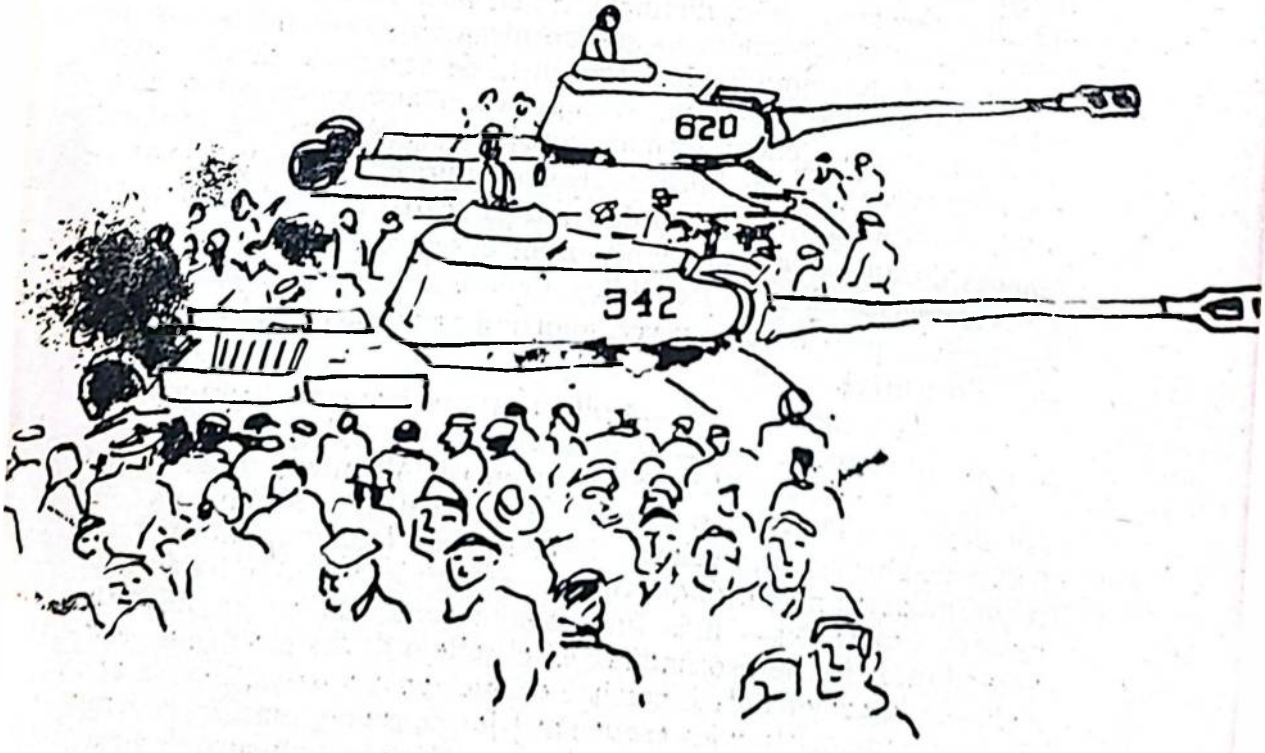
Una pelea cubana por la modernidad

RAQUEL CARRIÓ



Pequeña historia antigua

Si hay un hilo conductor de la actividad dramática y teatral cubana a lo largo de su historia es precisamente la batalla continua por lograr un verdadero teatro nacional, lo que no es otra cosa que la expresión, en el terreno artístico, del largo proceso de lucha y rebeldía por la afirmación de una nacionalidad independiente.

Obviando el largo período de antecedentes y primeras formas que adquiere la actividad teatral en el país, el siglo XIX ilustra el surgimiento de una dramaturgia que —tanto en su vertiente cultista, representada por la primera y segunda generaciones románticas (Heredia, Milanés, Avellaneda, Luaces), como en la línea vernácula, popular, que inaugura Covarrubias y alcanza un desarrollo mayor con los Bufos de fin de siglo— intenta, desde perspectivas y modos diferentes de creación, la afirmación de elementos de una nacionalidad ya plenamente conformada y en pugna con la dominación colonial. Las notas de cubanía y rebeldía social se enmascaran —se representan— bajo las formas de la idílica exaltación del paisaje nacional, la parábola histórica o las formas exteriores —a veces burlonas o caricaturescas, pero generalmente amables, graciosas— del cubano y su entorno natural y social. Aunque falsa en esencia la dicotomía de lo culto y lo popular en arte (traducida con frecuencia en la separación de lo literario y lo específicamente teatral, escénico), es imposible negar su presencia real como fenómeno histórico, clasista. A lo largo de todo el siglo XIX y gran parte del XX, hay dos zonas bien distinguibles en nuestro teatro, dos líneas diferenciadas de creación; lo que no niega entrecruzamientos posibles, puntos de comunicación. Una línea de desarrollo de un teatro vernáculo, popular, costumbrista, que recrea ambientes, personajes, situaciones; que genera formas (musicales, gestuales, vocales) de representación. Y una línea de teatro culto o cultista, de mayor solidez estructural, muy influido por el teatro español, italiano o francés durante la colonia, y luego por el teatro europeo en general y norteamericano, en la República. Cada una presentará determinadas limitaciones, pero a su vez, aportará ganancias o valores al desarrollo teatral.

