

HETEROTOPÍAS INSULARES:

IDENTIDAD Y RESISTENCIA EN EL TEATRO DE ALBERTO PEDRO

by

DIEGO DEL POZO

(Under the Direction of José B. Álvarez IV)

ABSTRACT

My dissertation discusses five theatrical plays written by the Cuban playwright Alberto Pedro Torriente (1955-2005) between 1989 and 1997, during the so-called Cuban Special Period. His theater became a site of resistance against the hegemonic Revolutionary ideology in Cuba. I approach his work with the theoretical framework of Foucault's article "Of other Spaces," in which he introduces the concept of heterotopia, as an enacted utopia that functions as a mirror of society that inverts, questions, and subverts the other spaces where they are inserted. Through the use of heterotopic spaces Alberto Pedro addresses questions of memory and representation in order to examine national identity, race, and gender issues. I contend that his theater operates within Revolutionary discourse, while contesting these same discourses. A reflection upon the use of spaces is also central in this work, within the framework of Cultural Studies. From the staging of his plays to the positioning of his theater within Cuban history and society, there is a redefinition of the concept of Insularity. Ghosts appearing on the ruins of Havana, his characters recover silenced memories from the past as lost traces of the Cuban palimpsest.

INDEX WORDS: Alberto Pedro Torriente, Artaud, Brecht, Cuban music, Cuban Theater, Cuban Drama, Epic Theater, Havana, Heterotopia, Identity, Insularity, Memory, Performance, Periodo Especial, Theater.

HETEROTOPÍAS INSULARES:
IDENTIDAD Y RESISTENCIA EN EL TEATRO DE ALBERTO PEDRO

by

DIEGO DEL POZO

B.S., Universidad de Valladolid, Spain, 1997

M.A., The University of Georgia, 1999

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2008

© 2008

Diego del Pozo

All Rights Reserved

HETEROTOPÍAS INSULARES:
IDENTIDAD Y RESISTENCIA EN EL TEATRO DE ALBERTO PEDRO

by

DIEGO DEL POZO

Major Professor: José B. Álvarez IV

Committee: Elizabeth Wright
Lesley Feracho
Betina Kaplan

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2008

DEDICATION

A Juana, Rodrigo, Nuria y a mi sobrino Rodrigo.

ACKNOWLEDGEMENTS

En primer lugar quiero agradecer al Dr. José B. Álvarez toda su generosidad como director de tesis y como amigo. Durante todos estos años ha sido un mentor excepcional que me ha ayudado a crecer tanto en el campo profesional como en el personal.

Gracias a todos los miembros de mi comité, magníficas profesoras de quien he tenido el privilegio de recibir su apoyo, ayuda y comentarios: Dr. Betina Kaplan, Dr. Elizabeth Wright y Dr. Lesley Feracho.

Agradezco especialmente a las instituciones universitarias su apoyo económico, que hizo posible la investigación y la finalización de esta tesis. En primer a la Escuela Graduada de la Universidad de Georgia, cuyo “Dean’s Award” me facilitó los fondos suficientes para que pudiera visitar La Habana. En segundo lugar al “Latin American and Caribbean Studies Institute” de la Universidad de Georgia, que me otorgó por dos ocasiones el “Tinker Graduate Field Research award”. Finalmente al Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Georgia, que me hizo receptor de la beca Dolores E. Artaud.

Estoy también en deuda con el ex-director del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Georgia, Dr. Noel Fallows, por su atención a mis necesidades y problemas y su deseo de facilitarme la mejor situación para poder desarrollar mi carrera universitaria.

Creo que a través de los años el Departamento de Lenguas Romances ha contado con magníficos profesores, estudiantes graduados e instructores, cuya amistad y presencia no puedo dejar de mencionar. Primero Nicolás Lucero, porque en cada conversación con él aprendo siempre algo nuevo y nuevos caminos se me abren en el horizonte. Mitch McCoy, a quien auguro una brillante carrera, con quien también mantuve sabrosísimas conversaciones y con quien nos desahogábamos de nuestros desvelos (yo por culpa de mi tesis y el por sus exámenes). Aurora Álvarez Andreu también tuvo la suerte de vivir al mismo tiempo que yo el proceso de escritura de la tesis. Compartiendo algún cigarro furtivo en el frío a la puerta del departamento, ella me hablaba de las mujeres de la posguerra y yo del Periodo Especial. Siempre nos acordaremos de todos esos cafés y de la música de la guitarra. Con Jorge Catalá apenas compartí dos semestres, los suficientes para crear una comunidad de intereses y una buena amistad. También a él agradezco que escuchara mis dudas y desvelos. También va aquí un emocionado reconocimiento a Roseta Tarrasó, María Elena Bermúdez, Lori Oxford, Celia Peris, Sarah Blackwell, John Ross, Rosaria Mangiavillano, Jairo Arcila, Tom Bavis, compañeros del departamento que hicieron mi vida más fácil y llevadera. Mención especial requiere Aitor Ezquerro y todas esas mañanas de piscina; Inmaculada Garnés, con quien tengo una complicidad especial que me permite desahogarme en momentos de agobio y fechas límites. Y pos supuesto, la inigualable Idoia Cebriá. Más que amiga, familia. Siempre estuviste ahí para lo bueno y lo malo. Gracias.

También tengo que agradecer la cariñosa y dulce amistad de Leo Cotlar, que ha sido siempre tremendamente generoso conmigo y que me ha hecho reír en más de una ocasión y ver las cosas con perspectiva. También quiero mencionar a Jaime González, Santiago Enríquez, Bryan Simon y a Nacho Garrido.

Un emocionado recuerdo a todos los que desde España han seguido mis desvelos y han mantenido una amistad que trasciende fronteras: Ricardo Vicente, Javier Sánchez, Cristóbal de la Mano, Lucía Quintana, Santos Uceró, y sobre todo Eva Martín que vino al rescate en el peor momento y me llevó a Cádiz donde el agua del mar y el sol me dieron las energías suficientes para acabar con esta empresa.

A todos aquellos que en Cuba fueron generosos sin límites a la hora de ayudarme a buscar información y a definir mejor el objeto de mi investigación. En primer lugar a Ricardo Hernández, magnífico investigador del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana. Me ahorró incontables horas de trabajo al haber reunido por su cuenta un material que me iba a ser de gran utilidad después. Juan Nicolás Padrón, de Casa de las Américas, pozo de conocimientos y fuente inagotable de palabras. A Jorge Domingo, también del Instituto de Literatura y Lingüística, perspicaz y con un sutil sentido del humor. Al artista plástico Alexis Esquivel, quien siempre me aporta una mirada distinta sobre las cosas y que, como un hermano, pasó toda una noche conmigo en el Calixto García, después del accidente con el polaquito. Gracias siempre, Alexis. Esta tesis debe muchísimo a Marial Iglesias, profesora de la Universidad de La Habana, y a toda su familia. Ella es ahora mi familia en La Habana, a quien quiero y estimo como amigo y como profesional. Como dice ella, esta amistad ya es para toda la vida. Y a todos los que en algún momento compartieron sus experiencias conmigo allá en Cuba: Francisco López Sacha, Heras León, Raúl Aguiar, Miriam Lezcano, Raúl Martín, Bárbara Domínguez y Abelardo Estorino.

Y por supuesto todos los estudiantes que han pasado por mis clases, quienes en incontables ocasiones han hecho de mi trabajo un placer y quienes son, en definitiva, los receptores de este trabajo. Gracias a todos.

A Irene Alessandra Álvarez Melis, mi sobrina, cuya alegría y ganas de vivir y de aprender le dan sentido a esta experiencia.

Estoy profundamente agradecido a Daniela Melis, que es mi hermana y mi amiga, a quien quiero con toda el alma y con quien seguiré compartiendo ese café para llevar, aunque sea de momento por teléfono. Porque sé que siempre que llame a tu puerta al otro lado dirán sí.

Gracias a Elena, que es la primera responsable de esta historia. Otro final me habría gustado para este cuento, pero no importa, los mejores son los que nos sorprenden y abren nuevas puertas, sin atarnos a nada. Gracias por toda tu generosidad y tu locura. El poso queda y la amistad perdura y mañana tendremos, espero, momentos y reencuentros.

Finalmente esta tesis va para mis hermanos y mi madre, que me han apoyado en la distancia y que siempre han estado ahí. A vosotros os dedico todo este esfuerzo.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS.....	v
CHAPTER	
1 INTRODUCCIÓN.....	1
2 EL TEATRO CUBANO DESDE EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN.....	21
EL PERIODO ESPECIAL Y EL TEATRO CUBANO.....	35
3 ENTRE LA LUZ Y LA PESTE: MEMORIA E IDENTIDAD EN <i>MANTECA</i>	43
EL FANTASMA DE CHANO POZO Y LOS INTERROGANTES DEL PERIODO ESPECIAL.....	43
EL ESCENARIO, ESPACIO LIMINOIDE Y HETEROTOPÍA: LA PUESTA EN ESCENA DE <i>MANTECA</i>	50
LA AMBIGÜEDAD EN <i>MANTECA</i> : CHOTEO E IRONÍA.....	60
BECKET Y EL TEATRO DEL ABSURDO EN <i>MANTECA</i>	75
BRECHT Y EL TEATRO ÉPICO EN <i>MANTECA</i>	81
RECICLAJE, MEMORIA E IDENTIDAD.....	86
4 DEL BENNY A CELIA: LA MÚSICA DEL REENCUENTRO EN <i>WEEKEND EN BAHÍA Y DELIRIO HABANERO</i>	93
<i>WEEKEND EN BAHÍA</i> : LA GENEALOGÍA DEL REENCUENTRO.....	93
<i>DELIRIO HABANERO</i> : LA MÚSICA COMO MEMORIA Y DELIRIO.....	107
VOCES QUE SURGEN DE LAS RUINAS: REESCRITURAS DE TEXTOS BORRADOS SOBRE EL PALIMPSESTO HABANERO.....	114

LA FUNDACIÓN PABLO MILANÉS: DELIRIO HABANERO, LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LA SALIDA AL EXTERIOR.....	123
CELIA Y EL BENNY EN EL IMAGINARIO CUBANO	127
LA CUESTIÓN RACIAL EN <i>DELIRIO HABANERO</i>	131
TEATRO DE LA CRUELDAD EN <i>DELIRIO HABANERO</i>	136
5 EL TRÁNSITO HACIA NINGÚN LUGAR: LA DESESPERANZA EN <i>MAR NUESTRO</i>	142
<i>MAR NUESTRO</i> Y SU REFERENTE	142
LA Balsa: HETEROTOPIA Y NEGOCIACIÓN DE LA IDENTIDAD	151
REESCRITURA DE UN SÍMBOLO NACIONAL: OCHÚN Y LA VIRGEN DE LA CARIDAD DEL COBRE EN <i>MAR NUESTRO</i>	158
CONFLICTOS DE GÉNERO Y DE RAZA EN <i>MAR NUESTRO</i>	166
TEATRO Y RITUAL EN <i>MAR NUESTRO</i>	174
6 <i>PASIÓN MALINCHE</i> : LAS SEMILLAS DEL TEATRO DE ALBERTO PEDRO .	180
OBRAS CITADAS	195
APÉNDICE	211
A ENTREVISTA A MIRIAM LEZCANO	211

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se va a centrar en cinco textos escritos por el dramaturgo cubano Alberto Pedro Torriente (1955-2005), entre 1989 y 1997, y estrenados en Cuba durante el Periodo Especial. Todos ellos sitúan la acción en una heterotopía (siguiendo la definición de Foucault), lo que le permite al autor reflexionar sobre diferentes aspectos de la sociedad cubana a partir de la reactivación de la memoria individual y colectiva: desde cuestiones de identidad individual y nacional hasta problemas de género y raza. Mantengo que su teatro es eminentemente contestatario, con la habilidad de mantener un equilibrio, dentro de los límites de la expresión revolucionaria, entre las demandas de sus públicos (nacionales e internacionales) y el propio posicionamiento ideológico del autor. Reflexiones sobre el espacio ocupan por lo tanto un papel central en este trabajo, que a través del teatro llega a planteamientos que lo acercan a los estudios culturales. Así se trata tanto la puesta en escena de su obra como el lugar de su teatro dentro de la sociedad y la historia cubana, revisitando conceptos como el de insularidad. Como ocurre en otros textos del periodo en Cuba, sobre las ruinas de un sistema y un espacio vuelven a resurgir los trazos borrados del palimpsesto cubano, recuperados en un ejercicio de memoria que partiendo de lo literal quiere ser ejemplar.

El teatro es un arte efímero, cuyos trazos el tiempo difumina, al igual que el mar borra las siluetas de Ana Mendieta sobre la arena. De su recuerdo nos quedan las partituras de los textos dramáticos. Ni siquiera hoy en día la reproducción digital de los

espectáculos puede rescatar la experiencia irrepetible de una puesta en escena. No en vano, en su repaso sobre el teatro cubano de los noventa, Omar Valiño intentaba recuperar los restos de los espectáculos paradigmáticos de la década “Trazados en el agua”, imagen que adquiere mayor fuerza en el contexto cubano, por su carácter insular. Una escena obsesionada con la identidad de una isla “de corcho”, balsa en las corrientes tumultuosas de fin de siglo, sobre cuya piel se escriben, borran y vuelven a resurgir memorias, discursos.

Esta tesis pretende recuperar las marcas que dejó Alberto Pedro en el escenario cubano de los noventa. Varios conceptos articulan las ideas sobre su teatro en el presente trabajo. Partiendo de la idea de heterotopía que definió Foucault, herramienta útil y productiva a la hora de abordar el teatro, espacio heterotópico en sí mismo, establezco enlaces entre el escenario, los textos de Alberto Pedro y la sociedad cubana en los noventa, destacando el carácter liminoide de la *performance* en las sociedades modernas (y en Cuba), tal como apuntó Victor Turner. Es decir, el teatro como un lugar de entretenimiento, donde a través del juego existe, de acuerdo con Turner: “freedom to transcend social structural limitations” (37), lo cual lo convierte “potentially capable of releasing creative powers, individual or communal, either to criticize or buttress the dominant social structural values” (37). El mismo Turner apunta que el teatro es: “in a way, ‘play’ or ‘entertainment’ (which means, etymologically, ‘held-in-between,’ that is, it is a liminal or liminoid phenomenon)” (114).

A modo de tercer espacio donde se negocian las identidades, su etimología nos ilumina sobre su función y mecanismos. El teatro es tanto el espacio para ver como el lugar de la teoría, es decir, donde se actualizan las ideologías y los conflictos entre

discursos antagónicos, lugar de diálogo y confrontación. En el escenario los discursos y las ideologías adquieren una característica física en los cuerpos y objetos, se corporizan sobre las tablas. Como espacio para mirar funciona también como panóptico que impone a los individuos un papel estricto de espectador, como señala acertadamente Colin Counsell en su introducción al teatro del siglo XX. En la experiencia compartida con otros espectadores, y al aceptar las normas que rigen la asistencia al teatro, los individuos realizan una labor de control de los unos sobre los otros. En ese sentido, y como ocurre con muchas heterotopías (internados, cárceles o cuarteles), es un fenomenal aparato disciplinador. Como espectadores nos ponemos en una intensa disposición para ser interpelados (constituídos en sujetos) por la ideología del discurso teatral, y así interpretar, de acuerdo con los límites epistemológicos que ofrece el texto espectacular, el conjunto de signos del espectáculo. En este sentido se entiende la importancia de las palabras de Turner: “When we act in everyday life we do not merely re-act to indicative stimuli, we act in frames we have wrested from the genres of cultural performance” (122), entre ellos el teatro.

En todo caso, desde que los dramaturgos y los teóricos son conscientes de esta característica, han buscado la manera de hacer del teatro un espacio para la resistencia y la liberación del individuo, desde el teatro de la crueldad de Artaud, pasando por el absurdo y sobre todo a través de las premisas del teatro épico o dialéctico de Brecht. Así el teatro puede ser el lugar para la resistencia, obscuro en su doble significado, desvelando los mecanismos de la tramoya, lo que está fuera (*ob*) del escenario (*scenae frons*), para mostrar la escatológica realidad sin eufemismos, dirigiendo la mirada hacia (*ob*) la suciedad (*caenum*), como señala Diana Taylor en *Disappearing Acts*. El objetivo para

esta autora es crear al testigo o espectador resistente. Al mismo tiempo el teatro, desde un punto de vista fenomenológico, por sus características nos hace conscientes de su propia materialidad e inmediatez, su provisionalidad, expone su ficcionalidad, es decir, su carácter de ilusión. Advierte Victor Turner que: “The so-called ‘normal’ may be more of a game, played in masks (personae), with a script, than certain ways of behaving ‘without a mask,’ that are culturally defined as ‘abnormal,’ ‘aberrant,’ ‘eccentric,’ or ‘way-out’” (47). El escenario hace obvia la existencia de esas máscaras asumidas, del carácter ficticio de nuestra condición de sujetos. El teatro, como fenómeno liminoide, juega: “In liminality people ‘play’ with the elements of the familiar and defamiliarize them. Novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements” (Turner 27).

Así mismo, y de acuerdo con las ideas que Marvin Carlson articula en *The Haunted Stage*, como lugar donde se negocian las identidades, en el escenario la memoria se reactiva a través del reciclaje de materiales, espacios, historias, personajes, actores; espacio privilegiado de lo fantasmal que nos obsesiona, lugar embrujado¹. Por lo tanto, como *performance* tiene una importancia capital en la creación de la esfera pública y de comunidades imaginadas.

El teatro de Alberto Pedro durante los noventa se erige como un espacio para la resistencia contra la ideología hegemónica de Cuba, es decir, la ideología revolucionaria que, entre otras cosas, proponía la creación de un hombre nuevo. La heterotopía, que invierte, cuestiona y subvierte los otros espacios públicos en los que está inserta y con los que entra en relación, resulta una herramienta útil para entender la labor del teatro de Alberto Pedro: primero atendiendo a la relación del teatro de este autor y sus montajes

¹ Evidentemente el término en inglés tiene unas connotaciones, mucho más interesantes, difíciles de traducir: haunt/haunted.

con la sociedad cubana de los noventa. En segundo lugar, señalando cómo a través de espacios heterotópicos el autor trata cuestiones de memoria y representación con el objetivo de cuestionar la identidad nacional, y conceptos de raza y género, además de llevar a cabo una aguda crítica de la Revolución, por cuanto sus principios se han desvirtuado y esclerotizado a raíz de la crisis económica.

En relación con la heterotopía, uno de los motivos recurrentes en la obra de Alberto Pedro es el de la insularidad. Si bien no todos los espacios cerrados son heterotópicos, éstos siempre son cerrados. Los espacios en los que transcurre la acción de sus obras son a menudo cerrados, aislados, enfrentados a un mundo exterior del cual los personajes están separados sin posibilidad de comunicación. O incluso puede ser que aquél espacio exterior se presente como una amenaza: así ocurre en *Manteca* o en *Delirio habanero*. La metáfora del encierro nos remite a la situación de los espacios insulares, rodeados por la barrera del agua. Y las islas del Caribe se convirtieron en heterotopías de Occidente. El motivo de la insularidad desde luego que no lo inaugura Alberto Pedro, pues tiene una larga tradición tanto en Cuba como en el Caribe. Erika Müller comenta al respecto que: “Uno de los recursos más frecuentes en el teatro cubano del siglo XX [ha sido] el uso del espacio dramático cerrado, junto con sus personajes aislados y confinados” (143). Luís Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer en *El Caribe en su discurso literario* repasan los motivos recurrentes y conformadores de la literatura de la región, entre los que incluyen la insularidad, no sólo como realidad geográfica, sino como elemento psicológico que “acomoda al ser humano a lo rutinario y estático, a la desidia mental” (90). El teatro de Alberto Pedro continúa esta tradición caribeña que lo convierte en heredero del *Aire frío* piñeriano o de *La noche de los asesinos* de Triana.

Si bien espacio edénico y utópico que funciona como un refugio en el imaginario occidental, las islas del Caribe pronto se convierten en prisión y distopía en el discurso literario caribeño, tal como apuntan Luis Álvarez y Margarita Mateo. Ello es así en cuanto los autores se hacen eco de la situación social, histórica y económica que se vive en estas islas, heterotopías de occidente, como señalara Foucault. El ejemplo paradigmático de esta construcción del Caribe como distopía lo ofrece Nicolás Guillén con *West Indies Ltd.* Tomando como referencia el poema de Virgilio Piñera, “La isla en peso”, Luis Álvarez y Margarita Mateo señalan así mismo, y en relación con el carácter distópico, el mito de Sísifo como motivo recurrente en la literatura caribeña, en la cual los personajes a menudo aparecen atrapados en un “horroroso paseo circular” (Piñera), que les obliga a repetir rituales de forma incesante. Tal es la situación, hablando ya del teatro cubano, de los hermanos en *La noche de los asesinos* de Triana o de *El flaco y el gordo* del propio Piñera. En estas obras la acción es circular y el fin de los textos regresa al comienzo del espectáculo, apuntando que todo se va a volver a repetir, como la obsesión por representar una y otra vez el asesinato de los padres en Triana. La repetición invariable de acciones se puede relacionar, en los procesos de superación de experiencias traumáticas, con lo que Jelin denomina “acting out”, en contraposición con los mecanismos que implican una interpretación y superación de esas mismas experiencias, o “working through”. ¿Se representa en los textos teatrales cubanos la incapacidad del sujeto insular de convertir sus memorias literales en ejemplares? Lo cierto es que el asesinato repetido de los hermanos de Triana apunta a un ciclo de violencia al que se regresa constantemente en la literatura y los escenarios.

No es casualidad, por lo tanto, que la estética que informa muchos textos dramáticos cubanos sea la bautizada por Martin Esslin como Teatro del absurdo, cuyo común denominador es la representación de una vida rutinaria carente de significado. Si el discurso de la modernidad en Occidente había visto cómo se tambaleaban sus cimientos después de la segunda Guerra Mundial, dando pie a un replanteamiento del mismo, en el Caribe, ex-colonias de Occidente, este discurso moderno entraba en conflicto y en contradicción con la realidad que se vivía en el día a día, sin poder escapar de la violencia que el discurso hegemónico occidental seguía ejerciendo sobre sus márgenes. Por lo tanto, es lógico e inevitable que se intentara cuestionar, desde el margen, dicho discurso de la modernidad usando mecanismos similares a los que se desplegaban desde las metrópolis: no es casualidad que el mito de Sísifo sea una constante tanto en los existencialistas franceses como en Virgilio Piñera, o en los seguidores del teatro del absurdo dentro y fuera de la isla. En relación con la actitud existencial que refleja el absurdo, Martin Esslin comenta en su libro *The Theatre of the Absurd*: “The hallmark of this attitude is its sense that the certitudes and unshakable basic assumptions of former ages have been swept away, that they have been tested and found wanting, that they have been discredited as cheap and somewhat childish illusions” (18). En el ambiente enrarecido de la República de Cuba de los 40 y los 50, donde la corrupción política y las injusticias sociales habían vaciado de significado el discurso de la nación, no es extraño, por ejemplo, que se adoptara pronto este paradigma teatral, siendo *Falsa alarma*, un texto de 1948 de Virgilio Piñera, uno de los primeros ejemplos, *avant la lettre*, en la isla. Ya a finales del siglo XX, en otro momento crítico, el absurdo y el teatro de la crueldad (y sus herederos) vuelven a presentar sus rituales violentos y

repetidos sobre los escenarios cubanos, informando los espectáculos y los textos dramáticos del periodo².

