

Las máscaras de la grisura: **Teatro,** **silencio y política cultural** **en la Cuba de los 70***

Norge Espinosa

Para Carlos Espinosa, mi mejor maestro.

1

La memoria del teatro es una esencia maldita. Condenada a casi no existir, a pervivir sólo en el recuerdo y las imágenes que el espectador puede atesorar, corre los riesgos que no amenazan a otras artes. Un lienzo puede estar oculto durante años, un libro puede no reimprimirse en décadas, una obra cinematográfica resucita cuando vuelve a ser proyectada; pero una puesta teatral nunca es la misma. Lo saben los protagonistas de esta historia: una historia por demás, en lo cubano, nunca narrada del todo, fragmentada bajo presiones que han señalado en lo teatral un elemento interactivo que la hace doblemente sospechosa. La mirada oficial ha sostenido con los tablados una relación siempre tensa, que oscila en función de aquello que la escena aparenta ser o decir; ya el gobierno español alzó su mano para prohibir a los bufos, y el teatro criollo, articulado sobre constantes mecanismos de parodia y desacralización, ha debido sobrevivir a esos golpes bajos, como si la función de cada noche fuera la primera de todas, porque el espectáculo debe continuar. Imaginar la vida como teatro es una obsesión de varias culturas. En nuestro país, esa pasión no falta, aunque no sea

* Conferencia leída por su autor, el 20 de enero de 2009, en el Centro Teórico-Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por dicho Centro.

2 *Norge Espinosa*

siempre, en los escenarios, la más intensa. Sólo que a veces la teatralidad de nuestra vida ha subyugado a la de los espectáculos, y de esos desequilibrios brotan neurosis, temores y osadías sin las cuales no seríamos los mismos. Documentar esas neurosis y osadías, fundamentarlas como historia englobadora que nos permita leer en ese espejo deformante lo que somos en tanto teatristas y cubanos, es un gesto mayor todavía por trazar. A los aportes de varios estudiosos, dramaturgos y directores habrá que ofrecer una calidad unitiva que nos permita salvar todos sus momentos. El momento, incluso, en que es mayor el silencio que el ruido sobre las tablas. El instante en el que, como si se tratara de la primera noche, salen a escena los actores, se encienden las luces, se pronuncia un parlamento provocativo, y la ilusión de *imitar la vida* reinventa incluso la propia memoria de lo representado. De lo que representamos.

2

Cuando se produce el arribo revolucionario de 1959, ya en Cuba existía el anhelo de un teatro moderno. A partir de 1940, año en que se funda la Academia de Arte Dramático, brota un estado de ánimo que, protagonizado por los jóvenes graduados de esa efímera pero esencial institución, querían echar abajo los muros de la herencia españolizante, del bufo ya reducido a estereotipo comercial, y traer a la Isla las referencias que de alguna manera se filtraban en pos de un *teatro de arte*. El estreno, en 1948, de *Electra Garrigó* a cargo de Francisco Morín, desata los bombazos no sólo cuidadosamente dispuestos en el libreto por Virgilio Piñera, sino que deja ver, además, la pervivencia de recelos y discusiones tardías acerca de un módulo teatral que quería autorreconocerse como maquinaria de calidad polémica. El rechazo de la crítica, el pequeño escándalo tropical que fue esa obra, denuncia las angustias en pos de lo que el propio Piñera, en un artículo de la época, auguraba como un *teatro nacional propio*. El inesperado éxito de *La ramera respetuosa* instauró, en 1954, la función diaria y desató el tiempo de las *salitas*. Mientras los grandes tablados acogían propuestas ligeras, vodeviles y revistas musicales, la nueva voluntad se asentó en espacios diminutos, donde, a sólo unos años de sus estrenos mundiales, podía verse el último título de Tennessee Williams, Camus, Sartre, Osborne, Anderson, O'Neill, etc. La posibilidad de acudir a seminarios en los Estados Unidos pagados con esfuerzos sin nombre por los que querían recibir el eco stanislavskiano a través de Piscator o Stella Adler, la

Llegada de textos publicados puntualmente por editoriales tan llamativas como Losada, el aire de modernidad que impuso aquí la televisión con su imperio desde 1952 reclamando talentos, junto al empeño de creer que una decena de personas bastaba para imaginar la existencia de un nuevo público, insistían en volver tangible la profecía piñeriana. El panorama en realidad era mucho más árido. Prometeo, Teatro Universitario, Las Máscaras, ADAD, TEDA, el Guiñol de los Hermanos Camejo, La Carreta y salas como Arlequín, Idal, Tespis..., eran oasis breves en medio de tanto calor y tantas otras tentaciones. La indiferencia oficial era el gesto común, y los premios Talía y otros galardones eran el rejuego de una suerte de iniciados, obcecados en esa misma idea, un *teatro nacional propio*, que hiciera de La Habana (ni hablar del resto de Cuba salvo notabilísimas excepciones), una capital de acción teatral como lo eran Ciudad México o Buenos Aires. Sólo en 1956, cuando tras la pantalla del Instituto Nacional de Cultura Guillermo de Zéndegui quiso ganar adeptos, se abrió la sala del Palacio de Bellas Artes: era también el reconocimiento al quehacer persistente y terco de aquellos artistas que obraban por amor al arte y hallaban seguidores en los egresados de la Academia Municipal de Arte Dramático. Cuando Teatro Estudio anuncia el estreno de *Largo viaje de un día hacia la noche*, diez años después del escándalo de *Electra Garrigó*, la curva está alcanzando un punto de crisis: ese montaje declara la refinación de la técnica stanislavskiana entre nosotros, sorprende por la calidad de su estructura toda. La Revolución irrumpe para hallar, también en lo teatral, a una generación madura y lista para un nuevo salto. Como en el juego de cada noche, se trataba de empezar de cero. Un salto (teatral) al vacío, que auguraba el cumplimiento de la utopía piñeriana.

3

El propio Virgilio Piñera ha dejado escrito el testimonio de lo que significó, para aquel submundo teatral, el impacto del cambio que operó, literalmente, de la noche a la mañana. Si en el prólogo a su *Teatro Completo* lamentaba no poder superar, en tanto hombre de la escena, el golpe de efecto mediante el cual Fidel Castro entraba a La Habana en su caravana triunfal, (desmontando de esta manera los primeros elementos de teatralidad de la sociedad revolucionaria, reinventándola como espectáculo y pirotecnia), escribe en una conferencia su relato agradecido de los resortes que el nue-

4 *Norge Espinosa*

vo gobierno activó en pro de algo que hasta ese instante era más delirio que realidad concreta:

La Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones (...) Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las brigadas teatrales, la Escuela para Instructores de Arte y el movimiento de aficionados. (...) En una palabra, fueron creadas las condiciones.¹

Desplegando el mismo ímpetu, ese frenesí convocó a los directores, técnicos y actores que, con una conciencia social procurada desde la Sociedad Nuestro Tiempo o conectados a un compromiso que no ocultaba su motivación de izquierda, se sintieron atraídos por la nueva luz. Entre 1959 y 1960 ya se estrenan obras cubanas que dialogan con el nuevo estado de ánimo: *El hombre inmaculado*, de Ramón Ferreira, desata polémicas por la visión que ofrece de Ventura, uno de los más crueles esbirros del batistato, pero tras ella aparece una generación completamente nueva, que se suma a lo que Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Paco Alfonso y otros autores habían ido pergeñando como dramaturgia nacional. Fermín Borges, Arrufat, Estorino, Niso Malaret, Montes Huidobro, Reguera Saumell, Eduardo Manet, se mezclan con la oleada que, desde el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional de Cuba, guiado por Luisa Josefina Hernández y Osvaldo Dragún, o desde otras fuentes, aúna nombres como Nicolás Dorr, José Milián, Maité Vera, José Ramón Brene, Eugenio Hernández Espinosa, René Fernández, Santiago Ruiz, José Mario, René Ariza, Héctor Quintero, Gerardo Fullea, Ana Justina, José Corrales, Ignacio Gutiérrez, Pepe Santos, David Camps... Todos ellos serán los rostros que a lo largo de la década resulta-

¹ Virgilio Piñera en «No estábamos arando en el mar», conferencia impartida en la Biblioteca Nacional en 1966, y reproducida en el número 2 de la revista *Tablas*, 1983.

rán visibles u opacados, en la medida en que participan o no del proceso, bajo los embates de una circunstancia en que otras palabras reescribían los títulos de sus obras.

Aunque Raquel Revuelta haya advertido, en 1995, que la memoria suele ser traicionera;² es indudable que la confluencia positiva y polémica de tendencias, búsquedas, riesgos, formatos y debates sobre la vida dotó a la realidad escénica cubana en la década del 60 de un estado de ánimo que, como el primer acto de la historia revolucionaria, debe ser enteramente irrepetible. No sé si mejor o peor, pero de seguro intraducible ya en palabras o gestos a quienes sólo lo entienden como historia pasada y no experimentada. Es en eso que suele ser traicionera la memoria. También la teatral, incapaz de recuperarse del todo al no estar ya a la vista los espectáculos legendarios, y no contar aún siquiera con un museo donde pueda admirarse o corroborarse lo que fueron esos extraños dinosaurios. Coincidió una línea apegada aún al naturalismo con otra ligada al teatro del absurdo, ya implantado entre nosotros desde mediados de los 50, y reaprendido ágilmente por Arrufat, Triana y otros discípulos de Piñera; a ello se incrustará una dramaturgia de agitación política, una indagación en fórmulas no aristotélicas, desatadas por el estreno en Cuba de *El alma buena de Sé Chuán*, el primer Bertolt Brecht que confrontamos, de la mano de Vicente Revuelta. Una imagen cubana para la escena era la obsesión del momento: ¿cómo apresar en términos espectaculares el Espectáculo Mayor, que obraba y se regeneraba día a día en las calles? ¿Cuál era la nueva gramática que debía resonar en esa dramaturgia de la Revolución? De esa tensión brotan otras tensiones: los escenarios no terminaban tras el último telón.

4

Las fricciones políticas previas al 59 se acercaban al teatro sólo cuando resultaba demasiado obvio que algunos de aquellos artistas querían pasarse de la raya. Los asociados a Nuestro Tiempo fueron, por lo general, los más sospechosos, dada sus filiaciones con el marxismo. El estreno de *Juana de Lorena*, en 1956, tuvo entre sus más fervorosos espectadores a varios miembros del SIM, que no entraban a la sala Hubert de Blanck precisamente para aplaudir a la muy admirada Raquel Revuelta, sino para leer

² En «La memoria es traicionera», entrevista a Raquel Revuelta por Bárbara Rivero en Revista *ADE-Teatro*, nº 45-46, julio 1995.

6 *Norge Espinosa*

entre líneas lo que su hermano y Julio García Espinosa habían introducido como letras rojas en aquella obra de Maxwell Anderson. Cuando Vicente estrena su primer Brecht, comienza una oleada de textos de este dramaturgo e ideólogo a inundar nuestras carteleras: un fervor que se enfrentó, según suele suceder entre nosotros, como expresión polarizada al extremo con la técnica stanislavskiana. Una vez más, se quebrantaba una asunción lógica de estéticas diversas, y ahora, bajo el pretexto de asumir lo brechtiano en tanto actitud crítica consustancial al nuevo momento político y social del país, comenzó a tildarse lo recién aprendido y demostrado en *Largo viaje de un día hacia la noche*, de poco útil según la nueva contingencia. Se recuerda que Violeta Casal invitó a Seki Sano, el director japonés seguidor del maestro ruso, y que en su conferencia resultó casi humillado por los presentes que le recomendaron volverse brechtiano, so pena de ser considerado un mero fósil.³ Pero también en la década hubo algo más allá de Bertolt Brecht.

El 12 de junio de 1959 se había disuelto el ineficaz Instituto Nacional de Teatro, activándose el aún inconcluso Teatro Nacional de Cuba como un intenso taller que, en sus cinco departamentos, visibilizó las nuevas fuerzas del arte cubano. Bajo la dirección férrea de Isabel Monal, entre otras figuras, nació allí el Conjunto de Danza Moderna encabezado por Ramiro Guerra; se editaron las *Actas del Folklore*, tuvo su sede el ya mencionado Seminario de Dramaturgia. Tocó a este espacio, aún sin los toques finales, tener a Fidel Castro como espectador teatral por vez primera en su vida, cuando en 1960 Francisco Morín presenta en la sala Covarrubias *La ramera respetuosa*, ante Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Se estrenan *El robo del cochino*, *El lindo ruiseñor*, *Las pericas*, *El vivo al pollo*. La Casa de las Américas celebra el I Festival de Teatro Latinoamericano: Cuba era noticia también teatral. Tras esa resonancia se acercaron a la isla creadores del continente que, en algunos casos, aportarían una experiencia de valía sobre todo en las provincias (Santiago, Cienfuegos, entre las más beneficiadas), a cuyas cabeceras también fue enviado el núcleo de los Camejo y Carril para fundar los grupos de Guiñol, en 1962. Habrá que recordar, sin embargo, que varios de esos extranjeros

³ La referencia está en ese libro tan incómodo como imprescindible que es *Por amor al arte, memorias de un teatrista cubano*, en el que Francisco Morín da fe de sus vivencias. Apareció en 1998 bajo el sello de Ediciones Universal, en Miami. Agradezco a Ernst Rudin, una vez más, el facilitarme un ejemplar de ese volumen.

llegaron a la Isla con una idea rígida del marxismo, sin una experiencia práctica de acción más allá del simple adoctrinamiento, y sin empatía real con nuestra idiosincrasia. Algunos de ellos dejarían una lamentable huella que alimentó recelos nada revolucionarios. Pensemos en Amanecer Dotta, en Juan Larco, etc.

La relación entre la Isla y las naciones socialistas a las que, tras la Crisis de Octubre, tuvo como interlocutores inmediatos, acarreó nuevos problemas. Tal y como fracasó un filme como *Soy Cuba*, resultaba arduo conectar un estado de ánimo tan distante con lo cubano, y habría que esperar a ya asentados los 70 para que se produjeran coproducciones teatrales en términos más impositivos. La experiencia del Teatro Nacional de Guíñol, que arrancó con *Las cebollas mágicas*, bajo la asesoría de artistas soviéticos, no produjo una continuidad inmediata. Los Camejo y Carril, coexistiendo con grupos como La Carreta, el Teatro de Muñecos de La Habana, Luis Interián y otros, tenían la intención de dignificar al arte de las figuras en nuestro país desde un proyecto muy concreto, que se ampliaba en pos de la conquista del público adulto, y que poco tenía que ver con la voluntad ideológica de ciertas demandas. En este sentido, una excepción notable fue el montaje, en 1964, de la célebre y rebelde versión de *Romeo y Julieta* dirigida por Otomar Kreycha para el Conjunto Dramático Nacional, en la cual Bertina Acevedo era la protagonista, enfrentando los prejuicios raciales que la Revolución aún no conseguía eludir.