La línea vernácula se desarrollará progresivamente logrando momentos fundamentales como la consolidación del género bufo en la segunda mitad del XIX o el fenómeno de Alhambra en las primeras décadas del XX. Su limitación esencial será siempre ser un teatro de absoluta inmediatez, destinado con frecuencia a satisfacer requerimientos más económicos que artísticos, y que se hará —por razones explicables— más fuertemente comercial en los años del Alhambra. Lejos de profundizar en el reflejo de los problemas esenciales de la nacionalidad, persiste en sus zonas aparenciales, la apoyatura costumbrista y los esquemas fijos de representación, resortes de la comicidad y la fácil comunicación. Más que un teatro de ideas, es un teatro que trabaja con el mínimo de ideas, a veces lo más

superficial, y se dedica a la recreación de ambientes, situaciones y personajes sobre esquemas conseguidos[1].

Sin embargo, hay ganancias, aportes al desarrollo teatral, precisamente porque se rescatan y logran fijar elementos cubanos de ambiente, de caracterización, de gestualidad o de lenguaje.

De igual forma, la línea "culta" admitiría una doble valoración. Porque si bien desarrolla un teatro más sólido desde el punto de vista conceptual y estructural, un teatro de ideas y conceptos, de debate político o social, está. a lo largo de su desarrollo, mucho más cercano a sus modelos conceptuales y estructurales metropolitanos (es a través de ellos que en gran medida debate y conceptualiza), que de los problemas y formas de ser concretos de la nacionalidad cubana. Quizás la línea vernácula se quedaba en el mundo de las apariencias de la realidad nacional; pero la línea cultista, descuidando la cercanía, los hechos concretos, se apartaba de lo particular de esa realidad favoreciendo una representación excesivamente general, abstracta, de sus formas y determinaciones.

Hay un criterio que no escapa, sino más bien responde a concepciones reaccionarias y seudocientíficas, acerca de que los períodos de acción armada, contiendas en que todas las fuerzas de una nación se concentran en la lucha, son necesariamente contrarias o retardadoras del desarrollo de la cultura y las manifestaciones creadoras. Sin embargo, vale aquí recordar la insistencia de Lenin sobre la necesidad del análisis concreto de situaciones históricas; es decir, el enjuiciamiento del carácter de los procesos de lucha: progresistas o reaccionarios, según los ideales y objetivos que los guíen. El proceso independentista cubano de segunda mitad del siglo XIX constituye, por su carácter progresista y revolucionario, un contexto activo y favorecedor de la definitiva consolidación de la nacionalidad y las formas que la expresan. Pero su primera neutralización por el Pacto del Zanjón, los años de entreguerras, y el posterior escamoteo de sus resultados por la ingerencia norteamericana, son los factores que determinan la deformación del proceso y atentan contra el pleno desarrollo de sus fuerzas. Son años críticos, en que

[1] Sobre esta caracterización ha insistido en diversas ocasiones el crítico, investigador, e historiador del teatro cubano Rine Leal. (Puede verse: *La selva oscura; Breve historia del teatro cubano;* entre otros libros del autor). Es lo que explica —sigo su criterio— que en los años críticos de la neocolonia el Alhambra —heredero de una larga tradición— funcione como un perfecto mecanismo de "desideologización". (Leal, R. Notas del curso de teatro cubano, ISA, 1979-80).

Un estudio detenido del bufo en el transcurso del siglo XIX arroja resultados de interés. Debe distinguirse cómo se comportan estas características en las distintas etapas del género. No es igual la caracterización del bufo de 1868-69 (que desencadena los sucesos de Villanueva, de enorme importancia política), que los bufos del regreso, luego del Pacto de Zanjón.

se obstaculiza el desarrollo de un teatro de ideas, y se deforma progresivamente el carácter del teatro popular[2].

