

Omar Valiño

LARGO VIAJE HACIA EL TEATRO DE UNA ISLA
CARTA

«En Cuba no tienen dinero, pero tienen tiempo».

Eduardo Manet

La Habana, junio de 2017.

Estimado colegas de «Teatro e Storia»,

me preguntan ustedes por el teatro cubano tras la desaparición de Fidel Castro. Es una explicación larga y difícil, y aún más difícil de comunicar. Por eso, después de varios intentos en otros géneros, me decido por el epistolar con la intención de que mi lenguaje resulte, precisamente, explicativo, fluido y capaz de relacionar las diversas zonas que involucra una respuesta coherente, quizás algo extensa para una simple misiva.

Fidel propone la Revolución como un proceso, en última instancia, de construcción cultural que permitiría, por un lado, mejorar las condiciones de vida y de trabajo de escritores y artistas, y por otro, ensanchar los escuálidos segmentos poblacionales que disfrutaban del arte y la literatura. Hoy podemos reconocer con facilidad que tanto la producción cuantitativa y cualitativa de la cultura cubana actual es el resultado de una acumulación histórica potenciada por la Revolución, al tiempo que se desarrolla su creciente demanda por la sociedad como un derecho conquistado.

Por eso, a diferencia de muchos países, en Cuba el teatro es una esfera subsidiada por el estado. Más de trescientas entidades creativas trabajan regularmente amparadas por un sistema con puntos en todo el territorio del archipiélago, regido por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y sus homólogos provinciales, la división para esa área del Ministerio de Cultura; una estructura derivada de sucesivas transformaciones en medio siglo, aunque vigente hace veintisiete años.

En un país de poco más de once millones de habitantes, se subsidia la labor de más de cinco mil artistas y trabajadores del teatro, la danza en sus variadas modalidades, el circo, el arte lírico y el teatro musical y de variedades, la pantomima, la narración oral escénica, entre otras especialidades que, en su conjunto, contabilizan en el último periodo dos millones de espectadores anuales entre visitantes en salas y en espacios alternativos gracias a unas cincuenta mil funciones por año. Permanecen abiertas en la capital unas veinticinco salas, muy pocas para la demanda habanera, tanto por parte de la

producción como del público. En cada capital de provincia, donde se concentra el resto del movimiento profesional, pues son contados los grupos en municipios, ya existen como promedio entre tres y cuatro espacios de representación, lo que sumaría otros cincuenta en todo el país. Las entradas tienen un costo bajísimo y en muchas ocasiones las funciones son completamente gratuitas.

El teatro en Cuba no cuenta con la poderosa tradición de otras artes, como la música por ejemplo. Aun así, estoy seguro de que nunca antes acudió tanto público al teatro en Cuba, como signo de esa conquista de un nuevo lugar para el teatro en el espacio social, aunque es algo más notable en La Habana y en algunas capitales de provincias de forma discontinua: Matanzas, Santa Clara, Camagüey, Holguín, Santiago de Cuba. En relación con el público, sobresale el enorme segmento de espectadores de la infancia, una esfera particularmente protegida en la Isla.

En realidad, hay algo que me parece más importante que el dinero destinado a tal actividad. Esto es, el lugar, la dignidad del quehacer escénico en el marco social. El reconocimiento y el estatuto del mismo con igual relevancia jurídica y laboral que cualquier otro trabajo. Y, por supuesto, la posibilidad que ese estatuto genera para que las artes escénicas, y el teatro en particular, tengan vida cotidiana y permanente a lo largo y ancho del país con su correspondiente repercusión e influencia públicas.

Predomina la agrupación en torno a proyectos de índole artística y no alrededor de empresas o núcleos de producción. En general la figura del director es determinante como líder de cada colectivo y no un manager o administrador. Grupos pequeños, medianos y grandes, compañías y hasta entidades en solitario, constituyen las células del sistema. El principal padecimiento del sistema es el déficit de calidad: no existe una adecuada correspondencia entre la base descrita, a pesar de sus innumerables limitaciones materiales y de otra índole, y la sostenida calidad propuesta por el teatro. Lo que no quiere decir que en las excepciones – demasiado pocas en mi opinión – no exista en Cuba un teatro de relevancia y en sintonía con tendencias de la región latinoamericana y caribeña, y mundial.

El teatro cuenta con una tupida red de eventos provinciales, regionales y nacionales que permiten la circulación por todo el territorio de la producción criolla, aunque es menor que la necesaria. Aquellos tienen diversidad de formatos, de plataformas conceptuales y de objetivos. Resultan de sumo interés los que se adentran en circuitos no habituales, como los de las zonas rurales y montañosas, para llevar el teatro a espectadores no entrenados, como la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa o la Guerrilla de Teatros en Granma.