La maldita circunstancia del agua por todas partes convierte a este espacio, Cuba, en una heterotopía, pues por su carácter insular es idónea para llevar a la realidad las utopías que desde la modernidad occidente ha proyectado en el Caribe. El concepto de heterotopía fue acuñado por Michel Foucault para referirse a toda una serie de espacios existentes en todas las culturas, “which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted” (24). Esta idea ha sido objeto de varias interpretaciones, debido a que su autor no llevó a cabo una definición exhaustiva de la misma, sino que la presentó sumariamente en un artículo elaborado a partir de una charla dada en 1967 (Johnson 76). No le dedicó mucha más atención, a parte de mencionar el concepto en *El orden de las cosas* en relación con la literatura (75). Para aclarar su significado, es importante recalcar el hecho de que la heterotopía es una utopía actualizada, realizada, representada. Otra característica de estos espacios es que nos sacan de nosotros mismos: de alguna manera se produce una interrupción de la vida cotidiana en esos espacios, y por eso mismo son inquietantes, causan cierta inseguridad. La heterotopía invierte, refleja y cuestiona los otros espacios donde está inserta, y como un espejo, nos devuelve nuestra propia mirada desde ese espacio marginal para hacernos conscientes de nuestra situación en el entorno, revelando lo ilusorio de nuestra condición. A la hora de explicar el funcionamiento de la heterotopía, en relación con la utopía y la realidad, Foucault echaba mano del espejo:

² Pienso aquí en espectáculos como *La cuarta pared* (1988) y la *Ópera ciega* (1991) de Víctor Varela.

The mirror functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there. (“Of Other Spaces” 24)

En otro contexto, la interpretación de Turner parece dialogar con la idea de Foucault, cuando evalúa la significación del teatro: “Performative and narrative genres work as mirrors in which social problems, issues, and crisis are reflected and transformed, evaluated, etc. They provoke not only thought but also powerful feelings and the will to modify everyday matters in the minds of the gazers” (104). Es decir el teatro, como género performativo y creador de espacios heterotópicos, es una heterotopía en sí mismo que refleja la realidad, pero no sólo para provocarnos sentimientos, sino que también para hacernos conscientes del carácter ficticio y construido de ésta y del mismo acto teatral. El teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, Brecht, Kantor, revelan de una u otra manera los mecanismos teatrales en sus espectáculos, dirigiendo la mirada del espectador hacia lo obscuro.

De acuerdo con las características que enumeró Foucault, en estos espacios se puede producir la yuxtaposición en un solo lugar de varios sitios, que son en sí mismos incompatibles: “Thus it is that the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another” (26). Al mismo tiempo las heterotopías están ligadas a cortes temporales que Foucault denomina heterocronías, es decir que se produce en estos espacios una ruptura con el tiempo tradicional, como ocurre con los cementerios. Museos, librerías o recintos feriales cumplen estas

características temporales, espacios donde se acumula la memoria colectiva. Y dentro de esta categoría, el teatro y los espacios que ocupa para su realización, susceptibles a la semiotización: “layered with associations before they are used for theatrical performance” (Carlson, *The Haunted Stage* 133).

Al contrario que los museos, por ejemplo, el espacio teatral no se preocupa tanto de la preservación y muestrario de documentos o artefactos históricos, sino “with the preservation and stimulation of historical memory itself. Not surprisingly, therefore, the theatre building has often been viewed as a domain of ghosts” (Carlson 142), lugar donde el recuerdo es reactivado y por lo tanto espacio central en los procesos de interacción social en la creación de comunidades imaginadas a través de diferentes narrativas. El llamado Periodo Especial en Cuba reactivó memorias del pasado sobre los escenarios. Momentos del pasado que parecían olvidados definitivamente adquirieron nuevos significados y otros silenciados adquirieron voz. Estos espacios permitieron la creación de narrativas conflictivas y contestatarias y en ellos directores y dramaturgos adquieren el papel de agentes de la memoria que, a través de lo ritual, convocaron fantasmas del pasado. Los ejemplos abundan, desde los años ochenta: *Morir del cuento* (1983) y *Vagos rumores* (1992) de Abelardo Estorino, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1984) y *Perla Marina* (1992) de Abilio Estévez, *Safo* (1991) de Carlos Celdrán, *Los equívocos morales* (1993) de Reinaldo Montero y *Delirio habanero* (1994) del mismo Alberto Pedro. Afirma Victor Turner que la experiencia individual o colectiva no está completa a menos que: “one of its ‘moments’ is ‘performance,’ an act of creative introspection in which ‘meaning’ is ascribed to the events and parts of experience” (18).

En esta actuación de la experiencia en el escenario se recupera el pasado para reinterpretarlo y crear modelos para el futuro.

Pero lo teatral sale de las salas y se extiende a toda Cuba, y más concretamente a La Habana, que tiene esa característica fantasmagórica que comenta Carlson para el teatro, por cuanto ha preservado, a pesar de su progresiva descomposición en ruinas, la memoria no sólo de la guerra fría, sino incluso de su época republicana y colonial. La Habana es un escenario ruinoso por donde siguen deambulando los fantasmas de antaño, palimpsesto a cuya superficie regresan los trazos de un pasado todavía presente. Rafael Rojas, en su repaso a la reciente bibliografía que se ha escrito sobre la ciudad, lo expresa de forma clara: “A partir de 1992, reaparecieron todas Las Habanas que la revolución se propuso barrer, como espectros invocados en una sesión espiritista” (“Todas Las Habanas de Cuba”⁶).

Volviendo al concepto de heterotopía, y teniendo lo anterior presente, podemos ver cómo Cuba, desde tiempos coloniales, ha cumplido esta función heterotópica con respecto a occidente. Ana María Dopico señala, dentro del marco de la guerra fría, que: “For the third world suffering a global Cold War, Havana’s oppositional role as anticapitalist capital served a potent and enduring heterotopic function: by purposefully lying between two poles, it became a “third” space of illusion that exposed other spaces as illusory and other polarities as constructed” (458). Con la caída de la Unión Soviética, Cuba y La Habana han sufrido una transformación que ha acentuado su carácter heterotópico con relación a occidente. La Habana se ha convertido en un parque temático donde los cortes temporales se superponen, yuxtaponiendo imágenes de la colonia con otras correspondientes a la presencia de los efectos de la globalización, pasando por los

tiempos de la República y el periodo revolucionario. Todo en el mueso, o más bien escenario, en ruinas en que se ha convertido la ciudad de La Habana³. Como muy bien apunta Ana María Dopico: “Havana became the lastest chic place to go, the last Cold War theme park, offering at once the modern ruins of U.S. empire, a colorful museum of tropical socialism, and the allure of Caribbean warmth and availability, sexual and otherwise” (461).Recurriendo al concepto que informa el texto de José Quiroga, *Cuban Palimpsests*, sobre la piel de la ciudad y de Cuba, como un palimpsesto, se pueden volver a leer trazos borrados y silenciados del pasado.

Los espacios insulares de la obra de Alberto Pedro, sobre todo a partir de los noventa, reflejan en sus textos y puestas en escena la realidad heterotópica de La Habana y Cuba, con todas las posibilidades que eso le abría para hacer de su obra un espacio para la crítica. Ann Ubersfeld afirma que:

Lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales. (111)

Es decir, Ubersfeld ve en el teatro un mecanismo para desvelar la estructura de la ideología hegemónica, para hacer una lectura sintomática, tal como propondría Althusser, de la realidad. Quizá sea ésta una visión demasiado idealizada del teatro, pues por sus características, como hemos dicho, no deja de ser un Aparato Ideológico primer orden, y de acuerdo con Diana Taylor:

³ Esta idea de la ciudad como un escenario en ruinas la conjuga Abilio Estévez en su segunda novela, *Los palacios distantes* (2002), donde los protagonistas se refugian en un teatro escondido en la ciudad. Uno no puede por menos que pensar en el ruinoso teatro Campoamor, detrás del gran teatro de La Habana.

As we all know, representations are not innocent, transparent, or true. They do not simply “reflect” reality: they help constitute it. Theatre, as one system of representations, participates in the larger cultural network. Each society is itself a complex system of representations. And each society tells stories about itself — about its origin, challenges, and destiny.

(21)

Por lo tanto, es un mecanismo poderoso usado por la hegemonía para interpelar a los individuos. No hay que olvidar que las heterotopías suelen cumplir un papel disciplinario en las sociedades en las que se encuentran insertas. Bien sean heterotopías de ilusión, como el teatro, o de compensación, como las misiones en Paraguay o las cárceles, cuarteles o internados. En estos espacios

Pero por otro lado las heterotopías son grandes reservas de la imaginación, tercer espacio que puede proponer alternativas creativas a los límites estrictos de las ideologías hegemónicas. Diana Taylor también señala que: “Theatres (as public spaces) continue to be the very real site of political contestation [...] Plays, performances, and the theatrical spaces themselves are very much part of wider social struggles”. Depende de quién controle estos espacios, cómo se usen, etc. En este sentido concuerdo con Erika Müller en su apreciación:

En los años 80, pero sobre todo los 90, década del llamado “periodo especial en tiempos de paz”, aumenta el uso del espacio cerrado en los teatros de Cuba. Es una época con un alto grado de escasez en todos los niveles de la sociedad —hecho que provoca y radicaliza el espacio

histórico hermético y marca fundamentalmente la vocación crítica de los citados autores. (150)

Representación de heterotopías dentro de otras heterotopías, comentario ideológico y social. Los espacios heterotópicos en el teatro de Alberto Pedro, un manicomio en *Desamparados* (1991), un escenario teatral en *Pasión Malinche* (1989), una casa clausurada en *Manteca* (1993), un bar en ruinas en *Delirio Habanero* (1994), la azotea de una casa en *Esperando a Odisea* (2001), o una balsa en medio del mar de los sargazos en *Mar nuestro* (1997), reproducen lugares que tiene una gran carga simbólica a nivel socio-cultural. En la representación de estos espacios vemos como Alberto Pedro reproduce también las relaciones de poder que conforman la sociedad cubana, revelando y cuestionando la labor de la ideología hegemónica en Cuba. Además, estos lugares sirven de enlace entre el espacio privado y el público, de tal manera que Alberto Pedro logra crear una conexión entre la experiencia de los individuos y su dimensión política y social, además de: “contest the separation of public and the private spheres that tends to present practices and ideologies associated with each as natural, constant, and universal” (Stevens 7).

Ann Ubersfeld apunta que: “En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia” (111). Esto es especialmente evidente en el teatro de Alberto Pedro, que escribe al día de los acontecimientos y las preocupaciones de los cubanos. En la entrevista que le concedió a Irene Sadowska-Guillon afirmaba:

Todo teatro que no tiene un contenido político ni social no me interesa. Seguramente todo eso pasa en mi teatro a través del diseño de los personajes. El teatro es para mí esencialmente político, en el sentido que le

da Barba, mi actitud frente a la polis, a la ciudad. Me parece un suicidio vivir en la ciudad y olvidar la política. (42)

Pero además, en Alberto Pedro estos emplazamientos lo son de la historia inmediata, con un sentido de urgencia que su viuda, Miriam Lezcano, explicaba por su miedo a la muerte y su necesidad de vivir. Siguiendo las premisas brechtianas, “Alberto insistía mucho en que nosotros trabajáramos para el espectador de hoy, el que convive con nosotros. No el importaba para nada la trascendencia” (Lezcano 225). Hay una necesidad imperiosa por dilucidar un presente que se desmorona en relación con el pasado. Así que al mismo tiempo, como depósitos de la memoria cultural de un pueblo, tal como señala Marvin Carlson, los escenarios de Alberto Pedro proponen una reconstrucción de esa memoria y una redefinición de la identidad, un cuestionamiento del discurso oficial que creó al sujeto de la revolución, el hombre nuevo, en base a silencios, borrones y ausencias.

Nacido en 1954, Alberto Pedro era hijo del Antropólogo Alberto Pedro. Se graduó en 1976 de la Escuela Nacional de Arte, donde estudió actuación. Perteneció al elenco del Grupo Cubana de Acero, y, en el Grupo Teatro Político Bertolt Brecht, participó en los montajes de *Andoba*, *El escache*, *¡Vaya!* y *La gota de agua*. Ha actuado en los seriales de televisión *Julián Guerrero* y *El hombre que vino con la lluvia*, así como en los filmes *Baraguá* y *Tiempo de amar*. En 1978 obtuvo mención en el premio David de la UNEAC con el poemario *Del agua y la nostalgia*.

Su primer texto fue *Finita pantalones*, estrenado con el grupo Cubana de Acero en 1981. Al año siguiente estrena con el Grupo de Arte Popular *Tema para Verónica*, pieza que le sitúa como uno de los autores noveles más significativos de la década del 80. En esta obra trata con acierto la temática estudiantil, en boga en esos momentos, con

elementos de la llamada “dramaturgia de la marginalidad”⁴. El Grupo Teatro Político Bertolt Brecht estrenó *Lo que sube* en 1987, ambientada en una fábrica. Ese mismo año, junto con su mujer, Miriam Lezcano, abandona esa formación teatral y crea su propio grupo de teatro: *Teatro Mío*. Señalaba José Monleón al respecto que:

También se hace curiosamente significativo que el grupo que [Alberto Pedro] ha formado con Miriam Lezcano tenga por nombre *Teatro Mío*, frente a los de época anterior, que funcionaban como referencias colectivas; el nuevo título expresa la voluntad de simbolizar lo individual, lo personal (97-8).

Es un ejemplo más dentro de las artes cubanas de las respuestas individuales a los requerimientos ideológicos de la revolución, la creación de un espacio propio para poder elaborar preocupaciones no sólo colectivas, sino también personales, y sobre todo eminentemente artísticas, superando el estancamiento producido por la década de los setenta. El ejemplo más claro es el de Víctor Varela y su *Teatro de los Elementos*. Reflexionando sobre los caminos que tomó el teatro cubano en la década de los setenta y ochenta, recuerda Alberto Pedro en su conversación con Irene Sadowska-Guillón que se impuso un teatro sociológico de creación colectiva, “algo en lo que nunca he creído” (42). Miriam Lezcano comentaba al respecto: “Alberto y yo pensamos en hacer una cosa diferente. [...] Entonces nosotros empezamos a hacer un teatro de pequeño formato, con excelentes actores” (212). El primer texto que montaron, obra de Alberto Pedro, fue *Weekend en Bahía* (1987), que supuso un éxito inmediato en Cuba y, posteriormente, en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz. *Teatro Mío* estrenaría la mayoría de los

⁴ Se denomina así esos textos teatrales que abordaban el tema de los habitantes del solar. *Andoba* (1979) de Abraham Rodríguez es el texto que estrena esta temática.

textos del autor. En 1989 pone en escena *Pasión Malinche*. La década de los noventa verá el estreno del grueso de su obra, eminentemente cuestionadora: *Desamparados* (1991); *Mestiza* (1992); *Manteca* (1993); *Delirio habanero* (1994); *Caballo negro* (1996); *Mar nuestro* (1997) y *Paso de dos sobre el muro*. Desarrolla aquí sus preocupaciones principales. Sus temas recurrentes son la identidad cubana, la búsqueda de la utopía, la relación del individuo con la sociedad, el papel de la memoria, la relación con el Otro (bien sea el marginado o el cubano que vive fuera de la isla), el desengaño y un acentuado pesimismo que aumenta a medida que pasa el tiempo. En la entrevista que el autor le concedió a José Monleón reflexionaba sobre las causas de este sentimiento: “Allá hemos pasado del Realismo Socialista más a ras de tierra al postmodernismo más enloquecido y suicida: la convocatoria a los seres humanos a un mundo sin salida, a un absurdo brutal. Y esto, ¿es una propuesta que nace exclusivamente de los dramaturgos o una petición del público? Creo que ambas cosas” (100). Irene Sadowska-Guillón señala así mismo que el carácter de la escritura de Alberto Pedro es la “economía de medios, calidad y eficacia en el diálogo” (38). En cuanto a sus influencias, además de Brecht, Alberto Pedro es ciertamente heterodoxo y si bien parte de un teatro donde el diálogo y el texto tiene un peso central, la influencia de Artaud, Grotowski, el Bufo, el teatro costumbrista, la farsa y lo musical juegan un papel muy importante en sus textos. Sus dos últimos trabajos son *Esperando a Odiseo* (2001), estrenada en Miami por el Teatro Mío; y *El banquete infinito*, aún no estrenada, un texto que escribió para el director Raúl Martín, donde regresa al tema cubano de la comida y su escasez, el poder y el motivo de la circularidad y la insularidad, en tono de farsa política. Miriam Lezcano afirmaba que: “*El banquete infinito* es una obra totalmente subversiva. Esa obra, por ejemplo, en este

momento no se puede poner” (237). Debido a que su teatro no ha sido publicado en conjunto es difícil tener acceso a todas sus obras. De acuerdo con las declaraciones de Miriam Lezcano, actualmente se está trabajando en la edición de sus obras completas.

Su obra se vio galardonada con varios premios, Santiago Pita de la UNEAC y premio de la crítica especializada por *Weekend en Bahía* (1987). El premio Próspero Morales Pradilla, de la Universidad del Valle de Colombia (1992) por *Mestiza*. Premio de la UNEAC en el Festival Internacional de Teatro de La Habana (1993) por *Desamparado*. Premio de la crítica especializada (1994) y Atlántida del festival de Cádiz por *Manteca*, entre otros. Sus obras han asistido a los festivales de Cádiz, Toronto, Caracas, Maracaibo, Venezuela, Bogotá, Manizles, Montevideo y Jalisco. Ha sido traducido al inglés, francés y alemán. En Miami, Alberto Sarraín con su grupo La Ma Teodora ha puesto en escena *Manteca* y *Delirio habanero*, ambas en 1997.

Esta tesis se va a centrar en cinco textos estrenados entre 1989 y 1997. Todos ellos comparten la localización de la acción en un espacio heterotópico con las implicaciones apuntadas anteriormente. El capítulo dos, como introducción necesaria a su teatro, se detiene a repasar la evolución de la escena teatral desde el triunfo de la Revolución, para llamar la atención sobre los años noventa. A continuación, el tercer capítulo se organiza en torno a su pieza más emblemática: *Manteca* (1993). A partir de las implicaciones del título se hace una lectura del texto en relación con el Periodo Especial, como una interrogante frente a la necesidad y el miedo de abrirse al Otro, de hacer más inclusivo el concepto de identidad cubana. Siguiendo de cerca las ideas que articula Marvin Carlson en *The Haunted Stage*, se presta especial atención a la puesta en escena del texto y se reflexiona sobre lo fantasmal y el reciclaje en este texto, que pone

en marcha las labores de la memoria colectiva en momentos de crisis. Finalmente se hace un repaso a la presencia de Beckett y Brecht en el texto. El enlace con el cuarto capítulo se produce a través del motivo de la música que regresa a cuestiones de identidad y memoria. Pasamos de la *Manteca* de Chano Pozo al *Delirio habanero* (1994) de Benny Moré y Celia Cruz, símbolos que aluden a los cubanos que se quedaron y a los que se fueron. Es decir, regresa al tema del reencuentro que ya trató en 1987 con *Weekend en Bahía*. Después de realizar una genealogía sobre el tema, el capítulo de alguna forma toma el texto como pretexto para regresar a Marvin Carlson y a José Quiroga en la tarea de desvelar los trazos borrosos del palimpsesto cubano. *Delirio habanero* plantea el tema del reencuentro con el Otro a través de la música, además de tratar de forma tangencial el racismo y lo ritual. En relación con este último elemento, se analizan los elementos del teatro de la crueldad. Nuevamente atribuyo a lo fantasmal, tal y como lo define Marvin Carlson, un papel relevante a la hora de articular cuestiones de memoria e identidad. El quinto capítulo parte claramente del concepto de heterotopía a la hora de analizar de nuevo el tema de la identidad cubana, pues la acción se sitúa en lo que Foucault consideraba la heterotopía por anantomasia: la embarcación. A partir de la deconstrucción de un mito nacional como es el de La Virgen de la Caridad del Cobre, se analizan cuestiones de identidad relacionadas con género y raza partiendo de las reflexiones de Stuart Hall, Homi Bhabha y Mark Sawyer. Continuando con la constatación de la heterogeneidad de sus influencias, se analiza aquí la presencia de lo ritual en esta obra. El sexto y último capítulo parte del análisis de *Pasión Malinche*, estrenada en 1989, para reunir todos los puntos tratados. De alguna manera esta obra guarda las semillas que su teatro va a elaborar después, y por su carácter metateatral se

presta a una reflexión final sobre su obra en general. Las obras escritas en los años ochenta no entran en este estudio, tan ligado con el momento histórico, porque además responden a otras temáticas y estrategias, menos contestatarias. *Paso de dos sobre el muro* se desarrolla sobre el muro del malecón habanero y si bien por su temática dialoga con los otros textos, tanto por su carácter realista y el espacio elegido para la acción no encajaba en el presente estudio. Si bien *Desamparados* (1991) o *El banquete infinito* (1999) habrían contribuido a profundizar en el estudio del uso de estos espacios en su obra, no llegué a tener acceso a estos textos. *Mestiza* (1992) es una obra histórica, versión teatral de la novela *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) de Próspero Morales Pradilla (1920-1990), producida y estrenada en Venezuela. Se aleja en este sentido de las temáticas y los espacios que trata esta tesis. Como ya he indicado anteriormente, el uso de estos espacios heterotópicos le permite a Alberto Pedro crear un teatro para la resistencia, una rebelión autorizada, como diría el mismo, que aborda temáticas problemáticas del periodo. Y esto lo hace el autor caminando por el fino hilo que separa la censura o la autocensura y la necesidad de exportar su obra artística y hacerla accesible a otras audiencias, amén de establecer un diálogo con su público inmediato. No sin contradicciones, pero con un nivel de autocrítica reseñable y con un sentido ético del teatro, Alberto Pedro cuestiona la ideología hegemónica revolucionaria y crea un espacio más amplio e inclusivo para el diálogo y la reflexión.