El recuerdo seguramente edulcorado de la década (algo imposible de evitar) tiene que ver, sin embargo, con un elemento puntual: no sólo se debe a lo que se nos dice que mostraban esos espectáculos, sino a la riqueza y diversidad que la coexistencia de tantas proyecciones aún revela. *Aire frío* y *Gas en los poros*, *La esquina de los concejales* y *Contigo pan y cebolla*, *Todos los domingos* y *Vade retro*, *María Antonia* y *El apartamiento*, *Unos hombres y otros* y *La noche de los asesinos*. Al coincidir estos dos montajes en el Festival de Teatro Latinoamericano de 1966, era obvia la presencia de líneas no siempre concomitantes en sus aristas movilizadoras, pero sí la pluralidad sin la cual la vida no es exactamente un estímulo, un escenario multiplicado en los valores de un quehacer capaz de redescubrirse en texturas infinitas. El hallazgo de la pieza con la cual Pepe Triana gana el premio Casa 1965 articuló el espectáculo más estremecedor de la memoria teatral cubana, marcando un antes y un después que no dejó a nadie indiferente. La gira europea de *La noche de los asesinos*, el premio Gallo de La Habana (que sólo pudo discutirle el *Don Juan Tenorio* de

8 *Norge Espinosa*

Carucha Camejo, demostrando la altura de su trabajo titiritero en una esca-la enteramente inédita), y las discusiones intensas sobre cómo el teatro de la crueldad podía recuperarse en máscaras de lo cubano para universalizarlas, merece todavía un estudio, un libro y un sitio en nuestra cultura que nos ayudaría a entender muchas cosas. Coincidiendo con el evento donde se le premió, se celebró en La Habana un congreso internacional de teatristas, lo que permitió escuchar opiniones encontradas sobre el montaje, si bien todas estaban basadas en una conmoción que hacía palmaria la excelencia de sus rupturas. Dijo entonces algo esencial Darío Fo:

Siempre hay temor en los países que comienzan la revolución, y se muestra un moralismo y no una moral, la máxima valentía que se demuestra en estas cosas, y otros países socialistas, es aludir por medio de alegorías a los problemas negativos. Hablo de Checoslovaquia, de Polonia, de todos los países del Este. (...) Yo creo que es importante continuar con constancia por este camino. Agrego por fin mi placer enorme de ver que ustedes han escogido esta obra y la han premiado. Yo aplaudo e invito a aplaudir a los que han tenido el coraje de premiar una obra tan revolucionaria.⁴

Lo que resulta inocultable es que la dimensión ideal de un teatro cubano, de un *teatro nacional propio*, que tenemos hoy, sigue levantada sobre lo conseguido en ese período esencial: el modelo de diversidad, la multiplicidad de sus alcances y capacidad de discutirlos es en realidad lo más añorado de ese tiempo. Las ganancias de lo brechtiano se reprodujeron en apropiaciones menos abruptas, con espectáculos como *Fuenteovejuna*, en 1963; y *María Antonia*, del Taller Dramático, de 1967. Las fuerzas experimentales que se acrisolan en *La noche de los asesinos* desatarían proyectos como Los Doce y animaron a figuras como Pepe Santos o Virgilio Piñera en busca de respuestas a esa onda expansiva. El triunfo del Ballet Nacional de Cuba, del Conjunto de Danza Moderna, del Teatro Nacional de Guiñol, en sus periplos europeos, dieron fe de un arte cubano que rebasaba los límites de su estrecha geografía para crecerse en un estado compartido, en un juego de quebrantamientos que cada día echaba abajo nuevos límites. La creación en 1968 del Teatro Escambray no fue una respuesta decretada por mandato a los excesos que, según algunos, ya saturaban de *happenings*, *performances* y cosas por el estilo una escena

⁴ Darío Fo, declaraciones a la revista *Conjunto*, n° 4, agosto-septiembre de 1967.

que se leía con ojos sumamente politizados. Insisto en que hay que creer en la sinceridad con la cual Sergio Corrieri, Gilda Hernández y sus cómplices eligieron salir de la capital para fundar otra clase de diálogo con una realidad que no debía tender su tablado sólo en los espacios ya ganados por la convención. El riesgo con el cual se desligan de sus propias trayectorias para irse a las Villas en pos de un público enteramente diferenciado es, en cierto modo, el mismo con el cual comienzan los miembros de Los Doce a pulsar una cuerda peligrosa, en contrapunto con lo que ya era un rostro más confirmado dentro del núcleo madre, Teatro Estudio, que sobreviviría a los grupos de las salitas, y a no pocos (La Rueda, el Taller Dramático, Guernica, El Conjunto Dramático Nacional, etc.) creados en el mismo período. Acaso tenga razón Graziella Pogolotti cuando afirma que la década había culminado en 1968. Pero lo afirma no porque entre el 69 y el 70 falten espectáculos valiosos y discutidos. Probablemente esa afirmación provenga no sólo de los resultados artísticos, del debate que exigía crecimientos inaplazables; sino del modo en que, para esa fecha tan concreta, estallaron las polarizaciones que a lo largo de este mismo tiempo, querían asumir un concepto de cultura donde lo estético no se equilibrara a lo político, sino que, antes bien, cambiara las retóricas en términos de consigna, y dejara en un plano de mera instrumentalidad a lo que, como provocación, dieron de sí los mejores espectáculos. 1968 fue un año de varios espectáculos, sin duda, memorables. Entre ellos, algunos que no llegaron siquiera al estreno. Por supuesto que hablo de *Los siete contra Tebas* y *Dos viejos pánicos*.

5

Si apeláramos únicamente a la *historia oficial*, si redujéramos el conocimiento de esa década a lo descrito unos párrafos más arriba, probablemente alguien que carezca de mayores datos sobre la intensidad del vivir cubano no podría entender cómo, a inicios del siguiente decenio, se vino abajo un acontecer que parecía tan plural y sólido. Cómo pudo bastar un número reducido de gestos para echar a tierra, tal castillo de naipes, lo que se anunciaba rico y ascendente. Una costumbre cubana que todavía nos persigue es la de reconstruir la historia eludiendo sus mayores crisis internas. Las batallas, parecen decirnos ciertos ensayos y libros, las sostenemos con un enemigo foráneo, no entre cubanos; como temerosos de que un conflicto interno identifique, aquí mismo, un estremecimiento poco edificante. A

10 *Norge Espinosa*

ese error debemos tantas ausencias. El hecho mismo que provoca este encuentro (la reaparición en programas televisivos de personas que en los años 70 funcionaron como eficaces instrumentos de censura a lo mejor del arte y el pensamiento cubano), se quiso justificar en esos agujeros negros, en los cuales una nueva generación no puede leer ese pasado para comprenderse a salvo de repetir graves errores. El primer error a no cometer es el de la ignorancia.

No todo comenzó en 1971, claro está. Las discusiones, los debates, los desacuerdos, eran el pan del cada día revolucionario. A la indiferencia oficial siguió una atención hacia la cultura desde los aparatos del Estado que también, como todo, manifestó sus pro y sus contra. Leer la historia sin asumir ese efecto interno y sus desequilibrios, nos despoja de una verdad que abre puertas a otras verdades. Y da al enemigo, al que sea, cubano o extranjero, razones de peso para tildar a la memoria nacional de poco consecuente con sus propias angustias. La cronología de disensos se remonta a los primeros días revolucionarios, al estupor mismo con el cual reaccionaron los que, hasta ese instante, hacían teatro y arte en Cuba como quien golpea la cabeza contra un muro incommovible. El muro, de pronto, se volvía escenario. Y ganar ese espacio exigía mucho más de lo que se oculta tras el simple eco de la palabra *victoria*.

Por debajo de los espectáculos mencionados, como una corriente alterna que enlazaba a unos y otros, apareciendo a ratos en la prensa de modo solapado en reseñas o editoriales, se organizaba otra clase de historia. Desligar una de la otra es imposible, aunque no pocas veces hayamos visto a figuras incluso notables intentando tal maniobra de esterilización. El teatro es un mundo esencialmente reactivo: de ahí brota el espíritu de concelebración que le hará pervivir por encima de tantas otras formas de entretenimiento y provocación mucho menos centenarias. Su visceralidad es la del aquí y el ahora: el Shakespeare que leemos hoy es el que firma un señor que también lee noticias de la guerra de Irak. Su *Hamlet* puede compartir idéntico desasosiego.

Una tradición como la nuestra, basada en lo teatral sobre los mecanismos de choteo, parodia y reducción de lo formal, tendría que astillarse o reformularse ante la seriedad que implantaron los ideólogos de la nueva circunstancia. La desazón republicana encontró su opuesto en la comedia nacional: los resortes del bufo y el Alhambra dependían del acontecer diario, del ridículo orquestado como Nación para desarticularlo en una imitación caricaturesca. Lo que se impuso entre 1971 y un tiempo que no vino a

culminar, exactamente, en 1976, fue un modelo teatral que no siempre parece dispuesto a aceptar esos mecanismos de desacralización: una Cuba sería al extremo, que no podía sin embargo eludirse a sí misma como farsa o desequilibrio. Queriendo asumir las contradicciones de la vida como reflejo mimético, quedaban fuera de ese escenario los desórdenes reales de la propia vida: la escena ofrecía respuestas que la realidad aún discutía. El arte podría ser un arma, como se diría luego, pero no es una llave absoluta.

En abril de 1959 ya estallaban polémicas concretas. Teatro Estudio, ahora recordado por muchos como un espacio oficial del teatro cubano, comenzaba a recibir embates que lo sacudieron, en verdad, a lo largo de toda su existencia. La presencia en la Isla de Pedro Asquini (uno de los visitantes que, a diferencia de otros extranjeros que como los Panelo, Verbistky, Gutkin, Chaussat, no dejaron entre nosotros estelas de mejor recuerdo), devino polémica acerca de los lineamientos ideológicos que debía seguir el colectivo. La divulgación del segundo manifiesto del grupo fue releída como una declaración de principios éticos e ideológicos que hizo temer, en su tono a ratos excluyente:

Hoy no hay derecho de hacer teatro en Cuba si no es para plantear los problemas que hoy Cuba enfrenta. (...) A los que creen que el artista está divorciado de una posición social, a los capaces todavía de defender «el arte por el arte», a quienes piensan que la exposición de los intereses del pueblo carece de belleza, les respondemos que: «El arte es una forma de comunicación entre los hombres y sólo cumple su misión plenamente, cuando logra plasmar en obras artísticas la época en que se produce». En nuestro país hoy es urgente que el arte responda al momento.⁵

Lo que fuera expresión de un criterio que el núcleo de esos artistas prolongaba desde el Primer Manifiesto y que en ellos accionaba como una verdad a expresar, parecía dictaminar el rumbo de otros creadores, entre los cuales la idea misma de la Revolución era todavía una realidad confusa y precipitada. Rine Leal, José Manuel Valdés Rodríguez y Mirtha Aguirre intervinieron en el cruce de ideas que centralizaron Asquini y Revuelta: la rigidez política del argentino y el acento mesiánico del manifiesto hizo temer a muchos por el destino individual de otras salas, no dispuestas a seguir el

⁵ Citas del Segundo Manifiesto de Teatro Estudio, que incluye en sus líneas finales palabras del Primer Manifiesto, abril de 1959.

12 *Norge Espinosa*

rumbo de Teatro Estudio. La controversia parecía zanjarse en la entrevista aparecida en *Lunes de Revolución*, donde Rine Leal suscribe los criterios de Revuelta, matizando los tonos conminatorios del documento, y aclarando que a nadie se le obligará a seguir lo que, para el director, era la postura de sus fieles ante la nueva circunstancia. Valdría recordar, aquí, una frase de ese diálogo:

(...) No creo que el Estado esté interesado en que Teatro Estudio sea su vocero teatral ni aspiramos nunca a tal cosa. No somos políticos, somos artistas, y como artistas nos manifestamos en todo momento. No hay peligro de que la postura nuestra se convierta en una postura impositiva del Gobierno actual, pues eso no sería democrático.⁶

Sobre esa esperanza continuarán coexistiendo agrupaciones y tendencias. Al menos en los tres primeros años de aquel tiempo de cambios, a pesar de la politización creciente de la vida, convivirán fórmulas creativas que daban al acontecer teatral una riqueza ahora ya mitificada. La Campaña de Alfabetización, los discursos y actos públicos, los carnavales en que se mezclaban *vedettes* y barbudos, las polémicas entre nuevos y viejos artistas de las letras, el cine o la pintura, la gráfica revolucionaria, eran otra teatralidad posible, con la cual el teatro mantenía relaciones de grados diversos. En 1961, al estrenarse *PM*, el documental de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera, mucho de eso iba nuevamente a conmocionarse.

No se recuerda siempre con la debida exactitud el arranque mismo de las *Palabras a los Intelectuales*, desatadas por la prohibición de aquel filme brevísimo, poblado de gente simple que canta y baila en la noche del puerto habanero. La pasión asfixiante que primó alrededor de esa obra de *free cinema* disimuló las broncas internas de grupos que, en cierto modo, batallaban por una expresión de combinaba de manera explosiva la libertad de los discursos y los argumentos de una política que pudiera obrar sobre aquellos. Ver hoy *PM*, como ha reconocido el mismísimo Cabrera Infante, no da a un espectador desentendido las claves de lo que luego sucedió. Los

⁶ Vicente Revuelta en «No vamos a atacar a nadie», entrevista publicada por Rine Leal en *Lunes de Revolución*, n° 8, 4 de mayo de 1966. Los principales textos de esta polémica pueden encontrarse en el cuaderno editado por el Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas en el año 2003, como tributo a los 45 años de Teatro Estudio.

contextos, y en particular el altamente caldeado contexto de un país tropical en plena revolución y reinención política de sí mismo, resulta esencial para que desentrañemos ciertas actitudes, rencores, acuerdos y desavenencias. A partir de aquellos días de 1961 se encadenan acontecimientos que hacen sentir el peso de las contingencias políticas sobre aristas del vivir cubano que, tratando de organizarlas en una dimensión diferida, anulan, a ratos, los rejugos naturales del acto de coexistir.

Ello ocurrió con *PM*, y dio al traste con *Lunes de Revolución*. El enfrentamiento innegable entre Alfredo Guevara y los miembros del semanario encabezados por Carlos Franqui, los ecos de las discusiones que los viejos representantes del PSP sostenían con los nuevos ideólogos, paralizaron la circunstancia en una actitud esencialmente defensiva que en algún momento se fue de las manos y terminó volviéndose el pretexto de varias exclusiones. Como ha dicho Guevara, *PM* no era sólo el documental, era *Lunes de Revolución*. La intervención de Fidel Castro en las reuniones de la Biblioteca Nacional serán el parteaguas de las nuevas relaciones entre creadores y el aparato de Estado. En eso, creo, estamos de acuerdo. Aunque no muchos recuerden cómo se hizo escuchar ahí un teatrista. Virgilio Piñera.

Fue Virgilio quien rompió el silencio que siguió a la presentación del Primer Ministro, a cargo de Edith García Buchaca. El tímido y frágil escritor confesó allí que sentía miedo. «Miedo», dicen los que relatan la anécdota, «de lo que se nos quiera exigir o pedir». Lo por venir fueron otras declaraciones, que suscribieron las sospechas de Piñera, y concluyeron con la célebre intervención de Fidel y las no menos célebres líneas finales que, desde entonces, enmarcan un ejercicio moral y político respecto a lo que aporten los creadores cubanos. Virgilio mismo, en 1959, había respondido a una encuesta de la revista *Sur*, que aspiraba a frenar la amenaza de censura que pendía sobre edición argentina de *Lolita*. En su declaración, había afirmado: «Si aceptamos que un poder político puede ejercer la facultad de censurar obras literarias, cae de su peso que dicha facultad es ilimitada y que no hay el menor criterio para ejercerla. Por más que me rompa la cabeza no encuentro un criterio o un paradigma para el ‘pesaje’ moral de una obra literaria.»⁷ Repentinamente, ahí estaban los artistas cubanos, confrontando la censura de una pieza que, al caer en el silencio, arrastraría consigo otros fragmentos del edificio. Piñera sería una de las

⁷ Virgilio Piñera, en *Sur*, n° 260, septiembre de 1959.

14 *Norge Espinosa*

víctimas de La Noche de las Tres Pes: una maniobra policial que pretendió sanear de prostitutas, pederastas y proxenetas a la capital. Salió de la celda gracias a poderosas manos amigas, pero algo ya se había quebrantado, y el miedo que moviliza los juegos de *Dos viejos pánicos*, en 1968, proviene de esos estremecimientos. La frase virgiliana con la cual el autor de *Aire frío* expresó su más fervoroso apoyo al nuevo régimen acabaría leyéndose desde una ironía, muy a su estilo, sombría y amarga: «¡Yo moriré al pie del cañón!»