En síntesis: la dilatada condición colonial durante el siglo XIX obstaculiza la plena realización de un teatro nacional, teatro de ideas y formas nacionales, y configura una historia rica en contradicciones y logros parciales, tanto en lo que refiere a la dramaturgia como a la técnica escénica.

En los primeros años de la neocolonia la polarización entre un teatro "culto" y una expresión popular, adquiere caracteres importantes. La obra de José Antonio Ramos —representativa de una primera generación republicana no sólo amarga, pesimista o frustrada, como a veces se piensa, sino animada de un profundo aunque anárquico sentido crítico con respecto a la realidad nacional— ilustra el esfuerzo consciente y sostenido por la creación de una dramaturgia que aborde los grandes problemas sociales del país y proyecte un ideario nacional y antimperialista. Y no es un caso único; otros autores de menor alcance intentaban un camino similar. Pero no pasaban de ser intentos aislados, en muchos casos desconocidos. Teatro de ideas y debate social, pero sin vida escénica y público real. Valdría la pena preguntarse cuál podría ser el público de Ramos: ¿la burguesía "nacional", a quien fustiga por su entreguismo y falsedad moral?; ¿la caterva de gobernantes y funcionarios corruptos?; ¿el pueblo sumido en una absoluta ignorancia y desconocimiento de formas superiores de la cultura? Teatro entonces que además, a falta de esa activa comunicación con el público, no renueva sus formas y sigue apegado a esquemas literarios que no satisfacen los requerimientos de renovación y actualización de la escena.

Por el contrario, sólo Alhambra imponía una explicable sentido de continuidad, una presencia escénica real. Esa imagen que hoy reconocemos deformada de la realidad, era quizás la más clara expresión de la crisis de un teatro y una dramaturgia nacionales. Esta última, repitiendo formas y esquemas expresivos del XIX, sin posibilidades de renovación, por la carencia de una práctica escénica y un público receptor. Desde este punto de vista, Ramos y Alhambra significaban, una vez más, intenciones polares. Pero ya en el primero hay el convencimiento —expresado en varias ocasiones— de que un teatro nacional debía ser, esencialmente, un teatro popular.

El problema de la modernidad

Podría interpretarse que a partir de la década del treinta esta polarización se mantiene sin ningún elemento de ruptura, renovación o

[2] El caso del bufo ilustra cómo se deforma, se devirtúa, una posible evolución del teatro vernáculo. El bufo del 68-69 habría evolucionado hacia formas más completas. Permeado por el autonomismo posterior al Zanjón, deforma sus estructuras y profundiza sus limitaciones. Posteriormente Alhambra ratifica, con nuevos ingredientes, este proceso creciente de deformación.

progreso. Pero no sería exacto. Si bien no es hasta el triunfo de la Revolución que se sientan las bases para la desmitificación en el terreno teórico y práctico-creador de la oposición entre un teatro "culto" de minorías y un teatro popular, y se crean las condiciones para la superación de lo precedente, no es menos cierto que, con enormes limitaciones y una larga serie de errores, gestos improductivos, la escena cubana y la dramaturgia habían iniciado un camino de búsquedas y renovación, al calor de las circunstancias históricas de la década del treinta. Las fechas no son aquí azarosas: en 1935 cierra definitivamente Alhambra; a partir de 1936 se inicia, con la experiencia de La Cueva, una etapa que abarcará —a través de grupos e instituciones sucesivos— hasta la década del cincuenta; *La recurva* (1939) de José Antonio Ramos, señala un cambio en la perspectiva estética y los modos expresivos con respecto a su obra anterior. La relación que existe entre estos intentos renovadores del movimiento teatral y el carácter también renovador de la producción dramática no descansa en una correspondencia de obras y extremos, o no fundamentalmente en esto. Más bien se trata de una compleja relación, en gran medida contradictoria. Tanto la escena como la dramaturgia acusan una comprensión de la crisis, del estatismo, de la ausencia de una producción moderna y nacional (frente a formas que reproducen estructuras y conceptos heredados de finales del siglo XIX y comienzos del XX); coinciden en las aspiraciones a la modernidad, pero no logran integrar un movimiento único de intenciones y esfuerzos.

Porque ¿cuál es, en realidad, el gran problema de esta dramaturgia?. Un problema en cadenas. Una dramaturgia que para desarrollarse necesita un activo y sostenido movimiento teatral; a su vez, un movimiento que hará enormes esfuerzos para mantenerse vivo pero se encuentra disperso, sin recursos, y sin público suficiente. Una dramaturgia que ya reclama para su desarrollo un movimiento teatral fuerte y un público mayoritario para su comunicación; que necesita romper una estratificación social, clasista, para realizarse como expresión artística contemporánea y nacional. Todo lo que, precisamente, no era posible en los marcos de la república neocolonial.