Muchos se desarrollan en provincias, la mayoría liderados por agrupaciones asentadas allí. Entre ellos el Festival Nacional de Teatro de Camagüey que, cada dos años, reúne una selección de lo mejor estrenado en el periodo,

acompañada de una serie de acciones pedagógicas, críticas y de promoción, toda una fiesta que sirve como pocas para tomar el pulso a la totalidad del proceso teatral en la Isla.

De hecho, en la Cuba teatral, los años pares se trazan camino a Camagüey. Ubicado, desde hace varios lustros, hacia los últimos meses de cada uno de los correspondientes, el 2016 no fue la excepción.

Todo evento, toda acción, todo estreno se observa en la dirección de una flecha que culminará en la cita principieña, es decir en la antigua Puerto Príncipe, hoy una ciudad con medio milenio. Podría hacer una lista aún más detallada que la siguiente, pues son decenas los encuentros, jornadas y hechos que nos convocan a vivir la cotidianidad de nuestro teatro. Esta vez, sin embargo, me remitiré a algunos en los que estuve presente.

Los talleres internacionales auspiciados por el Centro Cubano del ITI y Tablas-Alarcos. El Festival del Monólogo del Teatro Terry, en Cienfuegos. El Encuentro con la Crítica, organizado por Tablas-Alarcos en Camagüey y más tarde en Granma. El Taller Internacional de Payasos, Las Tunas. El Máscara de Caoba, en Santiago de Cuba. El Encuentro de Investigación Teatral Al Centro, en Villa Clara. El Taller de Traspasos Escénicos, en el Instituto Superior de Arte, en La Habana.

Con ellos quiero significar la continua, abundante y enriquecedora lluvia de estímulos que felizmente padece el teatro cubano. Súmele, por la importancia de los mismos, aunque no pude acompañarlos, el Festival Mejunje Teatral, en Santa Clara, la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, el Taller de Altos Estudios de Dirección Escénica, en Matanzas. El Festival de Teatro Joven de Holguín, el Mayo Teatral de Casa de las Américas y un largo etcétera. Si sumo el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que se fundamenta en su especialización en torno al teatro de figuras y en un fuerte sentido pedagógico, más el Festival de Teatro de La Habana, con carácter internacional, ambos en años impares, quizás se vea mejor el conjunto. Los enlisto para visualizarles la idea de que creadores y grupos tienen un amplio abanico de posibilidades de diálogo, de ser vistos y de ver mucho teatro, un acento fundamental para la nutrición creativa, aparte de decenas de iniciativas de formación, académicas, publicaciones y otros tipos de intercambios, por remitirnos solo al teatro.

También es esencial, para muchas personas e instituciones, el vínculo con los procesos de formación, tanto en las vertientes académicas como fuera de ellas. Desde que el teatro cubano emprendió su pelea por la modernidad, distintas modalidades pedagógicas y escuelas han desempeñado un papel fundamental en su desarrollo. En las últimas cuatro décadas, este papel ha correspondido al Instituto Superior de Arte (ISA), universidad fundada en 1976 en parte de los terrenos de la Escuela Nacional de Arte que, a su vez, había nacido en 1962, como un proyecto de la Revolución, en el sitio del exclusivista Country Club de La Habana. La Facultad de Artes Escénicas estuvo entre

sus edificios primigenios y hoy se denomina de Arte Teatral al existir también una Facultad de Arte Danzario. El ISA interacciona cotidianamente con el contexto teatral nacional e internacional, no ha buscado nunca auto aislarse en el tiempo y en el espacio. No ha participado de viejos conceptos, sino en la construcción de nuevas estrategias para continuar la tradición asaeteándola con nuevas preguntas. Parte importante del rostro de la escena nacional de hoy se formó en sus aulas.

Ello explica, por ejemplo, que este último Festival de Camagüey se dedicara a los 40 años de fundación del ISA.

Creo que su gran proyecto, no siempre verificado en la práctica, ha sido romper el empirismo del teatro cubano, soñar con profesionales dotados de un oficio y un sentido. El aprendizaje transcurre a lo largo de cinco años y los estudiantes se licencian en arte teatral, sea en actuación, diseño escénico, teatrología, dramaturgia o dirección, con carácter posgraduado de Maestría esta última. Amén de sus naturales marcos académicos, siempre he visto como una ventaja su carácter no academicista.