CAPÍTULO II

EL TEATRO CUBANO DESDE EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN

Existen exhaustivos trabajos que cubren la trayectoria del teatro cubano desde tiempos de la colonia⁵. De la misma manera se ha revisitado constantemente la evolución del teatro revolucionario, tanto fuera como dentro de la isla, en artículos y en libros que no sólo demuestran una capacidad taxonómica y descriptiva ejemplar, sino que desvelan las polémicas interpretaciones que ha sufrido el teatro cubano, reflejando conflictos que extendían sus ramificaciones a todos los ámbitos de la cultura y la sociedad cubana⁶. No voy a llevar a cabo en esta introducción un repaso detallado de lo ocurrido en el teatro cubano a partir de 1959. Para ello me remito a los textos ya escritos sobre el tema. Pero haré un sucinto repaso al universo dramático cubano a partir del triunfo de la Revolución, con especial atención a la última década del siglo XX, ciñéndome al espacio limitado de la isla, sin incluir en la discusión el teatro producido fuera de Cuba. El diálogo entre las dos orillas teatrales no se empezó a plantear seriamente hasta la publicación de la antología de teatro cubano que editó la asociación Quinto Centenario y el Fondo de Cultura Económica en 1992. Riné Leal tomó el testigo en la isla y advirtió de la necesidad de tener presente la producción cubana escrita fuera de Cuba. Este diálogo, que dadas las circunstancias, dista de ser fluido, no se produce con asiduidad hasta mediados

⁵ Merece la pena destacar la *Breve historia del teatro cubano* (1980) de Riné Leal o *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (1973) de Matías Montes Huidobro.

⁶ Véase Raquel Carrió (1999), Armando Correa, Candyce Leonard, Vivian Martínez Tabares (1996 y 2000), Terry Palls, Amado del Pino (1998 y 2004), Carlos Espinosa Domínguez, Katherine Ford, Randy Martin, Rosa Ileana Boudet (1997), Riné Leal (1993), Magaly Muguercia, Teresa Pérez, Graziella Pogolotti, Camilla Stevens y Omar Valiño.

de los noventa. Tanto para la obra de Alberto Pedro como para el periodo estudiado la presencia del teatro del exilio no es muy relevante (a no ser por lo que puedan revelar exilios, silencios y ausencias) por lo tanto, como digo, no lo abordaré aquí. En todo caso sería interesante estudiar las confluencias y las diferencias entre estos dos mundos dramáticos de origen común, es decir el teatro escrito fuera y dentro de la isla, teniendo en cuenta la heterogeneidad de ambos mundos y rescatando los puntos de enlace. *De las dos orillas. Teatro cubano* es un primer intento reseñable por parte de Heidrun Adler y Adrián Herr.

A la hora de hacer un repaso del teatro cubano, como ocurriría con el de cualquier otro país, no se pueden considerar los textos aislados de los mecanismos de producción y recepción de los mismos. Por lo tanto hay que tener presente la historia de las compañías teatrales, espacios de representación, políticas culturales, influencias externas, etc., que limitan o amplían el horizonte de posibilidades de los dramaturgos. En ese sentido la historia del teatro Revolucionario comienza un año antes del triunfo de la misma, con la fundación del Teatro Estudio de Raquel y Vicente Revuelta, centro de la vida escénica cubana y origen de infinidad de escritores, compañías, actores, movimientos, etc. Su respeto por la tradición y su incursión en la vanguardia, así como esa conjunción de autores extranjeros y nacionales en su repertorio, amén de su repercusión a nivel nacional, lo convierten en referente ineludible. Con la subida de Castro al poder, esta compañía recibiría un espaldarazo definitivo, que comienza con el montaje de *La alma buena de Se-Chuán* de Brecht en el palacio de Bellas Artes el año 1959, toda una declaración de principios sobre el teatro revolucionario pues la obra, además de presentar las contradicciones insalvables del sistema capitalista, transfiere a la audiencia la

responsabilidad de encontrar una solución a las mismas. El doce de junio se crea el Teatro Nacional por la ley 379 (Leal, *Breve historia del teatro cubano* 130). Estos primeros años fueron, en todo caso, de gran efervescencia y creatividad, auspiciados por un gobierno ilusionado por el futuro. En 1960 se estrenan textos tan emblemáticos como *Requiem por Yarini* de Carlos Felipe o se publica el teatro completo de Virgilio Piñera. Quizá un evento con mayor repercusión en el futuro del teatro nacional fue el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional dirigido por Osvaldo Dragún y Luisa Josefina Hernández. De aquí resultaría toda una generación de dramaturgos con gran relevancia para la escena cubana: Eugenio Hernández Espinosa (1936), René Fernández (1944), José Milián (1946), Gerardo Fullea (1942) y Nicolás Dorr (1947).

Al año siguiente se celebra el Primer Festival de Teatro Latinoamericano, lo cual muestra la voluntad de apertura de la cultura y el teatro cubano. 1961 es un año fundamental en la Revolución, por cuanto se interrumpen las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, y se produce la fallida invasión de Playa Girón. Esto provocará la declaración del carácter socialista de la Revolución por parte de Fidel Castro. Así mismo se movilizan a más de 700.000 jóvenes en una campaña de Alfabetización sin precedentes. Las controvertidas palabras a los intelectuales que Fidel Castro dirigió en la biblioteca nacional, a raíz de la conocida polémica con el cortometraje documental *P.M.*, exhortaban, entre otras cosas, a que: “los intelectuales y artistas pongan su granito de arena en esa obra que al fin y al cabo será una obra de esta generación” (Castro citado por Leal, *Breve historia del teatro cubano* 132). Se ponía en manos de intelectuales parte de la responsabilidad en la creación de una nueva sociedad, lo que provocaría airados debates entre los intelectuales. En consonancia con este cargado ambiente, ese mismo año

asiste al estreno de dos obras importantes: *El robo del cochino* de Abelardo Estorino y *Las pericas* de Nicolás Dorr. Abelardo Estorino regresa a la familia como metáfora de la nación para representar el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo. Desde *Tembladera* (1918), de José Antonio Ramos, ha sido un tema revisitado constantemente. Sin salir del marco familiar se estrena al año siguiente otro texto fundamental en la dramaturgia cubana: *Aire frío* de Virgilio Piñera. *Santa Camila de La Habana vieja*, de Brene, es aplaudida por más de veinte mil espectadores, en menos de un mes de representaciones en el actual teatro Mella, de acuerdo con Riné Leal (*Breve historia del teatro cubano* 131). Dos años más tarde, en 1964, Estorino vuelve al conflicto familiar en *La casa vieja*. Ocupando los terrenos del antiguo Country Club, ese mismo años se crea la Escuela Nacional de Arte que formará a futuros actores, directores y dramaturgos.

Como apunta Katherine Ford en su artículo sobre el teatro cubano de los sesenta, y apoyándose en la etimología, la palabra Revolución nos remite a la vez a la idea de ruptura y a la de repetición. Estas dos fuerzas informan el devenir de la sociedad revolucionaria, que quiere romper con el pasado republicano, proponiendo la creación de una sociedad y un hombre nuevo, al tiempo que reescribe la historia para crear un enlace con las luchas independentistas del siglo XIX, entendiendo la historia como una repetición. Así mismo una retórica de la violencia se asienta en el discurso oficial, que exhorta al sacrificio, la defensa y la lucha constante contra peligros externos e internos. La Revolución como un constante regreso a la lucha: no en vano el verbo luchar se ha incorporado en el léxico del cubano para expresar el diario bregar por sobrevivir. Durante el llamado quinquenio de oro de la literatura cubana (1966-1970), tanto *Playa Girón* (1961) como la lucha contra los bandidos en el Escambray (1960-66) estarán presentes en

lo que se ha dado en llamar la narrativa épica de la violencia, donde destacan *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz (1941-2002), *Condenados de Condado* (1968) de Norberto Fuentes (1943) y *Los pasos en la hierba* (1970) de Eduardo Heras León (1940). En el teatro, con *Unos hombres y otros* (1966) de Jesús Díaz:

entramos de lleno en los duros años revolucionarios, y la familia deja su paso a problemas de clases sociales y enfrentamientos sangrientos. El tono de la obra es áspero, violento, pero su espacio escénico es abierto, y las relaciones entre los personajes se definen en términos de luchas colectivas, no individuales. (Leal, *Breve historia del teatro cubano* 149)

Pero estos años son también testigos de puestas en escena memorables de textos que por su calidad artística y su carácter polémico y cuestionador se convertirían en referentes en la dramaturgia cubana posterior. En 1966 Teatro Estudio lleva a la escena el premio Casa de las Américas de Teatro de 1965: *La noche de los asesinos* de José Triana. Se regresa a la familia de nuevo, en el espacio cerrado de un sótano, en el que tres hermanos escenifican repetidas veces el asesinato de sus padres, figuras ominosas que impiden su libertad. Echando mano del teatro de la crueldad y del absurdo, la obra manipula el espectáculo de la violencia, llamando la atención sobre su carácter repetitivo, lo que suponía además una crítica y un cuestionamiento al proceso revolucionario cubano. Si en un principio el texto se leyó como la lucha contra la dictadura de Batista, su censura posterior por parte de las autoridades culturales revolucionarias demuestra su nivel contestatario. Al año siguiente, el 29 de septiembre, se estrena en el teatro Mella de la ciudad de La Habana *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, que de acuerdo con Inés María Martiatu en sus primeras dieciocho representaciones logró reunir a veinte

mil espectadores. La puesta en escena de Roberto Blanco “aglutinó dos experiencias disímiles: su viaje por África y su aprendizaje de técnicas brechtianas en el Berliner Ensemble” (del Pino, *Sueños del mago* 39). La obra escandalizó porque tenía como elemento y motivo central la santería afrocubana del solar habanero en un espectáculo ritual. La Revolución asociaba estas prácticas con el retraso cultural, político y económico, y no veía con buenos ojos su representación, por cuanto llamaba la atención sobre el problema racial, no resuelto todavía. Entre el 14 y el 20 de diciembre de 1967 se celebra el Seminario Nacional de Teatro que intenta superar la crisis teatral. La conclusión, “convertir la isla en una inmensa plaza teatral, haciendo espectáculos por todas partes, existieran o no condiciones materiales” (Leal, *Breve historia del teatro cubano* 151). La isla como un inmenso escenario donde escenificar el discurso de la Revolución, lo que iniciaría los debates entre el teatro de sala y el llamado Teatro Nuevo. Por su parte Virgilio Piñera ponía el dedo en la llaga con sus *Dos viejos pánicos*, premio Casa de las Américas de 1967, que coge el testigo del ritual y la violencia repetida que había iniciado Triana.

El momento de resolución de las tensiones que se habían venido desarrollando en los primeros años de la Revolución se produce en 1968. Antón Arrufat recibe el polémico premio José Antonio Ramos de la UNEAC por *Los siete contra Tebas*, que continúa con la crítica al ritual de violencia repetida en que se había convertido la Revolución, la que excluía a Polinice del discurso de la nación, símbolo de todos los que abandonaron el país. Las reacciones, como es bien sabido, no se hicieron esperar, provocando una radicalización y estalinización de las políticas culturales. La Ofensiva Revolucionaria Integral, además de nacionalizar más de 57.000 pequeños negocios privados, trajo el

control de todas las editoriales y el cierre definitivo de pequeñas salas de teatro, cabarets, etc. Curiosamente este es uno de los mejores años para el cine cubano, con el estreno de *Lucía* de Humberto Solás y de *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea, obras que conminan al espectador a tomar una postura en la interminable defensa de la Revolución.

Teatro Estudio se fragmenta como resultado de las tensiones en el mundo de la cultura y el teatro. Por un lado surge el grupo Los Doce; por otro el Teatro Escambray, fundado por Sergio Corrieri y Gilda Hernández, que establece su sede en la montañosa región de las Villas, tradicional foco de resistencia a la política revolucionaria. Con esta compañía se da inicio a lo que se ha dado en llamar el Teatro Nuevo, que entiende la experiencia dramática como un instrumento de utilidad política: “El teatrista dejaba de ser un miembro individual y pasivo de la colectividad, para convertirse en un elemento transformador de la realidad, pero al mismo tiempo, sujeto a exigencias sociales (Leal, *Breve historia del teatro cubano* 152). El objetivo principal del teatro es la formación integral del hombre nuevo guevariano para la construcción del socialismo. Además del teatro Escambray, surgen otras compañías bajo el mismo aliento: *La Yaya* de Flora Lauten, *Teatro de la Comunidad* de Huberto Llamas, *Grupo de Participación Popular* de Herminia Sánchez y Manuel Terraza, *Cabildo Teatral de Santiago*, *Los Pinos Nuevos* o *Cubana de Acero* de Albio Paz. Por lo general alejadas de La Habana, todas comparten como características la creación de una nueva dramaturgia basada en la investigación sobre el terreno de los conflictos sociales que afectan a una comunidad dada, el tratamiento inusitado del espacio escénico y la participación por medio del debate, el uso de la música y elementos folklóricos y orales, el carnaval y un compromiso político que implica “una manera nueva de concebir la escena como un factor revolucionario y

transformador de la realidad social” (Leal, *Breve historia del teatro cubano* 172). *La vitrina* (1971), de Albio Paz, fue el primer texto escrito y representado como resultado de un proceso de investigación que no acababa con las representaciones, sino que se continuaba a través de las discusiones que provocaba la obra. Raquel Carrió cree que lo significativo del teatro nuevo “es cómo las formas de la cultura tradicional campesina — relegadas incluso en comparación con las manifestaciones del marginalismo urbano— toman primer plano y se convierten en el vehículo expresivo de una zona de la vanguardia teatral formada en el mismo teatro de sala” (35). El trabajo de Laurie Aleen Frederik sobre el Teatro de los Elementos nos demuestra como sigue vigente esta forma de entender el teatro en Cuba.

Ese mismo año otros dos acontecimientos, de sobra conocidos, marcarán los derroteros de la política cultural cubana: el infausto caso Padilla y el Primer Congreso de Educación y Cultura. Se confirmaba la estalinización de la cultura, a raíz de la mayor dependencia de la Unión Soviética por el fracaso de la Zafra de los diez millones. La próxima década, que algunos denominan negra, verá la creación en 1973 del Teatro Político Bertolt Brecht y la puesta en escena de textos políticos bajo la retórica del realismo socialista. Como es sabido dramaturgos como Virgilio Piñera y Antón Arrufat caen en el ostracismo y el olvido. Es lo que se denominó “parametración”, es decir la reeducación de aquellos que no cumplían los parámetros establecidos por el Congreso, apartándolos de la educación y la creación artística y enviándolos a la producción. Como indica Riné Leal, este proceso “tuvo hasta su plasmación jurídica al aprobarse la ley 1267 publicada en la Gaceta Oficial el 12 de mayo de 1974” (“Asumir la totalidad del teatro

cubano” 196). Ese mismo año *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés* de Estorino reflexiona sobre el papel del intelectual en la Revolución.

Dos años más tarde, con la creación del Ministerio de Cultura, se inicia una recuperación cultural que incluye la creación del Instituto Superior de Arte (ISA), adscrito a ese ministerio, que imparte conocimientos teatrales a nivel universitario. Randy Martin explica que: “Graduation from the ISA assured one a career as a professional and, once qualified as such, job security was guaranteed and promotion made possible” (44).

Estos son los primeros signos del cambio hacia una política cultural menos represiva.

Roberto Orihuela escribe en 1978 *La Emboscada*. Camila Stevens señala cómo:

“Performances of *La emboscada* by different theater groups in the late 1970s and early 1980s mark the close of the Teatro Nuevo movement and the emergence of a new generation of artists interested in taking Cuban drama in new directions” (187). Se

regresaba de nuevo al ámbito de la familia, en el tradicional enfrentamiento de lo viejo y

lo nuevo. Al igual que ocurrió con la cuentística, que con *Noche de fósforos* (1976) de

Soler se centra en la vida del adolescente y sus preocupaciones, el teatro, con *Los novios*

(1979) de Orihuela, da inicio por su parte a un periodo en la dramaturgia cubana centrado

en el tema de la juventud, la mayor parte de las veces en el ámbito escolar⁷. Teatro

circunstancial y que dejó sus huellas como estelas en el mar, marca el cambio hacia un

interés creciente por el individuo. Tuvo su momento álgido en 1984 con la puesta en

escena de *Molinos de viento* de Rafael González, realizada por el teatro Escambray. En

palabras de Graziela Pogolotti:

⁷ Un buen repaso a esta producción teatral lo lleva a cabo Amado del Pino en su reseña “¿Un teatro juvenil envejecido?”.

A escala reducida, verdadero microcosmos, la escuela encarna a la sociedad en su conjunto, revela la complejidad de sus contradicciones. Superada la oposición entre la herencia del pasado y el proyecto de porvenir, la mirada crítica se sitúa en un presente donde el oportunismo se enmascara tras la aparente defensa de los valores que sustentan la nueva sociedad. (24)

De cualquier manera, y a pesar de su caducidad, este teatro de temática estudiantil adelanta los debates éticos y sociales que promoverá el teatro de los noventa.

Con la primera edición del Festival de Teatro de La Habana de 1980, “[l]a polaridad entre el teatro nuevo y el teatro de sala se convertía lenta y naturalmente en una asimilación recíproca de temas y recursos expresivos” (Martínez Tabares, “Mirara atrás desde el XXI” 147). Los ochenta serán testigos de una revolución teatral a nivel de grupos que se traduce en el florecimiento de los mismos: “By the mid-‘80s there were over 50 groups fully funded by the ministry” (Martin 44). Flora Lauten dirige en 1983 una versión de *El pequeño príncipe* con sus alumnos del ISA, quienes serían el germen del futuro teatro Buendía. Roberto Blanco crea el Teatro Irrumpe y se observa sobre las tablas un repaso de la historia y del canon literario, comenzando por las obras pseudo-históricas de Estorino, *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés*, *Morir del cuento*, o *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* de Abilio Estévez, que recibió el premio José Antonio Ramos de la UNEAC en 1984. Por esos años Estornio recupera a Virgilio Piñera con su puesta en escena de *Aire frío* y Flora Lauten monta en 1984 *Electra Garrigó* con el teatro Buendía, compañía que sigue dos líneas esenciales de trabajo: la producción de espectáculos que integran la música, la danza y la actuación, y

la investigación acerca de las tradiciones culturales en América Latina y el Caribe, los medios expresivos del actor y la renovación de los lenguajes escénicos. Central en sus espectáculos es la cuestión de la identidad.

A mediados de los ochenta se entra en la campaña de rectificación de errores, que buscaba eliminar las tendencias capitalistas en la economía cubana, regresando a una política de estímulos morales, frente a los materiales. Es una reacción a la *glasnost* y la *perestroika* que llegaba de la Unión Soviética, junto con la gran cantidad de graduados de dirección teatral que “formados en la antigua URSS, regresan a incorporarse a los grupos” (Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el siglo XXI” 5). En el teatro esto produjo una política de descentralización,

impulsada para todas las manifestaciones artísticas, fruto del desarrollo alcanzado pero también del espíritu esencial de la rectificación de errores y de los debates del profundo proceso de análisis que aconteció al IV Congreso del Partido y que había involucrado todos los niveles de la sociedad. (Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el XXI” 7)

En ese contexto nace *Teatro Mío* de Miriam Lezcano y Alberto Pedro, con el estreno de *Weekend en Bahía* en 1987. Rosa Ileana Boudet señala la importancia de este espectáculo: “The shrewdness of the playwright lay not only in exploring a theme still considered taboo but in doing so at such an opportune time, when the reencounter with Cuban emigrants was a controversial subject not yet written about in Cuba” (“New Playwrights, New Challenges 40). Lo cierto es que, liderada por la plástica cubana, se produce en el arte una revolución dentro de la revolución. En palabras de Omar Valiño: “El arte no ocultaba su acento crítico contra antagonismos, imperfecciones y

mentalidades conservadoras. Quería ser revolucionario y lo fue, siendo crítico. Se hacía preguntas, se interrogaba sobre el drama del hombre en el cual convergían la cotidianidad, los desafíos épicos y el peso de la historia (“Trazados en el agua” 70). En una misma línea Armando Correa comenta que el teatro de finales de los ochenta representaba una ruptura y un cambio al margen de las instituciones oficiales.

Proyectos como Teatro del Obstáculo, DanzAbierta y Ballet Teatro de La Habana se imponen en el programa teatral como una respuesta a la abulia creativa, en busca de nuevos lenguajes y temática y jóvenes autores estrenan, publican o dan a conocer textos que abren interrogantes y muestran las contradicciones del hombre en la sociedad de hoy. (95)

Se impone una poética de la fragmentación inaugurada con *Las perlas de tu boca* del Teatro Buendía. Pero el ejemplo más radical fue *Timeball o el juego de perder el tiempo* de Joel Cano presentado como tesis de dramaturgia en el ISA. Patrice Pavis, reflexionando sobre la dramaturgia occidental reciente, afirma que “ya no se intenta elaborar una [...] que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo a varias dramaturgias” (150). En consonancia con estos principios, el texto de Joel Cano es un *performance text*: “La obra se estructura, entonces, como un círculo, sin principio ni fin, que cada actor-director propone, diseña, interpreta” (Correa 96). Las escenas son como cartas de una baraja que el director mezcla a su gusto en la representación. Al mismo tiempo Víctor Varela y el Teatro del Obstáculo sorprenderán con *La cuarta pared*, un espectáculo que sigue las experimentaciones de Grotowski y Kantor para elaborar un discurso transgresor que cuestiona, en palabras de Vivan Martínez Tabares: “la legitimidad de las estructuras

existentes, sostenidas más por inercia que por necesidades de expresión artística” (“Mirar atrás desde el XXI 7). Haciendo uso de los obstáculos y la escasez, Víctor Varela presenta el espectáculo en el salón de su casa en el Vedado. En una línea de riesgo similar, Marianela Boán funda el mismo año DanzAbierta. “Boán classifies her form as danza contaminada for its incorporation of other communicative forms -dialogue, slides, radio, etc.- to carry her message” (Leonard, “La cubanía. The Soul of Cuban Theatre in the Mid- 1990’s” 140). Carmen Durarte con *¿Cuánto me das marinero?* y Alberto Pedro con *Pasión Malinche* aportan su grano de arena en la renovación del teatro cubano a finales de los ochenta.