La década de 1920-1930 marca una toma progresiva de conciencia de la intelectualidad cubana que se define como un amplio movimiento de vanguardia política, científica y artística, y se expresa con características particulares, según géneros y manifestaciones, a través de líneas diferentes de creación. No se trata de una vanguardia homogénea, y su caracterización debe tener en cuenta la heterogeneidad de perspectivas y líneas de hacer artístico. Pero lo verdaderamente significativo, es ese impulso renovador que se expresa con extraordinaria nitidez en aquella Declaración del Minorismo de 1927, que constituye un texto clave para entender la orientación de la cultura cubana en esos años. La situación revolucionaria de

los treinta constituye la experiencia fundamental, y el burdo escamoteo de sus resultados significa una vez más la pérdida de un sentimiento de continuidad progresiva que marca la actividad cultural en todas sus esferas.

Sin embargo, se esquematiza nuestra historia, se lleva a un rígido mecanicismo historicista que obstaculiza la comprensión del proceso artístico, si se establece un corte y se separan, de una parte, los años de intensa actividad de 1920 a 1935; y de otra, los años difíciles, de agudas consideraciones sociales y culturales, de 1936 (40) a 1958[3]. Son los años en que se desarrolla (bajo la aparente) condición de una "estabilidad relativa"), la crisis mayor de la república; pero se simplifica su complejidad si se reduce sus características al pesimismo, la amargura, el estatismo, o la frustración nacional.

En primer lugar, porque se trataría de elementos caracterizadores de ciertos sectores o grupos de la intelectualidad cubana, no de su totalidad. Herederos de una tradición de rebeldía y debate social, un grupo considerable de intelectuales y artistas, lejos de involucionar a posiciones quietistas o evasivas, radicaliza su pensamiento y se mantiene fiel a posiciones de vanguardia.

En segundo lugar, porque el conjunto de actitudes que manifiestan un deliberado propósito de desasimiento, de no compromiso con las urgencias de la realidad nacional, no constituye un bloque único, de fácil caracterización; hay formas sutiles, a veces ingenuas o anárquicas, místicas o ineficaces, de rechazo, resistencia u oposición.

Como antaño el romanticismo entre nosotros encubriera (en su febril exaltación de la libertad, su rechazo a la opresión, o su agónico delirio del paisaje) un pensamiento político, anticolonial, la vanguardia —de manera mucho más compleja, menos fácilmente descifrable encubre, desde posiciones divergentes, una actitud de rechazo y rebeldía frente a la condición mediatizada, falaz, de la república. En este sentido, la pelea por la "modernidad" —que vertebra el período como un proyecto común, zona de convergencia de actitudes y respuestas distintas—revela un punto de interés en el desarrollo de la expresión artística nacional. Si es constatable una tendencia "formalista" en el período 1940-1958, se explica en gran medida porque la relación forma/contenido es una relación dialéctica móvil, activa (de contrarios)[4]; y en ciertos períodos del desarrollo artístico, en circunstancias históricas complejas (que atentan por su estatismo o carácter regresivo contra el dinamismo

[3] Es preciso tener en cuenta las observaciones de Marx y Engels sobre la complejidad de los procesos literarios y artísticos y la necesidad de no establecer correspondencias mecánicas entre las determinaciones socio-económicas y las características del desarrollo artístico. (En: Carlos Marx y Federico Engels/ *Sobre la literatura y el arte*. Editora Política, La Habana, 1965).

[4] Bushmin, Alexei: "Examen analítico de la obra literaria". En: *Revista Ciencias Sociales*, A. C. de la URSS, n. 3, 1971.

de los contenidos) los elementos de forma adquieren un carácter especialmente activo, como elementos portadores de un interés renovador. Se produce entonces una contradictoria relación formas/contenidos, que revela contradicciones contextuales[5]. Si el carácter renovador —por razones socioculturales determinadas— se desplaza hacia una priorización o absolutización de las formas, en detrimento de un vaciamiento o desfiguración de los contenidos esenciales, ello acusa una problemática estética de extrema complejidad.

Se trata de un fenómeno en mayor o menor medida común a toda la vanguardia literaria y artística universal, que se intensifica en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, y que asume entre nosotros caracteres particulares.