Igualmente, las concepciones predominantes en torno a la crítica teatral en las últimas décadas, y de hecho la praxis derivada de las mismas, están estrechamente vinculadas a la existencia de la carrera de teatrología en el ISA. Esta enseñanza enfrenta el ejercicio teatrológico como un proceso vivo de desarrollo del pensamiento crítico, centrándose en el teatro, mas no exento de conexiones e interpelaciones hacia todo el panorama artístico y social tanto nacional como foráneo. Parte del reconocimiento de la subjetividad inocultable del acto crítico, pero se sustenta en la profundización científica de todos los componentes que intervienen en el acto teatro. En similar dirección, la carrera de Dramaturgia ha dotado de nuevos nombres la lista de autores cubanos.

Los espacios de formación actuales no se agotan en el ISA. Existen escuelas de actuación, a nivel de bachillerato, en varios lugares del país.

Por otra parte, destaca entre nosotros la función del campo editorial que, tanto en antiguas iniciativas como en las más recientes han legado, en su totalidad, una gran antología del teatro clásico y contemporáneo en dramaturgia, historiografía, teoría y crítica; entre aquellas las revistas «Conjunto», de la Casa de las Américas, y «Tablas», del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. En este sentido, nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos desempeña un papel más allá de sus mismas publicaciones, la mencionada revista y los títulos de Ediciones Alarcos. Busca, mediante sus acciones de gestión y promoción cultural, la actualización de los referentes en el teatro nacional y el acompañamiento concreto a las nuevas experiencias, al tiempo que no da la espalda a la memoria propia. Aunque cuenta con la ventaja de la especialización alrededor de las artes escénicas, varias casas y sellos editoriales del país aportan títulos técnicos, de dramaturgia y de pensamiento sobre el teatro.

Resalta, por supuesto, la dramaturgia del ya largo periodo; aquella que, como tejido al fin, explica, desde un imaginario crítico, el proceso de una sociedad. Escritura dramática que ha luchado de manera permanente por ser expresión y ágora social, humana y política. Abunda la diversidad de procesos de escritura, poéticas particulares, cercanías y diferencias entre autores, así como rasgos de época, puentes dentro de la tradición y vínculos entre sus rupturas. El teatro nacional, escrito dentro y fuera de la Isla, ha tironeado y asaeteado el cuerpo social, ha contado la historia de individuos y colectivos en medio de utopías y contradicciones, de luchas y de conflictos. En ese sentido, también es significativa la dramaturgia cubana pensada y producida fuera del espacio nacional. Aún las visiones más ácidas, sean de dentro o de fuera, responden al telúrico transcurso de interacciones resultantes de la Revolución, cuyos signos e implicaciones no pueden ocultarse, puesto que forman parte también de nuestro devenir como nación.

Nombres insoslayables, dentro de una mucho más extensa lista, serían los de Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Abelardo Estorino, María Irene Fornés, Eugenio Hernández Espinosa, José Triana, Antón Arrufat, Héctor Quintero, José Milián, Matías Montes Huidobro, Albio Paz, Iván Acosta, Gilda Hernández, René Alomá, Freddy Artilles, Manuel Martín Jr., Rafael González, Abraham Rodríguez, Pedro Monge, Abilio Estévez, Alberto Pedro, Nilo Cruz, Reinaldo Montero, Eduardo Machado, Raquel Carrió, Flora Lauten, Amado del Pino, Ulises Rodríguez Febles, Nara Mansur, Caridad Svich, Abel González Melo, Yerandy Fleites y Rogelio Orizondo.

Mientras, el camino de la dramaturgia cubana en el siglo XXI transita de la invisibilidad a la conquista de los escenarios. Si en 2000, las pobres carteleras apenas registraban nuevos títulos y no se vislumbraba otra generación de autores, diecisiete años después, la situación ha tornado en radicalmente diferente.

Carlos Celdrán revisa con Argos Teatro, en *Diez millones*, los intersticios de la historia de la Revolución desde la autoficción de su propia mirada. Abel González Melo nos devela con un metrónomo, en *Mecánica*, el paisaje de la nueva burguesía cubana, pieza asumida por esa misma agrupación. Agnieszka Hernández documenta, en *El deseo Macbeth*, el actuar enmascarado de varios sectores sociales, estrenado por Teatro D'Dos, que también montó de Yerandy Fleites, *La pasión King Lear*, y nos habla sobre el traspaso del poder y las máscaras de la traición. Marcos Díaz/Rogelio Orizondo lo vomitan en *El mal gusto*, que ellos mismos dirigieron. Reinaldo Montero mira historia y nación en *Áyax y Casandra*, estrenada por la Compañía del Cuartel. Más realista y lírico a un tiempo, Amado del Pino confronta y sueña en *Espontáneamente*, ya en repertorio de Cabotin Teatro. Nara Mansur ubica otras fronteras en *Ches-terfield sofá capitoné*, solo visto hasta ahora como puesta en espacio. Para *Criatura de isla*, Ulises Rodríguez Febles centra lo insólito y la cotidianidad de quien se empeña en sueños difíciles. Permanece sin estrenarse.