El nacimiento de la UNEAC, el fin de *Lunes*, la desaparición de *PM*, dan fe de la agitación de aquellos días. Las fundaciones que la propia Revolución extendía gozosamente sobre la Isla para poblarla de cosas ante negadas, recibían el impacto de ese moralismo que quiso entenderse como moral, según explicaba Darío Fo. La apertura de la Escuela Nacional de Arte en 1962 resulta un triunfo seguro. Jóvenes de todo el país llegaban a la Habana con la esperanza de alzarse como artistas del tiempo que los acogía. En 1964, sin embargo, muchos serían expulsados de ese centro, bajo sospecha de homosexualismo o disipaciones impropias según el modelo del hombre revolucionario. La implantación de un recelo homofóbico como política depuradora sembró su angustia en aquellos adolescentes, que vieron cerradas las mismas puertas antes abiertas, y sólo les dejaba en las manos un expediente marcado con un peligroso historial. Algunos de ellos son hoy artistas que, a fuerza de persistencia, no quisieron verse lejos de los escenarios, y en Cuba o fuera de ella, responden con sus nombres a aquel primer atropello. Incluso, los que fueron invitados a ser parte de estudios científicos que prometían «corregir» sus defectos: una suerte de humillante lobotomía sexual en la que se gastaron recursos y tiempo irre recuperables.

Varios de esos jóvenes eran lo suficientemente osados como para vincularse a nuevos actos públicos. Aparecen en el elenco de *Los mangos de Caín*, la pieza que Abelardo Estorino plantó como alegoría bíblica desde el choteo cubano, para sacudirse de las fórmulas de sus éxitos anteriores: *El robo del cochino* y *La casa vieja*. El estreno acabó en escándalo, y tras dos únicas funciones aquella puesta de Magali Alabau asesorada por Vicente Revuelta, fue retirada de la sala del Colegio de Arquitectos de La Habana, ante la revancha de un grupo de manifestantes enviados por la UJC a exigir el cese de la temporada. Ya tras esos ataques estaba la figura de Jesús Díaz, quien también enfilaba cañones contra el grupo El Puente, vinculado al cual estaban dramaturgos como Gerardo Fullea, Santiago Ruiz, Nicolás

Dorr, Eugenio Hernández Espinosa y José Milián. También El Puente se hundiría en aquel 1965.

Pero tampoco los grupos oficializados se encontraban a salvo. Mirtha Aguirre acariciaba en 1962 la idea de una gran compañía cubana, y en su afán por levantar un Conjunto Dramático Nacional llegó a amenazar la existencia de Teatro Estudio. Raquel Revuelta tuvo que lanzarse a las calles habaneras para, como hiciera en su día Ela O'Farrill, lograr que el mismísimo Fidel detuviera aquel proyecto. En 1965 estaba desarrollándose otra estrategia de limpieza social, que tuvo eco y voceros en las páginas del semanario *Mella* y otros órganos. Contemplar hoy las caricaturas de esa época, en la cual lo amanerado, refinado, afeminado, era un blanco constante, asegura las tensiones que presagiaban un ataque mayor. Sorprenden y avergüenzan porque, entre otras cosas, revelan la permanencia de muchos de esos prejuicios en estos días en los que podemos desenterrarlos. El discurso depurador intentaba unir en una sola ecuación a los representantes de lo que los moralistas de nuevo tipo identificaban como enemigos políticos:

Algunos pretenden, en su afán de frenar el proceso de Depuración, por lo que les toca de cerca, el dividirlo en dos procesos distintos: el de los contrarrevolucionarios y el de los homosexuales. (...) Nosotros decimos que la Depuración es una sola, que tan nociva en la influencia y la actividad de unos como de otros en la formación del profesional revolucionario del futuro. (...) La «libertad» que estos elementos pregonan para encubrir sus actividades antirrevolucionarias no la entiende ni la masa estudiantil ni el pueblo.⁸

El tono inflamado de esas palabras era el de un huracán que pretendía no recolocar, sino borrar los nombres y rostros de los inculpados. El discurso revolucionario superó la indiferencia del recelo homofóbico previo a 1959 desde los órganos de Estado, para convertir al homosexual y a otros portadores de actitudes calificadas de dudosas en enemigos francamente políticos: erradicarlos era tan necesario como barrer con un rival armado en una batalla sin tregua. Se exigía un compromiso en esa lucha en el que aún se mezclaba la pasión de los primeros días con un marcado acento político. La demanda llegaba al teatro, en el que coexistieron grupos como

⁸ Fragmentos de «Nuestra opinión», editorial de *Alma Mater*, n° 49, junio 5 de 1965.

Los Barbuditos, dirigidos por Ignacio Gutiérrez, con un desempeño hacia el público infantil que contrastaba con el «apoliticismo» que tanto se le criticó al núcleo de los Camejo. Para las Brigadas Covarrubias y colectivos del naciente movimiento de aficionados escribieron esbozos de teatro doctrinario algunos de los dramaturgos del Seminario y otros ya reconocidos. Esas piezas, mimeografiadas bajo el título nada sutil de «Teatro de combate» respondían a la contingencia desde la contingencia misma. De ahí que sus autores hoy, por lo general, no las mencionen en sus catálogos: *La carabina de Ambrosio Kennedy* (José Ramón Brene), *En su lugar... trabajen* (Maité Vera), *Tres milicianos y un gato* (Abelardo Estorino), *Aquí y allá* (Antón Arrufat), *Con la guardia en alto* (José Triana), *A Mr. Bombita se le cayó el tabaco* (Santiago Ruiz), *La mentira del siglo* (Ingrid González). Virgilio Piñera, a petición del Teatro Nacional, había firmado unas escenas acerca de la Reforma Agraria, titulada *La sorpresa*, aunque en verdad, dada su endeblez, debería rebautizarse *El sobresalto*.⁹ Tampoco la mencionó en sus últimos años, quizás por razones no muy distantes de las que le hicieran renegar de *Los siervos*, la fábula anticomunista que entregó a la revista *Ciclón* en 1955, hoy asombrosamente profética.

Otras manifestaciones de aquel espíritu conminatorio que empezaba a hallar enemigos entre el cuerpo mismo de lo Cubano, sin embargo, anunciaban hechos más terribles. 1965 fue un año altamente caldeado: es la fecha en la cual Vicente Revuelta queda destituido como director de Teatro Estudio, bajo las presiones del CNC, y el grupo elige en su lugar a Dagoberto Casañas, un personaje inocuo que funcionó como escudo ante la idea de que el colectivo pasara a manos de un funcionario impuesto como responsable de sus presentaciones. Fue la estrategia con la cual se respondió

⁹ Aparece incluida en el *Teatro Completo* preparado por Rine Leal en 1989, y que sólo vio la luz en el 2002. El libro excluye, pese a su título, tres piezas que justificarían su concepto integral: *Clamor en el penal* (1937), *En esa helada zona* (1943) y, significativamente, *Los siervos* (1955), que sólo tras una depuración de sus connotaciones ideológicas fuera estrenada en 1998 por Teatro de la Luna, dirigida por Raúl Martín. La lectura de la mayoría de las críticas de ese espectáculo demuestra cuánta ignorancia prima incluso en algunos de nuestros más respetados críticos, que evidenciaron jamás haber leído el argumento, que fue trasladado a una suerte de país ubicuo cuando en el original se trataba sin tapujos de una Rusia dominada ciento por ciento por un comunismo totalitario al que se enfrenta Nikita (en la puesta en escena, Nicleto), sombra de Jruschov disimulada como ideólogo de ese Partido ideal. La revista digital *La Habana Elegante* ha rescatado el texto tal cual apareció en *Ciclón*, número 6 de 1955. Agradezco a José Rodríguez Feo el haberme dejado leer esa pieza.

al cierre administrativo que decretó el CNC, tras varios meses de inercia y desasosiego. En su esencial volumen de críticas *En primera persona*, Rine Leal se queja de aquella táctica desequilibradora:

Entre 1959 y 1963 los grupos surgen y se organizan, se confeccionan ambiciosos planes, se adaptan nuevos teatros, los presupuestos estatales son generosos, hay confianza en el trabajo cultural. De 1963 a la fecha pueden invertirse los términos y la imagen será cercana a la realidad. (...) Y no hablemos del acoso moral a los teatristas. (...) La ola de presunta moralidad sexual, la tendencia de algunos funcionarios oficiales a ver en los teatristas las peores lacras antisociales, la idea de que el teatro es el campo del pecado, la improvisación o el facilismo, ha golpeado de tal manera que ha de pasar tiempo antes que el teatro se recobre de tanta infamia. (...) La crisis que azotó a Teatro Estudio en 1965 es su más dolorosa expresión y sólo la unidad de los intelectuales y artistas impidió que los males se hicieran mortales.¹⁰

La situación descrita por Rine no es el eco de un hecho fantasmal, sino de una presión concreta que aparecía en los diarios sin cortapisas. El poeta, folklorista y narrador Samuel Feijóo, en un artículo titulado «Revolución y vicios», aportaba sus criterios desde las páginas del diario *El Mundo*:

(...) este país virilísimo, con su ejército de hombres, no debe ni puede ser expresado por escritores y artistas homosexuales o pseudohomosexuales. Porque ningún homosexual representa la Revolución, que es un asunto de varones, de puño y no de plumas, de coraje y no de temblequeras, de entereza y no de intrigas, de valor creador y no de sorpresas merengosas. Porque la literatura de los homosexuales refleja sus naturalezas epicénicas, al decir de Raúl Roa. Y la literatura revolucionaria verdadera no es ni será jamás escrita por sodomitas, eso es un fraude más, una superchería más de tan bien empañados viciosos. (...) No se trata de perseguir homosexuales, sino de destruir sus posiciones, sus procedimientos, su influencia. Higiene social revolucionaria se llama esto. Habrá de erradicárseles de sus puntos claves en el frente del arte y de la literatura revolucionaria. Si perdemos por ello un conjunto de

¹⁰ *En primera persona*, Rine Leal, pp. 334-335, Instituto del Libro, 1967.

18 *Norge Espinosa*

danzas, nos quedamos sin el conjunto de danza «enfermo». Si perdemos un exquisito de la literatura, más limpio queda el aire. Así nos sentiremos más sanos mientras creamos nuevos cuadros viriles surgidos de un pueblo valiente. Rompamos el vicioso legado capitalista.¹¹

Lo que presagian esas líneas es cosa que ya se implementaba. El primer llamado de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, curioso eufemismo que disimulaba la recogida de todo aquel sospechoso de conducta impropia, sexual, política, moral, laboral, etc., se produjo en aquel año. Capítulo aparte que merece detenimiento específico, las UMAP, abiertas hasta 1968, perduran en el silencio que emana de la vergüenza misma de su implantación y desarrollo. Otra costumbre cubana repetida es la de guardar un mutismo riguroso sobre aquello que nos abochorna, y el no airear determinadas circunstancias nos ha hecho, de vez en vez, despertar repentinamente bajo ataques que hubiéramos podido evitar, si nos acompañara con mayor frecuencia la civilidad necesaria para dialogar, entre nosotros, sobre lo que ya es un arma hábilmente manipulada por otros. Los hechos de la UMAP, el mito de la UMAP, el error inocultable que fueron las UMAP, demanda una restauración impostergable dentro de la historia del país, y aún fuera de él, donde todavía rumian sus pesadillas los que fueron enviados a los campos de Camagüey, para que el trabajo los hiciera hombres. No sé si el inclinarse sobre un surco nos hará más viriles o revolucionarios porque sí. Lo que bien puede asegurarse es que, hacerlo cuando la voluntad individual se descubre pisoteada y negada, sólo puede parir resentimiento. Allí estuvieron artistas que, junto a gente de pueblo común, compartieron las agotadoras jornadas de trabajo, la alimentación escasa, los rigores de saberse invisibilizados. Armando Suárez del Villar, José Mario, Pablo Milanés, Ricardo Barber, Héctor Santiago, Félix Luis Viera, entre otros, subieron a los trenes y ómnibus rumbo a las unidades que los esperaban en Monte Quemado, Anguila, y tantos otros destinos que faltan en varios mapas¹². Incluso en el de una memoria que debiera saberse cabal.

¹¹ Samuel Feijóo, en su artículo «Revolución y vicios», 15 de abril de 1965, diario *El Mundo*.

¹² Justamente, es Félix Luis Viera el autor de uno de los libros de ficción que describe en amplitud el proceso de las UMAP. Su novela *Un ciervo herido*, editada en 2002 por Editorial Plaza Mayor, es la primera novela, hasta donde conozco, que toma este

En 1968 está desplegándose por todo el país la Ofensiva Revolucionaria. El cierre de los pequeños negocios, los clubes nocturnos, la maniobra que dispersó esa vida nocturna por considerarla políticamente incorrecta, también alcanzó a las salitas teatrales, que en su mayoría iban a transformarse en desangelados locales de reunión, o a hundirse sobre el silencio de sí mismas arrastrando con ellas el recuerdo de muchas puestas en escena y todo un estado de ánimo. Era la misma Habana que un año antes había recibido al célebre Salón de Mayo, en la cual tocaba la recién fundada Orquesta Cubana de Música Moderna, y se agitaban los himnos de la Nueva Trova mezclados a la balada europea. La Ofensiva, sólo en la capital, marcó la expropiación de 955 bares. Los artistas que cantaban en esos locales fueron enviados, como brigadas, al campo: Martha Strada y Miguel de Gonzalo entre ellos. Si para los músicos comenzaba el dolor de cabeza que se dio en llamar «contratación por plantillas», los teatristas y literatos no iban a carecer de neuralgias. *Los siete contra Tebas* y *Fuera del juego* acabarían por caldear, aún más, esos contextos excluyentes.

6

La Declaración de la UNEAC que sirve de deshonoroso prólogo a las ediciones de esos dos libros, merecedores de los premios de la institución en aquel 1968, es sin duda alguna un documento sin precedentes. Fue aquel un año de intensidad también insólita, en el que pesaba la sombra de Ernesto Guevara, asesinado en Bolivia en 1967, mezclado a los conflictos de mayo en París, y la intervención rusa en Checoslovaquia, que el gobierno cubano respaldó. La soviétización emprende un camino más certero entre nosotros, y los fantasmas del realismo socialista y el pensamiento dictado desde Moscú dejarán huella reductora en nuestro ámbito, más allá incluso de lo artístico. En 1968, amén de los premios a *Fuera del juego*, *Dos viejos pánicos* y *Los siete contra Tebas*, pudo ser noticia impresa en nuestros diarios el alumbramiento de un ser no menos fantasmagórico, pero de mano capacitada para lanzar piedras hacia ciertos tejados: el camarada

acontecimiento como eje de su trama. José Mario, el creador de ediciones El Puente, publicó capítulos de otra novela al parecer inconclusa, *El Stadium*, en la revista *Mundo Nuevo*. El libro de Viera fue anunciado entre los volúmenes que la editorial portorriqueña presentaría en la Feria del Libro de La Habana, pero su lanzamiento no se consumó.

