticas dramatúrgicas y escénicas cubanas contemporáneas, las cuales sirven de sustento a las construcciones de las teatralidades que hoy trazan los horizontes del teatro en nuestra isla, me aventuro a proponer cuatro zonas creativas en las cuales interactúan varias agrupaciones. Confrontadas durante el taller «Dramaturgias/Puentes»,<sup>2</sup> llevado

---

1 *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative (CCPC)*. Teatro El Portazo. Director: Pedro Franco. Matanzas, Cuba (Barberis, 2015).

---

2 *Traspos Escénicos. Laboratorio de prácticas creativas* celebró como parte de su programa de investigación, creación y formación, el Taller Dramaturgias/

a cabo por Traspasos Escénicos en mayo de 2015, estas líneas de investigación y creación pueden reconocerse por las siguientes caracterizaciones temáticas y técnicas:

- Con Argos Teatro, dirigido por Carlos Celdrán, como referente fundamental, se desarrolla la línea identificada por *la confrontación de la realidad, los realismos y las nuevas poéticas teatrales, en virtud de los escenarios urgentes y el debate ético-social que demanda la sociedad cubana actual*. Se trata de un territorio creativo signado por las tensiones entre las ficciones y los cruces con la realidad y sus

---

Puentes en la ciudad de Matanzas del 4 al 7 de mayo de 2015. El eje central del encuentro fue el desarrollo de un intercambio de reflexiones y experiencias en torno a las diversas prácticas de la dramaturgia, tomando como inspiración para el diálogo el tema: «Cuba: relatos, escenarios y poéticas teatrales contemporáneas». El objetivo principal del taller fue crear otro espacio de diálogo entre los teatristas cubanos a partir de sus prácticas creativas y el desmontaje de los diversos procesos de creación que articulan hoy nuestra escena, para indagar y reflexionar en torno a las disímiles maneras de comprender y ejercer la dramaturgia, tanto a nivel de las escrituras teatrales, como de las creaciones escénicas y sus impactos en el ejercicio de la crítica, la investigación, la circulación y los procesos de formación (Celdrán, 2016).

tiempos convergentes, discursos escénicos y escriturales, asentados en las variaciones de los modelos realistas. Entre ellos se construyen dimensiones actuantes de la realidad que sirve de referencia al proceso creador, a partir de la alternancia estilística y metodológica de distintos procedimientos poéticos. No se trata tanto de una reivindicación o revaloración del realismo como discurso, sino de la creación de nuevas estrategias para intervenir, documentar, trabajar y representar la realidad que nos es más urgente.

- Teatro Buendía, dirigido por Flora Lauten; Teatro El Público, dirigido por Carlos Díaz; Teatro El Portazo, dirigido por Pedro Franco y Teatro de La Luna, dirigido por Raúl Martín, refieren *el camino de las textualidades y teatralidades en cruce como fundamentos de las dramaturgias espectaculares múltiples que intervienen, revisan y reescriben los procesos históricos y culturales desde una perspectiva contemporánea*.
- Por su parte, El Ciervo Encantado, dirigido por Nelda Castillo; el

Estudio Teatral de Santa Clara, dirigido por Joel Sáez; Teatro La Rosa, dirigido por Roxana Pineda; La Isla Secreta, dirigido por Eduardo Martínez y Lola Amores; el Estudio Teatral Vivarta, dirigido por Antonia Fernández; El Estudio Teatral Macubá, dirigido por Fátima Patterson; Teatro Impulso, dirigido por Alexis Díaz de Villegas, junto a los grupos El Mirón Cubano, dirigido por Francisco Rodríguez y Rocío Rodríguez; Gigantería, dirigido por Roberto Salas y Susana Gil; Teatro de los Elementos, dirigido por Oriol González y el grupo Osikán; Plataforma Escénica Experimental, dirigido por José Ramón Hernández Suárez, señalan *el ámbito que resalta las estrategias de la investigación teatral y sus múltiples fuentes culturales y sociales, como base para construir el relato escénico en conexiones con el performance, la ceremonia y los rituales*. Por diversas vías y con fines distintos, estos creadores asumen el cuerpo de actores y espectadores y los espacios escénicos, como territorios fecundos

para el estremecimiento, la provocación y la articulación de relatos que integran fuentes, procedimientos, textualidades, discursos, representaciones y documentaciones disímiles con respecto a la realidad contemporánea.

- Teatro de las Estaciones, dirigido por Rubén Darío Salazar; Retablo, dirigido por Christian Medina; Teatro Tuyo, dirigido por Ernesto Parra, y Teatro La Proa, dirigido por Arneldy Cejas y Erduyn Masa, en compañía de varios colectivos dedicados al teatro para niños y de títeres, evidencian *las prácticas dramáticas vinculadas con la reinención de los retablos, los títeres y las animaciones, mediante las cuales construyen representaciones de amplios registros poéticos y temáticos, que estimulan la emergencia y las dinámicas integradoras de los nuevos públicos, sin desentenderse de las problemáticas más apremiantes de la realidad cubana actual*.