Las temporadas teatrales entre 2014 y 2017 tienen a estas piezas entre lo más destacado de nuestra producción. Presencia lógica si convenimos en que el teatro cubano volvió con más fuerza a sus acentos sociales en los últimos años. Me interesan estos textos allí como síntomas y expresiones de la escena viva de la Cuba de hoy, tanto en escrituras y lenguajes como en mutaciones culturales y sociopolíticas. Caminos del ser humano ante cada proyecto de vida, choques con los filos cortantes de los cercos de época o de realidades actuales. Y quemante memoria. Sus autores, residentes aquí o a caballo entre otras tierras y esta Isla, vibran a tiempo completo por este territorio avistado desde el aire como delgada línea que separa mar de tierra, pero que despierta poderosas ensoñaciones, inexplicables sentimientos, dolorosas contradicciones, fuertes desafíos. Parte y reflejo del teatro cubano de hoy, demostrativos de una preocupación que se nutre de la polis y hacia ella se destina.

El teatro intuía ese paisaje de contradicciones. Y el 17 de diciembre de 2014, los presidentes Raúl Castro y Barack Obama anunciaron al mundo el restablecimiento de relaciones entre Cuba y los Estados Unidos de América. Nos sentíamos parte, desde la Casa Editorial Tablas-Alarcos, así fuera muy modesta, de la construcción de ese puente, ahora trazado sobre más firmes arcos. Causalmente, el propio 2014 había sido un año de recuento y nuevas proyecciones en torno al intercambio entre el teatro de los dos países. Justo en el XV Festival Nacional de Teatro de Camagüey, la muestra bienal más amplia del teatro cubano, realizamos el panel “Una Isla, el teatro: Veinte años de intercambios culturales entre Cuba y su diáspora norteamericana”. Reiterarlo allí, con su visión histórica e integradora, adquirió un especial relieve y legitimidad. Fue un significativo espaldarazo público e institucional a una política de hermoso resultado.

Desde entonces, ha disminuido la percepción de riesgo sobre ese muro que se fijó por más de medio siglo contra Cuba por parte de los Estados Unidos, todavía vigente, si bien más agrietado. Porque el gran problema de Cuba es la realidad. Los enormes desafíos de la realidad. Cómo la amarramos o la desamarramos. Cómo le quitamos dureza y la hacemos placentera. Cómo participamos y nos hacemos escuchar. Por eso nuestro teatro es político. Porque es ciudadano.

Parte de los intelectuales se apasionan, ante todo, con los símbolos y colocan la discusión en otra parte. Le otorgan una importancia desmesurada. Pero, cual agujero negro, la realidad, cruenta en sus dificultades cotidianas y, al mismo tiempo, no exenta de riqueza, devora la luz de los símbolos y crea dolorosas contradicciones. Quizás sea el mismo problema del teatro entre símbolos y realidad, entre signos y artesanía. Sin dudas, es materia viva para él. Por eso, tal vez, se afirma que el teatro crece con las crisis.

Dos nombres insoslayables en esa perspectiva recibieron el Premio Nacional de Teatro (PNT) en Cuba, otorgado por la obra de toda la vida. En 2015

y 2016 el PNT pasó a manos de la generación que mantiene viva la llama del teatro nacional.

Carlos Díaz ha levantado con Teatro El Público un lugar donde miles de jóvenes descubren el teatro. A un ritmo frenético, Díaz estrena, mantiene largas temporadas, proyecta a otros directores bajo su manto, gradúa estudiantes de nivel medio o superior. Convierte su céntrico Trianón en una casa de teatro a la cual se acude para un divertimento inteligente, espectacular, hasta carnavalesco, pero que siempre ofrece visiones profundas y desgarradas sobre la historia y el presente de la nación.