La pérdida de la situación revolucionaria de los treinta prolonga o intensifica las contradicciones de la neocolonia, dispersa nuevamente las fuerzas progresistas, y en particular, polariza al máximo las respuestas políticas y artísticas de la intelectualidad. Los que mantienen un compromiso con las urgencias de lucha de la realidad nacional, desarrollan un arte militante, no ajeno a la experimentación formal, pero que privilegia el contenido de sus representaciones. Por el contrario, en otras tendencias se desplaza la vocación renovadora (de hecho, esta perspectiva supone el repliegue, el desasimiento de un compromiso con la realidad que considera hostil, rechazable, pero no susceptible de transformación) hacia un otro terreno que puede ser la forma "pura", la forma "por sí misma", o —caso más complejo— una otra realidad "trascendente" o negadora de la primera que adquiere —pretende adquirir— una condición autónoma, suficiente en sí misma[6].

Ocurre que en esta vanguardia estética (en rigor una línea en el movimiento de vanguardia nacional) se produce una suerte de desprendimiento de un sustrato real, histórico, y es precisamente la pérdida de esta relación lo que desvía sus proyecciones hacia un estrato metafísico, ontologizante, de filiación idealista.

Sin embargo, dos errores de interpretación en torno a esta vanguardia serían los siguientes: absolutizar esta línea como única re-

[5] No necesariamente perceptible en la contradicción de ideas, sino en la propia relación forma/contenido, a saber: fenómeno de desequilibrio, desproporción entre la perfección o solidez formal (estilística o estructural) y el vaciamiento, escasez, o nulidad del contenido. Es lo que explica el verdadero carácter formalista en arte y no —como a veces se piensa— la excesiva atención a las formas o el carácter experimental, hechos propios e imprescindibles de la práctica artística.

[6] El grupo "Orígenes", en torno a la revista del mismo nombre (1944-56) es el fenómeno cultural cubano que, a nuestro juicio, ilustra con mayor nitidez esta problemática. El término "trascendentalismo" fue utilizado por Roberto Fernández Retamar para la caracterización del grupo. Sintomáticamente, la actividad literaria del mismo se desarrolla fundamentalmente a través de la poesía y el ensayo, y sólo ocasional o tardíamente sus integrantes incursionan en otros géneros; con la excepción de Virgilio Piñera, que ilustra una postura y evolución particular dentro del grupo.

presentantiva de toda la vanguardia artística nacional, excluyendo o minimizando otras líneas de creación; o reducir el alcance de su interés renovador, su búsqueda activa de la modernidad, el carácter mimético, reproductor de experiencias artísticas de la vanguardia universal, lo cual no es exactamente así[7].

La pelea por la modernidad en la vanguardia artística cubana (en todas sus manifestaciones) encubre un sentimiento de hostilidad hacia una condición neocolonial, dependiente, pero participa ella misma —en mayor o menor medida— de las deformaciones que impone esta condición. El grado de lucidez e independencia crítica que adquieran los escritores y artistas de esta problemática, marcará las diferencias de perspectivas ideológicas y estéticas, y consecuentemente, los métodos y modos de creación. Modernidad y cubanía son conceptos que se unifican en un proyecto de renovación (superación de una tradición precedente) y configuran una etapa de búsquedas y experimentación contínuas que no logra alcanzar sus objetivos propuestos en el marco de sus condicionantes históricas, aunque resulten de ella proyectos tan ambiciosos como una "Teleología insular"[8] (en el caso de José Lezama Lima y el Grupo Orígenes), o una más modesta "mitología nacional" (en Carlos Felipe), por citar dos ejemplos que sólo aparentemente pueden resultar muy lejanos[9].

De hecho, un intento de renovación planteado en estos términos se vuelve un fenómeno contradictorio en sí mismo, sin posibilidades de plena realización. Aun cuando se reconozca que son los elementos de forma los realizadores de toda renovación artística, lo son en la medida en que expresan determinados contenidos; es decir, en relación con un sustrato que otorga el carácter dinámico de la representación. Si las formas expresan el dinamismo —pueden llegar incluso a contradecir, negar o destruir como significantes el universo de valores representado[10]— lo hacen sólo a partir de con-

7 El concepto de "asimilación" (de influencias: técnicas, recursos expresivos, etc.), no supone la copia, traslación o reproducción mecánica. Designa un complejo proceso selectivo que excluye la simple reproducción y trata de la incorporación activa, creadora, de aquellos elementos que responden a los requerimientos contextuales, por razones de similitud y otras. Con posterioridad se desarrolla este criterio.

8 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía.* Letras Cubanas, ICL, La Habana, 1970.