Los grupos y creadores señalados, en tanto un mapa posible de nuestra complicada

cartografía teatral, ponderan los procesos artísticos y culturales más significativos de los últimos años a partir del reordenamiento de los modos de producción tradicionales, a los cuales han integrado la procuración de fondos, los patrocinios y la búsqueda de otras fuentes alternativas de recursos, para hacerlas convivir con las garantías estatales.

El Teatro Buendía, fundado y dirigido por Flora Lauten en 1985, permanece en el contexto actual como el laboratorio de creación, investigación y formación que integró las búsquedas de los maestros y las experiencias creadoras de mayor trascendencia histórica al contexto renovador del teatro cubano de los ochenta, en el cual irrumpió también Teatro El Público, liderado por Carlos Díaz desde 1992. Estos colectivos, a nivel estético y de estrategias de producción y gestión, constituyen referentes esenciales para comprender las dinámicas de funcionamiento, para sortear las escaseces materiales, los cotos ideológicos que han intervenido los procesos creadores y los amplios registros poéticos de nuestra realidad histórica, todo ello objeto de innumerables polémicas artísticas en el terreno político y social.

En el entorno de Teatro Buendía y Teatro El Público aparecen otras agrupaciones que hoy en día constituyen modelos de teatralidades

divergentes, con las cuales dialogan las principales problemáticas humanas, sociales, políticas y culturales que afectan a los cubanos. Argos Teatro, dirigido por Carlos Celdrán y El Ciervo Encantado, dirigido por Nelda Castillo, mediante postulados estéticos diferentes, señalan las exigencias temáticas y reflexivas que el teatro puede y debe atender para ensanchar el debate cívico que los espectadores reclaman cuando acuden a las salas. Los dos procuran una imagen teatral contundente, crítica y hermosa, llena de interrogantes y riesgos artísticos, enfrentada a la banalidad y la complacencia con las que otros productos culturales y teatrales simplifican las tensiones y la crudeza de los tiempos que vivimos.

El Teatro de las Estaciones, fundado hace veinte años por Rubén Darío Salazar en la ciudad de Matanzas, se ha afianzado como activador de importantes indagaciones estéticas en el teatro para niños y de títeres, al consolidar un proyecto investigativo, creativo, formativo, promocional y de gestión, tributario de las destrezas que los maestros de la profesión en Cuba y otras regiones le aportaron y, aún en la actualidad, siguen aportando.

A punto de cerrar la década del ochenta del siglo pasado, el Abuelo mambí de *Las perlas*

*de tu boca*, espectáculo del Teatro Buendía, afirmaba que «estamos en tiempos de fundación». ¿Acaso esos tiempos fecundos terminaron sin alcanzar sus propias utopías? ¿Son estos, los actuales, *otros* tiempos de fundación, cargados de utopías renovadas, postergadas, reinventadas? La idea recurre bajo distintos imperativos sociales. Parece que la historia se repite o perdura demasiado tiempo en una misma coyuntura. Quiero pensar que todo este complicado proceso forma parte de los espejismos y los vericuetos en los que nos enredamos con demasiada frecuencia y propensión. No solo por voluntad propia, sino por el arrastre de la inercia, la apatía y el agotamiento de las ilusiones que gravita en el ambiente.

Quizás por eso la piedra sigue en medio del camino y nos golpeamos una y otra vez sin actuar sobre las causas de los tropezones, en vez de hacer otras cosas más útiles y productivas. Quizás disimulamos las verdaderas contiendas que no podemos eludir con respecto a la subsistencia misma de las potencialidades creativas que el teatro y sus prácticas diversas contienen, mientras nos enfrascamos en retóricos debates conceptuales y teóricos que muchas veces nos alejan del meollo de nuestras urgencias, arrastrando una falsa dicotomía o confrontación entre las

genuinas prácticas creativas y del pensamiento, la reflexión, la investigación, la crítica, la historia y la teoría que acompañan y participan de las prácticas escénicas y culturales de las que en la actualidad creadores, estudiosos, gestores y espectadores formamos parte.

Cuando comparto la intensidad de las nuevas escrituras teatrales cubanas, aún distantes en su inmensa mayoría de sus escenarios, a pesar de las publicaciones que Tablas Alarcos y otras casas editoras nos han ofrecido, siento que mi inquietud se amansa y los deseos de nuevas apuestas por el teatro se imponen. De esas escrituras y sus lecturas dramatizadas, sus puestas en espacio, sus interacciones diversas —muchas de ellas fecundas y propositivas a su manera—, se arma un entramado temático y de lenguajes que potencia la llegada de nuevas configuraciones teatrales para los espectadores de hoy y para aquellos que están por llegar a nuestro teatro en sus múltiples asentamientos creativos.

Y aun cuando los nuevos dramaturgos arriben a un territorio sesgado por las ausencias de sus colegas de los años ochenta y noventa, por no referir a los de edades y distancias mayores, con sus contribuciones muchas veces acorraladas en la memoria, sus obras cargan similar voluntad desacralizadora, transicional

y pujante de quienes, años atrás, trataron de implantar sus visiones sobre un entorno social, cultural y político que demandaba, desde entonces, semejantes gestos de crítica, renovación y aperturas.