Este año fue el premio para Carlos Celdrán, el líder de Argos Teatro, quien, en el pequeño espacio de una salita algo periférica, concentró sus búsquedas en micro-poética que exprimió códigos y lenguajes. La escenografía se constituyó en artefacto, el paisaje temático buscó una documentación de la realidad, la iluminación extrañó la secuencia de acontecimientos; actrices y actores nos hicieron partícipes de una vívida experiencia. Solo en apariencia realista, se trata, en verdad, de una negociación con lo real y con la realidad, que no es lo mismo. Una sólida apuesta conceptual de amplia capacidad dialógica con el público, cuyos pliegues más profundos no están a la vista y retan a cada espectador. Celdrán ha fundado y mantenido un ágora viva, un espacio para el ejercicio político y cívico desde su sólida cota intelectual. Ellos dos son paradigmas del difícil camino de la dirección escénica en Cuba en los últimos tiempos.

Tuvieron un aprendizaje, como en la mayoría de los coetáneos, mezcla del aula académica con el taller vivo de la práctica al interior de los grupos de los viejos maestros. Por remitirme a ejemplos que son ya lugar común, Carlos Díaz y Raúl Martín con Roberto Blanco/Irrumpe, Nelda Castillo y Carlos Celdrán con Flora Lauten/Buendía, Rubén Darío Salazar con René Fernández/Papalote, Carlos Alberto Cremata con Berta Martínez/Teatro Estudio, Joel Sáez con Fernando Sáez/Teatro 2 o Juan González Fiffe con sus maestros en el Yarey. Aparte de esos binomios directos, ellos, y aun otros como Julio César Ramírez que son todos parte esencial del rostro actual de la escena cubana, asistían además a una sala Hubert de Blanck a ver las puestas de Vicente Revuelta y Berta o los textos de Abelardo Estorino asumidos por él mismo.

No ha sido el panorama formativo de los 2000. Más bien los primeros años de la década transcurrieron bajo la impronta de una recuperación impostergable, dados los considerables deterioros de los Noventa. De los viejos maestros, en su etapa crepuscular, se vio cada vez menos, entre desapariciones y retiros. Los entonces nuevos directores, arriba mencionados, privilegiaban, como es obvio, sus propias travesías. Con su papel central, la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte también ha tenido que reencontrar caminos para reiniciar la carrera de dirección, que se perdió por demasiados años, ahora con el estatuto de estudios posgraduados.

Casi a la par, junto a ellos, nace una nueva hornada de directores teatrales cubanos. Si observamos el panorama teatral de la nación, descubriremos unas cuantas firmas nuevas como responsables máximas de los montajes en cartelera. Algunas de ellas consolidan su reputación con cada estreno, otras todavía son desconocidas.

De entre los directores, que son muchos, mencionaré a William Ruiz y a Rogelio Orizondo, ambos graduados del ISA en Teatrología y Dramaturgia, respectivamente. Para todos, vale la pena exigir una presencia más estable, menos circunstancial o esporádica, sobre los escenarios. Así como resultados escénicos que desborden anuncios, dibujos, intenciones. Las calidades de su formación y de su actualización pueden encontrar correspondencia en los espectáculos si se someten al diarismo de una praxis rigurosa.

El villaclareño Eric Morales se formó en Teatro Escambray. Su debut, con el Estudio Teatral Aldaba, que dirige Irene Borges en La Habana, y *Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera, constituye su mejor resultado hasta ahora. Duplicó el espíritu piñeriano al seguir con efectividad el vector con que el autor logra la violencia: el carácter lúdico de la saturación del signo. Y construyó un meta discurso: el joven director y actor parece decirnos que en el teatro él es más fuerte y por eso protesta, porque puede, ejerciendo un contrapoder público.

En Matanzas, Pedro Franco, quien se probó en el oficio de director solo amparado por su trayectoria de joven actor, ha fundado El Portazo, que me cautiva por la evidencia de un gesto: la decisión de expresarse a través del teatro aun sin todas las condiciones listas. A *Por gusto*, de Abel González Melo, ha sumado *Antígona*, de Yerandy Fleites y *Semen*, de Yunió García. Una coherente trilogía a partir de jóvenes autores vernáculos, en la que Franco demuestra capacidad de invención y de conexión con los nuevos segmentos de público que quiere privilegiar. El Portazo conquistó su territorio sin esperar por otro, existente o no, plausible ejemplo del carácter de este proyecto acunado al margen de las instituciones establecidas y ahora reconocido por ellas, pero todavía pendiente de un apoyo más estructural. Con *CCPC*, un intenso cabaret político, se consagró como núcleo.