20 *Norge Espinosa*

Leopoldo Avila. El secreto a voces asegura que esa era la máscara de Luis Pavón, y desde las páginas de *Verde Olivo*, ese disfraz atacó a Heberto Padilla, Antón Arrufat, Virgilio Piñera, René Ariza, Lino Novás Calvo, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, entre otros. Sobre la pieza de Arrufat, versión del original de Esquilo que procedía a introducir nuevas escenas en el argumento (la más importante de ellas destinada a presentar un debate entre los hermanos que se disputan el poder la ciudad sitiada), dijo aquel espectro:

¿Qué se cree este señor? ¿Que le vamos a celebrar la gracia? (...) Este sinuoso fabulista, hasta ahora, nunca se había atrevido a tanto. (...) Pero ahora por su cuenta y riesgo se va a la guerra, con armadura y todo. A la guerra contra la Revolución. Y ahí sí que no. Ni grupitos que lleven la obra al extranjero con dinero de la Revolución ni vuelos a capitales europeas. Aquí no celebramos la insolencias aunque vengan de un señor tan mínimo. (...) Y además, no desprecie tanto al pueblo, no crea que el pueblo no va a entender sus ataques groseros y extranjerizantes. El pueblo los entiende y los rechaza. No van a pasar inadvertidas sus insolencias mientras él se ríe del pueblo detrás de las cortinas. Eso no va a volver a pasar.¹³

Hubo que esperar casi cuarenta años para que *Los siete contra Tebas* pudiera sacudirse el polvo de tanta satanización política. La pieza, originada a petición de Armando Suárez del Villar con vistas a una posible puesta en escena de Teatro Estudio, se convirtió en el centro de un tironeo cuando Vicente Revuelta quiso asumirla como director, y en el seno del grupo se produce una pequeña batalla, no contra la Revolución exactamente, sino para que el cauce se mantuviera dentro de los intereses de Suárez del Villar y el propio Antón, que decidió enviar la obra al concurso José Antonio Ramos. En el jurado del mismo apareció Raquel Revuelta, quien maniobró para desacreditar la obra negada a su hermano, y desde matices de sospecha política se abroqueló con Juan Larco, para votar en contra de lo que manifiestan los restantes miembros de ese jurado: Adolfo Gutkin, José Triana y Ricardo Salvat. El célebre voto particular de Revuelta y Larco dejaba claro que sus diferencias «con la obra premiada son de carácter

¹³ «Antón se va a la guerra», artículo de Leopoldo Avila en la revista *Verde Olivo*, noviembre de 1968.

político-ideológico. (...) No podemos por eso dar nuestro voto a una obra que mantiene, a nuestro juicio, posiciones ambiguas frente a problemas fundamentales que atañen a la Revolución Cubana». Ya volveré sobre esto, pero no deja de asombrar el descubrimiento de que, tras muchas operaciones de este tipo, respaldadas por instituciones y figuras que supondríamos libres de tal individualización, están las diferencias de carácter y diferencias de criterios, talentos y medidas que un creador, un ser humano, arroja sobre otro desde distintos niveles de poder. Corroborando ese recelo, la Declaración, no suscrita sino por un global y también ambiguo crédito del Comité Director de la UNEAC, dedica una docena de páginas a desmontar el libro de Padilla, y sólo un único párrafo fatal al texto de Arrufat, en el que concentra todo el peso de una lectura de contingencia para opacar sus versos blancos:

Todos los elementos que el imperialismo yanqui quisiera que fueran realidades cubanas, están en esta obra, desde el pueblo aterrado ante el invasor que se acerca, (los mercenarios de Playa Girón estaban convencidos de que iban a encontrar ese terror popular, abriéndoles todos los caminos), hasta la angustia por la guerra que los habitantes de la ciudad (El Coro), describen como la suma del horror posible, dándonos implícito el pensamiento de que lo mejor sería evitar ese horror de una lucha fratricida, de una guerra entre hermanos. Aquí también hay una realidad fingida: los que abandonan su patria y van a guarecerse en la casa de los enemigos, a conspirar contra ella y prepararse para atacarla, dejan de ser hermanos para convertirse en traidores.¹⁴

Recomiendo la lectura de la presentación de *Los siete contra Tebas* que Abilio Estévez firmó para la antología de *Teatro Cubano Contemporáneo*, preparada en España por Carlos Espinosa en 1992, como respuesta cabal y martiana a ese argumento final: «¿A quién o a quiénes sirven estos libros? ¿Sirven a nuestra revolución, calumniada en esa forma, herida a traición por tales medios?» La misma interrogante de la Declaración es aplicada por Leopoldo Avila para estigmatizar a *Dos viejos pánicos*, la obra con la cual Piñera quiso responder a *La noche de los asesinos*, y en la que reaparece la encarnación de aquel miedo que confesó ante la mesa

¹⁴ De la Declaración de la UNEAC, publicada en *Los siete contra Tebas*, Premio José Antonio Ramos 1968. ediciones Unión, pág. 14.

22 *Norge Espinosa*

presidencial de la Biblioteca en 1961. En octubre de 1968, Ávila vuelve a la batalla con ímpetu de censor:

Dos viejos pánicos es una obra cerrada, asfixiante. (...) Si uno se pregunta de dónde sale tanto miedo y trata de explicarse esta obra, teniendo en cuenta el medio social en que se produce, no va a encontrar respuesta posible. La nueva sociedad no ha influido en la obra, no ha sido por lo menos, entendida, por un autor, que se aferra a viejas frustraciones que carecen de razón. Su frustración se amarra de tal manera a sí misma que la obra resulta extemporánea, totalmente ajena a nosotros, extraña a esa manera de hacer cubanos que Piñera ha defendido alguna vez como característica de su teatro. (...) Es curioso que Piñera, para quien se reclama el honor de haber hecho teatro absurdo antes que Ionesco, ahora repita lo que no es más que el reflejo artístico de una sociedad decadente en medio de nuestra sociedad. Por este camino sólo lograremos en el arte el nivel de copiadoreos asombrados del último grito europeo y ofrecer el contradictorio espectáculo de una Nación en posiciones de vanguardia y un arte a la cola imitadora del arte del decadente capitalismo mundial.¹⁵

Los resultados concretos de ese juicio demoraron por décadas el estreno de ambas piezas. *Los siete contra Tebas* fue estrenada en México en 1970. *Dos viejos pánicos*, gracias al eco promocional de su premio Casa de las Américas (que obtuvo por mayoría de votos, Vicente Revuelta formaba parte del jurado), se estrenó en Colombia y Estados Unidos casi de inmediato, pero no fue hasta 1990 que pudo vérsela en un escenario cubano, con puesta de Roberto Blanco para Teatro Irrumpe. Las representaciones, en ambos casos, sufrieron la carga del tiempo transcurrido, y la traslación demasiado literal de sus diálogos a la escena, amén de la relectura en un contexto donde los argumentos políticos de aquellos días no funcionan ya como mecanismos de alerta subliminal, no sostuvo las expectativas que de haber logrado una *prémier* en el instante de sus ediciones, seguramente hubieran merecido. Poco antes de morir, Raquel Revuelta fue entrevistada por *El Caimán Barbudo* sobre su responsabilidad en el jurado de la UNEAC. La actriz, controvertida e imborrable, dijo algo muy suyo como respuesta, asegurando que en aquel momento hizo lo que consideraba necesario.¹⁶ El

¹⁵ Leopoldo Avila, «Dos viejos pánicos», en *Verde Olivo*, octubre de 1968.

orden de los contextos pretende organizar otra moral, y a lo largo de esta historia muchos personajes serán víctimas o victimarios de sus convicciones en circunstancias límites: es por ello que juzgarlos ahora sigue siendo un acto tan incómodo.

No solamente a Leopoldo Avila le molestaba la dependencia que un *teatro nacional propio* evidenciaba hacia modelos experimentales europeos. Es cierto que en esos años fue *in crescendo* el empleo de modelos generados por la herencia del teatro de la crueldad, el *happening*, los *collages* y otros fenómenos que aquí eran acusados de decadentes mientras que, paradójicamente, al ser producidos por el Living Theater, Peter Brook y otros líderes, eran tomados en sus países como amenazas izquierdistas por el aparato de una cultura conservadora. La espontaneidad y desacato consustanciales a esos desempeños debían disonar en los funcionarios que ya tomaban mayor control sobre la cultura en nuestro medio, cercados por una idea del realismo socialista que si bien nunca obtuvo entre nosotros un poderío levantado al nivel de lo sucedido en la Europa del Este, si supo expresarse y aniquilar varias de esas manifestaciones. El Seminario de Teatro y Danza de 1967 fue el espacio de confrontación intensa que emanaba de esas y otras tendencias; la revisión de sus ponencias e intervenciones explicaría mucho de lo que llegó después. En 1968 nacen, también, Teatro Escambray y el grupo Los Doce: la mera coexistencia en el mismo mapa de dos experiencias tan diversas y retadoras da fe de los cardinales diversos de una brújula cultural cubana, que sin embargo debía domesticarse para mostrar una latitud única. Magaly Muguercia, voz referencial del período que se impondrá a partir de 1971, repasa aquellos días previos al Pavonato, aún en 1981, con el mismo dejo recalcitrante:

En el teatro cubano anterior a 1959 no había cuajado una madura expresión popular. Al chocar con la voluntad culturizadora ancha y masiva de la Revolución, el teatro va a asumir líneas muy diversas de expresión. Algunas positivas, combatientes, que se van abriendo paso hasta el día de hoy cada vez con más fuerza y explican el surgimiento en 1968 de un fenómeno como el Teatro Escambray.

¹⁶ «Quizás ahora no piense lo mismo de esta obra. Pero había que ver el momento en que vivíamos. Hay que juzgar al hombre en el momento en que vive. Voté en contra de *Los siete contra Tebas* honestamente. Antón Arrufat es alguien a quien admiro, trabajaba entonces con nosotros en Teatro Estudio. Nunca más leí la pieza. Pensándolo ahora, voy a releerla.» Revista *El Caimán Barbudo*, n° 303, marzo-abril 2001.

24 *Norge Espinosa*

Otras que, incapaces para superar las limitaciones de una óptica ya caduca, llegan a entrar en fuerte contradicción con la política cultural de la Revolución y se convierten en protagonistas del interregno 1965-1970 en el teatro cubano, lustro en el que se produce en nuestra escena el alarmante predominio del irrealismo, la neurosis, el individualismo morboso, las contorsiones histéricas, la remisión permanente al clima pequeñoburgués, con su sofocante atmósfera de vacilación, todo esto salpicado de un criticismo banal, despolitización e inercia.¹⁷

No es sólo esta crítica quien afirma tal cosa. Desde su puntal en el Teatro Político Bertolt Brecht, analizará los implantes de la dramaturgia rusa de convocatoria partidista, y compartirá esa posición recelosa de la influencia grotowskiana (a la que califica de «insólito trasplante») con colegas de respeto. En 1983, aún ya cerrado aparentemente ese período de juicios no menos tendenciosos que el teatro al que pretendían barrer, afirmaba Rine Leal:

La presencia del absurdo, la crueldad, los *happenings*, los «juegos de actores», los «rituales y ceremoniales», desideologizan nuestra escena y la exponen como un mecanismo cerrado que opera como una campana al vacío. (...) Lo que pretendemos establecer es que en los años iniciales el mimetismo cultural, como fórmula colonialista, se mueve con la pupila puesta en la vanguardia eurooccidental, y lo que es más importante, no concibe su existencia fuera de estos parámetros. Sólo lo que imitaba, lo que reproducía mecánicamente, era aceptado como experimentación.¹⁸

Rosa Ileana Boudet, en la misma fecha, cataloga *Dos viejos pánicos* como «sólo una recurrencia realizada con mucho oficio». En su artículo «Cinco dificultades para escribir sobre el Guiñol», la misma especialista recomendaba al Teatro Nacional de Guiñol salir a la calle, a la manera del Bread and Puppet para dialogar fuera de la sala refrigerada con un espectador que, como el del grupo norteamericano, hallara en los muñecos un

¹⁷ Magaly Mugerica, en *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, 1981.

¹⁸ «Comentario a *La dramaturgia cubana en la literatura cubana*», Rine Leal, en *Letras. Cultura en Cuba*. Volumen 3, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

símbolo de mayor valor político-ideológico. Los Camejo y Carril habían obrado desde la técnica de los grandes títeres a inicios del 59, con su Teatro de Esperpentos, y tenían en su haber una larga trayectoria haciendo títeres en plazas, escuelas, al aire libre del país que recorrieron de punta a cabo fundando grupos y estimulando a nuevos discípulos. Lo que se les achacaba era el apoliticismo, ya condenado en 1967 dentro de la Declaración Final del Congreso Cultural de La Habana, en la que podía leerse el siguiente párrafo conminatorio:

Llamamos a la conciencia revolucionaria de escritores y científicos, artistas y profesores, obreros y estudiantes, campesinos, al pueblo en general, unidos bajo el mismo interés común, a incorporarse e intensificar la lucha contra el imperialismo. (...) Llamamos a la denuncia y a la investigación, a la oposición cultural y a la manifestación de protestas, a la desmistificación de las ideologías y al manifiesto, a la resistencia y al fusil; y siguiendo el ejemplo heroico del Ché, a la lucha armada y el riesgo de morir si fuere necesario para que una vida nueva y mejor sea posible.¹⁹

En su discurso del 28 de septiembre de 1968 para celebrar el octavo aniversario de los Comités de Defensa de la Revolución, Fidel Castro había denunciado un «fenomenito extraño, protagonizado por jovencuelos», «influidos entre otras cosas por la propaganda imperialista, que les dio por comenzar a hacer pública ostentación de sus desvergüenzas». Era el anuncio de una nueva operación de limpieza, recapitulada en un artículo del diario *Juventud Rebelde* el 12 de octubre.²⁰ La ardua confrontación entre moral y moralismo se cernía como un peligro inminente sobre aquel panorama, en el cual los artistas, animados por el éxito de la gira europea de *La noche de los asesinos*, con la cual se confirmó que el teatro cubano estaba en plena sintonía con las tendencias de actualidad, querían seguir quebrantando límites. Rozar la sexualidad era una posibilidad siempre explosiva, y habrá que recordar *Improntu galante*, de Ramiro Guerra, como un gozoso ejercicio danzario que tomaba en tanto pretexto la lucha entre hombres y

¹⁹ Declaración General del Congreso Cultural de La Habana, en la revista *Vida Universitaria*, número 209, 1968.