Curiosamente ese mismo año se forma el Consejo Nacional de las Artes Escénicas: “The CNAE, a group of cultural institutions, was created in 1989 by the Ministry of Culture to promote and develop the arts in terms of creation and circulation of productions, research , and publications.” (Palls 126). Bajo la dirección de Raquel Revuelta esta institución es responsable de todo lo relacionado con el teatro. Los miembros del consejo son probadas gentes de teatro, como la coreógrafa Marianela Boán o la editora de la revista de teatro Tablas, Vivian Martínez Tabares. Se pasa de una escena subvencionada por el gobierno, a promover un teatro regido por parámetros más cercanos al mundo capitalista, por cuanto priman conceptos como autonomía económica, productividad, rentabilidad, promoción, comercialización. Entre otras medidas, en 1989 se lleva a cabo la política del sistema de proyectos del Consejo Nacional de Cultura. Tenían como objetivo revitalizar el teatro artísticamente para que los actores dejaran de ser funcionarios: “the goal was to shift the emphasis in theatrical production from quantity to quality, and, at the same time, open up opportunities beyond the existing

professional companies funded and institutionalized by the state” (Martin 45). El resultado es que se crearon demasiados proyectos para los espacios que había y se entra en otro periodo de crisis. Martínez Tabarés se lamentaba del pobre resultado de estas medidas, por cuanto: “Algunos grupos gigantes se transformaban en infinitas pequeñas células, muchas de las cuales heredan la misma falta de sentido y de definición que padecían aquellos (“Mirar atrás desde el siglo XXI” 7-8).

La década se cierra con las noticias del caso Ochoa y la caída del muro de Berlín. Una nueva época se avecinaba que no auguraba nada bueno. La sensación de desencanto había ido aumentando a lo largo de esos años, para llegar a la desesperación del Periodo Especial. Como señala Terry L. Palls, durante los noventa el teatro sufre varios problemas específicos debidos a la escasez material. Las representaciones se reducen a los fines de semana, a veces incluso se posponen, se cancelan o se interrumpen debido a los apagones, y descende el número de espectadores, por la dificultad que entraña poder asistir a una función (problemas de transporte) para luego descubrir que se ha cancelado. Pero como reza el refrán, no hay mal que por bien no venga, y la falta de medios y la cada vez menor presencia del estado en los ámbitos artísticos dio lugar a un periodo de gran creatividad, libertad expresiva e innovación. Ileana Boudet afirma:

From the beginning of the 1990s, this generation [born since 1950] has created the atmosphere of freedom and community that characterizes the current Cuban theater, a movement that has established itself in an ever-widening social ambit and received great support from the public. (“New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater” 31)

Por otro lado, se produce una atomización del movimiento teatral, que impide la discusión y los encuentros entre diferentes grupos, tendencias, etc. Martínez Tabarés tiene una opinión más negativa al respecto y considera que a mediados de los noventa se cae en una hondonada y desconcierto provocado por la crisis.

EL PERIODO ESPECIAL Y EL TEATRO CUBANO

Varios críticos concuerdan en señalar una serie de características generales que definen el teatro creado en esta década. Por un lado lo que Ileana Boudet llama *assumed historicity*, “history understood neither as some remote, transcendent deed nor as a record or document, but as lived experience and personal memory” (“New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater” 32). La historia de alguna manera se descentra, es decir, se fragmenta a través de la memoria de múltiples personajes y experiencias que entran en conflicto en un proceso de negociación. Esta aproximación a la memoria se lleva a cabo, muchas veces, a través de lo ritual. Ejemplos relevantes en esta línea son *Vagos rumores* (1992) de Abelardo Estorino o *Los equívocos morales* (1993) de Reinaldo Montero. “Three characters situated in that ‘cavern called a theater’ establish the action, the place, and the era, reminding the spectator that they are witnessing a theatrical event and using the anachronistic delivery of television commentators” (35). La obra presenta los dilemas de los capitanes españoles frente al bloqueo de Estados Unidos de Santiago en 1898. Obra de ideas, con paralelismos con la situación contemporánea, cuestiona el sacrificio inútil frente a un enemigo superior, tal y como ocurrió con la flota española. El montaje de *Perla Marina* en 1993 por el Teatro Irrumpe presenta: “the past as affective memory, as exaltation and nostalgia” (Boudet, “New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater” 38). En las obras de los noventa abundan los personajes que

hacen un repaso a su memoria personal. Una de las preguntas que se hace el teatro cubano en los noventa es qué tiene que ver el presente con el pasado y hacia dónde va este presente. Se hace necesario repasar la historia para dilucidar el futuro. “La década de los noventa nos sitúa en una recontextualización de los medios expresivos —en ocasiones *códigos de enfrentamiento*— que tiene como escenario la memoria (sensorial, emocional) del espectador y consecuentemente la apelación a un reencuentro” (Carrió 40).

Continúa así la tendencia a la fragmentación de los espectáculos de Víctor Varela y Joel Cano. Esto conlleva una ruptura con la linealidad de los espectáculos y la validación del fragmento. Así mismo hay una recuperación de las estrategias del teatro del absurdo y la reaparición de un teatro político renovado.

Dramaturgos y directores conjugan a un tiempo un respeto por la tradición y la asimilación con la transgresión artística e ideológica. Se explora a través de la intertextualidad consciente. Esto da lugar a la parodia y la ironía. La trilogía americana que Carlos Díaz estrena con su compañía *El Público* en 1990 estimula por su carácter irreverente y carnavalesco la escena cubana: “Díaz llamaba, de manera elíptica, a un desentumecimiento de las estructuras sociales, a una liberación de las mentes frente a prejuicios y diferencias y, en varios planos, a un reconocimiento de lo propio” (Valiño72). Al año siguiente, la *Ópera ciega* de Víctor Varela, “Like many other instances of current Cuban theater, [...] manifested an irreverent spirit, the spirit of young people who are determined to think for themselves” (Howe 45). Lo mismo ocurre con *Segismundo ex Marques* (1993) de la misma compañía.

Debido a la escasez material: “theater, rediscovering its craftsmanship, its ritualism, its presence, came back to life in an intense dialogue with its audience —a

complicit audience— and affirmed itself in its exploration of autonomous values” (Boudet, “New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater” 32). Este ritualismo está relacionado en muchas ocasiones con elementos de las religiones afrocubanas: el teatro de Eugenio Hernández Espinosa o el de Gerardo Fullea León regresan una y otra vez a estos motivos. El primero de estos autores dirigió *El león y la joya* (1991), una versión del texto homónimo de Wole Soyinka, donde, mediante un proceso de integración multidisciplinaria, jugaba con rituales afrocubanos para regresar al tema del enfrentamiento de lo viejo y lo nuevo. Hay que mencionar aquí la estupenda labor que lleva a cabo, a partir de los noventa, el Teatro Buendía, en su investigación de los medios expresivos, en los temas, y en la formación de actores, directores y dramaturgos, dirigidos por Flora Lauten y Raquel Carrió. En la misma línea de rigor investigativo está el trabajo de la coreógrafa Marianela Boán con DanzAbierta, en trabajos como *Autorretrato con escalera de caracol* (1994), que tiene lugar en una casa abandonada por los cubanos emigrados, *La carta* (1995), *El pez de la torre nada en el asfalto* (1996) y *Blanche* (1999).

El teatro se convierte en tema central de los espectáculos, así como la labor y responsabilidad del artista en la creación de discursos sobre la nación. Junto a esto, la preocupación central por la identidad en varios niveles, que también remite a un cuestionamiento de la identidad nacional. Omar Valiño sostiene que en relación al concepto de nación cubana, la escena de los noventa “se dedica a validarlo, cuestionarlo y hasta objetarlo” (87). Los intelectuales cubanos están de acuerdo en afirmar la paupérrima labor de la prensa para tratar los problemas que acuciaban al país, al tiempo que otros medios de información y artísticos vieron muy limitada su capacidad para

dialogar con el público⁸, de tal manera que: “La conquista por el teatro de un espacio sociocultural de reconocimiento, discusión y polémica en torno a quiénes somos a nivel popular, que no populista, de amplio alcance, más allá de círculos habituales o de entendidos es una evidencia palpable en cada sala abarrotada de público” (Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el siglo XXI 30). En este sentido, *Desamparados* (1991) de Alberto Pedro, era un comentario crítico a la paralizante labor de la burocracia y a las relaciones del individuo con el poder. *Alto riesgo* de Eugenio Hernández Espinosa (1993), donde aparece tratado el tema de la jinetera, “criticizes the lewd and lascivious tourist scene and slings indirect denunciations at society's corruption” (Boudet, “New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater” 46). El teatro se convirtió en el lugar de encuentro y crítica, por lo tanto: “Teatro y sociedad incentivaban su diálogo. A pesar de la aguda crisis económica y sus reflejos sociales, ideológicos, políticos y cotidianos, el público, sobre todo en La Habana, entraba en ese diálogo con la Isla a través de la escena” (Valiño 72). Linda Howe, a la hora de explicar el alto nivel crítico de la escena cubana, propone que: “Faced with the necessity of saving the government (and quite conceivably their own necks), the authorities no longer had the time or energy to scrutinize every single aspect of Cuban cultural or ‘moral’ affairs” (43). Lo cierto es que se llegó a un nivel de crítica y denuncia impensable en décadas pasadas. Existe una obsesión por la identidad cubana, por rastrear sus fuentes, por definirla y cuestionarla una y otra vez. En ese sentido, frente al discurso oficial de pasadas décadas, que mantenía una actitud beligerante contra la amenaza externa que se traducía en homogeneidad interna y represión de alteridades, el teatro de los noventa afirma la necesidad de abrirse a lo otro.

⁸ *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991) de Daniel Díaz Torres, largometraje que criticaba de forma irónica los problemas estructurales que afectaban a la sociedad cubana, sufrió la censura de las autoridades culturales, primero con la presencia de piquetes en las proyecciones y finalmente retirándola de la cartelera.

Esther Suárez Durán, en el Encuentro de Creadores e Investigadores de La Habana en 1995, llegaba a la conclusión de que:

la riqueza e infinitas variaciones del mundo que se nos presenta y la conciencia de la productividad que contiene la noción de *lo otro*, demandarán la construcción paulatina de una nueva postura que se despeje del sentimiento de peligro e inseguridad que acompaña la presentación de la diferencia, y sepa regocijarse —para usar un juego de palabras de raíz latina— en la magnífica diversión que, únicamente, la diversidad permite (56).

Hay una recuperación de voces marginadas en el pasado, que ya había comenzado en los años ochenta. Lo cierto es que en los noventa hay un regreso a textos de Virgilio Piñera, comenzando por el celebre montaje de *Dos viejos pánicos* por Roberto Blanco en 1990. Carlos Díaz con El Público hará un montaje irreverente de *La niñita querida* en 1992, donde se daban cita: “Choteo y Kitsch, reminiscencias del bufo y el vernáculo en la incorporación de la realidad, homenaje al teatro cubano de la Revolución, transgresión y travestismo a lo Red Hot Chili Peppers, burla de los estereotipos sociales y el autoritarismo (Martínez Tabares, *Didascalias urgentes* 26). Raúl Martín montará *La boda*, *Electra Garrigó* y *Los siervos* durante esta década, además de dirigir coreografías basadas en cuentos y poemas del autor. *Los siervos*, puesta en escena en 1999, sufrió algunos problemas con la censura, de acuerdo con declaraciones del director. La obra critica a la oficialidad, trata el tema de la libertad y la represión, e intenta ir un poco más allá de lo que fue Piñera en lo que respecta al cinismo y la burla al status quo. “Piñera's appropriation of Nietzsche's skepticism undermines romantic revolutionary ideas of

progress and revolution. Here, a universal message about the repetition of cycles disturbs the apparent order of things” (Howe 59). José Milián escribirá *Si vas a comer, espera por Virgilio* en 1997.

Por su parte Carlos Celdrán estrena con Teatro Buendía *Safo* en 1991, pieza que rescata las voces de la música habanera de los años cuarenta y cincuenta. Omar Valiño considera que la obra “apuntaba también una voluntad de reconocimiento de aquellos espacios marginados, sea por el discurso cultural dominante, sea por la prevalencia de una lectura política del tejido cultural” (73). En una línea similar se sitúa *De donde son los cantantes* de Nelda Castillo. La reescritura del canon que había comenzado Senel Paz con su novela *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, se traslada a los escenarios en 1991 con los montajes de Rafael González, Sarah María y Tony Díaz. Dos años más tarde Tomás Gutiérrez Alea haría su versión cinematográfica *Fresa y chocolate*. Lo marginal se asienta en el escenario cubano. En 1996 *El pez en la torre nada en el asfalto* de Marianela Boál trata el tema de la prostitución del espíritu cubano, el mercado negro, el turismo. En un espectáculo como *El arca* de Víctor Varela la prostituta llega a decir: “¿O es que acaso una puta puede ser como el Che? ¿Por qué no?” (Citado en Leonard 148). En 1998, “con *Baal*, una versión de Celdrán sobre el original de Brecht, el teatro cubano toca una zona cada vez más inabordable: la marginalidad, la droga, la insolidaridad, la violencia. Los desechos del mundo de consumo son la realidad de la puesta” (Valiño 85). El director comentaba el montaje en estos términos:

el rostro de una generación de jóvenes que salió a luchar la vida a la calle cuando el Periodo Especial tocó fondo, su adolescencia coincidió sin mediaciones con el cierre en el país de una etapa y la entrada de la crisis

más radical de cuantas hemos tenido. Lo que hallaron en la calle, lo que vivieron, el modo en que se organizaron para comer, divertirse y sobrevivir, sin escrúpulos lo usé para *Baal*. Aquel espectáculo era su biografía indirecta, también su tímido testimonio de escapados de la calle, de la prostitución blanda, de la droga alternativa, dígase las pastillas, y del éxodo ciego por el mar o por el aire. (Celdrán 2)

La escasez del Periodo Especial, la crisis de los balseros y la lucha por sobrevivir ante la debacle se convierte en una sensación de desasimiento y abandono que los escenarios representan. El mismo año de 1997 presenta dos textos que nos hablan de la isla como una balsa en la corriente, sin velas ni timón, *Mar nuestro* de Alberto Pedro y *Otra tempestad*, versión del texto de Shakespeare a cargo del Teatro Buendía. La década y el siglo se cierran con un montaje que completa el círculo de esta panorámica teatral: *El alma buena de Se-Chuán*, a cargo de Carlos Celdrán y su Argos Teatro, cuarenta años después del montaje de Vicente Revuelta. Recibió el premio Caricato de la UNEAC y el Premio Villanueva de la crítica especializada. “Las paradojas de la lucha por hacer el bien de Shenté, su protagonista, volvían, otra vez, a tener sentido en la Cuba de fin de milenio: ser bueno, ser honesto, ser o no ser un marginal, era éste el problema” (Celdrán 3), afirmaba el propio director. La Habana se metaforizaba en la puta Shen-Té que está a punto de perder su dignidad. Afirmaba Vivian Martínez Tabarés que el teatro cubano, seguía moviéndose en el campo de las ideas y pedía una mayor tolerancia para que las obras problemáticas se asumieran “como expresiones plurales de crítica desde la Revolución, manifestaciones de la izquierda diversa y no homogénea, mayoritaria y antiimperialista que engloba a una parte decisiva de la intelectualidad cubana”

(*Didascalias urgentes* 32). En una misma línea Omar Valiño defiende que como Cuba, el teatro sigue buscando esta utopía frente al mundo globalizado, y así aparece “la Isla como expansión, como tema y como destino, la cubanidad como salvaguarda” (87). Estos críticos continúan intentando encajar dentro de los discursos hegemónicos las voces cada vez más discordantes de la escena cubana. Quizá por esa razón estos mismos críticos vean en esa pluralidad y diferencia fragmentación. Sobre las tablas del escenario se empieza a negociar otra Cuba, rompiendo los moldes impuestos, iniciando una transición que sufre sus tropiezos, pero que parece imparable. La memoria se corporeiza en los escenarios, formando parte del debate que se produce, de acuerdo con Elizabeth Jelin, en las sociedades que atraviesan procesos de cambio político (3). El repaso histórico se cierra aquí, sin entrar en los avatares del nuevo siglo. Los textos de Alberto Pedro que voy a tratar aquí se escriben y producen en la década de los noventa. Tanto los acontecimientos históricos como los culturales dialogan con los espectáculos de este autor, donde conflictivas imágenes de la nación luchan por construir una comunidad imaginada más inclusiva. Siguiendo las tendencias transgresoras y críticas del teatro de la época, Alberto Pedro supo hacer llegar sus textos al público, salvando censuras y limitaciones materiales.

CAPÍTULO III

ENTRE LA LUZ Y LA PESTE: MEMORIA E IDENTIDAD EN *MANTECA*

Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste.

La isla en peso. Virgilio Piñera.

EL FANTASMA DE CHANO POZO Y LOS INTERROGANTES DEL PERIODO ESPECIAL

El 29 de septiembre de 1947, las congas de Chano Pozo⁹ (1915-1948) arropadas por la presencia de Charlie Parker, Ella Fitzgerald y Dizzy Gillespie, llevaron al escenario del Carnegie Hall una revolución en el mundo del jazz. La reacción entusiasta del público a los ritmos afrocubanos confirmó a Gillespie que ése era el camino a seguir. En palabras de Helio Orovio: “His performance, characterized by drumming and vocal interpretations of the musical style that combined West African and Cuban elements, caused quite a stir among the audience” (168). Una de las composiciones que se tocaron esa noche, “Manteca”, compuesta por el músico cubano y arreglada por el propio Gillespie, está considerada como la pieza que marca el punto de partida del Latin Jazz:

⁹ Luciano Pozo González (7 de enero de 1915 – 2 de diciembre de 1948), rumbero del solar África de Cayo Hueso, en La Habana, fue compositor y músico, miembro de la comparsa *Los Dandys de Belén*, miembro de la Sociedad de Autores Musicales, que en los años cuarenta presidía Ernesto Lecuona, y finalmente miembro del conjunto *Congo Patera*. Gracias al apoyo de Miguelito Valdés y Rita Montaner viajó a New York donde conoció finalmente a Dizzy Gillespie a través de Mario Bauzá. De acuerdo con el diccionario de música cubana de Helio Orovio: “When Pozo was very young, he got involved in popular music and fell under the spell of African rhythms. He built a great reputation in 1940 through his performances in a show at the Sans Souci cabaret called “Congo Patera”. He would go on to compose hits in the style of guaracharumba, including “Blen-blen-blen,” “Pin-pon-pan,” and “Nagüe”; and rumbas such as “Anana baroco tinde,” “Ariñañara,” “Wachi-wara,” and “Rumba en swing,” all of which earned him a great deal of Money” (168).

finalmente se fusionaron dos mundos musicales de origen africano que habían evolucionado por sendas diferentes, debido a circunstancias históricas, sociales y geográficas. Manteca se grabó el 30 de diciembre de 1947 en Nueva York. Donald L. Maggin nos ofrece una descripción musical de la pieza:

“Manteca” provides a perfect example of the compelling power of layered African polyrhythms. Chano came to Dizzy with a short piece encompassing four separate rhythms introduced in succession by congas, bass, baritone saxophone, and trombones. The composition embodies a hypnotic kaleidoscope of rhythm and song as the congas provide a steady flow of eight notes while everyone else plays melodies accented in irregular rhythmic groupings. (422)

Chano Pozo proporcionó a Dizzy Gillespie las claves para revolucionar el jazz estadounidense. Oriundo de Cayo Hueso, Centro Habana, un barrio marginal de la ciudad, había llegado a Nueva York con cierta fama, después de haber pasado por todo tipo de trabajos hasta que se hizo un sitio en la escena musical cubana. Su aparición en el Carnegie Hall lo situaría definitivamente dentro de la historia de la música. Casi un año después de la grabación de “Manteca”, Chano Pozo muere a manos de Eusebio “Cabito” Muñoz, un puertorriqueño que descerrajó seis tiros a bocajarro sobre el pecho del músico cubano. Las circunstancias de su muerte están envueltas en el misterio: Padura Fuentes señala que existen varias versiones para explicarla, lo que mitifica aún más si cabe a esta figura fundamental de la música cubana e internacional (*El viaje más largo* 294). Una de las versiones afirma que la causa del asesinato apunta a unas desavenencias relacionadas con la compra de unos cigarrillos de marihuana. Otra versión, la apoyada por Mario

Bauzá, es que Cabito simplemente cumplió un encargo de alguien más poderoso. Lo cierto es que Chano Pozo se convirtió en una figura mítica en el panteón musical cubano, ejemplo del intercambio desigual entre el vecino del norte y la isla que se repite. Iván de la Nuez comenta que la relación que se establece entre los centros de poder y el margen (en este caso un músico negro cubano) supone “una perspectiva implícita en la que los márgenes ponen el cuerpo y Occidente el discurso. La periferia el *sabor* y Occidente el *saber*” (Nuez 24). El sabor de unos ritmos que fueron adaptados para llevar a cabo una renovación sin precedentes en el jazz¹⁰. Ned Sublette nos recuerda que: “‘Manteca’ was the biggest-selling record Dizzy Gillespie ever had. It started a trend, and became a standard” (539)¹¹.

Curiosamente, otro artista afro-cubano, nacido un 29 de septiembre, pero de 1955, estrenó en 1993 una pieza con el título de la famosa composición de Chano Pozo, situando su acción el 31 de diciembre de un año dentro del Periodo Especial¹². Las coincidencias, que son sólo eso, relacionan, sin embargo, una serie de factores que nos pueden dar claves para explicar algunos aspectos del texto de Alberto Pedro Torriente: ¿por qué escoge esta pieza musical, compuesta por un personaje como Chano Pozo, como título y leitmotivo a lo largo de la obra? ¿Qué implicaciones tiene esto?

¹⁰ Chano Pozo se quejó repetidas veces de que en Nueva York, cuando todavía estaba en Cuba, se tocaban y grababan composiciones suyas, sin recibir a cambio nada por derechos de autor.

¹¹ Para un análisis sucinto y claro de las relaciones desiguales entre países capitalistas y países en vías de desarrollo con respecto a la música y el arte, en el marco de Cuba, ver la introducción de Robin D. Moore en *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*.

¹² En un discurso pronunciado el 28 de enero de 1990 en el teatro Carlos Marx, Fidel Castro mencionó por primera vez esta circunstancia, que implicaba una serie de medidas para superar la crisis que supondría la falta de abastecimiento energético desde la Unión Soviética y los países de su entorno. Era un plan concebido para momentos de guerra. Al año siguiente, con el colapso de aquella potencia, acabaron los intercambios comerciales y se entró en una aguda crisis económica, de la que no se empezó a salir hasta finales de los años noventa. Se llamó Especial a este periodo en el que las carencias afectaron a todos los aspectos de la vida en Cuba, pero con la especificación de que no era en tiempos de guerra, sino de paz.