La también matancera Sahily Moreda, estableció en la capital la Compañía del Cuartel, con la que asume, con regularidad, piezas de autores foráneos. Lo mismo *El archivo*, del polaco Tadeusz Rozewicz que *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*, de Roland Schimmelpfennig o *Solness, el constructor*, de Henrik Ibsen. En *El Dorado*, de Reinaldo Montero, alcanza su mejor cota.

El consagrado actor habanero Mario Guerra, ha llegado a la dirección desde su oficio de maestro. De las aulas del ISA nació *Ayer dejé de matarme, gracias a ti Heiner Müller*, un texto de Rogelio Orizondo que sirvió a Guerra para explicitar las búsquedas estéticas de la promoción de actores bajo su mando. Del juego intertextual con el influyente autor alemán, fue a Müller

mismo con su pieza *La misión*, donde acentúa su lúdico y abierto diálogo crítico entre teatro y realidad.

En Las Tunas, bajo el liderazgo de Ernesto Parra, ha florecido Teatro Tuyo. Tres lustros de ascendente espiral en el dominio de la técnica, la claridad de las ideas y la probada conciencia de la inserción social y el bien público. Tres dimensiones imprescindibles para el éxito verdadero de una agrupación teatral. Lengua diferente del arte escénico, el clown y su inversión de la lógica cotidiana son centro de su poética que tiene en *Narices*, *Gris* y *Superbandaclown* excelentes resultados recientes.

En Sancti Spiritus, Laudel de Jesús guía Cabotín Teatro. Aunque no tenía incursiones previas en montajes para la calle, tanto *El diablo rojo* como en *La mano del negro* parecen resultados de una larga experiencia en esta modalidad. También dedicado a la estética callejera, encontramos en Morón, Ciego de Ávila, a D'Morón Teatro, bajo la directriz de Orlando Concepción. Montajes de gran formato como *Medea*, *Troya* o *Cecilia* toman grandes espacios públicos mediante un lenguaje que juega con el pasado, lo clásico y el presente.

Entre quienes se dedican al trabajo para niños y adolescentes, que merecería similar relación a esta, nuevas inscripciones de directores son las de Arneldy Cejas con Teatro La Proa en La Habana. También Maikel Valdés en el resucitado Frente Infantil de Teatro Escambray y luego en Los Pintores, en Villa Clara, Emilio Vizcaíno y Yosmel López en el Guiñol Guantánamo, Cristhian Medina, antes en Retablos, de Cienfuegos, y ahora en El Arca, en La Habana.

El conjunto de esta producción, de no poca valía en el lustro más reciente, genera, por supuesto, no pocas controversias. Por ejemplo, la mayor cercanía con las sensibilidades de época puestas en juego por extraños artefactos extranjeros, sean textos o puestas, que por los habituales de parte de una tradición incapaz de renovarse en la pelea por lo auténtico.

O de la exigente evaluación ante las puestas en escena a partir de textos dramáticos actuales de otros países. Cuando no se “trasvasa” el material original a una contextualización nacional que interese al espectador aquí y ahora, y solo asistimos, en el mejor de los casos, a una simple lectura escénica de la pieza, destaca en primer plano el carácter de obra por encargo y no el sentido de apropiación artística que deberá guiar y conquistar cualquier travesía de esta naturaleza.

Con independencia de estas discusiones, algunas de ellas solo pertinentes para zonas de esta relación y de ningún modo para todas, se ha logrado, como me gusta decir, “mover las piedras” que significa, para mí, un curso más hondo de la andadura cotidiana. Apostar por fuerzas más intensas que remuevan la raíz de las cosas.

Colegas, para ir concluyendo.

A mí me gustó el último Festival de Camagüey, finalizado un mes antes del fallecimiento de Fidel Castro. No tengo otra expresión más sencilla y abarcadora, por superficial que parezca.

Amenazas que se proyectaron sobre él contribuyeron a apretar el diálogo, centrado en los recuperados Encuentros con la Crítica, toda una distinción, como el segmento teórico todo, de nuestro Festival Nacional de Teatro.

Nutridos, encuentros y foros, nos enseñaron a dialogar entre disensos sin que nadie enarcara una ceja. Parece que estamos aprendiendo.

Un festival tiene el sentido de atrapar, en un tiempo y espacio dado, una urdimbre y no aisladas células de ese tejido. Fue entonces visible, más visible que nunca, un nuevo rostro. Ya asentado, ya completo. Construido de disímiles trazos. Con la perspectiva del tiempo, son otros los grupos dominantes, otros los nombres, otros los maestros, otros los recién llegados y los aprendices ¡Ese es el teatro que debemos salvar!