²⁰ El artículo, «Los chicos del cuarto mundo» presentaba cintillos tales como «Destruído el sueño yanqui», «Una lección moral inolvidable», etc. *Juventud Rebelde*, 12 de octubre de 1968.

mujeres como metáfora de otras tensiones y desenmascaramientos. En el propio Teatro Nacional de Guíñol, donde los temas afrocubanos esplendían sobre el tablado, el erotismo desataba a las figuras de *La corte de Faraón*, *La Celestina* y *Don Juan Tenorio*. Al regreso de un periplo por el Viejo Continente, en 1969, el TNG acumuló críticas y aplausos firmes, que se estrellaban contra la desconfianza política que los hizo regresar a Cuba sin tocar tierra soviética. Rine Leal entrevista a sus directores para *Conjunto*, y los interroga acerca del juego sexual en sus puestas en escena. Carucha Camejo brinda una respuesta que es, más que teórica, una declaración de principios políticos desde su retablo:

¿Cómo privar al teatro de títeres, al teatro de sus elementos más vitales? Eso se hizo, lo hicieron en diferentes épocas, lo despojaron, lo convirtieron en insulso y preciosista y artificial, mataron al teatro porque mataron al elemento hondamente humano, vino la mistificación, la corrupción del teatro. Los espectáculos que tú señalas han recibido la aprobación suprema, la del pueblo de Cuba que llena cada semana la sala y de su pueblo de trabajadores y de estudiantes, de maestros, de cañeros, van al Guíñol porque allí reconocen una manifestación teatral vital, alegre, optimista, allí se reconoce.²¹

El modo en que se divertía (y sobre todo reflexionaba) ese pueblo al que era preciso llamar a la lucha ideológica, era la máxima preocupación de los funcionarios del CNC. Como eco reactivo de los acontecimientos de ese 1968, se organizó una especie de seminario entre el 20 y 25 de octubre que tuvo su eje de discusión acerca de «La cultura como actividad de masas». Las intervenciones de ese cónclave adelantan no pocos matices del venidero Congreso de Educación y Cultura. La propuesta era descentralizar el rejuego artístico de sus centros de poder «tendencioso»: la cultura era un hecho social y ninguna élite debía controlarla. Lo que se anunciaba, en efecto, era el fin de ese pequeño grupo de artistas capaces de amasar un concepto cultural para dejarlo en manos de otro grupo, no sólo menor en cuanto a tamaño sino también en talento, que decidiría con su poder y sus argumentos burocráticos la cercanía que podía mediar entre el arte y el pueblo. La demagogia inflamó las intervenciones de esos nuevos úcuses,

²¹ Entrevista a Carucha Camejo, realizada por Rine Leal. Aparece en el número 9 de *Conjunto*, 1969.

entre los cuales ya son distinguibles, con voces y rostros específicos, Jorge Serguera, Luis Pavón Tamayo, Armando Quesada. José Antonio Portuondo lanzaba críticas póstumas a la indefinición nacionalista de la Avellaneda, Félix Pita Rodríguez advertía que «En literatura, como en el arte en general, no existe neutralidad. La ausencia de ideología es ya tener una ideología: servir con la pasividad a la clase dominante.» Quesada insistía en criticar al bufo y salvarlo mediante la inducción en sus resortes de la nueva moral socialista. Serguera abogaba por presentar la realidad latinoamericana en espacios como «Aventuras»: algo así como la muerte de *El corsario negro* a manos de Túpac Amaru. La voz espectral de Leopoldo Avila podía escucharse, como una suerte de segunda, en las palabras de Luis Pavón:

No se pueden crear las bases para trazar esta línea de trabajo en el campo de la cultura, sin una participación activa de las masas, ya que esta actividad debe mirarse como un trabajo político, que se realiza con la participación de todo el pueblo.²²

Al cierre de aquel año estaban dispuestas las piezas en el tablero. Los acontecimientos que median entre esa fecha y abril de 1971 sólo activan el motor de los futuros desplazamientos. La vida se planteaba en términos de batalla, y mostrar un solo síntoma de flaqueza era imperdonable: un error político. Los estrenos de *La toma de La Habana por los ingleses* o *Los juegos santos*, *En la parada llueve* y *Yo, o Vladimiro Maiakovski*, se combinarán con las primeras funciones del Teatro Escambray en 1969 y el estreno de *Peer Gynt* en 1970, alentadores de polémicas y enfrentamientos por lo general plantados desde una polarización poco productiva. Roberto Blanco funda Ocuje y repone su controversial y brillante *María Antonia*. Se abre la Escuela de Teatro para Niños y Jóvenes en Güira de Melena. Los niños conocen a los orishas mediante los títeres de *Ibeyi añá*. El Teatro Musical de La Habana produce *Vida y muerte Severina* y *Tía Mame*. Berta Martínez inunda la sala Hubert de Blanck con una *Bernarda* experimental francamente insólita. Todo eso era la vida teatral de Cuba. Faltaba poco para que las piezas más agresivas comenzaran a desplazarse.

²² Las intervenciones están citadas según el reportaje del seminario editado en *Bohemia*, en su edición del 19 de noviembre de 1968.

Incluso para una mayoría de teatristas que no conociera la poesía de Eliot, abril de 1971 fue indudablemente el mes más cruel. De la misma manera en que se acumulan y simultanean acontecimientos definitorios en octubre de 1968, en esos otros días se activaron los resortes que cambiaron de modo radical lo que hasta ese momento era el diálogo entre el artista, las instituciones y el aparato de Estado en Cuba. El I Congreso de Educación y Cultura, celebrado entre el 23 y el 30, es la matriz de la nueva política de enlace, y de ahí emanará toda la plataforma que rige la visibilidad u opacidad que recibirán ciertos creadores y tendencias. La calidad reactiva de la vida cubana convierte a ese evento en la respuesta pública más inmediata a otros hechos, desencadenados por la figura de Heberto Padilla, cuya detención por Seguridad del Estado el 20 de marzo culmina el 27 de abril. En la noche de ese día, mientras Fidel Castro comparece en la mesa presidencial del Congreso, Padilla pronuncia en la sede de la UNEAC su célebre e infausta autocrítica, en la que asegura haberse metamorfoseado durante el mes de prisión, y no sólo admite sus errores de flaqueza ideológica, sino que además llama al micrófono a colegas como Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, su propia esposa o el ausente José Lezama Lima, para que viviesen igual transfiguración ante las cámaras que filmaban el suceso. Se cuenta que Piñera, temeroso de ser convocado a tal acto taumático, se dejó resbalar en su silla hasta casi tocar el suelo, a fin de no ser visto entre los espectadores de aquel episodio de intensa teatralidad. La mezcla de miedo y teatro podían alumbrar pánicos no tan viejos.

La respuesta internacional se manifestó en dos cartas, firmadas por intelectuales y artistas de compromiso cierto con la causa revolucionaria hasta ese instante. La reacción fue la de un abroquelamiento de definiciones, que se transformó en el cierre del diálogo con esos creadores y la implementación de un ajuste de cuentas interno que hiciera escarmentar a otros posibles descarriados. Una actitud esencialmente defensiva prefirió no debatir lo sucedido, y sobre la resonancia de aquellos hechos vino a caer la pesada losa de la Declaración Final del Congreso, primero solamente de Educación y luego ya, también de Cultura. Se dictaron maniobras que preconizaban al movimiento de aficionados como expresión cimera del arte revolucionario, «contrario a las tendencias de élite» y se enfatizó el carácter didáctico que las expresiones culturales debían desarrollar a partir de esa fecha. Detenimiento especial se tuvo en acápites como Modas, Extra-

vagancia, Religión, Delincuencia Juvenil y Sexualidad. Se propugnó la eliminación de «aberraciones extravagantes», se ubicó a las creencias «procedentes del continente africano» como causantes de indisciplina legal y se definió al homosexualismo como «patología social». Los homosexuales constituían un «problema» en los organismos culturales y se abogaba por el alejamiento de tales personas de responsabilidades en las que pudieran influir en la formación de las nuevas generaciones, así como se les negaba el poder representar a la Revolución en el extranjero. El Hombre Nuevo podía adquirir el homosexualismo por simple ósmosis, y la maniobra sanitaria fue aplicada como dictamen inapelable. «¡Fuera los homosexuales y los contrarrevolucionarios nuestros planteles!»²³, se exigió en un Comunicado Conjunto de la UJC y la Unión de Estudiantes Secundarios publicado por *Mella* en 1965. Esa hora finalmente parecía haber llegado. El aire quedaría, según profetizara Feijóo, «más limpio». Pero también la pureza puede resultar irrespirable, y el propio autor de *Juan Quinquín* acabaría siendo obligado a abandonar la Universidad de las Villas, por orden de los nuevos funcionarios que lo consideraron tan sospechoso como aquellos a los que el poeta acusó en 1965.

A partir de ese momento Luis Pavón es la mano que concreta y firma los documentos de nuevos actos de prestidigitación, mediante los cuales desaparece lo *enfermo* y queda a la vista solamente lo que se creía por políticamente sano. Con Armando Quesada como principal ejecutor, el mundo teatral cubano fue reducido a los parámetros de la nueva moral comunista, y comenzaron a ser citados actores, dramaturgos, coreógrafos, asesores, directores, a la oficina del Consejo Nacional de Cultura sita en Quinta Avenida nº 8004, Miramar. Lo que se disimulaba en los famosos telegramas, como aún les llaman las víctimas de aquel rejuego, era una reunión aparentemente convocada por la Comisión de Evaluación del CNC. Lo real es que en aquel sitio se produjeron las entrevistas que marcaban el fin de la vida laboral de esas personas. Con Quesada frente a frente, representantes del Sindicato y el Ministerio del Trabajo (algunos mencionan a Manolo Fernández y Giraldo Acosta, personajes hoy de difícil recuerdo) y una grabadora dispuesta a recoger las palabras del citado, se procedía a someter a esas personas a la Resolución 3, mediante la cual se proclamaba que tales ciudadanos carecían de la debida idoneidad, falla descubierta en sus vidas privadas, en la expresión de sus propias personalidades.

²³ Comunicado en el semanario *Mella*, nº 326, 31 de mayo de 1965.

Si algunos no recibieron el nefasto telegrama o no se encontraron con Quesada, lo cierto es que el destino legal era el mismo. Antón Arrufat fue condenado a permanecer durante años en la Biblioteca de Marianao, como un oscuro asalariado que no podía recibir llamadas telefónicas ni visitas, tras ser convocado a una reunión por un funcionario de menor rango. José Milián, con el éxito fresquísimos de *La toma de La Habana por los ingleses* en el bolsillo, no pudo evitar los insultos de Leopoldo Avila, quien había denunciado esta puesta por mostrar «impostaciones de teatro extranjero»,²⁴ escandalizado por el uso desenfadado de la historia y por el travestismo de algunos actores. Ello le valió al dramaturgo ser tildado de las peores cosas, según consta en el acta que responde a su reclamación, tras haber sido despojado de su plaza laboral en Teatro Estudio, la cual argumenta:

... resulta que aunque el cargo que ocupaba era el de Director Artístico, ha trabajado fundamentalmente como autor dramático. Este sistema de mantener a determinadas personas vinculadas como autores al organismo ha probado su ineficacia, ya que no han rendido frutos de calidad; sus obras de teatro a las que hace referencia en el recurso, entre otras: *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, y *La toma de La Habana por los ingleses*, permite calificar su literatura como pornográfica...²⁵

Semejantes respuestas recibieron los que, no conformes con la aplicación del mecanismo, quisieron reclamar. Siendo ellos mismos, de acuerdo a la maniobra, quienes debían aceptar su separación del oficio que desempeñaban mediante una declaración en la que reconocían de forma autocrítica sus «errores», quedaban a merced de un rejuego burocrático que parecía no tener salida. La resolución era vertical respecto a los ya parametrados, a quienes, tras negarles la posibilidad de mantenerse en sus puestos de trabajo, magnánimamente se les «concedía» una segunda oportunidad:

POR CUANTO, En el Congreso Nacional de Cultura la Comisión 6-B encargada del estudio de la Influencia del medio social sobre la educación, recomendó:

²⁴ Crítica aparecida en la revista *Verde Olivo* el 12 de julio de 1970, n° 28, pág. 70.

²⁵ De la Resolución dictada por el CNC como respuesta a la apelación presentada por José Milián al MINTRAB, 9 de diciembre de 1972.

Evitar que ningún ciudadano que pertenezca a un organismo cultural y sea retirado de su cargo, por no reunir las condiciones para él, pueda pasar a trabajar a otro del mismo tipo. Establecer para esto un control adecuado mediante el expediente laboral.

POR CUANTO, El apelante pide una oportunidad y aún dado el carácter de los hechos realizados, esta oportunidad no se le niega en modo alguno, y la posibilidad de enmendar sus errores está siempre abierta y se ayuda al mismo situándolo en un medio distinto a aquel en que los ha cometido, ya que vinculado a una nueva realidad social le será posible superarlos en la misma medida de sus esfuerzos.²⁶

Gracias a tal alternativa que se suponía infalible como cura, la «nueva realidad social» llegó a las vidas de los hasta ese entonces conocidos como artistas. Milián terminó trabajando en el DESA como pintor de brocha gorda. Otros, que no pudieron asumir esa reencarnación, vivieron gracias a colectas de amigos. Carlos Repilado, que fue enviado a la Construcción, ha rememorado el trauma que generó el saber que la llegada de los telegramas era inevitable:

Esa historia comenzó, justamente, cuando estábamos poniendo la tercera versión de *La casa de Bernarda Alba*. El día que llegaron masivamente los telegramas a Teatro Estudio, que hicimos la última función, esa fue una función que yo no voy a olvidar nunca en mi vida, porque todos los textos tenían otra connotación, era demasiado fuerte, por la carga que tenía. Yo no sé si el público lo recibió, pero para los que estábamos dentro fue terrible. Fundamentalmente se nos decía que no reuníamos los parámetros morales, jamás discutieron los parámetros artísticos ni técnicos. El telegrama llegó a mi casa ese día por la tarde, y cuando llegué al teatro por la noche, habían llegado los otros de gente como Alicia Bustamante y que trabajaban en la *Bernarda*. Y ahí se formó el gran aquelarre. El telegrama era para citarte a una entrevista, no decía que te botaban, pero todo el mundo sabía lo que significaba. Tenías que ir a una oficina en Miramar, y mi entrevista fue con Quesada. Se te pedía que hicieras una autocrítica, tú mismo te

²⁶ Ídem.

botabas. No te decían: no puedes pertenecer al CNC porque estás incapacitado artísticamente, o eres analfabeto, o religioso, o eres homosexual. Yo les pregunté por qué, le dije a Quesada que me había hecho no una, sino diez autocríticas, y no encuentro un motivo por el cual me hagan esto, necesito que me digan cuáles son mis errores. Pero de ahí no salían, tenían unas frases hechas para responderte y nunca sabías cuáles eran exactamente los parámetros.²⁷

No todos tuvieron la suerte de algunos actores de esa compañía madre, quienes siguieron actuando hasta que les llegara la baja definitiva, que arribaba por orden alfabético, y lograron disimularse en los elencos de los famosos recitales que se creaban para demostrar la vinculación del arte con nuestra historia triunfal: *Tiene la palabra el camarada Máuser, Caminando y cantando*, etc. De aquella entrevista, se establecía un plazo en el cual el parametrado tenía diez días para presentarse en el Ministerio del Trabajo a fin de ser enviado a su nuevo oficio: en la propia reunión con Quesada se les entregaba la planilla correspondiente. De no obedecer, se les aplicaría la Ley de la Vagancia, con la consiguiente amenaza de encarcelamiento. Las propuestas iban desde sepulturero hasta cazador de cocodrilos: labores que, supuestamente, estaban bien lejanas de poder influir a esa juventud a la que había que ayudar a crecer en la más impoluta pureza, a diferencia de los reptiles de la Ciénaga de Zapata, cuya dura piel podría ser impermeable a cualquier expresión de blandenguería.

Esa juventud, claro, estaba precedida por la niñez. El golpe bajo que recibió el teatro para niños y jóvenes descabezó numerosas compañías, adocenó estéticas mediante una fórmula reductora, y cercenó liderazgos artísticos. El Teatro de Muñecos de La Habana fue fundido al Teatro Nacional de Guiñol. Pepe Camejo culminó siendo deshabilitado por Quesada en 1972, y sustituido por Egisto Agüero. La mayoría del elenco del núcleo del TNG fue parametrada, reduciéndose su membresía visible a las actrices. Carucha Camejo acabó retirada de su labor como directora, y si bien se le mantuvo el salario, no pudo activar ninguno de los proyectos que el colectivo anunciaba cuando se le paralizó: esto, la prisión a la que fue enviado su hermano y otras injusticias, la redujeron a tratamiento psiquiátrico. Quedaron como sueños *El reino de este mundo, Tres rituales por siete*

²⁷ Entrevista realizada a Carlos Repilado, noviembre de 2008.

para *Babalú Ayé*, *Venus* y *Adonis*, entre otros títulos. Acusados de elitistas, de promover la santería y la religión afrocubana, de homosexuales y apolíticos, de religiosos, ni los Camejo ni Carril volvieron a tomar las riendas de lo que fundaron. La destrucción del patrimonio de muñecos fue quizás la herida más honda que recibieron aquellos artistas irrepitibles, según recuerda Armando Morales:

Como no pudieron quemar a los Camejo, quemaron a los muñecos, o si no los repartían sin asomo de conservación, sin conciencia de su valor patrimonial. Yo guardé de aquella época las revistas *Titeretada*, otro aporte de ellos a la escasa teoría titiritera en nuestro país. ¿Por qué la verdad no la asumimos con responsabilidad? Aquí hubo personas contra los muñecos y contra los Camejo. Los arrinconaron para quemarlos o que se pudrieran, ¿dónde están los muñecos? A no ser algunos que quedan desperdigados por ahí, llenos de olvido, víctimas del odio. Muñecos como Shangó y Ochún en *Ibeyi añá*, que significaron las primeras hadas madrinas auténticas del teatro para niños cubano, sin recurrir a personajes europeos, ese valor era, es mayor que cualquier otro. Era más fácil quemar a los muñecos. El problema es que no se vuelva ahacer, ya lo que se perdió no tiene solución.²⁸

Al recelo tradicional que considera el arte de figuras como una expresión menor, se unió la vulnerabilidad de un colectivo que, a diferencia del Ballet Nacional de Cuba, el ICAIC, la Casa de las Américas o Teatro Estudio, no podía apelar a una filiación política o al apoyo de personalidades ligadas a las altas esferas de mando del país. Indefenso, el Teatro Nacional de Guiñol perdió gran parte de lo que lo identificaba. Hemos tardado años para comenzar a revisitar esa historia.