9 Las afectaciones en estos proyectos pueden producirse en diferentes niveles de representación. Desde el plano de las formas (insuficiencias estructurales o estilísticas) hasta —en caso de formas altamente logradas— en la deformación de perspectivas frente a los rasgos que definen la nacionalidad. La diferencia en los grados de realización artística —explicable por factores diversos: de tradición, aspectos genéricos, de formación individual— entre estos ejemplos, no debe desborrar el contenido esencial de la problemática.

10 Es el caso de la rebeldía de las formas frente a contenidos estéticos. Puede ejemplificarse en la obra dramática de Virgilio Piñera, autor claramente representativo del período.

tenidos que funcionan como determinantes. La ausencia de este carácter dinámico es lo que explica el estatismo en la representación: mundos cerrados y estáticos donde la fuerza de las contradicciones constituye el centro de la imagen/acción, que puede expresarse con extrema excelencia o brillantez formal, mayor incluso en la medida en que ciertos elementos de movilidad o dinamismo internos —derivados de la fuerza misma de lo representado—, no rompan definitivamente la unidad estructural, el sistema de presentación[11].

Los fenómenos de vaciamiento, recurrencia, u otros —perceptibles en el plano del contenido de las obras— son correlativos, inseparables de las razones de formas apuntadas. De allí se derivará, además, el agotamiento progresivo de estos sistemas de representación[12].

En tres autores

A grandes rasgos, es la problemática que enfrenta la actividad literaria y artística del período. Lo particular en la actividad teatral —dramaturgia y escena—, es que mientras la vanguardia plástica, musical y literaria (poesía y narrativa) alcanzan sus primeras manifestaciones válidas entre 1920 y 1930-33, y continúan un desarrollo ulterior, el movimiento de la expresión teatral se retrasa con respecto a estas manifestaciones y comienza a ser perceptible a partir de 1936-40, coincidiendo con el período de hondonada mayor de la República, aunque tenga su centro generador en la década anterior, y su experiencia histórica fundamental en los primeros años de la década del treinta. Quizás se deba a este retraso —explicable por la complejidad de un arte que requiere como ningún otro un público "enfrente", que constituye una experiencia necesariamente pública, colectiva; que integra un sistema de señales no sólo visuales o sonoras, sino también verbales—, las formas extremas que asume una vanguardia que ve frenado el desarrollo de sus fuerzas, limitado el alcance de sus aspiraciones y posibilidades artísticas.

Para la producción de estos años, el reto es todavía la creación de una verdadera dramaturgia nacional, pero concebida y realizada con técnicas modernas que posibiliten su calidad estética y su proyección universal. En gran medida, esto explica el continuo forcejeo con los modelos de vanguardia: por la integración de estructuras y métodos artísticos de los dos factores: el interés de asimilación técnica de los modelos de vanguardia, y la aspira-

[11] De allí el "escamoteo" del estrato histórico real en *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, en favor de un estrato mítico que responde al proyecto enunciado. La presencia de elementos históricos concretos —el carácter dinámico de sus contradicciones— no habría permitido una estructura cerrada, un modelo de representación que responde a la estructura trágica griega.

[12] Este criterio debe tenerse en consideración por la importancia que tiene para el análisis de la dramaturgia posterior.

ción —sustantiva— de crear una dramaturgia y una expresión escénica de contenido nacional.

Un enfoque simplificador intentaría una separación de ambas tendencias, olvidando que lo que define y particulariza una problemática en la dramaturgia de estos años, es precisamente esta doble condición, su interacción. Lo que, además, le confiere una notable peculiaridad que no se reduce a la esquemática contrapartida formas (de asimilación)/ contenidos (nacionales), lo cual sería retrotraer el problema[18].

Porque no se trata —esta consideración introduciría una deformación no científica en la esencia de la problemática— de un simple fenómeno de "mimetismo" cultural. El término mismo de asimilación no se refiere a un concepto de copia, traslación, reproducción mecánica o indiscriminada. Por el contrario, designa un complejo proceso selectivo que excluye la simple reproducción de formas modélicas y trata de la incorporación activa, creadora, de aquellos elementos que responden a los requerimientos contextuales.

El factor de asimilación en estos casos no puede entenderse como un fenómeno aislado, porque pierde su verdadera significación; sino en el marco de una problemática cuyo rasgo fundamental es el carácter de renovación, remodelación, y superación de una tradición precedente. Debe tenerse en cuenta que se trata de una tradición bifurcada, en gran medida deformada, que no satisface los requerimientos de modernidad, expresión nacional, y validez universal; precisamente las aspiraciones que elabora, en su conjunto, esta vanguardia artística.