Antes de buscar las respuestas a estas preguntas, quisiera regresar, de forma sucinta, al concepto que Marvin Carlson delineó en su libro *The Haunted Stage*. Al hablar de los mecanismos del teatro en relación con su recepción y la sociedad, este autor señala tres elementos que considera presentes en toda producción teatral: la memoria, el reciclaje y lo fantasmal. La última idea hace referencia a la sensación de que lo que vemos sobre el escenario es algo que regresa como un fantasma para obsesionarnos, la misteriosa impresión de que estamos viendo algo que ya vivimos. Esta cualidad, relacionada con la memoria individual y colectiva, hace del teatro “the repository of cultural memory” (*The Haunted Stage 2*). Y así, el teatro, “as a simulacrum of the cultural and historical process itself [...] has always provided society with the most tangible records of its attempts to understand its own operations” (2). Chano Pozo forma parte importante de ese depósito cultural cubano, y su reciclaje sobre el escenario de los noventa adquiere un valor crítico relevante, como un fantasma que regresa para dilucidar el presente.

Para poder entender qué alcance puede tener el regreso a ese referente musical de tiempos de la república es necesario tener en cuenta el momento histórico en que se escribe y estrena la obra de Alberto Pedro. El año de 1989, con la caída del muro de Berlín y las repercusiones del caso Ochoa, supuso el comienzo de una serie de cambios que afectarían de forma estructural a la sociedad cubana. En 1991 desapareció la Unión Soviética y acabó definitivamente el trato preferencial que ésta había tenido con Cuba. Al año siguiente:

In October 1992 the U.S. Congress enacted the Torricelli Act ("Cuban Democracy Act"), whereby subsidiaries of U.S. companies operating in

third countries were prohibited from investing in or trading with Cuba.

The new law proscribed trade in food, medicine, and medical supplies, which in 1992 represented 90 percent of Cuban trade with U.S.

Subidiaries. (Pérez, *Cuba: Between Reform and Revolution* 298-99)

Para el año que se estrena *Manteca* las relaciones comerciales con la antigua Unión Soviética se habían reducido en un 90%. Algunas medidas que se adoptaron ante esta situación desventajosa en 1993 incluyen la aprobación del uso del dólar como moneda de cambio y el regreso del trabajo por cuenta propia en algunos sectores de la economía a finales del año (306). En relación con este último dato, resultan cuanto menos curiosas las lecturas que se hicieron de la puesta en escena de *Manteca* en su momento por personas como Vivian Martínez Tabares, encargada de la revista *Conjunto* y de la sección de teatro de Casa de las Américas. En un artículo que acompañaba a la edición del texto en la mencionada revista, la crítica teatral afirmaba:

La búsqueda y el encuentro optimista de opciones para sustituir al puerco de algún modo exaltan también el espacio necesario en la sociedad cubana para las iniciativas personales, el compromiso de cada uno en aportar en la búsqueda de caminos y soluciones para salir de la crisis e impulsar el desarrollo del país. (“Manteca: catarsis y absurdo” 99)

Aunque lo comentaré más tarde, baste decir por ahora que más que un mensaje del texto, la interpretación de Vivian Martínez Tabares corresponde más, a mi entender, a una lectura fomentada desde el gobierno cubano, que transfiere su responsabilidades al pueblo, y que el propio texto ridiculiza como algo absurdo.

Continuando con la información histórica y como dato anecdótico, Louis A. Pérez comenta que: “in the years between 1989 and 1992 the number of pigs [produced] fell by almost 70 percent” (*Cuba: Between Reform and Revolution* 293). No en vano un cerdo criado en la clandestinidad se convierte en una imagen poderosa en el imaginario colectivo, con múltiples niveles significativos y simbólicos. Gracias a esta radical escasez material y alimenticia, según relatan aquellos que vivían en Cuba en ese momento, la gente literalmente se desmayaba por las calles. Se vivía en una situación límite, que produjo algunos conatos de protesta, como en Cojímar y Regla el mismo año de 1993 (Pérez 314). Y al año siguiente, la famosa crisis de los balseros y las revueltas en el malecón.

En el acertado e incisivo artículo, “Picturing Havana”, Ana María Dopico concluye que la obsesión de Estados Unidos y Europa por las imágenes de una Habana en ruinas a partir de 1995, no es más ni menos que una nueva apropiación colonial, a través de la mirada, de Cuba por parte de occidente, creando una imagen descontextualizada y emotiva. Estas instantáneas presentan la ciudad como un parque temático que recupera un pasado a la medida del imaginario occidental y lo proyectan hacia el futuro, teleología que terminará justificando la futura “invasión” económica. La autora reflexiona sobre la situación problemática en la que se encuentra la isla a partir del Periodo Especial:

Havana’s poverty restored it to the category of Caribbean third world, and the cachet of nonalignment evaporated as the island was replotted on a North-South divide between permanent affluence and permanent, if latent, warfare. The frustrating national imprisonment into a time of scarcity and

political stasis only intensified fears and expectations around the potential salvation or catastrophe of a reintegration into global capitalism. (460)

Esta situación enmarca e ilumina el texto, escrito por Alberto Pedro a instancias de su esposa y directora de la compañía Teatro Mío, Miriam Lezcano. En la entrevista personal que tuve con Miriam, ésta afirmaba: “yo le decía a Alberto y él estaba de acuerdo conmigo: ‘O nos vamos, o creamos’. Y nos salvó, y realmente fue una obra salvadora” (220). Ésta era para ellos, como gente de teatro, la única alternativa a la situación precaria en que vivían. Alberto Pedro le confesaba a Vivian Martínez Tabares que: “*Manteca* was written with three specific actors in mind and with the intention of giving them work, without imagining the impact it would have (“Theater as Conspiracy” 58). Como les ocurre a los personajes al final de la obra, a pesar de las negras perspectivas, el “tenemos que hacerlo” era la única opción.

Si, de acuerdo con Juan Villegas “todo texto dramático es una respuesta, es una toma de partido, del creador con respecto a una circunstancia histórica particular” (94), *Manteca* fue la respuesta salvadora a ese miedo atroz del que habla Ana María Dopico, la llegada de “la hora caníbal” que tanto temen los personajes de la obra, en un momento de precariedad extrema. En este contexto, el fantasma de Chano Pozo recorre el escenario con la invasión de “Manteca” a lo largo de la obra, avisando quizá del peligro que supondría una nueva apropiación de Cuba a través del mercado globalizado por parte de Occidente, una alienación, parece sugerir el texto, incluso peor que la que se vivía en ese momento, cuyas primeras víctimas serían los sectores más marginados de la sociedad, “el lado más débil de la soga” (Pedro Torriente, *Manteca* 115). Padura Fuentes nos recuerda que Chano, “era el marginalismo habanero de su época y era La Habana misma,

maltratada y alegre, ruidosa y adolorida” (*El viaje más largo* 282). Del acierto del autor en presentar de forma dramática las contradicciones del momento da prueba el hecho de que sea su texto más premiado y también uno de los más representados fuera y dentro de Cuba¹³. En palabras de Amado del Pino, este espectáculo en el año 1993 “se trata del acontecimiento teatral más polémico, atractivo y sintomático de un año muy rico para la escena nacional” (“En busca de *Manteca*” 34).

EL ESCENARIO, ESPACIO LIMINOIDE Y HETEROTOPIA: LA PUESTA EN ESCENA DE *MANTECA*

Si bien se puede y debe estudiar los textos dramáticos como textos literarios, sin tener en cuenta su posible representación, el mismo Juan Villegas, quien defiende este tipo de análisis, comenta la influencia de la posible puesta en escena del texto en su escritura:

El autor de dramas con esperanza de ser representados se subordina a los directores de teatro, propietarios de lugares públicos, los actores, la clase de público que asiste y paga su entrada. Todo lo cual, en mayor o menor grado, influye en el proceso creativo de modo más evidente que en los otros géneros literarios. Además de los factores mediatizadores, el autor de textos dramáticos se ve condicionado por elementos materiales como el tipo de escenario, la clase de iluminación, los edificios teatrales a su

¹³ La obra obtuvo el premio de la Crítica Especializada de la UNEAC y el Premio “Atlántida” en el Festival Iberoamericano de Cádiz, ambos en 1994. Fue montada por el grupo *La Mateodora* de la ciudad de Miami, dirigido por Alberto Sarraín. Así mismo ha participado en numerosos festivales internacionales como el Festival de Otoño de Madrid (1994); Festival Internacional de Caracas, Venezuela (1995); Festival de Occidente, Venezuela (1995); Festival Internacional de Teatro de Bogotá (1996) y la Muestra de Teatro de Montevideo, Uruguay (1996), entre otros.

disposición, las tradiciones teatrales, la compañía que podría representar su obra, los actores disponibles, la capacidad económica de la compañía. (16)

Esto es especialmente relevante en el teatro de Alberto Pedro, quien trabajaba estrechamente con la directora de sus espectáculos, siempre con el objetivo final de ponerlos en escena. Como explica en uno de los prólogos posibles para sus obras completas, pero nunca utilizado, escrito por él mismo, pero cuyo sujeto enunciador era su esposa, la directora Miriam Lezcano, afirmaba: “Nada, que por encima de unas falsas modestias hemos concebido juntos estas obras que aquí aparecen, que le advierto al lector que debe ir fabricando en la medida que lee su puesta en escena pues Alberto escribe desde y para el teatro; es un autor para ser representado” (241). De hecho, Alberto Pedro es uno de los pocos dramaturgos de su generación cuyas obras logran subir a los escenarios, precisamente por su colaboración estrecha con la directora Miriam Lezcano. Esther Suárez Durán nos recuerda, en su artículo “Aires fríos y rumores no tan vagos —la dramaturgia cubana: contigo pan y cebolla”, que ha sido un problema habitual en el teatro cubano el que no se montaran textos escritos por autores de la isla, hasta el punto de que los mismos autores se hacían directores de teatro para poder llevar sus obras a los escenarios. Tal es el caso de Abelardo Estorino, José Milián o Héctor Quintero, entre otros. Por lo tanto, y debido a que pudo ser representado, las presiones materiales del Periodo Especial tuvieron, por otro lado, una gran influencia no sólo en la forma del texto sino también en su temática; presiones que incidieron directamente tanto sobre la puesta en escena como sobre el texto dramático, y aquella sobre éste. Por lo tanto, merece la pena detenerse en las características físicas de la puesta en escena y las circunstancias de su estreno para llevar a cabo una lectura fenomenológica y semiótica del texto que nos

permita entender las implicaciones que tuvo la recepción del texto en La Habana de 1993 y el alcance del mismo.

Miriam Lezcano relató en la entrevista personal que sostuvimos que *Manteca*, debido a la censura, tuvo como único lugar para su estreno el almacén del extinto grupo Teatro Político Bertold Brecht, que era “como un cementerio de obras de teatro” (221), lugar donde se habían llevado a cabo los ensayos y donde se apiñaban restos de escenografías de otras obras¹⁴. Retomando la idea que articula Marvin Carlson en *The Haunted Stage*, el uso de este espacio mostraba “the complex interweaving of space, memory, and cultural and geographical ghosting that is involved in the creation and ongoing use of ‘theatre spaces’” (141). Los decorados y la utilería de un grupo que desapareció una vez que Miriam Lezcano lo abandona para crear *Teatro Mío* con Alberto Pedro, nos remiten a un periodo del teatro cubano, los años setenta y ochenta, donde la creación colectiva tenía una destacada carga política que a veces llegaba a lo panfletario. A mediados de los ochenta,

La respuesta desde la dirección estatal se inserta en una política de descentralización impulsada para todas las manifestaciones artísticas, fruto del desarrollo alcanzado pero también del espíritu esencial de la rectificación de errores y de los debates del profundo proceso de análisis que aconteció al IV Congreso del Partido y que había involucrado todos los niveles de la sociedad. (Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el XXI” 7)

¹⁴ Miriam Lezcano me explicó que: “esta obra tuvo una censura bestial, que fue que de repente no nos daban teatro para estrenarla. Y la obra estaba lista, con excelentes actuaciones, y no nos daban teatro para estrenarla” (216). Posteriormente, y a raíz del éxito, la obra pasó al Mella, con la música en vivo de Sergio Vitier y Tata Güines.

La década acabará en el terrible año de 1989, que verá desmoronarse los intentos reformadores de mediados de los ochenta por la mencionada crisis económica y de valores que sacudió a la sociedad cubana: lo que vemos en el escenario son los restos de un ideal teatral que nunca pudo llevarse a cabo en su totalidad. En palabras de Rosa Ileana Boudet, el escenario: “looked like the remains of a shipwreck. A flat from the set of *El rojo y el pardo* and a seat from *El carillón del Kremlin* were like cast-offs and fragments of some bygone repertory” (“New Playwrights, New Challenges” 41). Así mismo el espectador habitual de teatro, tendría presentes las referencias de una forma comprometida de entender el teatro, como denuncia, como parte de la construcción de la sociedad, como ejercicio intelectual y reflexivo. Las ruinas escenográficas plantearían preguntas y asociaciones a la audiencia: ¿Sigue siendo vigente este tipo de teatro? ¿Qué relación tiene el teatro de Brecht con este espectáculo? ¿Qué contradicciones se nos van a presentar? ¿Cuál es el objetivo del teatro? Por otro lado, el espacio no sólo era un almacén, sino que también había sido una comunidad judía, ya desaparecida, centro de reunión religioso, de un grupo marginado y perseguido. El reciclaje de todos esos elementos teatrales, yuxtapuestos de forma desordenada, ofrecía al espectador una multiplicidad de referencias y memorias, que tenían mucho que ver con el texto dramático, donde se hace un recuento desordenado de la memoria colectiva, con el objetivo infructuoso de encontrarle un sentido a los procesos históricos que desembocaron en la angustiada situación de precariedad en la que viven los personajes. Marvin Carlson comenta en relación con los espacios teatrales que: “like dramatic texts and acting bodies, are deeply involved with the preservation and configuration of cultural memory, and so they are almost invariably haunted in one way or another, and this

haunting of the space of performance makes its own important contribution to the overall reception of the dramatic event” (132). El espacio teatral, al igual que el texto, se transformaba un “almacén de memoria cultural”, y convertía a los personajes y actores que lo ocupaban en fantasmas. La acumulación de memorias e interpretaciones del pasado que ofrecía el escenario a través de la yuxtaposición de signos teatrales se convertían en elementos esenciales para la reconstrucción de identidades individuales y colectivas, un proceso que Elizabeth Jelin ha estudiado como parte de los mecanismos que se producen en sociedades que se enfrentan o salen de profundos momentos de crisis.

El límite entre el escenario y el espacio del público no estaba claro, pues ambos compartían esa característica ruinoso, decadente. Ubersfeld mantiene que: “una silla colocada en el escenario no es una silla en el mundo, el espectador no puede sentarse en ella ni mudarla de su sitio; es una silla prohibida, sin existencia para él” (3). El mundo del escenario, marcado por el signo menos, a pesar de su realidad física, se convierte en un espacio de ensoñación. Curiosamente a los espectadores de *Manteca*, antes de comenzar el espectáculo les resultaba difícil delimitar cuál era el espacio cargado de irrealidad, debido a que público y espectáculo ocupaban el espacio deteriorado de un almacén de teatro, que repetía la realidad ruinoso del día a día cubano. El programa de mano —que reproducía una cartilla de racionamiento— reducía la distancia entre el signo teatral y el referente inmediato. El director cubano Raúl Martín expresó claramente esta idea en una entrevista personal: “Con *Manteca* no se sabía donde estaba el límite entre la realidad y el espectáculo” (26). La situación llegó a provocar la desorientación del público, como comenta el mismo Raúl Martín: “Entonces había una pobreza tan grande que se confundía lo que estaba en el escenario con las banquetas donde se sentaba la gente que

eran unas graderías todas viejas. Incluso una señora llegó a ver la obra y se sentó en un mueble de la obra, el sillón de Dulce” (26). Louis A. Pérez señala las múltiples consecuencias que la escasez energética tuvo en la isla, entre las que se encontraban los apagones de luz: “Efforts to ration scarce fuel supplies led to a schedule of power outages in almost every city. Blackouts were imposed daily, often lasting as long as eight and ten hours a day” (*Cuba: between Reform and Revolution* 295). Por supuesto que éstos tuvieron su efecto en la puesta en escena de Miriam Lezcano, quien solucionó el problema incluyéndolos en la representación: “Había apagones constantemente. Pero entonces, ¿qué hicimos? En la parte de arriba de ese lugar [donde se estrenó la obra] hay un balcón y cristal. Entonces cuando el sol daba sobre el escenario, eran las cinco de la tarde, y a esa hora empezábamos la función” (222). Más adelante, cuando el espectáculo fue llevado al teatro Mella o al Nacional de La Habana, la luz se retiraba de forma intermitente, tal y como se indica en la primera acotación del texto, pero ya como un elemento del espectáculo, uso icónico y simbólico de la luz. El hallazgo del estreno en el almacén de la comunidad hebrea fue incorporar esos elementos de la realidad acuciante en el espectáculo. El programa de mano, además de ser una libreta de abastecimiento, incluía el horario de apagones, que salía habitualmente publicado en la prensa en aquella época.

El hecho de que se estrenara la obra en este lugar, por sus características, convertía el evento, al mismo tiempo, en un fenómeno liminoide, de acuerdo con la definición de Victor Turner, “apart from the central economic and political processes, along the margins, in the interfaces and interstices of central and servicing institutions

[...] plural, fragmentary, and experimental in character” (54)¹⁵. Espacio liminoide por lo que tiene de juego y porque es parte de una actividad relacionada con el ocio: la asistencia libre al teatro. Comparte con lo liminal, según lo define Turner, su situación marginal en la sociedad, pero como algo optativo y no tanto como parte de los procesos sociales de un grupo, tales como los ritos de paso o los ritos estacionales, sino como una evolución de los mismos en sociedades postindustriales. Como hecho teatral, es la última fase de la experiencia o *Erlebnis*, de acuerdo con la clasificación de Dilthey: es decir, el momento en que la experiencia es finalmente asumida mediante la comunicación de la misma al resto del grupo a través de términos lingüísticos o artísticos. Por lo tanto se puede decir que *Manteca* es una de las expresiones del momento de crisis que supuso para Cuba el Periodo Especial. Como tal fenómeno liminoide, formaría parte de críticas sociales: “exposing the injustices, inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations” (Turner 55). Victor Turner, reflexionando sobre los géneros performativos como el teatro, comenta que funcionan en nuestra sociedad como espejos en los cuales se reflejan, se reflexiona, se evalúan y transforman problemas sociales: “They provoke not only thought but also powerful feelings and the will to modify everyday matters in the mind of the gazers” (105). *Manteca*, estructurada como un fresco de situaciones —al modo de las fábulas brechtianas—, desconectadas por la intromisión de la pieza de Chano Pozo, refleja problemas acuciantes que vivía la sociedad cubana en ese momento. Pero el espacio de la

¹⁵ Para Victor Turner, el teatro y el performance, amén de otros espectáculos de las sociedades posindustriales, se sitúan en ese espacio liminoide, que contrapone al espacio liminal de los ritos de iniciación. La capacidad para poder optar libremente por este tipo de experiencia, así como su característica lúdica, lo convierte en liminoide, puesto que la experiencia liminal está relacionada con la obligación y es parte de los procesos sociales en los grupos preindustriales.

representación funcionaba, como revela la confusión de la espectadora, como un espejo que reproducía físicamente los mismos problemas de que va a hablar la obra.

La idea de espejo nos remite, nuevamente, al concepto ya esbozado de Heterotopía, según lo articuló Foucault en “Of other Spaces”. En estos espacios se produce una acumulación de diferentes cortes temporales, o Heterocronía, así como espaciales. El segundo principio de las heterotopías, de acuerdo con Foucault, es que: “as its history unfolds, can make an existing heterotopia function in a very different fashion” (25). Así, el que fuera almacén, o seguía siéndolo, se convertía en espacio teatral, de acuerdo a un código aceptado por espectadores y actores. Ese espacio funcionaba como un “counter-site[s], a kind of effectively enacted utopia —o quizá deberíamos decir distopía— in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted” (Foucault 24): en este caso el espacio familiar, que ha perdido su carácter privado. Muy a tenor con la idea que articula Foucault, Turner comenta sobre el espacio teatral y el teatro: “This proximity of theatre to life, while remaining at a mirror distance from it, makes of it the form best fitted to comment of ‘meta-comment’ on conflict, for life is conflict” (105). En este sentido, los signos teatrales, índices que remitían a un referente inmediato, es decir, objetos escenográficos, la parte de atrás del escenario, etc., en su dimensión simbólica nos están mostrando los mecanismos del teatro, aquello que no vemos en la representación, pero que sirve para mantener la ilusión del hecho teatral. Y simbólicamente también nos habla de esa realidad que la ideología hegemónica, a través de la interpelación, ha distorsionado, y de sus mecanismos, pero cuyas causas y contradicciones se muestran sobre el escenario.

Este espacio heterotópico y liminoide, a su vez, dialoga con la noción del “third space”, tal y como la concibió Bhabha en *The location of culture*: “discursive sites or conditions that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, and rehistoricized anew” (Bhabha 55). Es decir, lugar donde, a través de negociaciones, la identidad se reconstruye constantemente, en un espacio donde la ambigüedad, la complejidad y la hibridez entran en juego. *Manteca* lleva a cabo una deconstrucción histórica y una rehistorización de los signos, que nos conducen a una necesaria reformulación de la identidad, proceso que realiza Alberto Pedro no sólo en esta obra, sino en todas las que la siguen. Los monólogos de Dulce reinterpretando la historia es un ejemplo de reescritura de los eventos del pasado. Josette Feral, en su artículo “Every Transaction Conjures a New Boundary”, reflexiona sobre este tipo de *Performances*, para llegar a la conclusión de que: “Theater is in this way comparable to those points of transit where the demands of the world are suspended: airports, hotels, train stations. The theater becomes a frontier zone, which in itself is more interesting than the spaces it links —after all, it is at the frontier where transactions are possible” (64). El espacio que se crea en *Manteca* enlaza un pasado cancelado con un futuro incierto. Y en relación con el concepto de heterotopía y la idea de tránsito, el teatro curiosamente funciona, como heterocronía, en las dos formas que planteaba Foucault, pues es un lugar donde se acumula tiempo, como en las bibliotecas o museos, y a su vez lo presenta en su forma más transitoria, como los recintos de una feria. En ese tránsito entre memoria y presente incierto se negocian unas identidades en búsqueda constante.