Cosa semejante padeció el Teatro Musical de La Habana. Considerado como una manifestación contaminada por la frivolidad, el amaneramiento y una ligereza poco compatibles con los nuevos dogmas, tampoco halló defensas y el conjunto se vino abajo. Los actores que sobrevivieron a la purga de este grupo y del Jorge Anckerman fueron repartidos entre los nuevos colectivos: Teatro Cubano y Teatro Popular Latinoamericano. Ramiro Guerra, tras un ensayo general del *Decálogo del Apocalipsis*, per-

²⁸ Entrevista inédita realizada por Rubén Darío Salazar a Armando Morales, 1999.

34 *Norge Espinosa*

dió el respaldo de los funcionarios del CNC, que aterrorizados por el valor explosivo de aquella propuesta, suspendieron el estreno y confinaron al coreógrafo a su apartamento, mientras la compañía que él fundó languidecía y se borraban sus éxitos primeros mediante una suerte de amnesia inducida. Roberto Blanco, que anunciaba en 1971 su arrasadora visión de *Divinas palabras*, fue juzgado y separado de toda acción teatral: Ocuje murió como resultado de ese golpe y mientras no pocos de sus actores buscaban refugio inmediato en el Teatro Político Bertolt Brecht y otros nuevos colectivos no calificables de sospechosos, no tuvo mejor alternativa que convertirse en traductor del Instituto del Libro. A eso debemos, entre otras, una espléndida versión de *El guardián en el trigal*. A eso debemos, también, la pérdida de años en los que su talento fue humillado y denostado. Eugenio Hernández Espinosa vio desaparecer a *María Antonia*, mientras otros elegían rápidas máscaras tras las cuales sobrevivir, acusado de propagar con sus obras la santería y otras manifestaciones de rezago capitalista. Tomás González, Gerardo Fullea, Pepe Santos, Ingrid González, Alicia Bustamante, Luis Interián, Aida Bustos, Pancho García, Ernesto Briel, Gerardo Montesinos... son apenas líneas de una extensa lista que al ser recordada sólo deja una interrogante de dolor, en tanto de una forma o de otra sintieron la parálisis o la invisibilidad que aquel moralismo les imponía.

No mejor, ya se sabe, fue el destino de Virgilio Piñera. Tras el estreno de *El encarne*, escrita a petición del Teatro Musical de La Habana que había producido, además, una interesante puesta de su *Electra Garrigó*, culmina en 1969 su vida de dramaturgo representado: le quedará otra década que vivir sumido en el ostracismo más hondo; y la muerte será la única salida de tan penoso estado. «No me han dejado ni un huequito para respirar», cuentan que decía el autor teatral más importante del siglo XX cubano. Aún en el silencio, resultaba incómodo. Sus obras se esfumaron de las carteleras, y sus discípulos (Arrufat, Estorino, Triana...) se vieron obligados a leer sus nuevas creaciones en tertulias clandestinas, ya que ninguna antología, selección, o revista, se atrevía a publicar sus nombres. Incluso esas tertulias representaban un riesgo: al saberse que en Mantilla Virgilio presidía una en la mansión de los herederos de Juan Gualberto Gómez, aquello llegó a su rápido final.²⁹ Estorino, como Suárez del Villar, consi-

²⁹ Sobre este acontecimiento puede consultarse el testimonio de Yonny Ibáñez recogido en *Virgilio Piñera en persona*, volumen esencial preparado por Carlos Espinosa. Ediciones Unión, 2003.

guió mantenerse como director artístico en Teatro Estudio, pero no podía representar sus piezas, y sólo autores filtrados por la muerte o la extrema confianza política podían ser añadidos a los repertorios. René Ariza fue condenado a ocho años de prisión. Se desbandó el núcleo de Los Doce, que durante algunas representaciones en la sala Hubert de Blanck debió enfrentar opiniones adversas a sus experimentos pronunciadas, entre otros, por Jorge Timossi. Iván Tenorio y Guido González del Valle son ejemplos de coreógrafos que vieron retardado el impacto de sus ideas en aquella hora tan lenta. La lista de los parametrados es una suerte de secreto a voces, y no falta quien, a la altura de estos días, haya querido sumar su nombre a ella, pretendiendo haber sido víctima de una persecución que hemos tardado tanto en denunciar.

Lo peor de todo es que la desaparición de esos artistas dejaba agujeros negros insalvables: varios de ellos eran los protagonistas del mejor teatro cubano de ese tiempo, no simples oficiantes a los que alguien pudiera sustituir con rapidez. El liderazgo artístico no pudo suplantarse con modelos mecánicos, y el arte cubano se estancó sin poder llevar a cabo la explotación cabal de muchos de esos modelos. Si en La Habana la danza, el teatro para niños y adultos, el musical, la pantomima, el arte lírico y otras expresiones perdieron sus coordenadas esenciales; no menos ocurrió en provincias, donde el procedimiento fue más oscuro al subrayarse, con la distancia, las seudointerpretaciones de una política ya torcida, en manos de funcionarios que se creían impunes al brindar sus versiones locales de tal legislación. René Fernández fue separado del Teatro Papalote, Miriam Muñoz por poco pierde su carrera de actriz junto a otros artistas matanceros. Pedro Castro, que ya había recibido amenazas locales, se halló sin armas ante las fórmulas excluyentes que se dictaban desde la capital. En Teatro Estudio Raquel Revuelta acogía a más amenazados: Frank Negro, Enrique Almirante y Erdwin Fernández, entre otros, llegaron desde la televisión de la cual se les había excluido, junto a figuras del teatro lírico que repentinamente se encontraron sin lugar, como Alina Sánchez. El dolor más grave debe haber sido corroborar que los amigos de ayer se convertían en cómplices y acusadores: el ahogo generado por aquella impotencia hizo firmar cartas, delatar, denunciar. No se niega que el oportunismo haya sido el catalizador de muchas de estas actitudes: el páramo engendra otras formas del páramo.

Se impuso como política un realce del teatro de aficionados: a toda costa había que demostrar que las masas, en conjunto, eran suficientes

para engendrar el nuevo arte socialista. Se hablaba de llevar el teatro y el ballet a la fábrica, a la escuela, a la granja: se descentralizaron los espacios de confrontación para abrir otros, mediante imposiciones quinquenales. Lo reactivo no dejaba de expresarse, y el Político Bertolt Brecht se transformó en el buque insignia de un pensamiento escénico privilegiado en cuanto a apoyo y estímulo oficial. Es este grupo el que hace realidad las coproducciones con el campo socialista: *El carrillón del Kremlin*, *Los amaneceres son aquí apacibles* y otras piezas inundan los escenarios, del mismo modo en que nuestras pantallas cinematográficas se convirtieron en infinitas estepas y paisajes de guerra importadas desde las naciones hermanas del CAME. Colectivos como Teatro Popular Latinoamericano, Teatro Cubano, Teatro de Participación Popular protagonizan ahora las carteleras. Entre junio y agosto de 1974 se efectúa en La Habana el Panorama de Teatro Cubano, en el que junto a los grupos mencionados, se programan Teatro Estudio y el Rita Montaner. Para esas fechas, los silencios desatados por la parametración están en su apogeo.

Quien quiera tener una idea concreta de qué se anunciaba como nuevo rostro del teatro cubano, qué líneas se estimulaban en ese marco, y qué se criticaba con acento vertical, puede echar una ojeada a *Teatro: en busca de una expresión socialista*, libro que Letras Cubanas le edita a Magaly Muguercía en 1981, y donde la asesora del Político Bertolt Brecht se revela como ideóloga de ese instante. Se ensalza al Teatro Escambray como ejemplo firme, sin delimitar lo que tenían como elementos polémicos sus primeras piezas, y se eleva a grado supremo lo que algunos sucedáneos producían en otros sitios del país. Se saludaba la existencia de una «dramaturgia cubana militante», integrada por obras como *En Chiva muerta no hay bandidos*, *El hijo de Arturo Estévez* o *Girón: historia verdadera de la Brigada 2506*. De esta última, firmada por Raúl Macías, se afirma en esas páginas que «abre un camino a aquellos dramaturgos que se decidan a asumir como único puede hacerse –con grandeza– el registro heroico.»³⁰ Entre los autores promovidos desde el escenario del PBB estaban el propio Macías, Paco Alfonso, Artiles, Gerardo Fernández, Buides, Armas Duque o Hernández Savio: sus piezas alimentarían el repertorio del movimiento aficionado, impreso en folletos que llegaban como normativa a las Casas de Cultura. En lugar de los directores parametrados, se promovió a otros

³⁰ En *Teatro: en busca de una expresión socialista*, de Magaly Muguercía, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 41.

como Ramón Matos, Wilfredo Candebat, Dimas Rolando, que en varios casos estudiaron dirección escénica en la URSS, a lo cual sólo podían acceder personas de probada filiación política.

Al mismo tiempo aquellas obras que no conseguían, a juicio de Muguercia, trasladar con eficacia la realidad revolucionaria a las tablas, eran objeto de duros señalamientos, escritos con la energía propia de un cuadro severo que regaña a sus subordinados al sorprenderlos en falta, desde ese detestable y demagógico «nosotros» bajo el cual tantos enmascararon discursos y prejuicios estrictamente personales. No sólo ella empleó este discurso. Mario Rodríguez Alemán criticaba los elementos provenientes de Meyerhold que creía descubrir en *La hija de las flores*, dirigida por Suárez del Villar.³¹ Freddy Artiles juzgaba al Héctor Quintero de *Si llueves, te mojas como los demás* criticándole:

Los profundos valores positivos de la nueva sociedad socialista no se expresan plenamente, elevándose a un primer plano lo no fundamental, todo lo cual deviene un criticismo vacío de contenido que se aleja en gran medida de los objetivos de la dramaturgia socialista, los auténticos valores de la nueva realidad revolucionaria.³²

La falta de un repertorio tan nuevo como idóneo conduce a las obras escritas por encargo, o concebidas en saludo a determinadas celebraciones políticas. El MININT, la Seguridad del Estado y otros órganos promueven concursos de dramaturgia y encuentran sus representaciones en obras escritas a la medida de una imagen *perfecta* de sus agentes, y se impone la moda de que sean miembros del Partido o la UJC los que entren a discutir, a la usanza de un coro de dioses, los conflictos y procuren sus soluciones. La estrategia se extenderá a los años 80, piénsese en obras como *Los novios*, de Roberto Orihuela para el Teatro Escambray. El teatro para niños desplazó a hadas y magos para poblarse de animales contagiados por un síndrome de trabajo enfebrecido, o pequeños héroes de la lucha mambisa, vietnamita o africana: en 1975 Javier Villafañe visita Cuba y los Camejo no pueden acercarse al célebre titiritero con el cual se carteaban desde los años 50. Sumándose a la política de coproducciones, el TNG, que había nacido con una pieza asesorada por artistas soviéticos, retoma esa línea

³¹ En *Mural del teatro en Cuba*, selección de críticas y crónicas de Rodríguez Alemán preparada por Rine Leal, Ediciones Unión, 1990, p. 26.

³² Freddy Artiles, en el diario *Juventud Rebelde*, febrero de 1974.

con fuerza y anuncia, entre otros títulos, *El canto de la cigarra*, dirigida por Stanislaw Ochmansky. El número de la revista *Conjunto* dedicado al arribo del juglar argentino vacía los nombres fundacionales del Teatro Nacional de Guiñol, y proclama los nuevos propósitos del grupo en un artículo que firma Karla Barro, en ese entonces directora del grupo y hoy radicada en Miami:

Nosotros, desde nuestro punto de vista, consideramos que el principio número uno de nuestro teatro para jóvenes espectadores, ha de ser la conquista por el pleno desarrollo de un teatro cubano pedagógico, acorde con las características e intereses de cada edad y percepciones, sin limitantes temáticas ni formales, sin convencionalismos, pero sí con determinados y positivos principios estéticos, morales e ideológicos ya establecidos, de acuerdo a nuestra concepción socialista sobre el desarrollo armónico del hombre.³³

Incluso dentro de esos parámetros no existía siempre una seguridad que, en el seguimiento de los mismos, evitara inesperados desacuerdos. Cuando Teatro Estudio invita a Yuri Liubímov para que dirija *Los diez días que estremecieron al mundo*, el célebre director soviético no será acogido con la misma complacencia que recibieron los que trabajaron con el Político Bertolt Brecht. Una coproducción, dirigida por el húngaro Gabor Zambecki a partir de *La familia Toth*, no pasó de los ensayos al estimarse, por la directiva de Teatro y Danza, que su propuesta no solucionaba los errores ideológicos del texto. A mediados de los 70, poco antes de que el quinquenio sufra sus primeros estertores, comienza a imponerse una estética que será catapultada a proscenio: el teatro nuevo, heredado como concepto de la dramaturgia socialista europea e implantado entre nosotros como un injerto al que se le dedicaron festivales y panoramas. Rosa Ileana Boudet dedica todo un volumen al tema, editado en 1983, que hoy puede leerse como un testimonio no exento de ingenuidad por su apuesta casi mesiánica acerca de la trascendencia de aquellos módulos que resultaron ser, por lo general, hechos coyunturales. Preguntarse cuántos de esos grupos sobreviven es hoy un gesto pesaroso: la política más optimista no puede garantizar determinadas calidades.

³³ En «Los niños y la aventura del teatro», artículo de Karla Barro en *Conjunto* 24, 1975, pp. 104-109.

8

Tampoco habría que procurar una visión enteramente demonizada de lo que se produjo en los 70: hubo también algunos montajes notables. Vale recordar que Teatro Estudio produce *Las tres hermanas*, *La vieja dama muestra sus medallas*, y *Galileo Galilei*, entre otros títulos; que el Escambray estrena en el período varias de sus piezas más controvertidas y notables (*El juicio*, *La vitrina*, *El paraíso recobrado*) poco antes de que en 1976 viaje a Angola y comience un período de oficialización que paralizó varios de sus lineamientos más riesgosos; será el primer grupo cubano que se presente en Canadá y los Estados Unidos. En ese período el Conjunto Dramático de Oriente encuentra su propio perfil al rescatar el teatro de relaciones, en el teatro para niños aparecen *El conejito descontento*, *Papobo* o *La guarandinga de Arroyo Blanco...*, que serán referenciales hasta bien entrados los 80. Pero son en conjunto espectáculos que dan sólo una pálida idea de cuánto pudo haber sido un movimiento teatral auténtico, en el cual esos montajes hubiesen coincidido con la riqueza y la diversidad que habrían aportado muchos de los parametrados. La coexistencia no se entendía sino en términos de exclusión, y la mayor pobreza de ese período emana de la escasa confrontación de modelos, de la predecible estructuración de los conceptos escénicos, de la visión que privilegiaba lo político y lo didáctico, la visión maniquea de los hombres y la búsqueda de sus objetivos personales atrapados en una perspectiva histórica que no se entendía, exactamente, como conflicto. Los vacíos en géneros concretos, el desprecio hacia fórmulas de origen popular como el bufo, el corte abrupto de la pantomima considerada inmoral por el uso de *maillots* y su estilización gestual, y la representación de varias zonas de la vida cubana como caldo de cultivo marginal sin matices, redujo el espejo teatral a una lección de moralismo, que no moral, como bien advertía Darío Fo.