Aunque las apariencias digan lo contrario, vivimos otros tiempos. Los relatos teatrales que Norge Espinosa, Abel González Melo, Ulises Rodríguez Febles, Roberto D. M. Yeras, Yerandy Fleites, Yunior García Aguilera, Rogelio Orizondo, Agnieszka Hernández y Lilianne Lugo proponen, a través de las creaciones recientes de varios colectivos, un cruzamiento productivo de procederes e intenciones creadoras, muchas de ellas encubiertas, explícitas y hasta incongruentes con el transcurrir de los discursos dramáticos anteriores signados por las variaciones realistas de la construcción dramática. Aquellos discursos inmediatos en el tiempo, como los de Nara Mansur, Joel Cano, Ricardo Muñoz, Raúl Alfonso, Salvador Lemis, Carmen Duarte, Amado del Pino, Abilio Estévez, Alberto Pedro, Reinaldo Montero, Rafael González, Abelardo Estorino y Virgilio Piñera; o los de otros autores que aún hacen valer sus magisterios como José Triana, Héctor Quintero, José R. Brene, Freddy Artilles, Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea, Nicolás Dorr y José Milián. Entre todos se

articula la tradición dramática que revela las incertidumbres acendradas en nuestros complejos escenarios sociales.

Revelaciones o nuevas interrogantes que convocan ahora a los espectadores con similar propósito de sacudida y reconciliación, aunque no tengamos claros los motivos para procurar nuevos equilibrios entre lo social y lo personal, entre lo público y lo privado, entre lo propio y lo ajeno. Abordar la realidad inmediata, trabajar con ella, documentarla o citarla en la escena, para manejar la espiritualidad de los seres contemporáneos, resalta como uno de los gestos temáticos y conceptuales relevantes de las nuevas creaciones. Estas obras refrendan el desafío a la tradición inmanente y el deber ser social, impuestos por la historia, las prácticas políticas y los discursos oficiales habituales.

Pero este reto vehemente —incómodo para muchos—, desasido de un verdadero sustento, pudiera resultar al cabo otra ilusión frágil, pasajera, si antes no detiene otra vez su mirada escrutadora en la historia reciente o más lejana, procurando configurar, desde sus fragmentos, una idea de lo que hemos sido, y cuánto hemos hecho o nos han condicionado a hacer, en favor de la construcción de la sociedad y del hombre nuevos.

Si numerosos son los autores, insuficientes por su parte parecen ser los directores teatrales que han de activar los escenarios, sobre todo si consideramos la preferencia que tiene, en nuestra práctica escénica, el trabajo con textos dramáticos de probada eficacia teatral. Pero si nos atenemos a las cifras de estrenos y a los nombres que rubrican los espectáculos en todo el país, entonces la lista no juega con el billete, pues también en el entorno de la dirección han aumentado los nombres y los intentos disímiles por hacer valer un discurso, una imagen o una propuesta teatral. ¿Se trata acaso de otro espejismo?

Más allá de los resultados y de su permanencia, el hecho habla de potencialidades a decantarse a partir de la formación de los profesionales de la dirección teatral en los ámbitos académicos, en el diario ejercicio de los colectivos y en la prudente observación de los maestros —los históricos y los nuevos— dispuestos a confrontar sus experiencias, no solo a nivel personal, sino en el seno de los grupos que, como instancias creativas y aglutinadoras, se hallan muy transfiguradas no solo en Cuba.

¿Cómo pensar y proyectar el futuro? ¿Qué teatros tendremos en los próximos años? Cualquier vaticinio puede resultar insuficiente e

inútil. Ese teatro futuro ya está entre nosotros. Como ya están otras prácticas sociales, concomitantes o no con el proyecto político originario que la Revolución trazó, y que hoy demanda ser cambiado a tenor de la evolución de nuestra sociedad y el mundo con el que interactuamos.

Permanecer al margen de esas variaciones no ha sido una opción para los estudios teatrales en Cuba. A la par de las aportaciones del pensamiento teatrológico y crítico a la evolución, el conocimiento y la construcción de nuestra historia teatral y sus dimensiones culturales y sociales, hoy en día se libra también en el terreno teórico una compleja batalla ideológica, estética, artística y ética, en relación con cada proceso creador que llega a los escenarios, con cada publicación, cada encuentro de reflexión o cada proceso formativo.

De esas contingencias y modelos se alimenta el pensamiento teatrológico crecido en las tablas, en el contacto con los procederes históricos y en la apertura de la academia a las pulsaciones de los procesos creadores y a las fuentes culturales más diversas y heterogéneas. Así se ha configurado un compromiso ético y un sentido participante, para nuestras labores como estudiosos y cocreadores de los

caminos, los relatos y los destinos del teatro cubano actual.