Su dedicatoria a los cuarenta años del Instituto Superior de Arte y los treinta años de la Asociación Hermanos Saíz, que agrupa a jóvenes creadores, fue intrínseca a ese nuevo rostro que se perfila hoy.

Ese teatro, en su mejor franja, habla de Cuba, de su realidad y lo real, de nuestros conflictos, memoria, dolores, anhelos. Y lo hace abierto a distintos lenguajes, renovados, universales y cubanos, con la conciencia de que, en su autenticidad, todos pueden ser válidos y eficaces ante el ágora social. Es político. Ayuda a Cuba porque la interpreta y la devuelve con una intensidad ideológica y política que no consiguen otras estrategias. Compromete, de una manera compleja y a veces dolorosa, con esta nación y su destino.

Otra vuelta a Camagüey comprueba como la Cuba de la Revolución ha sido un país benefactor del teatro, amén de errores y contratiempos. Si muchos no lo aprovechan, es su problema y la institución rectora ha de tomar cartas en el asunto de una vez.

Pero el Festival Nacional de Teatro de Camagüey es el privilegio, nunca perfecto, del rostro que habita nuestras tablas.

¿De qué habla el teatro cubano?

De muchas, muchas cosas. Reducir ese amplio universo a pocas líneas, es solo pasión de críticos. A veces no habla de nada, eso es lo peor.

De una manera interesada, podría decirse que sigue hablando de lo mismo: de temas que atraviesan la vieja tradición del teatro del mundo y también la nuestra.

Pero esa generalidad se puede acotar. En los últimos años, de 2000 hacia acá, creo que el teatro volvió, como dije antes, con más fuerza a sus acentos sociales. Revisión de los intersticios de la historia de la Revolución, conflictos entre individuo y sociedad y caminos del ser humano ante el proyecto de su vida, ambos con el telón de fondo de ese propio marco, más nuevos paisajes temáticos (los mundos de nuevas marginalidades, entre otros).

Pero para tratar de precisar aún más: las temporadas de 2015 y 2016, y lo que va de este 2017, en sus puntos más interesantes, giran en torno al HOY de la nación. Por ejemplo, los nuevos ricos o la nueva burguesía cubana, cómo mira la historia y la nación la generación más joven, qué esperamos y qué esperan de nosotros en esta actual configuración histórica y la revelación del actuar desenmascarado de varios sectores sociales.

Sin embargo, dice un conocido periodista en una publicación digital, al recordar el centenario de Peter Weiss, que parece no estar de moda el teatro político.

Es una apreciación inexacta. El teatro político, como ustedes saben, se sigue haciendo en todo el mundo. Ha cambiado de rostro, de lenguaje, de estrategias. No se parece, por supuesto, al preconizado por Weiss más de cincuenta años atrás, pero lo que importa, en definitiva, son los principios, los sustratos, las vísceras sociales en escena. Les coloco dos ejemplos calientes.

En la Semana de Teatro Alemán, de noviembre de 2016, nos acompañó Stefan Kaegi, uno de los fundadores directores del equipo alemán de Rimini Protokoll. En el ciclo de conferencias que impartió en el Museo Nacional de Bellas Artes, mostró y comentó sus numerosas intervenciones públicas, realizadas en distintos formatos por toda Europa. ¿Quién podría decir que no es teatro político incisivo y anticapitalista, además de inteligente, creativo y brillante en el plano técnico y conceptual?

También en noviembre aconteció la tercera gran visita colectiva a Cuba del grupo multinacional Odin Teatret, asentado en Dinamarca hace cincuenta años. ¿Quiénes vieron *La vida crónica* y *Las grandes ciudades bajo la luna*, no asistieron a un teatro político?

Los avatares de una sociedad futura, por desgracia presente, atravesada por la guerra, la pérdida, la dureza del “destino”, el dolor y la violencia, la emigración y los desplazamientos forzados en *La vida crónica*, ¿no es teatro político?

Los textos de Brecht y la propia memoria de la larga trayectoria del Odin Teatret, renovados por la realidad del mundo, presentados de forma transparente y profundamente emotiva, haciendo añicos tantos mitos sobre el propio grupo, son otra prueba al canto en *Las grandes ciudades bajo la luna*.

Del teatro cubano podríamos listar numerosos espectáculos que convierten la platea en ágora social y política. Varios han sido mencionados más arriba.