Lo fundamental, es que tanto el carácter experimental, como la tendencia a la asimilación técnica de modelos artísticos foráneos, son elementos implícitos en el afán de renovación o modernización en los términos planteados. Más allá de espejismos parciales u ocasionales posibles —que los hay— lo verdaderamente pertinente, esencial, es la búsqueda de un lenguaje teatral capaz de satisfacer los requerimientos de modernidad y universalidad en la representación de lo nacional.

Es a partir de estos criterios que puede entenderse que uno de los principales valores del período reside en plantearse el problema de una expresión dramática nacional en un nivel superior con respecto a la tradición precedente.

[18] Es interesante, en este sentido, el análisis de las obras que ilustran una primera fase de este intento renovador: *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera o *El chino*, de Carlos Felipe, y la evolución ulterior que describen estos dramaturgos hasta *Aire frío* (1959) o *Réquiem por Yarini* (1960). Se expresa: de la yuxtaposición de planos hasta la integración de los mismos. Puedo ejemplificar en "Dramaturgia de transición: tres autores". (Inédito, R. C.).

La obra de autores como Virgilio Piñera, Carlos Felipe o Paco Alfonso[14], ilustra el grado de complejidad de una problemática que alcanza, entre las décadas del cuarenta y el cincuenta, un punto climático en el desarrollo de una dramaturgia y un teatro nacionales.

Tres aspectos funcionan como indicadores en este sentido: primero, la relación entre la asimilación de modelos extranjeros y la aproximación a lo cubano; segundo, la relación entre los elementos provenientes de un teatro "culto", de estructuras elaboradas, y los elementos de una tradición popular; tercero, el fenómeno de la comunicación con un público que, debido a una estratificación de clase, no puede constituir un factor activo y determinante en la superación de estas contradicciones.

Si Piñera representa una línea "culta", atenta de continuo a la experimentación formal y las conquistas del arte universal contemporáneo, de *Electra Garrigó* (1941-48) a *Aire frío* (1959-62) asistimos a un sostenido intento de integración de "lo moderno" y "lo universal" a "lo cubano", desde su forma más primaria (en *Electra...*) a su producto de mayor elaboración. A lo largo de su trayectoria hay un continuo desplazamiento de uno a otro método de configuración artística, que le confiere a su dramaturgia un fuerte carácter proyectual, algo así como un continuo estado de aproximación y experimentación que no logra alcanzar —salvo en algunos momentos— su verdadera identidad[15].

Atrapado en el conflicto (insoluble en su marco de determinaciones) Cultura universal/ cultura nacional, no logra trascender esta contradicción que constituye el punto de mayor representatividad de su obra, donde el afán renovador, modernizador del hecho teatral, su "estar en tiempo" con una producción universal, esteriliza con frecuencia, e incluso deforma, los caracteres esenciales de la realidad nacional.

Algo similar —aunque en otro sentido— ocurre en el caso de Felipe, que se proclama heredero de una tradición nacional (de "Ramos a Villoch o Arquímides Pous...")[16], y centra su acción en elevar esa cultura "marginal" —cultura "de resistencia"[17] u oposi-

[17] Responde a la caracterización del autor realizada por la Dra. Graziella Pogolotti en su prólogo a *Teatro y revolución*, Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1980.

[14] Aunque Paco Alfonso se considera generalmente un autor del período anterior, el hecho de que la etapa fundamental de su dramaturgia y actividad teatral se desarrolle en estos años, replantea el problema de su ubicación en el proceso dramático nacional, que acaso contribuya a esclarecer una valoración más certera de su obra. En particular, es importante destacar el carácter abiertamente experimental de su producción, que lo relaciona estrechamente con la problemática teatral de estos años.

[15] El propio autor tuvo conciencia de este carácter "proyectual", de transición, de su obra, y explica las razones que lo determinaron. Puede verse en: Piñera, V.: "Piñera teatral" y más claramente en un artículo inédito.

[16] Leal, Rine: Entrevista a Carlos Felipe.

ción, de extraordinaria riqueza potencial, pero de escasísimo desarrollo en sus manifestaciones— al nivel de un teatro nacional y popular, lo cual explica los caracteres fundamentales de su dramaturgia; a saber, la idealización de determinados sectores y actitudes de la realidad, o al progresivo escamoteo de circunstancias históricas concretas a favor de una representación abstracta, mitificada, de la condición nacional.