En torrente indetenible vienen a mí las imágenes: *Ágave* aferrada a su tronco seco, desde el cual ha de replantar su tierra árida y vacía por tantas guerras y exilios figurados en el escenario del Teatro Buendía; los *Ícaros* del Bosque y de la Madera diciendo adiós... en Teatro El Público. Martí —callado y doliente— redescubre desde un andamio los relatos visionarios sobre los cubanos, en las visiones de *El Ciervo Encantado*. El derrumbe del viejo cine Mégano sobre Javi, el Ruso y Máshenka, la dura, en Argos Teatro. La China vendiendo la Isla por tramos de placer e incertidumbres en las dos monedas incompatibles que tropiezan en Cuba. Reencarnada desde el fondo de todos los naufragios en los cuerpos de Vivian Acosta y, luego, de Osvaldo Doimeadios, aparece *Santa Cecilia* de La Habana, y con ella, *Josefina, la —otra— viajera* interminable de Abilio Estévez. Llauradó quejándose de amor, bajo un abrigo del que escapan nostálgicas nieves de confetis, reafirmación del simulacro y las utopías sociales conservadas en maquetas, fotos y viejas maletas; referencia de viajes, migraciones y partidas permanentes. Luz Marina y Óscar abrasados por el calor en un precario apartamento de Ayestarán y 20 de

mayo, minutos antes de la partida. Carlos Pérez Peña recitando a Eliseo Diego e invocando a Martí en una tabaquería de Cumanayagua en los destellos finales del Teatro Escambray. Alegnis Castillo, desnuda, como antes estuvo Bárbara Barrientos en *La cuarta pared* de Víctor Varela; pero ahora ella descubre a Amy Winehouse y a Ofelia, con sus compañeros de carrera, con Mario Guerra y Rogelio Orizondo, reinventado a Hamlet con sus propias angustias, esas que rompen muros y carnavales entre los que se desparrama la Historia. Por allá palpita *Charlotte Corday* en las escrituras de Nara Mansur y en los asombros de Alberto García Sánchez. Más acá el *Dalí* de Luis Enrique Valdés y mis desencuentros con sus figuraciones de Ignacio Cervantes diciendo adiós..., ¿acaso el último? El padre mantiene los zapatos sucios en la finca a donde el hijo regresa, para escapar de las penumbras y desencuentros actuales, atrapados por Amado del Pino en el noveno cuarto de cualquier posada habanera donde se muere el amor. Medea, Adria y Estorino, deshaciendo los rumores vagos que arrastran las nostalgias de un baile inefable. Chejov acorralado en los rincones del Brecht, ambos apaciguando sus rabias entre las esquinas. *Manteca* a la luz de las velas y en medio del periodo especial, en La Habana o en Montevideo, con la complicidad de Alberto Pedro

y Teatro Mío. Dexter Cápiro con el monólogo de Orestes, en la *Electra* Garrigó de Raúl Martín y Teatro de la Luna. Laura de la Uz e Ivanesa Cabrera poniendo a Celia Cruz sobre sus escenarios de La Habana. Roxana Pineda en su transformación de Gali en la playa de Cienfuegos y más tarde levantando su *Antígona* con el Estudio Teatral de Santa Clara. La Ismene de Yerandy Fleites ante el intento —¿infructuoso?— de explicar lo que se sabe y quizás no se entienda nunca, eso «que ya no tiene remedio», pero que Pedro Franco convierte en una pregunta terrible cuando ya no hay demasiados espacios para nuevos héroes en los jardines, sino perros que ladran sus rabias perecederas.

Y de nuevo Antígona, reciclada cual patrimonio permanente, reciclándose a sí misma mientras desnuda pedestales, discursos y silencios sobre el Titán de Bronce y sus acomodados con «la Vieja», la Patria, la Historia desahuciada que todo lo sabe y lo encubre en los escenarios de Teatro El Público mediante la apoteosis de los sentidos y los discursos que se atraviesan en *Antigonón*, el más épico de nuestros contingentes sociales de nuevo tipo. Sutil, Lilianne Lugo descuartiza la otra historia, la suya y la nuestra, junto a los mitos más íntimos, como si fuera una antigua muñeca desarmada de sus sueños y esperanzas;

enfascada en procurar un poco de orden en un cuarto heredado tras la enfermedad, los desvelos y la muerte. Una mujer que se aferra —como otros tantos— a la partida, entropía interminable de estos tiempos.

Años de revoluciones, migraciones y hospicios; de escenarios reales que se abren a las calles, a la realidad misma, por la excitación de un Napoleoncito que escapa de la iglesia del Buendía para volver luego al refugio de sus escenarios, donde el Marqués de Sade y Marat reviven los alumbramientos y tropezos de las revueltas. La mascarada sigue. El teatro sigue. Una discreta y reveladora *Oración* desmonta los paisajes notables de la Isla Secreta, sacude los viejos encantos y me hace mirar los desechos y las ruinas como cimas invertidas de esa otra isla sumergida y escondida: negada, ignorada, preterida. Esta isla en la que a pesar de los años entregados en cuerpo y alma a los ideales contruidos por encima de nosotros mismos, «la belleza todavía sigue jodiendo», como dice el doctor Astrov, minutos antes que Vania y su sobrina Sonia insistan, sin saber bien por qué, en la única posibilidad que hemos tenido siempre: trabajar para resistir y seguir viviendo, más allá del tablado de Argos Teatro. Más allá del teatro.