Mientras mucho de esto ascendía, varios artistas trataban de rebelarse. Mediante apelaciones o cartas, expresaban su ahogo, para recibir respuestas sordas. El engranaje de miedo y silencio parecía hacer invulnerable el mecanismo, y los que dictaminaban esos métodos creyeron poder obrar en paz. Sin embargo, ya a fines de 1973 y durante 1974 comienzan a probar fórmulas de reclamación que no se conformaba con dirigir demandas al CNC. Armando Suárez del Villar, recordando sus estudios como abogado, dirige una apelación al Tribunal Supremo de Justicia, en la que desmonta los argumentos de Pavón, Quesada y sus acólitos. Lo mismo harán mu-

chos, encontrando apoyo en figuras a las que se debiera un agradecimiento no siempre alzado suficientemente, como el abogado Julio Dávalos. El fallo obtenido es una afirmación sin precedentes, al decidirse que la apelación tiene causa, y se ordena la restitución de los parametrados a sus puestos de trabajo, así como el pago de los salarios con carácter retroactivo. José Milián, tras insistir una y otra vez, consigue el apoyo de Lázaro Peña, que como otras personas implicadas en la revisión del asunto, descubren la inconstitucionalidad de la maniobra. Antón Arrufat escribió una carta a Fidel Castro. Gracias a ello, puede salir de la Biblioteca de Marianao y comenzar trabajos de edición en la revista *Revolución y Cultura*. Pero aún no podía publicar nada suyo.

Qué ha de haber sido aquel panorama, más allá de las afirmaciones triunfalistas y las exigencias emergentes de los ideólogos del teatro oficial, para que tal contraorden comenzara a cumplimentarse, es algo que dejó a la imaginación de quienes traten de recomponer esa memoria que nos falta. El peso de tales reclamaciones, sumadas a las que, desde otras esferas del arte cubano, lograron acumularse, hizo inaplazable el comienzo de alguna reparación. Si bien ello no desplazó a Luis Pavón de su visibilidad, si dio inicio a un reciclaje de lo que él y sus seguidores habían instrumentado, en tanto expresión de un recelo que, a no dudarlo, tenía raíces políticas con respecto a lo que debía ser y sobre todo, para lo que debía *servir*, la cultura a un proyecto revolucionario. Los argumentos tendenciosos no terminaban en los dirigentes del CNC, provenían de un más allá que aprobaba silenciosamente sus desmanes. Que el Tribunal Supremo haya concedido la razón a los demandantes, demuestra que en las fuerzas que propugnaban una nueva justicia no siempre existían acuerdos unidireccionales. Lentamente, comenzó a marcarse en algunos relojes la necesidad de pasar a una nueva dimensión de todos los diálogos.

Entre aquel 1974 y el 30 de noviembre de 1976 en que se anuncia la creación del Ministerio de Cultura, fueron reintegrándose a sus grupos algunos de los artistas que lograron vencer el resentimiento y la decepción causada por esta contingencia. Pepe Carril retorna al Guíñol, junto a Armando Morales, Ernesto Briel; pero Pepe Camejo, tras haber sido encarcelado en 1972, no pudo hacerlo. Tampoco Carucha, los fundadores del TNG emprenderán el camino del exilio. Ramiro Guerra se niega a volver a los tablancillos donde inauguró el tiempo de la danza moderna en Cuba: hallará respuestas en el Conjunto Folklórico Nacional y comenzará a editar los libros que concibió durante su retiro forzado. José Milián descubre que

en su expediente no aparecen las actas que lo condenaban y comienza un largo y tozudo recorrido para que no se le arrebaten los documentos que prueban el por qué de un silencio que lo apartó durante años: tendrá que comenzar casi de cero hasta probar que su talento permanecía intacto. La aprobación, en 1975, de las Tesis y Resoluciones sobre la Cultura Artística y Literaria sustituyen el aire enrarecido que asolaba a los artistas por un discurso que, pese a las fricciones y retórica del momento, auguraba un cambio saludable. Emergiendo entre los documentos aprobados por el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, esas páginas rebajan los términos prejuiciados con los cuales se alentaba a obrar en las declaraciones del nefasto Congreso de Educación y Cultura.

Imaginar que tal transformación ocurrió de inmediato y sin escollos, es tan ingenuo como no sospechar del abismo ocultado por la vegetación del propio abismo. Cuando se quiere repasar con rapidez y de manera triunfal el cese de aquel descalabro, se ha insistido en que la mera sustitución del CNC por el MINCULT bastó para echar luz sobre los acontecimientos, y se ha querido explicar a veces la oposición entre los desempeños de Armando Hart y Luis Pavón con la simpleza de un mal *western*. Si bien es innegable que el panorama se movió hacia acciones reparadoras, el quinquenio no culminó en 1976; para muchos creadores fue un período más largo, en el cual, tras esa fecha, se añadía la angustia de saber que algunos eran devueltos a sus puestos de trabajo y otros desesperaban sin recibir la misma propuesta de retorno. Hubo quien esperó hasta iniciados los 80, como René Fernández, para volver a su punto de origen. A otros, la llamada no les llegó nunca.

Que los recelos perduraban incluso dentro de los laberintos de la cultura, es cosa que se evidencia en las declaraciones de Alfredo Guevara ante un grupo de artistas cubanoamericanos con el que dialoga en junio de 1979. Virgilio Piñera, quien moriría apenas unos meses después, sigue siendo un personaje incómodo aún en esa fecha en que ya operaba el MINCULT y se restituían ciertos nombres a los catálogos:

Virgilio, como tú sabes, es un anciano. Virgilio Piñera es, en mi caso personal, una de las pérdidas que más siento para la revolución desde el punto de vista literario. Si tú quieres para la literatura no, seguirá siendo publicado, etcétera, no sé, ojalá que él termine sus días de un modo mejor. (...) Haciendo ciencia-ficción yo diría, bueno, y si nos surgiera ahora un Virgilio Piñera que no tuviera esa

historia, que no hubiese participado en *Lunes*... que no se dedicara a tratar de reclutar a los jóvenes intelectuales envenenándolos en sus relaciones y posiciones, o proponiéndoles planteamiento de determinadas posiciones ideológicas, y si no existiera ese pasado, y fuera un nuevo Virgilio Piñera el que naciera ahora, diría que eso ya sería harina de otro costal.³⁴

Lo que se propone en esas palabras es la utopía de algo así como la reinención de un célebre relato más cercano en el tiempo, que podría titularse *El anciano, el Lunes y el Piñera nuevo*. Piñera, «el hombre que fue *Lunes*» para quien la edad no fue nunca un pretexto fulminante, seguía escribiendo durante las mañanas de su retiro, y si como apunta el entonces Viceministro de Cultura «él no presenta obras de un tiempo a esta parte» se debía a los recelos que operaban contra él, y que se deslizan en esa misma intervención disimuladas bajo halagos a sus piezas pre-revolucionarias con las que intenta hundirse la producción del autor posterior a 1959. La revista *Tablas* se opuso a publicar el libreto de su pieza *El no*. Aún en 1987, Eliades Acosta publicará en el tabloide *Perfil de Santiago* una crítica acerba a la edición de relatos póstumos de Piñera, acusándolo de ser presa de una «autocondena», un «autoexilio». Guevara refiere el caso de José Triana, al que asegura totalmente reincorporado, muy poco antes de que el autor de *La noche de los asesinos* optara por el exilio definitivo en Francia. Que los hechos reescriben la historia de una manera que no siempre pueden prever sus protagonistas, es una verdad que contamina incluso los proyectos que se dicen más sólidos. Más allá de la coyuntura en que se pronunciaron esas frases, rescato otra línea de Alfredo Guevara con la que, al reproducir su intervención tal cual la dijo en aquel momento, demuestra un apreciable grado de consecuencia personal con sus criterios, errores o profecías, tan distinta de la actitud con la que muchos han intentado luego borrar, limpiar, corregir en blanco lo que afirmaron en otras circunstancias: «Creo que la aspiración de la revolución debe ser publicarlo todo algún día, y poner en discusión todo, cuándo es ese día, te doy mi palabra de honor que no propongo su aplazamiento por la comodidad de no tener que enfrentar los riesgos de la complejidad, todo lo contrario.»

³⁴ Fragmento de «La revolución la hacemos para hacer más compleja la sociedad», encuentro de Alfredo Guevara con intelectuales de la Comunidad Cubana en el Exterior, efectuado en la sede del ICAP el 9 de junio de 1979, recogido en *Tiempo de Fundación*, Iberautor Promociones Culturales S.L. 2003. p. 359.

Lo que temían muchos de los que durante el quinquenio fueron catapultados a primeros planos de acción, acabó produciéndose. Poco a poco, pueden volver a nombrarse, en las páginas culturales de la prensa, figuras y sucesos que por ese tiempo gris no debían ser mencionadas o elogiadas, operación que algunos todavía consideraban riesgosa. El regreso de los expulsados hizo coincidir en una nueva forma de tensión las diversas estéticas, tendencias, tradiciones y lenguajes que ramificaron la cartelera teatral e intentan revivificar los procesos coartados. Roberto Blanco retorna con una *Cecilia Valdés* que animará intensas polémicas, pero que refresca, siquiera sea de modo efímero, el encartonado concepto del arte lírico en Cuba. Cuando crea *Irrumpe* en 1983, rescata su *María Antonia*: es el gesto mediante el cual reanuda su quehacer anunciando que no piensa quedarse en el lamento vacío, recomponiendo una historia personal que, sin embargo, a la vista de las más nuevas generaciones, resulta incomprendido. Berta Martínez retoma al Lorca que debió distanciar durante los 70 y estremece con sus *Bodas de sangre*. Reimplantar los módulos levantados en los 60 chocó contra las pretensiones de una generación fresca que anhelaba apoderarse de los escenarios, reaccionando violentamente contra la grisura del panorama, en el que sobrevivían los colectivos fundados en los 70, el teatro nuevo, y al que regresaban los parametrados. Ello producirá las principales controversias de la escena cubana en los 80, que se inician con el Primer Festival de Teatro de La Habana.

Lo que significó esa cita en tanto espacio abarcador de expresiones y anhelo restañador, fue organizándose lentamente desde que Armando Hart confía en Marcia Leiseca para dirigir las proyecciones del teatro bajo las líneas del MINCULT. A través de entrevistas efectuadas en las oficinas del antiguo CNC (hoy Palacio del Segundo Cabo), comenzó un intento por restablecer la confianza entre los artistas, que en su mayoría dieron una respuesta inmediata a la posibilidad de volver a las tablas. El FTH, cuyas memorias fueron editadas en 1982 por la Editorial Orbe agrupa 21 grupos de todo el país, y los pone a dialogar con un presente en el que la herencia del XIX y el período prerrevolucionario asoman como bases de lo que se pretendía reconstruir. Revisar ese libro, en el que se rescatan fotografías, datos, testimonios, permite medir la temperatura del empeño, en el que aún subsisten ausencias concretas que evidencian los recelos persistentes. El único dramaturgo vivo cuyo retrato aparece entre los rostros modélicos de lo que antecede a ese hecho, es Paco Alfonso. Entre las imágenes que honran puestas y obras notables del patrimonio escénico nacional, brillan

por su ausencia *Electra Garrigó* y *Aire frío*, tan apartadas como el nombre de Francisco Morín y otros fundadores. La obra de algunos parametrados es referida pero no calificada ni devuelta en su real valor: uno de los grandes triunfos del Teatro Nacional de Guiñol, el hallazgo de un público adulto receptivo para sus propuestas con títeres, ni se menciona. Se afirma que el *teatro nuevo* descentralizó el paisaje escénico cubano desplazándolo hacia las provincias, con lo cual se sugería que todo lo que no perteneciera a esa expresión debería calificarse como *teatro viejo*. Esa modalidad tuvo incluso en 1978 un Festival Nacional, prueba de que se alentaba su perfil por sobre otros. Muchos de sus implicados viajaron al Festival Internacional de Caracas en una numerosa delegación, que excluía a los maestros históricos. En 1979 el Teatro Político Bertolt Brecht se despoja de las *chaikas* y los pesados abrigos rusos para estrenar la muy polémica *Andoba*, que desata un fenómeno de público notable y pone en evidencia que, mientras se pretendía una imagen teatral que no dialogaba verazmente con el aquí y el ahora de aquella sociedad cubana más allá de fórmulas resueltas de antemano e importadas, pervivían en la cotidianidad aspectos no tratados, como la marginalidad, según el caso. El acta del jurado del FTH otorga premios a espectáculos tan diversos como *La vitrina*, del Teatro Escambray, *Bodas de sangre* y *El precio*, de Teatro Estudio, *El carrillón del Kremlin* y *Andoba*, del Político Bertolt Brecht, *Yerma* y *Cecilia Valdés*, de Roberto Blanco. La relación incluye los cardinales de ese momento que se discutía en las tablas. Alrededor, otros grupos, como Cubana de Acero, el Dramático de Oriente, la Teatrova, el resurgido Musical de La Habana, intentaban pervivir o hacerse más visibles. La gama de fórmulas estaba moviéndose, a pesar de los límites que impiden hablar de una recuperación integral.

El éxodo del Mariel volvió a desestabilizar esa fotografía ideal que incluía a un público que también regresaba: al *andobismo* que siguió tras el éxito de la pieza de Abraham Rodríguez se añadieron textos por encargo, como *El escache*, de orientación política y visión estereotipada de aquella crisis; es lo que hace hablar a Rosa Ileana Boudet de «banalización del conflicto». La desaparición de numerosos artistas que habían retornado a las tablas cuando se abrió la posibilidad del exilio, demostró que pese a lo conseguido, todavía algunas heridas estaban abiertas. A los profesores rusos que iniciaron los cursos del Instituto Superior de Arte, poco a poco irían sustituyéndolos figuras verdaderamente referenciales de nuestra escena, que convertirán al ISA en un laboratorio del cual emanarán temas y grupos futuros, por encima del primer recelo que decretaba que sólo po-

drían dar clases allí graduados universitarios y de fugaces amenazas de quienes intentaron alentar nuevas purgas. Mientras, el teatro nuevo languidecía apesado en sus resortes repetidamente afirmativos. De tiempo en tiempo se escuchaban ecos de lo que predominó como criterio en los 70: una obra como *Calixta Comité*, de Eugenio Hernández Espinosa, no llegó al estreno oficial. Pero el ambiente logró acercarse a lo que alguna vez pudo ser esa utopía piñeriana, un *teatro nacional propio*, en el que por encima de las insatisfacciones singularizadas, el debate mismo era el reflejo de lo que aportaban las puestas en escena, y no lectura supeditadas únicamente a ideologemas que pudieran presionar sobre ellas hasta discriminarlas y hacerlas desaparecer sin más. Algo de lo perdido podía aún regenerarse en nuevos diálogos, y contra el vacío que amenaza siempre a lo teatral, quiso levantarse otro sentido de búsqueda no tan excluyente. Los 70 comenzaban a ser ya parte de lo que reconocemos, incómoda o no, como memoria.