El carácter fuertemente experimental, renovador, del teatro político de Paco Alfonso en estos años, así como su vocación creadora de una expresión nacional y popular, lo relacionan —por una u otra razón— con los autores anteriores. Pero representa el intento más sólido desde el punto de vista conceptual, toda vez que vincula su praxis teatral con un público y una orientación definidos. Con ello sostiene la continuidad del legado de Ramos y establece un punto de comunicación con un desarrollo posterior[18].

Y, sin embargo, son líneas que no alcanzan la plena realización de sus aspiraciones y búsquedas artísticas. La contradicción —planteada en diversas formas— Cultura nacional/ universal, la dicotomía —histórica y clasista— de lo culto y lo popular, las deformaciones ideológicas y estéticas presentes en ambas líneas de creación, y sobre todo, la carencia de un movimiento teatral estable, y de un público mayoritario para su comunicación, asfixian y retardan un movimiento renovador que no logra agotar sus posibilidades y aspiraciones artísticas, consolidar definitivamente sus búsquedas ni su orientación estética general, en el marco de sus condicionantes históricas.

De allí que se haya señalado el carácter de "transición" de esta dramaturgia[19], cuyo aporte fundamental será llevar una problemática a un punto en el que se impone la necesidad de nuevos caminos, nuevas opciones al desarrollo de la expresión dramática. Hay heterogeneidad en la producción de estos años como en las técnicas e intenciones escénicas, que van desde el esfuerzo ejemplarizante de Teatro Popular hasta la experimentación esteticista de Prometeo, por citar un ejemplo elocuente. Es un período de búsquedas incesantes que no logran una consolidación porque no hay sustrato real que lo posibilite, no hay la nación independiente que unifique, sostenga y estimule estos esfuerzos; no hay, en fin, nuevas concepciones que permitan la superación de lo precedente.

[18] Es, sin embargo, el más dañado de estos autores desde el punto de vista de la calidad de su dramaturgia. En gran medida, se debe a que el centro de sus esfuerzos se concentran en el logro de un público (de bajo nivel cultural, sin posibilidades de superación) y en una función divulgadora o concientizadora inmediata que, en esas condiciones, se mostraba incompatible con formas más elaboradas de comunicación teatral.

A ello habría que sumar la falta de una tradición de esta línea de trabajo.

[19] Leal, Rine. En: *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

De hecho, esta renovación teatral está marcada por los signos legibles de sus contradicciones. Se hereda una tradición popular, rica en posibilidades artísticas, pero profundamente deformada por los mecanismos coloniales y neocoloniales; se hereda una mediatizada tradición "culta" —a caballo entre sus aspiraciones de autenticidad y universalidad— donde el carácter mediatizado de sus representaciones obstaculiza, enrarece y frecuentemente distorsiona la imagen de lo nacional; se hereda, por último, un público separado por una estratificación clasista que impide el carácter mayoritario que requería, entre nosotros, una expresión teatral contemporánea y nacional.

En estas condiciones, lo popular tiende entonces a quedarse en esa zona "marginal", identificable con lo populachero, lo vulgar, lo sólo aceptable por un público de bajo nivel cultural y requerimientos artísticos; lo moderno, sólo a asegurarse en las técnicas novedosas de modelos importados para un público minoritario, de élite, de "entendidos" o elegantes que no entienden, pero juegan el juego social. Lo nacional, tiende a reducirse en el primer caso a los elementos externos de representación, que forzosamente devienen caricatura o melodrama; en el segundo, a la condescendiente y yuxtapuesta aceptación de "lo cubano", en otra forma también caricatura.

A partir de 1953, la crisis de la vida nacional adquiere formas de extrema violencia y el movimiento teatral —para sobrevivir— llega a un grado de máxima atomización que ilustra el fenómeno de las "salitas" de teatro, pequeños reductos donde ya parece renunciarse al viejo ideal de un gran teatro nacional. Los esfuerzos de los mejores autores como Piñera o Felipe, o la obra temprana de Rolando Ferrer, no logran imponer un repertorio cubano capaz de responder a los requerimientos políticos y artísticos del momento.

Cuando en 1958 se crea Teatro Estudio y elabora su primer manifiesto se está cumpliendo, una vez más, un compromiso ineludible con la cultura y la realidad nacional. Pero se está, sobre todo, replanteando la vigencia de un largo poryecto que —como tantos empeños anteriores— habría parecido por la falta de recursos, de apoyo oficial, de público, de nación suficiente y libre, sino fuera porque, unos meses después, con el triunfo revolucionario, la escena cubana abría sus puertas a nuevas opciones.