En esta labor de deconstrucción histórico-social, creo que el reciclaje de todos los elementos escenográficos tenía, en mi opinión, una función muy clara, en concordancia con los principios brechtianos, que tanto Miriam Lezcano como Alberto Pedro tuvieron siempre muy presentes en sus montajes¹⁶: llamar la atención sobre “the constructedness of the theatrical performance, to its status as a product not spontaneously appearing but consciously assembled out of preexisting elements” (Carlson, *The Haunted Stage* 173). Es un elemento desfamiliarizador con una función, como ya sugerí, concientizadora y crítica. Diana Taylor analiza en *Disappearing Acts* lo teatral y la *performance* en la sociedad argentina durante la dictadura de la junta militar, presentando el carácter ambivalente de los actos teatrales o la *performance*. El teatro en el contexto argentino lo presenta la autora tanto como un acto liberador como disciplinador, pues interpela a los individuos y los convierte en sujetos de la ideología que apoya el espectáculo. Tomando una idea de esta autora, podemos decir que el escenario en *Manteca*, lleno de restos, se convertía en un espacio obscuro en su doble significado, como algo que va hacia (*Ob*) la suciedad (*Caenum*), lo indecente (el olor del puerco, el amontonamiento de basura, la pobreza, etc.), pero también, como algo que muestra, como ya hemos indicado, lo que está fuera (*Ob*) de la escena (*Scenus*), entre cajas, la estructura de la escenografía, que demanda lo que denomina Diana Taylor “the Resistant Spectator” o testigo (21), por cuanto le obliga a hacer una lectura sintomática de la realidad, siguiendo la terminología

¹⁶ El director cubano Raúl Martín comentaba al respecto que: “Alberto Pedro era [...] admirador ferviente de Brecht. Él era brechtiano de los pies a la cabeza. Lo que tenía con Brecht era una enfermedad” (18). Así mismo, Miriam Lezcano corroboraba esta apreciación cuando le pregunté por las tradiciones que habían influido en el teatro de Alberto Pedro: “El reconoce como sus influencias, quienes influyeron en él, el teatro del absurdo y Bertold Brecht. Era adoración con Bertold Brecht. Y sin haber ido nunca a Alemania ni nada de eso, pero por las obras” (232).

acuñada por Louis Althusser, o lo que Mas'Ud Zavarzadeh llamaría para el cine renarración.

LA AMBIGÜEDAD EN *MANTECA*: CHOTEO E IRONÍA

Estamos en vísperas de año nuevo, aniversario del triunfo de la Revolución, a principio de los noventa. Tres hermanos, Celestino, Pucho y Dulce, están encerrados en una casa, un espacio caótico donde se acumulan objetos en desuso, partes desbaratadas que uno de ellos, Celestino, intenta recomponer. Louis A. Pérez señala cómo el periodo especial creó esa sensación no sólo de aislamiento sino de estado de sitio en la población cubana, sobre todo a raíz del endurecimiento del embargo de Estados Unidos: “Cuba found itself increasingly isolated and beleaguered. Survival now seemed to preoccupy the Cuban leadership, and indeed much in the Cuban response during these years was framed in a context of siege” (*Cuba: between Reform and Revolution* 313).

En este ambiente agobiante, en estado de sitio, Pucho, vestido de payaso, busca con inquietud una página de una novela que está escribiendo. Por su parte, Dulce, con lamé y lentejuelas, limpia el arroz que va distribuyendo para cada día de la semana. Celestino intenta “inventar” un objeto nuevo con piezas usadas de otros. La obra comienza con un acto ilocutivo, un enunciado que implica una acción: “Hay que hacerlo”, reclama Pucho. No es hasta más allá de mitad de la obra que descubrimos que lo que se propone es el sacrificio de un cerdo que los tres hermanos están criando en la casa. El conflicto principal, matar o no matar al animal, se acompaña por ejercicios de memoria personal y colectiva que llevan a cabo los tres personajes, es decir, lo que Juan Villegas denomina *racconto*: “especie de flashback exclusivamente narrativo” (103). Se revelan así otros conflictos menores relacionados con situaciones vividas en Cuba antes y

después de la caída del muro de Berlín. Magaly Muguercia ha señalado cómo en la conciencia de la sociedad cubana de los noventa está presente la idea de que: “un Desastre ha desviado la historia de su curso” (“El don de la precariedad” 12). De acuerdo con la crítica cubana: “Las nociones de curso histórico alterado y secuencia rota aparecen textualizadas en *Manteca*” (12). Por un lado se habla de un antes, donde todo era mejor, para compararlo con un presente precario, al que se llega después del desastre insinuado. Los acontecimientos sociales y las historias íntimas, como muy bien señala Magaly Muguercia, aparecen mezclados, estableciendo las tensiones entre la sociedad y el individuo. Se puede aplicar aquí la misma reflexión que Bhabha dedica a *My Son's Story* de Gordimer: “Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed” (19).

La obra puede dividirse en diez bloques hasta el momento del sacrificio del cerdo, separados por una ruptura de la acción que habitualmente lleva a cabo la música. En cada bloque los personajes o bien dialogan, con frases cortas y rápidas, o bien monologan, para traer a colación diferentes cuestiones individuales o colectivas. Como hemos dicho, se comienza con la llamada a la acción y la necesidad de salir, en el primer bloque, expresada sobre todo por Pucho. Las dudas y el piñeriano motivo del miedo impiden cualquier tipo de acción. El segundo bloque elabora la alegoría de los dinosaurios, donde Dulce reflexiona sobre la situación de Cuba en el mundo y el reparto de poder y riqueza a nivel global. El tercero introduce el tema de la comida y su ausencia a través de la repetida mención a las papas, que además, en contraste con el arroz caribeño, anuncia el tema de la influencia de la extinta Unión Soviética. El cuarto presenta el tema de la

desarticulación de la familia cubana, encarnada en la separación de los hijos de Celestino que están en Kirguistán¹⁷ con su madre, así como la relación entre la antigua Unión Soviética y Cuba. Dulce vuelve a hacer una reflexión sobre el pasado, en un ejercicio de memoria individual y colectiva. El quinto bloque sugiere el tema del suicidio, a través de la imagen del repetido accidente de Celestino con el mismo camión, además de tener un valor metafórico que remite al error recurrente de mantener una ideología obsoleta a pesar de los cambios circunstanciales. El sexto bloque habla de la peste, el mal olor, que era una realidad física en La Habana de los noventa, pero que tiene un valor simbólico. Se regresa a la negación la realidad por parte de Celestino, quien siendo comunista, encarna la ideología oficial. El séptimo bloque, mediante la cita de *El principito* de Saint Exupéry, trata el tema del autoritarismo y el voluntarismo, de nuevo encarnado por Celestino, quien constantemente, desde el comienzo de la obra, se recrimina que: “no tuve cojones” (Pedro Torriente, “Manteca” 106); o advierte que: “Lo que hay es que tener cojones” (109). El octavo bloque, a través de las recriminaciones de Pucho a su hermano, introduce el tema de la marginación y represión del otro en Cuba, encarnado en este caso por las referencias a un artista negro, homosexual, que abandona la isla mediante el matrimonio con una extranjera. Tanto Pucho como Celestino han mantenido una amistad con él, pero Celestino se negó a saludarlo en la calle. Éste y el siguiente bloque plantean la problemática inclusión del intelectual disidente dentro del proyecto revolucionario. El último bloque es la confesión a gritos de la cría del cerdo por parte de Pucho y el monólogo de éste donde equipara la felicidad con la manteca.

¹⁷ Antigua República Socialista Soviética de Kirguistán, tiene frontera con la República Popular China, Kazajistán, Tayikistán, Uzbekistán. Su capital es Bishkek.

Una vez que se desvela al público que se está hablando de un cerdo, Celestino lleva a cabo el sacrificio del mismo. El resto de la obra se puede dividir en siete bloques, que suponen una reflexión sobre las consecuencias que acarreará el acto cometido y las perspectivas de futuro. Con el cuchillo ensangrentado, Celestino hace un soliloquio en el que reivindica de forma patética su ideología, el comunismo, pero caribeño. La necesidad de reivindicar repetidamente su identidad: “¡Soy Comunista, coño, soy comunista! [...] comunista de aquí” (114), revela la angustia del personaje al atestiguar lo frágil de su posición y definición. El siguiente bloque comienza con la expresión del miedo a lo que vendrá, que es el capitalismo y la descomposición de la nación. Pucho, como representante de “el lado más débil de la sogá” (Pedro Torriente, “Manteca” 115), reclama la unión, pero no la homogeneidad. Frente la defensa de la familia Pucho afirma que “el integracionismo es exculyente” (115). El bloque acaba con una cita de Hamlet. Después de un bloque donde se cuestionan qué hacer con el cerdo, el siguiente bloque supone la reivindicación de la familia por parte de Dulce. La muerte del animal provoca una terrible sensación de vacío en los personajes, pues el cerdo, en palabras de Dulce, era lo que “mantenía unido lo que se salvó de la familia” (117). Es decir, la utopía, tal y como explica Pucho. Acaba el bloque con la lectura de un párrafo de la novela de Pucho, donde se define la muerte del cerdo, el fin de la utopía, como “la pérdida de la posibilidad de lo distinto” (117). El penúltimo bloque presenta a los personajes buscando una alternativa a la ausencia del cerdo, como es autoabastecerse con una huerta en el tejado de la casa. Pero la pérdida provoca que los personajes, de forma patética y angustiosa, se lancen, ya en el último bloque, a la búsqueda de otra utopía, es decir, otro cerdo, para

acabar enredados entre el rimero de muebles, objetos y unas sogas que forman parte de la escenografía. El final abierto se proyecta hacia el futuro como una interrogación.

Juan Villegas reflexiona sobre este tipo de obras cuyo final no corresponde a una solución del conflicto:

A veces no se produce una victoria clara del protagonista o del antagonista, pero la obra acaba. La posibilidad de volver a luchar aunque altamente interesante y de gran valor dramático, es el germen de otra acción. Desde el punto de vista social o externo la acción no termina, lo que corresponde a la técnica de las obras de tesis. El desenlace de la acción hace ver a los lectores la crueldad del mundo, de las clases sociales, de los intereses creados, que impiden la felicidad de los individuos o de la humanidad. Como consecuencia, se intenta crear una voluntad de lucha por alterar el orden social establecido o el sistema de valores que permiten que triunfe el malo. El lector concluye, entonces, la necesidad de comprometerse psicológicamente con la causa. (49)

Como indiqué desde el comienzo, el título de la obra nos remite directamente a la pieza musical compuesta por Dizzy Gillespie y Chano Pozo. Como ya vimos, Donald Maggin señala que el ritmo de las congas en conjunción con la melodía le otorga un carácter hipnótico a la composición, cuyo nombre, “manteca”, es el término en el argot habanero de los cuarenta para referirse a la marihuana, sustancia psicotrópica que provoca un estado de ensoñación placentero e incluso alucinaciones. La inclusión de esta pieza musical, de forma estridente, en momentos de conflicto, refuerza la sensación de enajenación que transmite el título de la obra y la situación de los personajes. La

manteca, por otro lado, sustancia resbaladiza y producto del cerdo, se convierte en el símbolo de la felicidad, pues en palabras del propio Pucho, ésta es la “prolongación resbaladizamente eterna de la manteca” (Pedro Torriente, “Manteca” 114). Este producto alimenticio se convierte en una obsesión, hasta alienar a los personajes. Pero al mismo tiempo es sinécdoque del cerdo, encarnación de la utopía. Por lo tanto, la obra presenta una fuerte crítica a esta alienación que supone creer de forma irracional en una utopía, sobre todo cuando ésta se relaciona con la consecución de la abundancia y el exceso de alimentos y objetos. El cerdo, por momentos, adquiere además el peso de una presencia ominosa que oprime y asfixia a los personajes. En su libro sobre la representación de la familia en el teatro cubano y puertorriqueño Camila Stevens presenta otra lectura de este símbolo: “The totemized pig objectifies their kinship and recalls a more primitive existence in which basic survival determined human groupings. The ritualistic quality of the siblings’ daily tasks and the spilled blood of the pig, which constitutes a visual image of blood ties, adds to the ambience of primal survival” (209).

Pero “Manteca”, la pieza musical, es también un ejemplo paradigmático del intercambio cultural entre Estados Unidos y Cuba, un retorno a un periodo anterior a la revolución, un fantasma, como ya he indicado, que sobrevuela sobre el escenario creando una atmósfera inquietante. Ese Chano Pozo, asesinado en Nueva York, ese negro marginal de Cayo Hueso, forma parte del partido de Pucho, “el lado más débil de la soga. Los negros, las mujeres, los maricones y los sidosos” (Pedro Torriente, “Manteca” 115). Es el temor a que occidente se apropie de nuevo de la imagen, de la voz del lado menos visible de la nación cubana. El miedo a que la globalización acabe con “la posibilidad de lo distinto” (117). Aunque existe también aquí un guiño a actitudes que ya habían

ocurrido en el periodo revolucionario donde: “The synthesis of limits on cultural expression, combining bourgeois, gay, and black elements under the negative rubric “social aberration,” reflects official paranoia as well as a strategy to crush any challenge to the homogeneous Cuban identity and the folkloric concept of Afro Cuban society” (Howe 82).

Y ese miedo está presente constantemente por la intrusión indiscriminada de la música que interrumpe los diálogos y las acciones de los tres hermanos. La manteca funciona así como un símbolo de las tensiones entre la necesidad de abrirse al otro, y el temor a la pérdida que esto pueda suponer, en relación a la propia identidad. Esta preocupación flotaba en todos los aspectos de la vida cubana, desde el político y económico hasta el intelectual, durante este periodo. Dos años después del estreno de *Manteca*, Esther Suárez Durán lee una ponencia titulada “¡Salve, otro, los que van a vivir te saludan!” en el Encuentro de Creadores e Investigadores durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana. El análisis más o menos enjundioso sobre la alteridad, comienza reflexionando sobre su negación en el ámbito cubano, por esa necesidad de autoafirmación frente a la amenaza externa, que se traducía en la homogeneidad interna y la represión de alteridades. Lo otro se presenta en el tejido social cubano en diferentes aspectos y es insoslayable. El arte lo trata, pero con ciertos límites, quizá relacionados con la censura. La autora afirma la necesidad de abrirse al otro, por lo que tiene de productivo, sobre todo en el terreno del arte. Como *Manteca*, este ensayo es otro ejemplo de las tensiones y confusiones en un periodo concreto de crisis interna, que hace urgente la necesidad de abrirse al exterior y aceptar otras realidades. Frente a la insosportable peste que inunda la casa, Pucho demanda constantemente que se abran

puertas y ventanas, pero la cría del cerdo en la clandestinidad impide tal acción. En este sentido Omar Valiño argumenta que: “La manteca, más que símbolo asociado antaño a la droga y por tanto referenciado como un posible nihilismo resultante de la crítica existencia cotidiana, era metáfora de un aislamiento no buscado” (76). La obra de Alberto Pedro concuerda con el ensayo de Ester Suárez Durán en que: “el pronóstico responde a un porvenir signado por la proliferación de *la otredad* y su reverso: la profundización de las identidades” (56), amén de la búsqueda de la utopía. La misma crítica cubana apuntaba en el mismo ensayo: “En la actualidad se estudia el hecho teatral como el espacio de ensayo de la Utopía. Nada mejor que la Utopía para ser interpretada como alteridad” (55), o como diría Pucho, “la posibilidad de lo distinto” (“Manteca” 117).

Los estudios de semiótica teatral en los años ochenta, sobre todo a partir de la recuperación de la semiótica de Peirce, empezaron a señalar que el significado, lejos de ser creado por el autor y transmitido a la audiencia a través de un complejo sistema de signos, se creaba en la relación que se establecía entre la audiencia y el espectáculo. Los dramaturgos, conscientes de esta realidad, ya habían empezado a crear puestas en escena que abrían la puerta a la participación activa del espectador en la creación de significado. Las primeras obras de la corriente del teatro del absurdo son un ejemplo de esto.

Manteca, tanto en su dimensión textual como espectacular, conscientemente interpela a su audiencia en la creación de sentido, en un proceso de negociación de significados escénicos, que se acentúa con el uso de la ambigüedad, que comienza, como hemos visto, desde el mismo título. El hecho de que el dramaturgo ficticio no revele que los diálogos giran en torno a un cerdo otorga polisemia a los parlamentos y las acciones representadas. El texto dramático, en su organización y estructura, “configura un mundo que elimina la

neutralidad de las situaciones y les proporciona su potencialidad dramática” (Villegas 25), en este caso mediante el uso de la ironía y la ambigüedad.

En primer lugar, la ambigüedad nos remite inmediatamente al doble discurso en el que vive el cubano, entre lo público oficial y lo privado familiar. Efectivamente, a menudo Dulce intenta evitar que sus hermanos griten demasiado para no ser escuchados por los vecinos, sobre todo cuando hablan del cerdo. El espacio familiar cerrado se opone a un mundo exterior que se hace presente a través de la invasión indiscriminada de la música de los vecinos, destruyendo la idea de privacidad. Lo personal se hace público, político. Además, la presencia de lo externo se hace inevitable en el marco de la casa familiar, metáfora del yo, de la nación, de la identidad.

No es hasta más allá de la mitad de la obra que descubrimos que el conflicto que enfrenta a los hermanos es matar o no al animal que tienen encerrado en una bañera. Pero hasta entonces los personajes están enredados en unos diálogos bastante ambiguos que el espectador cubano podría interpretar de forma muy libre. En ningún momento se sabe si se habla de una persona o un cerdo, pero intuimos que algo los está manteniendo en una situación difícil, encerrados en una casa, sin poder salir, esclavizados y sin hacer nada. Considerando la situación de Cuba en ese momento, es evidente que cualquier cubano, echando mano del choteo, podría hacer una lectura en la que, de forma indirecta, se pusiera como referente a la misma figura de Fidel Castro y la revolución. Desde el principio de la obra se juega con este doble sentido: Celestino le dice a Pucho que se marche, si la situación le resulta tan insoportable, a lo que éste contesta: “Tengo incluso más derecho que él, porque soy de La Habana. ¡Y él es del campo!” (Pedro Torriente, “Manteca” 104). Cualquier cubano sabe que Fidel Castro es de la región oriental de la

isla, de Birán, cerca de Mayarí en la provincia de Holguín, y entra dentro de lo plausible que el espectador inmediatamente estableciera esa conexión. Evidentemente, esto se hace dentro de unos límites, pero que permitirían provocar una reacción en el público.

Siguiendo en esta línea de insinuaciones veladas, las acciones y los parlamentos llegan a tener incluso un carácter bastante irreverente y crítico. Uno se pregunta cómo es posible que no causaran problemas parlamentos como el de Pucho, cuando, justo antes de desvelar que están criando a un cerdo, grita: “[Es] un maldito animal que nos tiene a todos neurotizados y enclaustrados” (113). Justo después, la acotación que describe la entrada de Celestino después de la muerte del cerdo equipara su acción con un magnicidio, por supuesto con cierta ironía, que crea la distancia necesaria: “Ha regresado Celestino con el cuchillo ensangrentado en la mano. Es la viva imagen de Marco Antonio interpretado por Marlon Brando en su discurso al pueblo después de la muerte del César” (Pedro Torriente, “Manteca” 114). No en vano la censura obligó, como hemos visto, a que el estreno de la obra se hiciera en el almacén del extinto grupo Bertolt Brecht, y no sólo eso, sino que se enmascarasen esas funciones como ensayos generales con público, según relató Miriam Lezcano (222). Evidentemente, esto se produce no sólo por este juego que puede escapar los límites de la censura, la obra es más problemática en el sentido de que desvela otros problemas, de forma más literal, como la represión a diferentes sectores de la sociedad, la escasez material, las críticas al autoritarismo, la deconstrucción del discurso oficial, etc. Como muy bien apunta Camilla Stevens: “*Manteca* challenges the Revolution’s perennially optimistic rhetoric by showing some of the negative effects of the current socioeconomic crisis on the Cuban family; consequently, the play was initially censored” (103). El juego de la ambigüedad, sin

embargo, le permite al espectador reflexionar sobre estas otras realidades e incluso crear conexiones incómodas para la hegemonía.

La ambigüedad que provoca esta lectura irreverente del cerdo es un ejemplo de lo que en Cuba se denomina choteo. En su indagación sobre este rasgo del comportamiento y del carácter, Jorge Mañach habla de este elemento de la cultura cubana no como algo idiosincrásico del ser cubano, sino como producto del contexto y las circunstancias, especialmente en momentos de crisis: “El ambiente social, pues, con esas mixtificaciones e improvisaciones inevitables, ha contribuido tan poderosamente a fomentar el espíritu antijerárquico de nuestra burla, que casi pudiera decirse que ha engendrado el choteo” (81). El choteo funciona así como válvula de escape de los oprimidos, como amortiguador de los desmanes del poder. Y así lo usa Alberto Pedro, en mi opinión, en concordancia con la tesis de Mañach, en pleno Periodo Especial. Es por medio de esta “distancia crítica y burla [...] que la obra consume su eficacia y gana para el teatro un espacio de debate social en ocasiones más vivo y plural que el de los medios de difusión” (Martínez Tabares, “Manteca: catarsis y absurdo” 100). Alberto Pedro es de esta manera heredero directo de Piñera y su *Electra Garrigó*, donde el choteo era instrumento de erosión ideológica y estética. Al mismo tiempo, como ocurre con el bufón en el teatro: “con su mofa advierte la fronteras del poder, así como las características que asume la relación entre la verdad y la política. Su actividad no trasciende el plano de la rebelión puesto que es parte del dispositivo del orden para equilibrarse y mantenerse” (Súarez Durán 79-80). Es en este sentido que Alberto Pedro consideraba el teatro, en una entrevista concedida a Vivian Martínez Tabares, como una revuelta autorizada. El director cubano Raúl Martín reflexionando sobre la censura en los noventa y el espacio

de relativa libertad que tuvo el teatro comenta: “Nosotros tenemos la suerte de ser el medio menos censurado del arte en Cuba. Las artes escénicas en general. ¿Qué pasa? El teatro siempre va a ser un fenómeno de minorías” (26). Pero además es un mecanismo de compensación que usa el poder. El mismo Raúl Martín reconocía que: “la gente hace mucha catarsis aquí en el teatro, y en general yo creo que ellos [los dirigentes políticos] dicen bueno que la gente haga catarsis ahí. Y ya, canalicen” (27).