9

Determinados exorcismos pueden demorar años en cumplimentarse. Máxime si se les hace operar como maniobras silenciosas, y la rehabilitación elude ser expresada en restituciones de visibilidad auténtica. Antón Arrufat ha dejado un comentario amargo sobre esto, en el Discurso de Agradecimiento por su Premio Nacional de Literatura, al referirse al final de su supuesto delito: «un delito que nunca se me dijo en qué consistía realmente ni que tiempo debía pagar por cometerlo. ¿Quiénes debían decírmelo y quiénes debían perdonarme?»³⁵ Supongo que muchos esperen aún por tal respuesta. Dentro y fuera de Cuba, dentro o fuera de la Revolución a lo que aportaron talento y fe, en la medida que supo hacerlo cada cual. Para que la respuesta misma a esa interrogante no parezca intangible, es que se han ido sucediendo diversas acciones que esclarecen el período aquí abordado, que incluyen desde intervenciones públicas en ciertos eventos hasta la creación de un Premio Nacional de Teatro, merecido hasta hoy, en su mayoría, por personalidades que sufrieron el pavonato en carne propia. No ha sido en verdad un proceso orgánico ni sistémico: los silencios saben pesar en la memoria como otra carga de dolor.

³⁵ En «Examen de medianoche o discurso de aceptación», texto de Antón Arrufat leído por su autor en la ceremonia de entrega del Premio Nacional de Literatura. Revista *Unión*, nº 42, enero-marzo, 2001.

Las secuelas de los 70 perduran de una manera que, si bien más sutil, no deja de ser perceptible aún hoy día. Están en el temor, la firmeza o la agresividad con la cual algunos de los que padecieron el *pavonato* y el *quesadato* organizan sus recuerdos; o en la negativa rotunda de algunos a dejarlos hacerse públicos. Roberto Blanco alguna vez se quejaba de que el teatro cubano tuviera tan escasa influencia en la vida nacional³⁶; de ahí, probablemente, el que hayamos demorado tanto en iniciar esta búsqueda acerca de una verdad que las generaciones posteriores han debido ir ganando por fragmentos, por aproximación intermitente, sin poder localizar los cardinales en libro, documento o testimonio asible. El teatro cubano puede explicarse más por sus rupturas que por sus continuidades, y los efectos de esas rupturas son los que nos llegan como historia. Si durante los 80 se recombina el panorama, a la entrada de la década siguiente todo ello vuelve a estremecerse. La desaparición del apoyo proveniente del mundo socialista, coincidiendo con la aplicación de una política de proyectos por obra que se congeló multiplicando la escena cubana en islas no siempre habitadas, así como la crisis indiscutible de grupos que ya no eran más que cadáveres insepultos, sumó inestabilidad a lo que parecía aproximarse a nuevas soluciones. La actual ausencia de verdaderas jerarquías es, de algún modo indirecto, otra secuela de aquellos desplazamientos. Las controversias entre los jóvenes que a fines de los 80 se descubrieron a sí mismos reconstruyendo las indagaciones experimentales de los principales nombres de los 60, demostraron la pervivencia de resquemores estrictos, y basta recordar lo que desató como fenómeno *La cuarta pared*, de Víctor Varela, para confirmarlo. O los amargos disensos que acompañaron, en el Festival de Camagüey de 1986, al estreno de una irreverente puesta de *Lila, la mariposa*, a cargo de Flora Lauten y un elenco bisoño. Pero incluso esos y otros dilemas, como el desencadenado en 1996 en el mismo evento por espectáculos como *Los equívocos morales* y *El arca*, de Teatro Escambray y Teatro Obstáculo, leídos por el periodista Jorge Rivas y otros no ligados al mundo de la escena como insultos a símbolos y conceptos sacralizados, consiguieron resolverse desde el debate, que pudo contener a voces ajenas a lo teatral para impedir que las aguas más turbias subieran de nivel.³⁷ En julio de 1989 la revista *Revolución y Cultura* mostraba en su portada a Rine Leal, entrevistado por Wilfredo Cancio Isla mediante un cuestionario

³⁶ En la entrevista «Ladrón de lunas», de David García Morales publicada por la revista *Tablas*, no 1, 2003.

que no eludió los aspectos más grises de esta historia, y en la que el maestro de los críticos cubanos advertía la sobrevivencia de recelos contra el oficio que tanto amó, así como habla con franqueza vertical sobre los desmanes de los 70. Dijo entonces Rine algo que puede seguir siendo útil, aun para nosotros:

No creo que el problema sea depurar responsabilidades que a todos atañen, sino en evitar la repetición del caos para no llorar años después frente al muro de las lamentaciones y comenzar a blanquear sepulcros, que es lo que estamos haciendo ahora. Porque hay muertos irrecuperables.³⁸

La memoria es una suerte de palimpsesto infinito, y varios de los que en los 70 negaron a sus colegas más experimentales, han retrocedido en esa actitud para reconocer hoy cuán equivocados estaban. Algunos lo hacen por escrito y en silencio, reconstruyendo parte de esa memoria amenazada. Otros, se limitan a flagelarse en espacios privados; o juran no haber pertenecido a la corte de los acusadores. La historia se compone de hechos, pero los hechos son la sombra de los seres humanos que los ejecutan. Tiempos tan duros como aquellos, en una circunstancia diferente, los hacen aparecer junto a sus víctimas aún en el mismo paisaje donde rectifican o eligen otras máscaras. Y no faltan los que se pasean impunes sin haber respondido jamás a lo que provocaron, escudados en la creencia de no haber obrado sino como soldados eficaces. Antes de refugiarse en un exilio venezolano, Rine Leal abogaba por un nuevo orden de transparencia. Los cierres del Período Especial acallaron ese anhelo, aunque en el teatro cubano pueden hallarse abordajes concretos a este período, no tan numerosos como tal vez necesitáramos, pero sí eficaces. Pienso, digamos, en *Las penas que a mí me matan*, (1991, Albio Paz) y por supuesto *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1998, José Milián). La discusión sobre esa etapa teatral en otras artes no es tampoco muy variada, aunque filmes como *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y novelas como *Máscara-*

³⁷ Recomiendo al respecto la lectura del dossier «Teatro y espacio social, una polémica necesaria», aparecido en el número 1 de *La Gaceta de Cuba*, 1997, que incluye las críticas de Rivas, las respuestas que provocaron, y la transcripción de otros textos que se sumaron al debate, así como artículos de Graziella Pogolotti y Abel Prieto.

³⁸ «Privilegios de la memoria», entrevista a Rine Leal por Wilfredo Cancio Isla en el número 7, julio de 1989, de *Revolución y Cultura*.

ras (Leonardo Padura, 1997) pongan el dedo en la llaga con resultados estéticos y provocaciones que funcionan como claras señales de alerta.³⁹

Si las circunstancias no hubieran resultado tan adversas, quizás no hubiésemos tenido que estar aquí para recordar todo esto, porque ya en septiembre de 1994 se produjo en la sede de la UNEAC un coloquio en el que varios de los afectados por la parametración repasaron la década del 70. Coordinado por Bárbara Rivero, contó con intervenciones que lograron canalizar numerosos traumas, pero que, en oposición a lo prometido, no fueron divulgadas ni publicadas: el destino final de esas palabras que alguien recogió es otro misterio que aporta dudas a la posibilidad de hacer más diáfanos esos recuerdos. Tal vez de haberse editado ese conjunto de textos no hubiesen resucitado con tanta lozanía, en las pantallas de nuestra televisión, algunos de los más temidos ejecutantes de aquella política dogmática. Pero no ocurrió y lo cierto es que nos encontramos hoy aquí, tratando de reorganizar una secuencia en la que explicar tanto error es tan agotador como imprescindible.⁴⁰ Durante el proceso de entrevistas que realicé para confirmar datos y criterios entre los sobrevivientes de aquel hundimiento, repetí una y otra vez la misma pregunta final: ¿es acaso necesario, pese a la molestia que puede causar el remover este pasado, hablar de sus días, revelarlo en todo lo posible, contar a quienes no lo vivieron qué ocurrió? A la interrogante, que podría parecer ingenua, todos

³⁹ Puede añadirse a esas referencias *¡Ay, mi amor!*, espectáculo de Teatro El Público dirigido por Carlos Díaz a partir de testimonios del actor Adolfo Llauradó. Estrenado en el 2008, en la sala que lleva el nombre de ese recordado intérprete, repasa acontecimientos ligados a la UMAP, las depuraciones orquestadas bajo la nueva moral, y la parametración. Desde fines de la década del 90 han sido editados libros, entrevistas, que explicitan las causas hasta no hace mucho secretas de lo expuesto aquí. La nueva edición de *Los siete contra Tebas*, por el sello Tablas-Alarcos; y la aparición de *Yo, Publio, memorias de Raúl Martínez*, en coedición de Letras Cubanas y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, son ejemplo de ello. Curiosamente, no dejan, a su vez, de sumarse ciertas elipsis que pueden entenderse como eco latente de esos traumas: en el 2001 se editó por el Centro Juan Marinello *El juego de mi vida: Vicente Revuelta en escena*, en el cual Esther Suárez recoge una larga entrevista realizada al destacado director cubano, en la que sólo existe una fugaz referencia a la parametración de que fuera objeto su propio grupo, alrededor del abortado proceso de La conquista de México, en 1973.

⁴⁰ Hasta donde sé, únicamente la intervención de Armando Morales sobre el teatro de títeres para adultos en los años 70 ha sido recogida y publicada. Aparece en *El títere ¿en la luz o en la sombra?*, Ediciones Unión, 2002.

respondieron exactamente lo mismo: sí. Incluso en los más dolidos, o los que acceden a revelar estas memorias con mayor resistencia, hallé un gesto afirmativo al respecto. Saber más puede hacernos fuertes, menos ingenuos ante la posible reaparición de estos fantasmas o sus maniobras. El teatro es un reino extremadamente frágil. Sostenerlo en una memoria cabal puede servir de cimientos para los que, sobre los restos de un decorado a medio desmontar, vengan a levantar sus propios escenarios.

10

Suelo culminar algunos de mis textos con una especie de confesión, con líneas que me permiten revelar incomodidades estrictamente personales: insatisfacciones que seguirán alentándome en pos de otras páginas. Cuando este largo abordaje se haga público, se cumplirán dos años desde que el Centro Teórico-Cultural Criterios movilizara por vez primera a varios de los más brillantes hombres de artes y letras en Cuba como respuesta inmediata a la resurrección de Serguera, Quesada y Pavón. A fines de enero del 2007 se inundaba la sala Guevara de la Casa de las Américas para dejar en claro que nuestros artistas no habían perdido mansamente la memoria. De aquel gesto emanó un libro con el primer ciclo de conferencias, rápidamente agotado y de tirada en verdad insuficiente. Que hayamos tardado dos años en poder convocar una cita que proponga la revisión de lo acontecido en los 70 respecto al teatro funciona como síntoma elocuente de cuánto se ha demorado el arte escénico cubano en recomponer su pasado, en reorganizarlo desde una perspectiva que supere sus traumas y lo devuelva como una historia, su Historia, en la que podamos leer ahora y en el futuro una noción de verdad que no se limite a mencionar nombres o paranoias, víctimas o culpables. Recordar los 70 debe ser sobrepasarlos, colocarlos en un punto en el que, al releer todo lo que representa ese período, podamos asimilarlo en tanto acontecimiento del cual extraer conclusiones no paralizantes. Que nuestra historia halle pilares en la franqueza para entenderse de manera íntegra y progresiva es lo que, de algún modo, reclaman todas estas reuniones.

Dos años después, insisto, hemos vuelto a mirar aquel momento en que tantas cosas fueron amenazadas. Nos hemos reunido y escuchado las conferencias, y a través del correo electrónico cruzamos las invitaciones, las referencias, los ecos de esta respuesta que por encima de tendencias personales han logrado demostrar que la comunicación puede ser un arma

indispensable. La televisión, que desató estas reuniones con sus programas y el modo desproblematizado de promover a ciertas figuras, no ha ofrecido sino vagas disculpas, huidizas respuestas y ninguna promoción a estos encuentros, amén de preservar un lenguaje reacio a expresar una visión menos estereotípica de nuestra realidad y sus conflictos históricos y actuales: el reportaje preparado para repasar los 50 años del período revolucionario que se programó hace apenas varios días en las emisiones del Noticiero no puede ser expresión de un acriticismo más decepcionante. La divulgación de estas sesiones, si bien ha funcionado entre los interesados más directos, no ha ido más allá en otros medios de difusión. Se ha pretendido justificar esa suerte de barrera silenciosa argumentando que la mayoría (el pueblo) no sabe de qué se habla aquí, y que difundir estos debates podría confundir a muchos. Quisiera alertar sobre la reticencia y el peligro de tal afirmación: el silencio sabe reproducirse en hondas formas de ignorancia, y aprovechar la oportunidad, verdaderamente excepcional, de lo que varios intelectuales han ofrecido como reflejo consciente y progresivo de los 70, lejos de aportar turbulencia arrojaría, creo yo, la suficiente claridad como para que, dentro de unos años, no tengamos que ser convocados a lo mismo para explicarnos una leyenda que reitera sus secretos. Los testimonios que he recogido no me caben entre las manos: son historias individuales que, en conjunto, dicen otras verdades del País. Espero que un nuevo tomo se edite con las conferencias que se han producido después de las primeras. Y que en él, junto al teatro, se analicen otros segmentos de la vida, el pensamiento y la cultura cubana, desde la convicción de que el error puede disolverse en nuevas fórmulas de verdad y rectificaciones. Por lo pronto, quiero agradecer infinitamente a todos los que me han ayudado en tarea tan ardua, y en quienes han confiado en mí para hacerla⁴¹. Porque no viví

⁴¹ El agradecimiento es, en primer lugar, a Desiderio Navarro. Durante años he ido entrevistando, por razones diversas, a no pocos de los parametrados, y la mayoría ha contado sus recuerdos aportándome pistas y testimonios invalorable. Junto a esos diálogos, en los meses previos a la lectura de este texto en el Centro Teórico-Cultural Criterios, entrevisté por segunda, tercera o primera vez a numerosos artistas, y también a funcionarios, ya fuera en encuentros personales o mediante el correo electrónico. Quiero agradecer a todos, y mencionarlos aquí: Armando Morales, Armando Suárez del Villar, Antón Arrufat, Ramiro Guerra, Mario González, Xiomara Palacio, Carlos Repilado, Carucha Camejo, Pedro Castro, Marcia Leiseca, Tony Díaz, Abelardo Estorino, Carlos Pérez Peña, David Camps, Mario Balmaseda, Iván Tenorio, Ingrid González, Carlos Espinosa y Benny Seijo; y en particular a José Milián, que ha sido tan

ni padecí en carne propia lo que fueron los 70, pero he aprendido a respetar, por encima de ese eco tan tremendo, a quienes se sobrepusieron a él y siguen *siendo* el teatro en una Cuba tan compleja. Porque aprendí a encontrar una verdad en la que mi propia búsqueda se entiende como parte de un *teatro nacional propio*. Porque estoy aprendiendo gracias a ellos a reconocer, sobre la grisura, los rostros y no las máscaras.

En La Habana, 11 de enero de 2009.

generoso. Asimismo, agradezco a Rubén Darío Salazar, Mónica Alfonso, Mirtha Beltrán Camejo y Marilyn Garbey su ayuda en la búsqueda de algunos datos y textos. Un agradecimiento más, a Anna Velfort, que en su página web ha colocado desde el 2007, textos y documentos de la prensa cubana de muy difícil acceso, gracias a lo cual el proceso de consultas e investigación fue muchos menos engoroso.