## IV

Al ratificar ese mismo sentido de futuro y pertenencia como un motivo nuevo de reconciliación entre el teatro, sus oficios y nuestras vidas cotidianas, arriban las imágenes de tres espectáculos, tres procesos de creación y testimonios de vida que, desde sus singulares procedimientos y perspectivas, definen con nitidez y contundencia el rostro polémico y cambiante del teatro cubano actual en su diálogo irreverente con la realidad: *CCPC (Cuban Coffee by Portazo's Cooperative)* (2015), dirigido por Pedro Franco con Teatro El Portazo; *10 millones* (2016), escrito y dirigido por Carlos Celdrán con Argos Teatro, y *Éxtasis* (2016), creación del Teatro Buendía, bajo la dirección de Flora Lauten y Eduardo Manet, a partir de textos escritos por Lauten, Manet y Raquel Carrió.

Tres generaciones de creadores se confrontan en la escena con una hipótesis recurrente: el cruce entre la Historia, la memoria y la búsqueda constante del sentido de nuestras existencias en medio de los avatares sociales, políticos y humanos que las contingencias de la Revolución han impuesto para los cubanos, tanto a nivel personal como colectivo.

*CCPC* es un cabaret, una pasarela, una balsa, un andamio y una tribuna que no tiene

reparos en mezclar, reciclar, subvertir y reordenar los lenguajes y las preguntas esenciales que los más jóvenes lanzan desde el presente al proceso histórico de configuración de nuestra identidad nacional, intervenida ahora por los artistas desde los tiempos de la Colonia hasta la actualidad.

El show es también un *ready-made* teatral que retoma la estética del show, asociada al glamour, el placer y la ligereza, para lanzarla como un dardo irrespetuoso contra los problemas más candentes que marcan el destino de los cubanos. Revisa la historia de nuestra casa/país/nación, nuestras familias y proyectos de vida, sesgados por el proceso incontenible de la emigración y las contrariedades impredecibles de nuestra realidad cotidiana. Como un gesto de rebeldía ante tantas y disímiles carencias, *CCPC* es también una apuesta por la prosperidad, por el disfrute y la liberación de sentimientos y pasiones, en medio de un reordenamiento económico que deja ver claramente las distancias cada vez más notables entre los intereses del Estado, la colectividad y la construcción de un sentido de libertad y plenitud en un ámbito más individual.

*CCPC* funciona como un dispositivo asentado en los procedimientos del teatro vernacular

cubano, cuyo propósito desacralizador, crítico, paródico y comunicativo se articula a partir del intenso diálogo que los creadores fomentan con sus espectadores. *CCPC* es un ejercicio de comunicación cargado de altas dosis de performatividad y teatralidad transmutadas en la sabrosura, el desparpajo y la contaminación de la espectacularidad que toda fiesta procura ofrecer para sus participantes. Por ello, no insiste en la continuidad del relato o en la estatura unitaria de los personajes y la acción. Más bien acude a los fragmentos, a las rupturas, a los cambios y a las provocaciones más seductoras, a través de la mezcla de géneros y lenguajes que no disimulan sus conexiones imprevistas. En ese juego el individuo y la sociedad que le acogen se superponen; lo personal y lo colectivo se mixturán, y la tribuna espectacular cargada de consignas e íconos históricos se convierte en ágora pública que desata el debate y la reflexión, comprometidos en su núcleo con el presente y el futuro —¿precario?— que nos espera a todos, o a casi todos, en esta isla donde la fiesta y el brillo no tienen que ser sinónimos de felicidad y plenitud.

Artistas y espectadores acercan sus miradas e intercambian vivencias, anécdotas, sentimientos y complicidades con el objetivo común de socavar la linealidad de la

Historia recompuesta en el relato escénico. La inmediatez y los sucesos de última hora intervienen y dialogan con la estructura dramática y escénica original para afirmar un sentido del presente que, más allá de la alegría momentánea y contagiosa, no deja dudas sobre su veleidosa incertidumbre. Tras el barullo y el jolgorio, *CCPC* trabaja con las opacidades y las carencias de nuestra vida en común, mientras construye nuevos rumbos no solo para la historia oficial sino para el destino imprevisible de nuestra isla, en la que los artistas, luego del festejo teatral, levantan una nueva estructura desde la cual afirman, interrogan y proclaman que, a pesar de todo, ¡*Cuba va!*, sin que por ello aparezcan en la escena señales concretas que indiquen el rumbo y los caminos definitivos a seguir.