En este juego de alusiones y ambigüedades, existe una referencia a Martí y su ensayo “Nuestra América”. Camilla Stevens afirma que: “*Manteca* represents this recent search for self-sufficiency in its examination of *cubanía*, in its portrayal of the desire to define Cuba’s place in the world, and in its focus on the renewed responsibilities of the individual family” (211). Pero si bien esto es así, creo que la obra ironiza constantemente sobre la posición de Cuba en el mundo y la unión de la familia adquiere tintes grotescos, pues está desestructurada, escindida, separada. Hay que recordar cómo en el discurso oficial, a partir del periodo especial, el énfasis ideológico se trasladó del comunismo al nacionalismo, y en consecuencia la iconografía revalorizó figuras como Martí, Maceo y otros héroes de la independencia. Magaly Muguercia comenta acertadamente que la situación de encierro: “hace visible una de las paradojas que organizan la lógica formal y conceptual del texto: al intentar defenderse, una identidad puede convertirse en una cárcel” (21). Dialogando con las ideas de la crítica cubana, Camilla Stevens añade: “This family’s isolation in their battle for survival, by extension, embodies the situation of the Cuban nation” (206). Una vez que el cerdo ha sido sacrificado, los tres hermanos se plantean la búsqueda de una nueva utopía. Una de las soluciones que se proponen es tener

un huerto familiar en el tejado de la casa, con el objetivo de autoabastecerse. Louis A. Pérez comenta sobre las reformas agrícolas que se llevaron a cabo en Cuba:

A number of reforms in agriculture designed to improve the production of local food supplies and increase export crops transformed production systems. By the mid-1990s, the state had redistributed two-thirds of its lands, principally to newly formed cooperatives (*Unidades básicas de producción cooperativa*) and private farms. An estimated 24,000 farms were distributed for the production of food cultivation; almost as many as that number received land for the production of export crops, principally tobacco, coffee, cacao. (*Cuba: Between Reform and Revolution* 306)

Entre los productos que sueñan con plantar y producir se incluyen las uvas, por supuesto cubanas. La conexión con el vino de plátano que defendía Martí es insoslayable. Si bien en Martí es una metáfora que reclama de los latinoamericanos la defensa de lo autóctono y su desarrollo, en Alberto Pedro es un ejemplo más de las soluciones patéticas que proponen estos hermanos en un mundo globalizado, que revelan indirectamente que es necesario un cambio de discurso y de paradigmas para afrontar el futuro, donde es imposible la autarquía. Aunque Alberto Pedro lance sus preguntas al espectador, me parece obvio que no le hace a él responsable de la situación, ni mucho menos implica que la solución a la crisis recaiga en “las iniciativas personales, el compromiso de cada uno en aportar en la búsqueda de caminos y soluciones”, como apunta Vivian Martínez Tabares (99), sino que hay una crítica velada a las estructuras de poder, que a pesar de las iniciativas personales mantienen a los personajes enredados entre sogas y muebles.

En la misma línea, las patéticas palabras de Celestino, en el monólogo posterior al sacrificio del cerdo, nos recuerdan a las de Martí. Dice Celestino, hablando de aquellos que tenían como modelo a la Unión Soviética: “No se daban cuenta de que ellos son de aquí y que tenemos que pensar como se piensa aquí. Aunque hay muchos que nunca han salido de aquí y sin embargo piensan como los de allá, o como piensan ellos que se piensa allá” (114). Estas palabras son una crítica al colonialismo cultural, que se hace eco de aquellas de Martí, donde afirmaba: “el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo” (17). En el contexto y en la historia de las relaciones con la Unión Soviética, tradicionalmente “Lo ‘cubano’ [...] aparecía como la alternativa que relaboraba (sic.) creadoramente las doctrinas revolucionarias y que, subordinándolas a nuestras propias tradiciones y cultura, nos preservaba del dogma” (Muguercia “El don de la precariedad” 24). El monólogo de Celestino le da otro nivel de significación al cerdo criado y sacrificado: representa la utopía del comunismo. Celestino inmediatamente reivindica el mismo sueño que acaba de sacrificar, en el marco de lo cubano: “En la puesta en escena, el actor, a despecho de su sostenido estilo realista, esbozaba aquí — reforzando lo ritual— un gesto de Changó” (29). Es decir, un *gestus* que traduce esa utopía al contexto cubano. Pero el monólogo termina con el personaje repitiendo que es “comunista de aquí” (Pedro Torriente, “Manteca” 114), de forma patética, dogmática y desesperada, desvirtuando un paradigma que ha quedado vacío, sin significado. Esta desvalorización se refuerza con la pregunta que hace Pucho al comienzo del siguiente bloque: “¿Y el cambio?” (114). Teniendo en cuenta todo lo dicho, me parecen forzadas

algunas lecturas que se hicieron desde la isla en su momento, como la de Lilian Vázquez, quien afirma que: “no debemos ver en esta pieza un intento de romper con el sentido de la historia, sino todo lo contrario, ya que la utopía no aparece como un proyecto de alienación en tanto propone una acción común, transformadora de esa realidad y capaz de trascender las diferencias individuales” (36). La obra transmite esa ruptura histórica y la imposibilidad de la acción común en las circunstancias dadas.

Por otro lado, la ambigüedad sirve para cuestionar, como ya he dicho, la supuesta homogeneidad de la identidad cubana, o cubanía. Ésta se metaforiza en Celestino, quien está constantemente aludiendo a sus “cojones”, de nuevo metonimia y metáfora de la masculinidad, rasgo identitario tanto de lo cubanía tradicional como de la revolución. Un hombre nuevo desvirtuado, que se desmorona como los restos que abundan por la habitación, y que intenta recomponer infructuosamente. La crítica a este personaje inhumano, por lo que tenía de ideal el hombre nuevo guevariano, que intentó crear la revolución se hace a lo largo de toda la obra constatando su fracaso, entre otras cosas a través de la ambigüedad. Si bien Pucho es el gay reconocido, disidente y expulsado de la universidad, la obra insinúa, a través de las declaraciones de éste, la supuesta homosexualidad de Celestino, quien mantuvo una ambigua amistad con un pintor amigo de su hermano. Aquel se niega a posar desnudo para un cuadro. Estoy de acuerdo con Camilla Stevens cuando comenta al respecto que: “Celestino’s refusal to pose nude for an artist friend of Pucho’s makes fun of Cuban male anxiety about homoeroticism” (210). Celestino se defiende de esa velada insinuación sobre su sexualidad arguyendo que se hizo amigo del pintor para salvar a Pucho. Es decir, como el David de *Fresa y chocolate* (1993), se arroga el papel de redentor del otro, el que sanciona la reinserción del otro (en

este caso el hermano gay) en el proyecto revolucionario. La diferencia con la película de Tomás Gutiérrez Alea es que aquella, y el libro de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990), en que se basa el guión de la película, todavía defendían esta construcción identitaria revolucionaria en la figura de David. En Alberto Pedro, la mirada es más cínica y crítica. La excusa que ofrece Celestino no despeja las dudas sobre su supuesta relación homosexual con el pintor y por lo tanto sus contradicciones como individuo.

Este uso de la ambigüedad, la ironía, el choteo, provoca en el espectador una lectura más atenta del texto, a modo de distanciamiento brechtiano, y una reflexión sobre las ya mencionadas tensiones entre el yo y la alteridad, tal como se presentaba en ese momento en múltiples facetas en Cuba, comenzando con la interna, representada por Pucho.

BECKETT Y EL TEATRO DEL ABSURDO EN *MANTECA*

Con motivo del estreno de *Manteca* por una compañía francesa en 2001, Alberto Pedro señalaba que: “más allá de la anécdota, *Manteca* se pregunta qué podemos esperar cuando ya no hay nada que esperar. Creo que en ese sentido voy más lejos que mi maestro Samuel Beckett” (“Estreno en Francia de ‘Manteca’, obra cubana sobre el fin de la utopía” 3). Referencias a *Esperando a Godot* y elementos del teatro del absurdo están presentes en toda la obra. Esta corriente surge en Europa en un momento en el que se tambaleaban muchas certidumbres del mundo moderno, después de la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó un cuestionamiento de todos los paradigmas culturales. Además, aquellos que llevaron a cabo esta renovación del teatro eran en su mayoría autores exiliados en Francia (como Ionesco o Beckett) o marginados (como Genet), en definitiva

situados en el borde de la nación, como el personaje de Pucho en la obra. Pero en *Manteca*, más que hablar del teatro del absurdo, podemos señalar elementos de ese tipo de paradigma teatral. No llega esta obra a los extremos de los textos de Adamov, Beckett o Ionesco, donde el lenguaje apenas sí comunica, donde la anécdota desaparece casi completamente.

En todo caso, Alberto Pedro establece un enlace consciente con la obra de Beckett. En una entrevista concedida a Irene Sadowska-Guillon, se refiere a esta intertextualidad, donde se encuentra una de las claves del texto: “La utopía comunista desapareció y nosotros tuvimos que inventar otra. No se trata de esperar a Godot, hizo falta inventar un Godot, y estamos siempre en ese intento” (“Utopías de recambio. Entrevista con Alberto Pedro” 41). El uso del verbo inventar, en la declaración de Alberto Pedro, no es inocente, pues para cualquier cubano hace referencia al hecho de buscar e imaginar nuevas formas de subsistencia en el día a día, de reinventarse. Y para Cuba, de reinscribirse en el discurso de la modernidad, de adaptarse a las necesidades, de improvisar una justificación y una solución, que permita mantener el status quo, a pesar de la crisis. Pero el resultado es el fin de la gran narrativa del comunismo, y la conciencia del vacío detrás de todo discurso.

Como en la obra de Beckett, el estatismo invade la escena de *Manteca*, donde lo que prima son unos diálogos que desvelan la soledad y el aislamiento en el que viven los protagonistas. Al igual que en *Waiting for Godot*: “we are seeing an image of a senselessly repetitious existence: “one day just like any other day!” which adds up to a powerful experience of the very nature of time and its relentless flow” (Esslin, “Beckett and the ‘Theater of the Absurd’” 46). En Alberto Pedro esta repetición se manifiesta en

varias acciones que se producen en la obra: la repetición de los verbos en inglés de Celestino, el acto ritual de Dulce separando arroz, la cíclica presencia de la música de Chano Pozo, los repetidos accidentes contra el mismo camión que sufre Celestino, las menciones al agua y al día impar, el cuestionamiento de García Márquez por parte de Dulce, los apagones de luz, todo ello para transmitir el absurdo de una vida alienada, en este caso, tanto a nivel individual como nacional (si concebimos la casa y la familia como metáfora de la nación). Como ya hemos apuntado, el escenario reflejaba y reflexionaba sobre las condiciones en que se vivía en la Cuba del Periodo Especial. Louis A. Pérez recuerda que: “Vast numbers of men and women filled the ranks of the idle and jobless, obliged to resign themselves to a condition of anticipation: waiting for change, waiting for something to happen, waiting for some sign to indicate how they would live the rest of their lives” (*Cuba: Between Reform and Revolution* 294). Pero, ¿en qué medida va más allá Alberto Pedro que su maestro? En este sentido merece la pena comparar el comienzo de ambos textos para observar las diferencias.

Beckett empieza su obra con una frase que no sólo indica uno de los motivos principales del texto, sino que revela la actitud pasiva de los personajes: “No hay nada que hacer” (11), resopla Estragón ante la imposibilidad de sacarse el zapato. Por su parte Alberto Pedro comienza con una frase que llama a la acción: “Hay que hacerlo” (“Manteca” 104), insiste Pucho a sus hermanos, quienes repiten a su vez “hacerlo” con diferentes tonos e intenciones. Si bien Vladimir reflexiona al principio de *Waiting for Godot* que hubo ocasiones en que se recriminaba no haberlo intentado todo, “y volvía a la lucha” (Beckett 11), toda la obra es la constatación de la inutilidad de la acción humana, hasta el punto en que los personajes albergan la idea del suicidio. En *Manteca* el suicidio

se insinúa en los accidentes repetidos de Celestino con el mismo camión. La obra de Beckett acaba con la confesión desolada de Estragón: "No puedo seguir así" (121) y su partida postrera. El final de la pieza de Alberto Pedro, por su parte, nos presenta a los personajes gritando: "Tenemos que hacerlo" (119), esta vez usando la primera persona del plural. La llamada a la acción se refiere, no a la muerte de otro cerdo, sino a criar un nuevo, como un símbolo que mantenga unida a la familia. Al igual que en Beckett, la espera de este Godot es lo único que da sentido a la vida de los personajes. En todo caso es un final tan desolador como el de Beckett, por cuanto los personajes acaban enredados entre las cuerdas del escenario, atrapados y sin salida ni capacidad de movimiento, a pesar de sus intentos desesperados de actuar.

Merece la pena recordar el prólogo a las obras completas de Virgilio Piñera, escrito por el propio autor, quien, al hablar de *Aire frío* (1960), afirma que la situación que presentaba esa obra era tan absurda, que no le hizo falta seguir los mecanismos del teatro del absurdo, sino escribirla siguiendo la retórica del realismo: "Al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré con una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo" ("Piñera teatral" 29). De alguna manera, en *Manteca* se produce algo similar con una situación con la que muchos cubanos pudieron sentirse identificados en su momento. El hecho de presentar a una familia criando un cerdo acerca esta obra al teatro costumbrista¹⁸, pero es tan absurdo, que adquiere características grotescas. En este sentido Vivian Martínez Tabares afirma

¹⁸ Baste recordar la película de Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y chocolate* (1993), donde en una de las ocasiones en que Diego y David dejan la casa del primero, la cámara se detiene en un grupo de hombres que suben un cerdo por una escalera. Esta imagen, en el año 93 es algo que muchos cubanos reconocerían como una realidad inmediata. Magaly Muguercia lo confirma: "Criar un puerco en un apartamento es algo que hoy sucede *realmente* en Cuba. En este sentido el texto retoma un costumbrismo de sesgo grotesco que es tradición dentro de la dramaturgia cubana (Virgilio Piñera, Héctor Quintero)" (17).

que es una obra: “no exenta de humor ni de una imaginativa capacidad de deconstrucción para convertir las expresiones ‘lógicas’ de la vida cotidiana en discurso de ilogicidad que revela y refuerza signos y significados de alcance mucho más potente que en su naturaleza primigenia” (“Manteca: catarsis y absurdo” 98). Las semejanzas con la obra de Piñera no acaban aquí. Los personajes de *Manteca*, especialmente Pucho y Dulce, remiten a Oscar y Luz Marina de *Aire frío*. En ambos textos la escasez es una realidad apremiante que limita la libertad de los individuos. En la obra de Virgilio Piñera el calor es la obsesión de Luz Marina, en Alberto Pedro, la cría y muerte del cerdo. En la familia Romaguera constatamos, a lo largo de los dieciocho años en que se extiende la acción: “El paso del tiempo, el deterioro sobre los cuerpos y el alma de los miembros de esta familia cubana” (Boudet, “Los Romaguera y la madre de Whistler” 2). En *Manteca*, la familia desestructurada aparece en el momento álgido de su deterioro.

El final del cerdo, como un ritual de muerte y sacrificio, nos remite sin duda alguna a otro texto canónico de la dramaturgia cubana del absurdo: *La noche de los asesinos* de José Triana. A pesar de que el mismo Alberto Pedro negara ninguna influencia de éste otro autor, ya para ese entonces exiliado, las referencias son tan evidentes, que resulta extraña esta negativa. Al mismo tiempo llama la atención en este diálogo entre estos dos textos que tienen un motivo común: el ritual de aniquilación de aquello que los oprime. En Triana, y relacionado con las figuras paternas, el ritual de muerte que se repite no ofrece salida, pues los errores se vuelven a reproducir, mientras no se cambien las estructuras de poder que perpetúan el autoritarismo, representadas por la estructura física de la casa. Ésta se mantiene a pesar de que en diversas letanías los hermanos cambian la función de las habitaciones. La violencia engendra más violencia y

no hay escapatoria. En esta situación cíclica también se encuentran los personajes de *Manteca*, quienes logran sacrificar al cerdo (parricidio lo llama la crítica cubana Magaly Muguercia), con el resultado de verse de nuevo inmersos en la tarea de buscar otro para criarlo. De acuerdo con la puesta en escena de Miriam Lezcano, los personajes, al final del espectáculo, intentan avanzar infructuosamente por entre un mar de cuerdas, como una red. La imagen, de por sí poderosa, subraya lo castrante, inmovilizador que supone vivir la vida de la nación siempre con el objetivo de una utopía que atenaza a los individuos. Esta utopía, este cerdo, este sueño de autosuficiencia se enmarca en una situación global, muy a menudo presentada por Dulce. Uno de los mitos recurrentes cuando se habla del absurdo es el de Sísifo, relacionado con la circularidad y lo insular, tal y como comentan Luis Álvarez y Margarita Mateo. La repetición ritual es un ejemplo de esta circularidad, presente tanto en *La noche de los asesinos* como en *Manteca*.

Si bien la presencia brechtiana en la obra es evidente (sobre todo por la relación que ésta establece entre el público y la realidad, cuestionada desde el escenario), por otro lado las palabras que Esslin dedicó al teatro del absurdo parece escritas para el texto de Alberto Pedro:

Yet, ultimately, this tragicomic theater is life-enhancing: for it tries to remind the audience of the need to face human existence “knowing the worst,” which ultimately is a liberation, with the courage and the humility of not taking oneself and one’s own pains too seriously, and to bear all life’s mysteries and uncertainties, and thus to make the best of what we have rather than to hanker after illusory certainties and rewards (Esslin, “Beckett and the ‘Theater of the Absurd’” 47).

Amado del Pino, en su reseña publicada en *Revolución y cultura* con motivo del estreno de *Manteca*, concluye que: “El penoso deambular de los personajes, el forcejeo con las sogas que les dificultan el camino, la creciente rítmica de sus frases entrecortadas se convierten en una convincente metáfora de la búsqueda de la utopía” (“En busca de *Manteca*” 35), utopía imposible de realizar, esfuerzo inútil de sus protagonistas. La obra, en la que predomina el diálogo sobre la acción, acaba con palabras sueltas, con “¡las paticas!” de Dulce, repetidas, imagen de la fragilidad y de la incapacidad de movimiento de los personajes, como los pantalones bajados de Estragón y la inmovilidad de la famosa pareja Beckettiana. De acuerdo con Elizabeth Jelin, “In situations of extreme disruption and bewilderment, words to express and represent the events cannot be found, and we are faced then with signs of trauma” (22).

BRECHT Y EL TEATRO ÉPICO EN *MANTECA*

De acuerdo con Patrice Pavis, el diálogo del teatro del absurdo con la dramaturgia realista: “no ha tenido lugar, puesto que Brecht, que proyectaba escribir una adaptación de *Esperando a Godot*, no pudo llevar a cabo su proyecto” (20). Creo que *Manteca* es el primer intento, por parte de Alberto Pedro, de conjugar estos dos paradigmas teatrales en una sola pieza, tal como declaró en una entrevista a Irene Sadowska-Guillon. Hasta ahora hemos hablado de los elementos del teatro del absurdo presentes en el texto. Aunque se ha comentado de pasada la presencia de elementos brechtianos en *Manteca*, veamos ahora con mayor profundidad la presencia de Brecht en el texto y su teatro épico.

Ya hemos señalado cuán importante era para nuestro autor la figura de Brecht. Para Alberto Pedro: “Todo teatro que no tiene un contenido político ni social no me interesa” (Sadowska-Guillon, “Utopías de recambio” 42), es decir, un teatro que muestre

las contradicciones de la sociedad y busque una transformación de ésta. De la misma manera, Brecht afirmaba: “We need a type of theatre which not only releases the feelings, insights and impulses possible within the particular historical field of human relations in which the action takes place, but employs and encourages those thoughts and feelings which help transform the field itself” (190). Brecht entendía que la transformación de la sociedad era un acto liberador, cuya esencia debía transmitir el teatro. Ambos autores, así mismo, comparten la idea de que el primer objetivo del teatro es entretener, aunque no de la manera en que lo hacía el teatro realista burgués: “The essential point of the epic theatre is perhaps that it appeals less to the feelings than to the spectator’s reason. Instead of sharing an experience the spectator must come to grips with things. At the same time it would be quite wrong to try and deny emotion to this kind of theatre” (*Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic* 23).

Walter Benjamin¹⁹, quien escribió varios artículos para desentrañar las características del teatro épico, compartía con Brecht la idea de un arte comprometido que formara parte del cambio de las condiciones en que se encuentra una sociedad dada. En “What is Epic Theatre?” señala que en el teatro de Brecht: “The first point at issue is to *uncover* those conditions. (One could just as well say: to *make them strange* [*verfremden*].) This uncovering (making strange, or alienating) of conditions is brought about by processes being interrupted” (18). Igualmente, en su “Short Organum for the Theater”, Brecht enumera y explica los diferentes métodos para crear la desfamiliarización de las acciones, de tal manera que el público pueda juzgar lo

¹⁹ “Like Mayakovsky and the Russian Formalists, Brecht and Benjamin from one of the classic literary partnerships of the revolutionary Socialist movement”(vii), nos recuerda Stanley Mitchell en su introducción a los textos de Walter Benjamin sobre Brecht. Durante los años treinta estos dos autores establecieron una estrecha relación amistosa e intelectual.

presentado sobre el escenario: “As we cannot invite the audience to fling itself into the story as if it were a river and let itself be carried vaguely hither and thither, the individual episodes have to be knotted together in such a way that the knots are easily noticed. The episodes must not succeed one another indistinguishably but must give us a chance to interpose our judgment” (201). En el caso de *Manteca*, la pieza de Chano Pozo sirve como enlace visible, como nudo entre las diferentes situaciones, creando estas interrupciones que comentaba Walter Benjamin. Así mismo lo expresó el mismo autor en la entrevista concedida a Irene Sadowska-Guillon:

La música debe acentuar los tiempos fuertes de manera conflictiva, trastornadora, interrumpiendo intempestivamente el diálogo. La música fragmenta el discurso. Es, si uno quiere, un elemento brechtiano para llegar a un tipo de distanciamiento partiendo de un fenómeno actual en Cuba: el volumen muy fuerte de la música que la gente escucha a cualquier hora. (“Utopías de recambio. Entrevista con Alberto Pedro” 41)

Estas interrupciones funcionan para separar cada una de las escenas o situaciones, que funcionan, independientemente, como las fábulas brechtianas. Cada una tiene significación en sí misma, pero además adquieren sentido en relación con las otras. Cada una de ellas, como hemos señalado, más que presentar acciones, presenta situaciones que pueden provocar la sorpresa, más que la empatía, del público. Esta idea del montaje de escenas brechtiana es similar a la que practicó Eisenstein en el cine, y forma parte ya del código artístico de finales del siglo XX. El objetivo es reconstruir, mediante las asociaciones, las conexiones políticas que no son visibles de forma inmediata. Walter Benjamin consideraba el montaje, es decir: “the ability to capture the infinite, sudden or

subterranean connections of dissimilar, as the major constitutive principle of the artistic imagination in the age of technology” (Mitchell xii). Cada escena funciona como una cita de otro texto, cuya interrupción lo separa del contexto, desfamiliarizándola. Además cada una de las situaciones tiene como elemento predominante la narración de recuerdos, los monólogos, la discusión dialéctica, el uso de la alegoría, que son elementos eminentemente brechtianos. El ejemplo más relevante es la reflexión, ya mencionada, de Dulce sobre los dinosaurios, que mediante el uso de la alegoría y la ironía, revela lo injusto y arbitrario del reparto de poder a nivel mundial. Ese un ejemplo claro de extrañamiento, que permite poner en perspectiva lo tratado por Dulce a través de la lectura irónica de la realidad²⁰. Por otro lado, cada una de las secuencias presenta situaciones que eran muy familiares para los cubanos del Periodo Especial: el conteo del arroz, el olor nauseabundo, la cría del cerdo clandestino, pero que adquieren una dimensión política en su presentación, a través del *Verfremdungseffekt*. Otro elemento distanciador, ya apuntado al comienzo del capítulo, es el uso que se hizo del espacio en las primeras representaciones. Este uso se trasladó o tradujo a las escenografías que se usaron en el Mella o en el Nacional.