El 2016 se despide en el Triánón, y sigue en temporada en 2017, con el estreno de *Harry Potter, se acabó la magia*, de Agnieszka Hernández, dirigido por Carlos Díaz con un potente elenco de jóvenes actrices y actores de Teatro El Público.

Pasa realmente que quienes no asisten al teatro, no se pueden enterar de que el teatro político está vivo y cambia.

Hombre al fin, ser humano, cuerpo humano mortal, murió Fidel. José de la Luz y Caballero, uno de los grandes pedagogos cubanos del siglo XIX, dijo que la justicia era “ese sol del mundo moral”. Y Martí escribió: “Yo quiero que la ley primera de nuestra República sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre”. Fidel completó el sueño reclamando que teníamos que «conquistar toda la justicia». La verdad es que yo me críe bajo esos preceptos, en casa, en escuela y en país. Y sigo creyendo en ellos, a pesar de todo. En ese mismo sentido, estimo el verdadero servicio de su permanente legado. Cómo actuar, en forma nueva, ante situaciones actuales, según sus principios e ideas.

Para eso, de veras, tenemos que cambiar y mejorar todo lo que corresponda. Que es mucho, muchísimo. Diría que una pelea a la propia altura de Fidel. Recuperar su audacia, su compromiso, sus grandes interrogantes de fondo, su combate legítimo contra la comodidad de las estructuras y de la mente de los seres humanos, no solo frente a los malestares superficiales.

Mi generación no estuvo sentada en el salón de la Biblioteca Nacional donde pronunció su célebre discurso *Palabras a los Intelectuales*. Por lógica, ni siquiera todos los que la integramos, habíamos nacido entonces, pero tuvimos el privilegio de disfrutar, desde niños y adolescentes, la rectificación y enriquecimiento profundos de una política cultural, no nacida, pero sí trazada en ese lugar hace 56 años.

Reducida a una llevada y traída frase («Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada»), dicho discurso conclusivo a sus tres encuentros con artistas, intelectuales y el mundo de la cultura, es leído más de media centuria después como un instrumento aleccionador de la política cultural de la Revolución; documento cuya riqueza rebasa con mucho los discutidos límites enunciados por la frase.

Fidel demostró las reales coordenadas para un diálogo: sensibilidad, amplitud, justicia, crítica, verdad, sentido político, principios firmes y transparencia. Hoy, en cada lugar donde surja un diferendo de cualquier índole, debe primar ese diálogo del convencimiento, la preparación, el desprejuicio y no la fuerza. Contribuir a la desalienación de todas las relaciones es su mejor continuidad, con base en la libertad, la democracia, la horizontalidad, la participación.

El prestigio de la creación artística en el seno de la nación alcanza cotas altísimas. El movimiento cultural es centro de la vida social y política. Y esto es así porque el destino del socialismo depende de la cultura. De un humano diferente al de la nueva alienación capitalista — cuyo sello, precisamente, se produce no solo, ni tanto, a través de las relaciones de producción, sino de la hegemonía de una avasalladora superestructura pseudocultural —; un ser pensante cuyo discernimiento íntegro, incluso, la condición estética para la más honda y compleja explicación del mundo. Solo podremos ganar en ese terreno como parte de una calidad de vida que sea “calidad de emociones”.

Para conseguirlo el arte juega un papel fundamental. No podemos ver economía y cultura sino como complementarios en función de una economía más productiva y organizada, pero hecha, a su vez, por mujeres y hombres de decoro y de conocimiento. En definitiva, somos más hijos de una fuerte hegemonía social y de una educación familiar que de una economía sólida.

El arte puede no producir “nada” porque despliega algo — como el arte mismo — inmensurable, y que no se produce en finca, tienda o fábrica alguna de este podrido planeta: produce y realiza felicidad. Lo hace aun cuando no vislumbre la alegría o la ternura.

Constatar a lo largo de la Isla la necesidad que el ser humano tiene del arte, es un lujo, un privilegio nuestro, no una desgracia de la que haya que ocuparse como un mal, sino una gran conquista cubana a la que no podemos renunciar. Porque esto dice mucho de nuestro desarrollo humano. Es parte de una complejidad y de una plenitud a la que hemos arribado, justamente, por ese ininterrumpido proceso cultural revolucionario y cuyo más delgado filamento puede solo tocarse en el alma con el arte.

Para mí, una escena viva de esa hondura, es el mejor legado que la obra de Fidel Castro dejó al teatro cubano, y la manera más revolucionaria de cumplir con él. Así de simple.

No sé si he logrado responderles su pregunta e inquietudes, ¿lo habré logrado?

Un fuerte abrazo