Por su parte, *10 millones* es el relato teatral más sólido, visceral y arriesgado que Carlos Celdrán ha compuesto en el escenario de Argos Teatro. Según sus propias palabras,

fue un texto escrito en distintos momentos a través de los años. Nació como diario personal hasta llegar a ser lo que es ahora, un material para la escena, un tejido de narraciones, diálogos, monólogos, donde se intenta lo más arriesgado en el teatro: partir

de uno mismo para hablar a otros, a todos. Su escritura busca desesperadamente, a través de las distintas voces que articula, saber qué fuimos, de qué materiales estuvo hecha la mezcla que nos sostiene. (Celdrán, 2016)

El espectáculo se centra en la travesía azarosa, violenta y desgarradora del relato autobiográfico del autor/director, a través de contiendas históricas tan notorias como la zafra de los 10 millones —proyecto inacabado de la Revolución en los años setenta—, los sucesos de la embajada de Perú y la crisis de los balseros acontecida en el puerto del Mariel en 1980. Los elementos autobiográficos hacen presente la Historia como eje del debate social que se construye en la escena. Solo que aquí la materia teatral es la vida personal que no llega al espectáculo como documento, o confesión para procurar ajustes de cuenta o rectificaciones inoperantes. En todo caso, *10 millones* enarbola un amargo equilibrio entre la indiferencia, la nostalgia, el silencio, el miedo, la osadía y la lucidez; como si estos estados del alma fueran las estaciones ineludibles por las que hoy tendríamos que volver a pasar para entender lo que hemos sido y procurar mejores opciones para nuestras vidas.

Celdrán desmonta utopías, mitos y paradigmas históricos, pero su estrategia creativa trabaja en esencia con los fragmentos de su propia vida. Entre ellos rastrea la construcción de su identidad, la dimensión ética y la solidez de su condición humana. Su cuerpo, renovado de manera constante por recuerdos, datos factuales, sensaciones, fortalezas, incertidumbres y deseos, con visiones y sueños, son los *documentos* que comparte con los actores y los espectadores para levantar el operativo ficcional y proponer el intercambio entre sus diversas biografías.

De esos materiales dramáticos, narrativos y poéticos emergen las preguntas que el relato teatral plantea a nuestra Historia reciente, a nuestra memoria y conciencia colectiva; al rebasar los estamentos generacionales y devolverle al espectador de estos días los hechos y referentes históricos como acontecimientos de vida y testimonios personales, desprovistos de cualquier pretensión épica y ejemplarizante. En ese proceder radica su construcción arquetípica y su operativo de distanciamiento crítico, para convertir lo autobiográfico en modelo, en posibilidad y en instrumento verdadero que no gime o exagera sentimentalismos coyunturales, sino que se lanza a fondo al análisis del pasado para tratar de entender un poco mejor el presente.

En una aparente austera composición estructural del relato Celdrán deposita las cartas para convocar a sus espectadores a un juego, otro más, en el que no habrá vencedores o vencidos; en el que no hay jueces, acusados, ni reglas que legislen *a priori* los acontecimientos que han de alcanzar la escena para instalarse luego en la platea. Porque es en la platea muy próxima al escenario, y a ratos iluminada para revelar su condición participante en el evento escénico, donde se efectúa el ejercicio liberador, emancipador y reconciliador de cada individuo con su propia historia de vida. El entramado autobiográfico y ficcional actúa con denuedo sobre los fragmentos, los recuerdos y las vivencias que articulan la Historia oficial; matriz y contexto de los relatos subjetivos que son narrados, evocados o dramatizados en la escena.

Así, la Historia como discurso y estructura se resiente, al ser desprendida de sus pedestales, sin que sea necesario revivirla sobre la tribuna pública que ahora ocupa el escenario de Argos Teatro. En esa tribuna descarnada Celdrán y sus actores crean las evidencias que revelan cómo esos monumentos y epopeyas históricas se tambalean por sí mismas entre ideales y consignas en desuso, porque no se les cuestiona de manera directa sino de un modo oblicuo o tangencial, como

partes indivisibles de las circunstancias individuales.

La Historia y la memoria aparecen en *10 millones* bajo la invocación testimonial y son trabajadas en su núcleo dramático desde la condición humana e íntima. Las referencias históricas y las remembranzas enunciadas no son asumidas como íconos o entidades abstractas e inmutables, transferidas a personajes y situaciones de ficción que pudieran resultar ajenos a los hombres y mujeres que en los ochenta y, un poco más acá, creíamos tener a la mano un manojito de utopías, garantías y esperanzas, muchas de ellas desmembradas en los angostos caminos de la emigración o las crisis materiales y espirituales que hemos vivido durante los últimos años.

La fuerza reveladora de esta obra radica en su mesurada perspectiva para desarrollar el acontecimiento teatral. La maestría de Carlos Celdrán crece cuando expone su universo personal y tensa los límites emocionales, así como los espacios de confrontación directa de lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo personal y lo social mientras renuncia, con deliberado propósito, a dictar juicios de valor o lanzar aseveraciones demasiado cerradas desde la escena.

El trueque y el compromiso entre espectadores y creadores supera el comportamiento habitual, en tanto los materiales y visiones reordenadas en la escena no se agotan en los marcos convencionales de la ficción, y no cierran la historia y los problemas aludidos sino que, por el contrario, estos elementos activan en el espectador la culminación del relato, la exposición de sus vivencias y el posicionamiento en el debate social que el hecho artístico potencia desde la escena.

Pero he aquí otra paradoja: ante la crudeza, la amplitud y la asepsia de los sucesos dramáticos expuestos llegará una reacción sosegada, profunda, contenida, por parte de los espectadores. El encuentro que genera el espectáculo nos lleva al tránsito con lo más íntimo de nuestros recuerdos y travesías personales. *10 millones* trabaja de este modo con el universo privado de los espectadores, con sus zonas de silencio, sus documentos inconfesables, sus memorias fragmentadas y su inconsciencia; y lo hace sin violencias ni escabrosas intervenciones sobre el imaginario, las vicisitudes y la sensibilidad de quienes acuden cada noche a la función.

Al desmontar la historia y su biografía Celdrán también desmonta el discurso teatral y el entramado de la ficción dramática. Distinguido

por el dominio de una poética realista esencial y contemporánea; por la limpieza y exactitud de la escena; por la fuerza expresiva del espacio, la visualidad y el discurso sonoro de sus espectáculos, centrados en el desempeño actoral como eje articulador de la teatralidad, el autor/director agudiza en *10 millones* la construcción minimalista de la imagen escénica y nos ofrece un relato que crece en las palabras, las narraciones, evocaciones, diálogos y dramatizaciones de determinados fragmentos de la historia, sin la apoyatura de una escenografía que pretenda ubicar o contextualizar la acción en sus estadios temporales, sugeridos solo por el vestuario que transita en el cuerpo de los personajes.

Una pared lisa y dura, pintada de gris, cierra la escena que no disimula su condición teatral. En una tribuna o plaza, con su fuerte carga iconográfica por ser el lugar recurrente de los actos políticos, acontecen los encuentros de Él, Autor, Padre y Madre con los espectadores. Allí unos y otros se observan y son observados, mientras se construye otra manera menos vigilante de mirar —y de mirarnos— en relación con la Historia que hemos construido. Se trata de una mirada más calmada, serena, alejada de la espectacularidad y las contingencias. Es esta una manera muy inteligente de encontrarle un nuevo

sentido al pasado y concebir mejores destinos para el teatro y nuestras vidas cotidianas. Quizás, también por estas razones, *10 millones* se erige como un documento poético de innegables connotaciones políticas.

Flora Lauten, por su parte, encarna y vive muchos caminos y edades del teatro cubano contemporáneo. El Teatro Buendía, su obra más hermosa y fecunda en el contexto cultural y social cubano, ha servido de puente entre diversos magisterios artísticos y humanos al demarcar rupturas y aportaciones, (re) abrir nuevos horizontes creativos y resistir durante más de tres décadas las adversidades más insospechadas. La iglesia del Buendía, convertida por los actores fundacionales en teatro, ha sido la casa de varias generaciones de artistas y espectadores. Sus espectáculos marcaron el rumbo de una zona de nuestro imaginario teatral, al tiempo que han hecho prevalecer el sentido de la indagación, el laboratorio y la experimentación creadora. Como toda gran familia, el Buendía ha crecido y se ha fragmentado. Como la isla, se multiplica en otros territorios creativos en distantes latitudes. Flora Lauten ha abierto caminos para sembrar compañías y compartir la soledad.

Por eso, al verla con sus desafiantes 74 años encarnando a Santa Teresa de Jesús, la Monja

de Ávila (1515-1582), en el espectáculo *Éxtasis*, después de 25 años sin actuar, no puedo rehuir del sobrecogimiento que me llega a través de su presencia, de su voz, de sus miradas y, sobre todo, de su espíritu invencible. Entre los muchos planos del relato que contiene este espectáculo, articulado en torno a las cartas escritas por la monja mitológica, está en primer orden el relato físico que el cuerpo de la actriz, la maestra, la madre y la creadora, narra más allá de las palabras y la indumentaria escénica.

Las luchas de Teresa de Jesús por crear monasterios y espiritualidades altruistas e iluminadas encuentran equivalencias y analogías en los emprendimientos creadores y humanistas de Flora Lauten y sus continuas reinenciones del Teatro Buendía; cuerpo vivo que ha visto transcurrir las biografías de muchos cubanos. Por eso la iglesia reconstituida del Cerro, el teatro o los monasterios rememorados se revelan como los espacios múltiples e ideales para persistir en la acción de fundar, que es, como dicen la actriz y el personaje, «lo que importa». Ahí radica el mayor desafío en estos tiempos de tanta trivialidad adherida al cuerpo y al espíritu.

En la manera de narrar los hechos como pasajes históricos que acontecen en el presente, en el modo enfático y sutil de reescribir las

cartas y en las imágenes de cuidadosa elaboración visual que el espectáculo construye, está sintetizada la biografía creadora y la iconografía escénica del Teatro Buendía, poblado ahora por otros jóvenes que viven en una nueva comunión con la sabiduría, la astucia, la picardía y la espiritualidad de la maestra Lauten. Por ello también está sobre la escena otra manera de desmontar nuestra Historia nacional, al tomar como objeto e imagen de referencia la propia vida de los artistas y al grupo teatral, cual célula social que registra las principales problemáticas y los acontecimientos que nos han marcado en los últimos años.

Santa Teresa y Flora hablan de fundar y de sortear obstáculos e incomprensiones; hablan de las ausencias y los desprendimientos. Ellas hablan de la vida que crece en el cuerpo de las gentes que no temen, o no se resignan, ante los imperativos de la desidia, la indolencia y la mentira. Ellas, una vez más, transgreden las reglas del orden social dominante, sobre las que crecen la inercia y el olvido como medios para la dominación y el sometimiento de los individuos a los más disímiles poderes. De esas contradicciones tan urgentes se nutre la metáfora teatral que Flora Lauten y su Teatro Buendía nos ofrecen como un gesto de fe mucho más trascendente y vital que cualquier proclama o consigna momentánea.

En la contención de su hermosura poética y escénica está sembrada la contundencia política de este espectáculo, que transcurre sigiloso, sin alardes ni estridencias, bajo las cúpulas de la iglesia de Loma y 29, entre andamios y aperos de construcción, en el cuerpo de los actores y en el camino siempre abundante del Teatro Buendía.

## V

Luego de tan apresurado recorrido es notable que el teatro cubano, mediante sus discursos poéticos, relatos, representaciones y modos de producción, vive la dimensión política que contiene la vida cotidiana y la espiritualidad de cada hombre y mujer de esta tierra. Dimensión política que parte de la génesis misma de los procesos creadores y no de un premeditado enfoque ideológico o trazado discursivo, empeñado en dar golpes de efecto mediante la crítica exacerbada o costumbrista sobre la tensa situación económica y social que compartimos o, en sentido contrario, la exaltación anodina de los logros y bondades del proyecto social que intenta encaminarse hacia el socialismo próspero y sostenible.

El teatro cubano más inteligente y creativo de estos tiempos dirige sus principales

dispositivos de análisis, desmontaje y creación hacia las interrogantes inmediatas, directas y precisas que la inmensa mayoría de los cubanos nos hacemos día a día, con respecto a las incertidumbres de los nuevos cambios anunciados y a la reconfiguración de una sociedad que en realidad ya cambió sus paradigmas ideológicos, morales y espirituales, porque sus reglas de funcionamiento económico y social se transformaron de manera abrupta, aun cuando los discursos oficiales no registren ni expresen, con la transparencia necesaria, el impacto de estas transformaciones.

El sentido de la existencia en medio de una sociedad distinta; la búsqueda afanosa y muchas veces incierta —en especial para las generaciones más jóvenes— de una vida más plena, liberadora, próspera, coherente en lo posible con el proyecto del país que pretende reinventarse a partir de los preceptos de la Revolución del 59, casi seis décadas después, con todo lo que ello implica, no es solo un inventario de problemas que los artistas transforman en metáforas teatrales sino la evidencia de los contenidos renovados que indican la pertinencia de las nuevas obras para activar el debate colectivo que la sociedad cubana necesita encarar de forma urgente, como alternativa valiosa para pensarse a

sí misma e imaginarse en ese otro mundo que todos dicen que es posible.

Hacer teatro y estudiarlo constituye, por tanto, una elección ética que nos habla de resistencia, voluntad y confianza en nuestros oficios. Pasados y ya lejanos quedan los tiempos en los que llenaban los escenarios frecuentes discursos triunfalistas sobre las obras de la Revolución. El teatro cubano del presente es capaz de reponerse de la abulia y, en medio de sus fragmentaciones y diásporas dolorosas e irreparables, reconocer incluso las creaciones de aquellos que lo siguieron cultivando más allá de las costas de la isla, así como afirmar sus amplios horizontes creativos, sus zonas de incertidumbre y sus mejores aprendizajes.

Para crear y gestionar nuestras obras ya no son suficientes las vetustas estructuras y los oficios habituales. Las imágenes no solo hablan de complacencias y reclamos, sino de apuestas visionarias, desprendidas del cuerpo de los artistas y sus espectadores. Las imágenes y sus modos de construcción revelan otra vez el choque de viejas y nuevas ideas; evidencian procedimientos creativos en conflictos divergentes, determinantes y necesarios, todavía más cuando proclamamos el cambio como signo fundamental de la reinención

de nuestros escenarios culturales y sociales. Instituciones y colectivos, gestores, creadores y públicos —al igual que Electra Garrigó, la heroína insular de Virgilio Piñera— claman por una revolución que les permita redimensionar sus encargos y aportaciones sociales y culturales.

Mientras las artes se cruzan y los saberes crecen mediante trasposos escénicos y humanos diversos, surgen renovadas alianzas para los intercambios que el teatro propone como su razón de ser histórica. Alianzas posibles que desconocemos, ignoramos o desestimamos por las soberbias pretensiones o las inseguridades inútiles que padecemos y muchas veces compartimos de manera involuntaria. Esas nuevas alianzas y estrategias integradoras son una señal de futuro que aún permanece encendida.

## Referencias

- Barberis, A. (2015). *CCPC El Portazo* (Video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YhwhyKcBfoU>
- Barthes, R. (1964). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Celdrán, C. (abril, 2016). *10 millones (notas al programa de mano del espectáculo)*. La Habana.
- Cornago, O. (2005). La teatralidad como paradigma de la Modernidad: una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 6(2), 155-170. doi:10.1179/146827305X38805
- Dubatti, J. (2012). *Principios de filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Marinis, M. de (1997). *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Parra, M. A. de la (2008). *Carta a un joven dramaturgo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Pogolotti, G. (2002). El teatro cubano en vísperas de una nueva década. *Tablas*, (Número extraordinario), 102-103.