Otro aspecto del teatro épico que también informa el texto de Alberto Pedro es la construcción de los personajes. Walter Benjamin define al personaje brechtiano en contraposición al héroe de la tragedia clásica o del drama burgués. Mitchell apunta: “With Plato begins Benjamin’s alterantive history of European drama, where the wise and dispassionate man is hero” (xiv). Esta historia alternativa del teatro desemboca en el teatro de Brecht, cuyos personajes son definidos por Benjamin como individuos con

²⁰ La instalación *Anquilosaurio* (2003) del artista cubano Alexis Esquivel (1968), reproducía con sillas de plástico la columna vertebral de un dinosaurio; y estaba inspirada en el monólogo de Dulce sobre los dinosaurios y el petróleo.

recursos y sentido del humor frente a situaciones insoportables, a modo de Madre Coraje o Galileo. En un mundo en descomposición donde la lucha de clases es una más que el individuo debe enfrentar, “cunning and endurance are more important than heroism” (Mitchell xii). Si pensamos en *Manteca*, podemos asociar al personaje de Celestino con el heroísmo tradicional, por su constante referencia al valor, metaforizado en los “cojones”, frente a Pucho y Dulce que representan la resistencia y la astucia. Pero es que además las acciones de todos los personajes, tal como aparecen descritas en las acotaciones, tienen la calidad del *gestus* brechtiano; es decir el gesto que define no tanto la psicología del individuo, sino su posición social en relación con los otros individuos. Así Dulce siempre está contando el arroz, mezclando el azúcar con el agua; Celestino, arregla artilugios; Pucho, escribe. En estos personajes, sobre todo en Celestino, vemos las características que le atribuía Benjamin a los personajes brechtianos; que se convierten en: “an empty stage on which the contradictions of our society are acted out” (Mitchell xiv). Ya hemos apuntado anteriormente las contradicciones que se resumen en Celestino, desde la ambigüedad en cuanto a su sexualidad, pasando por el miedo a la acción y acabando con la problemática relación con su familia. Por su parte Pucho, vestido de bufón, plantea lateralmente reflexiones sobre el papel del intelectual en la sociedad. A la sombra del derrumbe del socialismo en Europa del Este, que dio lugar a que intelectuales, que sufrieron cierto tipo de represión, como Václav Havel en Checoslovaquia y Árpád Göncz en Hungría, subieran al poder, los comentarios irónicos de Dulce sobre escritores gobernantes adquieren un carácter incendiario, y más si tenemos en cuenta que si bien Celestino es quien lleva a cabo el sacrificio, lo hace incitado por los razonamientos y sugerencias de Pucho²¹.

²¹ En su *Elogio de la locura*, Erasmo de Rotterdam ya ironizaba sobre el papel del intelectual en el gobierno

RECICLAJE, MEMORIA E IDENTIDAD

La obra de Alberto Pedro, como vemos, es un ejemplo claro de reciclaje de elementos teatrales, que crean esta sensación fantasmal de la que habla Marvin Carlson en *The Haunted Stage*. Este proceso de reciclaje ofrece a los espectadores una serie de elementos reconocibles y reconocidos como propios, pero descontextualizados. Por lo tanto no es tan necesaria la anécdota como las asociaciones que provocan en el asistente a la función o el lector del texto. Los personajes fantasmales y la escenografía deteriorada traspasan las fronteras entre lo fenomenológico y lo semiótico, situando a los actores, fantasmales físicamente ellos también, en un proceso de pérdida y reconfiguración de la identidad²². Situados en este espacio liminal y liminoide, de transformaciones, donde se dejaron atrás las seguridades del pasado y todavía no se ha llegado a la conformación de un futuro. Como texto postcolonial, ofrece un desafío, un reto, más que una solución, que permite al público “interpret its new spaces with relevant meanings of their own” (Young 74). La obra regresa obsesivamente a la idea de insularidad, de espacio cerrado que tan cara es al arte cubano, reciclaje de un motivo que obsesiona constantemente al isleño, desde “La isla en peso” y el *Aire frío* (1960) que hacía tiritar de miedo a Piñera, pasando por la cruel *Noche de los asesinos* (1965) de Triana, el “Viaje a la semilla” de Carpentier, *Los sobrevivientes* (1979) de Tomás Gutiérrez Alea o la misma *Fresa y chocolate* (1993) de la que parece ser un comentario cínico, por cuanto trata los mismos temas aunque de

de los pueblos: “Y lo que más me admira es que todavía se siga celebrando, Dios santo, aquella célebre frase de Platón: ‘Felices los estados en que los filósofos son reyes o los reyes filósofos’. Porque si observas la historia, te darás cuenta de que no ha habido peor peste para los estados que cuando el poder ha caído en manos de gobernantes tocados por la filosofía o aficionados a la literatura” (63).

²² Miriam Lezcano me recordaba en la entrevista que tuvimos en el *Habana libre* que la obra: “Habla de un periodo específico, específico, sí, un periodo muy duro. En ese momento un poco que no interesaba mucho que se hicieran críticas, porque estábamos en un periodo donde se luchaba por la supervivencia. O sea, yo tenía un actor que vivía muy lejos y llegaba extenuado a los ensayos, en bicicleta, no había transporte, no había comida...” (216). Y como él todos los miembros del elenco.

forma más arriesgada. Y la *Lista de espera* (2000) continúa hasta hoy. Pero es que el teatro, como apunta Marvin Carlson:

has been obsessed always with things that return, that appear again tonight, even though this obsession has been manifested in quite different ways in different cultural situations. Everything in the theatre, the bodies, the materials utilized, the language, the space itself, is now and has always been haunted, and that haunting has been an essential part of the theatre's meaning to and reception by its audiences in all times and all places. (15)

Lo fantasmal, como un recuerdo, es una memoria traumática que nos obsesiona. En este contexto son útiles las reflexiones de Elizabeth Jelin sobre la labor de la memoria en momentos de crisis. La situación de los hermanos en *Manteca* es crítica: es inevitable que se produzca un cambio, en este caso el sacrificio del cerdo, con todo el trauma que eso va a producir. Esta crisis, corporeizada en el encierro, la acumulación de objetos, la peste, la escasez de comida, provoca en los personajes un intenso ejercicio de memoria individual y colectiva. Como apunta Elizabeth Jelin: “Memory and forgetting, commemoration and recollections become crucial when linked to traumatic political events or situations of repression and annihilation, or when profound social catastrophes and collective sufferings are involved” (2). Y es que lo que está en juego, como he apuntado, es la preservación de la identidad frente al peligro inminente de su aniquilación: “These memories and interpretations are also key elements in the processes or (re)construction of individual and collective identities in societies emerging from periods of violence and trauma”, nos recuerda Elizabeth Jelin (xviii). La socióloga argentina diferencia entre dos tipos de memoria: el reconocimiento (*recognition*) y el

recuerdo (*recall*). Mientras que la primera es simplemente el reconocimiento de un objeto del pasado, el segundo implica una evaluación personal de ese elemento del pasado, lo que conlleva un esfuerzo activo por parte del sujeto: “To the extent that recall is activated by social subjects and is mobilized in actions intended to give meaning to the past, by interpreting it and bringing it onto the stage of the current drama, the process of recalling becomes central in the process of social interaction” (13). Los personajes de *Manteca* interactúan a través de la narración de recuerdos en sus constantes reinterpretaciones del pasado, provocadas por la crisis en la que están insertos. Esto conlleva, como apunta Elizabeth Jelin, a un: “questioning and redefining group identity itself” (15).

Hemos dicho que en *Manteca*, la narración de la historia está imbricada con los recuerdos personales de los personajes, cargando aquella con un contenido emocional o emotivo. Elizabeth Jelin, de nuevo, analiza los mecanismos que entran en juego en la labor de la memoria individual y colectiva:

The event or moment being remembered is then associated with emotions and feelings, and this association sets in motion a process of search for meaning. In turn, the “memorable” event will be expressed in narrative form, becoming the *way in which the subject bestows meaning to the past*. In this way, memory expresses itself in a narrative story, which can be conveyed to others. (16)

Con la puesta en escena de *Manteca*, Alberto Pedro y el Teatro Mío se erigen como “memory entrepreneurs” o agentes de la memoria²³, aportando una interpretación

²³ Esta idea la elabora Elizabeth Jelin a partir del concepto de Howard Becker, “moral entrepreneur”. El “memory entrepreneur” es el agente social (un individuo o un grupo) que participa en la lucha por establecer el reconocimiento o la legitimación de una interpretación determinada o narración del pasado:

conflictiva del pasado, con un sentido de futuro. Dulce, dentro del universo ficcional de la obra, tendría también esa función de “memory entrepreneur”, en sus largos monólogos sobre la historia en la que mezcla lo personal con los eventos históricos. Elizabeth Jelin señala que las memorias son simultáneamente individuales y colectivas, “Insofar as words and the community of discourse are collective, experience is as well” (24). Es decir, son necesarios los discursos culturales, compartidos por una comunidad, pues ofrecen el marco de conocimiento para poder articular estos recuerdos de forma significativa. “At the same time, individual experience and memory do not exist in themselves; they reveal themselves, and become collective, in the act of sharing. Thus, individual experience constructs community in the shared narrative act, in narrating and listening” (24). Así como Dulce comparte sus recuerdos, Alberto Pedro y su puesta en escena comparten un acto narrativo en el que se está construyendo colectivamente una memoria de un pasado reciente. La puesta en escena de *Manteca*, como producto cultural, es un intento de materializar el significado del pasado reciente para erigirse como un vehículo de la memoria.

En todo caso, la obra no ofrece una respuesta fácil a las preguntas que plantea, en las que se conjuga la necesidad de apertura con el cuestionamiento de la identidad nacional, así como la reconceptualización de una ideología que había marcado el camino de la sociedad cubana por más de treinta años. *Manteca* forma parte de esa revisión necesaria después de un momento de crisis social. Louis A. Pérez comenta la gravedad y profundidad de este periodo histórico:

The important point is that the entrepreneur becomes personally involved in his or her project; in addition, she or he generates commitment from others, fostering participation and organizing efforts of a collective character [...]. [They] generate projects, new ideas, expressions, and creative initiatives —rather than repeating time and again the same script. (139)

Pucho, en este caso, también podría cumplir esta labor a nivel intradieético.

The *período especial* affected more than the patterns of daily life. Changed too were the ways that Cubans took measure of their circumstances. Not perhaps since the early 1960s were existing value systems subject to as much pressure as they were during the 1990s. Much of this had to do with morality after belief had failed. New fault lines appeared on the moral topography of Cuban daily life and acted to reconfigure the normative terms by which Cubans entered the twenty-first century. The *período especial* must be seen as a defining experience, although the direction and the distance —perhaps the depth— of the new fault lines are not yet apparent. (298)

Cuba a partir de 1959 entra en la modernidad, en el sentido de que asume un discurso que implica una teleología y la idea de progreso. El positivismo del comunismo. La desaparición del bloque comunista en Europa del Este supone el fin del apoyo material que hacía posible el sustento de un sistema político y social, y con él, el fin de un discurso positivista. La interrupción brusca de ese progreso deja sin asideros a los sujetos de la nación cubana en la isla. De acuerdo con Rosa Ileana Boudet, “The collapse of ‘real socialism’ was embodied in the play, showing us our own here-and-now, but also reflecting the growing confusion in the world, the lost utopias, the disillusionment and frustration, as well as the need for new ideas and for human willpower and endurance” (41). Todo un sistema de ideas se tambalea, un sistema que hacía posible una idea de nación homogénea, que había creado sus límites precisos: homosexuales, gusanos, el enemigo del norte, creyentes, disidentes, capitalistas, etc. Es preciso redefinir los límites de la nueva nación que vive una situación de precariedad y de desaparición. José Quiroga

comenta sobre los extraños resultados que produjo la pérdida de referencias y la búsqueda de nuevos paradigmas en el periodo, como la amargura en que vive el sujeto: “As a reaction, bitterness involves a melancholic way of understanding struggle from the point of view of its future loss” (17). Esta amargura está presente en muchos textos producidos en el periodo.

Se hace necesario el diálogo con el otro, y ampliar el significado de nación, ser más inclusivo, pues las presiones que ejercen los márgenes en momentos de crisis son demasiado fuertes, y no incluirlas supondría el fin de la nación tal y como se concebía hasta entonces. En ese momento se produce una doble tensión entre la amenaza, real o imaginaria, de poderes exteriores, que tienen su encarnación imaginaria en supuestas desviaciones ideológicas dentro de la isla, y por otro lado, la necesidad de incluir a un sector más amplio de la nación y abrir el diálogo con el exterior.

The scraps, patches, and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a national culture, while the very act of the narrative performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation* (297).

El escenario, donde se corporeiza esa ambivalencia a través de la *performance*, es donde se escribe la nación cubana, recurriendo como siempre a la metáfora de la casa y la familia. Pero la familia desestructurada es el refugio que buscan y no encuentran los

personajes, porque el devenir histórico la ha desperdigado. Porque si el lenguaje construye la realidad, y la nación es “narración”, y el imperialismo discurso, entonces las estrategias de resistencia son también discursivas, retóricas. El espacio “revolucionario” es nada más y nada menos que el de la enunciación. Alberto Pedro mantenía, en una conversación con José Monleón, que: “El teatro debe contribuir a que la gente desconfíe del discurso político” (98). En este sentido es significativo el final donde los personajes son incapaces de articular un discurso coherente. José Quiroga resume la situación: “The historical promise that the revolution had made since the 1960s rendered Cuban socialism in the 1990s “out of joint”: the promised future never quite arrived, and it was clear that the road ahead was fraught with difficulties if the revolution was to survive a possible onslaught of capitalism” (8).

El peso de toda la isla recae sobre estos personajes que se debaten entre la luz y la peste, la salida al exterior y el encierro, y atenazados por un miedo y una paranoia muy piñeriana, se quedan inmóviles, esperando a alguien que venga a salvarles. El fantasma de Chano Pozo regresa del pasado para establecer puentes con el futuro. Después de años de encierro, es a través de la música cubana, de su tradicional carácter híbrido, de sus viajes transoceánicos y su constante renovación que Alberto Pedro intuye un camino, por muy invasiva que ésta pueda ser, una respuesta al estancamiento individual y colectivo. Superadas sus contradicciones, la respuesta de Celestino, al final de la obra, lanza la pregunta definitiva al público: “¡Lamentaciones, lamentaciones! ¿Qué gano con lamentarme? ¿Qué ganamos con lamentarnos?” (119).

CAPÍTULO IV

DEL BENNY A CELIA: LA MÚSICA DEL REENCUENTRO EN *WEEKEND EN BAHÍA* Y *DELIRIO HABANERO*

El teatro es un delirio y es contagioso.

El teatro y su doble. Antonin Artaud.

WEEKEND EN BAHÍA: LA GENEALOGÍA DEL REENCUENTRO

Weekend en Bahía (1987), fue el texto que inauguró la andadura de la compañía *Teatro Mío*, al tiempo que supuso el primer gran éxito de Alberto Pedro sobre los escenarios. La obra triunfó tanto en Cuba como en el festival de Cádiz²⁴: Alberto Pedro recibió el premio anual de 1987 de la Sub Sección de Dramaturgia de Literatura de la UNEAC (compartido con Abilio Estévez); mientras que Miriam Lezcano obtuvo uno de los cinco premios de la crítica que otorgaba la Sección de Cultura de la UPEC por su puesta en escena. De su participación en Cádiz, Ramón Veloz, el actor que encarnaba el papel de Esteban, había de recordar la recepción inesperada: “Percibimos enseguida una expectación tremenda respecto al teatro cubano. Cuando actuamos en el Festival fue la apoteosis. El teatro lleno y ciento y tantas personas queriendo entrar, pidiendo doble función” (Cruz 11). Miriam Lezcano corroboró los recuerdos de Ramón, cuando me

²⁴ Además de participar en el II Festival Iberoamericano de Cádiz de 1987, estuvieron en Málaga, Córdoba, Almería, Ciudad Real, Algeciras, San Lúcar de Barrameda y Madrid. Miriam Lezcano recordaba que a raíz del estreno de la obra: “empezamos un periodo en que nos pusimos como de moda. Realmente fue un espectáculo extraordinario” (207). Al año siguiente de su estreno se hace una versión televisiva dirigida por Miguel Sanabria, con la interpretación de Susana Pérez y Jorge Villazón (Capote 9).

explicó que: “en Cádiz tuvo tanto éxito que en vez de una función que teníamos programada, hubo que dar una detrás de otra para que el público se tranquilizara, porque fue como un motín” (208). Una recepción similar constató Abelardo Estorino cuando a finales de 1986, en el seminario de dramaturgia que había organizado la UNEAC, se leyó por primera vez el texto: “No puedo olvidar la atmósfera de vibración y curiosidad que creó el anuncio de la lectura de una obra de Alberto Pedro” (“Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles” 33), declaraba el premio nacional de Teatro. Al acabar de leer se produjo: “un aplauso final espontáneo, cálido, lleno de admiración para un autor joven” (33). La obra se estrenó en febrero de 1987 en la sala Covarrubias del teatro Nacional con Mirta Ibarra en el papel de Mayra y Ramón Veloz como Esteban con gran éxito de crítica: Wilfredo Cancio Isla afirmaba que la obra era “La verdad artística que necesitamos” (5). En plena campaña de Rectificación de Errores Cometidos²⁵, iba a tratar el tema del reencuentro entre una cubana exiliada, Mayra, que regresa después de 19 años y su antiguo novio, Esteban, quien se quedó en la isla. El conflicto que provoca la acción y los diálogos es el deseo de Esteban por acostarse con ella, frente a los juegos de Mayra que postponen la consecución del acto. Para Esteban, padre de una niña y separado muy recientemente de su mujer, hacer el amor con Mayra es una forma de reivindicación inmediata, de autoafirmación, además de la clausura necesaria a una relación que quedó truncada de forma inesperada con el exilio de ella. En cambio Mayra quiere, a través del discurso y del diálogo, encontrarle un sentido y una justificación a sus situación, echando

²⁵ Se denomina así a la campaña que en 1986 inició el gobierno cubano con la intención de corregir lo que consideraba un crecimiento de la economía de Mercado en la isla y un deterioro de los valores del socialismo, producido en parte por los cambios que estaban ocurriendo en la Europa del este. Se regresó a los incentivos morales frente a los materiales, entre otras medidas. De acuerdo con Collmann: “Castro reinicia la antigua campaña antiburocrática de la Ofensiva Revolucionaria de 1968” (82). “A pesar de la rehabilitación de escritores como Antón Arrufat, César López, o Delfín Prats, que como Díaz tienen la oportunidad de publicar en 1987 obras censuradas durante la década anterior [...], la rectificación cultural reproduce igualmente la intransigencia política de la Ofensiva Revolucionaria de 1968” (83)

mano de los recuerdos. Elizabeth Jelin llama la atención sobre el papel significativo de la memoria: “as a symbolic mechanism that helps strengthen the sense of belonging to groups and communities. Furthermore, especially for the oppressed, silenced, or discriminated groups, the reference to a shared past often facilitates building feelings of self-respect and greater reliance in oneself and in the group” (2). “Quiero sumergirme en mi submarino”(Alberto Pedro, “Weekend en Bahía” 301), le dice a Esteban mientras se escucha *Yellow Submarine* de los Beatles. Esta referencia sitúa a ambos personajes como miembros de una generación que más adelante se llamaría traumada, uno de cuyos comunes denominadores era la música del grupo de Liverpool²⁶. Una obra que atestiguaba el irremediable desencuentro de dos mundos, dos espacios, dos temporalidades, suponía al final la reivindicación de Esteban, el cubano afincado en la isla, quien a pesar de sus fracasos (en el trabajo, el matrimonio), ha mantenido su honestidad frente a un mundo donde existe el fraude, la corrupción, todos aquellos males que la famosa campaña de rectificación pretendía resolver. Frente al individualismo de Mayra, Esteban sale reforzado por lo ejemplar de su empeño: “Es mucho más fácil destruir un sistema, y si no se puede, meterse a *hippie*. Pero construir, eso sí es jodido. ¡Construir un sistema que nadie sabe cómo va a ser, eso sí es difícil! (Pedro Torriente, *Weekend en Bahía* 327).

La acción transcurre en una noche de 1987 en el espacio cerrado de la habitación de Esteban donde se va a producir un ritual de la memoria, de recuperación de recuerdos

²⁶ José Ramón Fajardo recibió en 1985 el premio David por su libro de cuentos *Nosotros vivimos en el submarino amarillo*. Cuatro años más tarde Sergio Cevedo Sosa publica el libro de cuentos *La noche de un día difícil*. El mismo Leonardo Padura Fuentes edita una antología del cuento cubano con el significativo título de *El submarino amarillo*. Los escritores pertenecientes a esta generación habían nacido cerca de 1959, con lo cual se habían formado en plena Revolución y creyeron en la construcción de la utopía. El trauma y el desencanto llegaron en los años ochenta y especialmente en los noventa, tanto por las crisis económicas como por sentirse engañados por el discurso oficial. En el 2004 el dramaturgo Ulises Rodríguez Febles estrenó *El concierto*, una mirada irónica y compasiva hacia esa generación.

y de confesiones personales. El desnudo que le pide Mayra a Esteban es más simbólico que literal. La escenografía de la puesta en escena reforzaba este juego de la memoria, una de las constantes del teatro de Alberto Pedro: “una especie de set de televisión en el centro del escenario, donde se desarrolla la acción dramática, y alrededor [...] trabajos plásticos de Leandro Soto que van a remitir al espectador a la Revolución Cubana, mediante imágenes artísticas” (Peláez 6). Calificada por el escenógrafo como instalación²⁷, las imágenes dispuestas alrededor de la habitación remitían al espectador a finales de los sesenta, cuando Mayra abandonó la isla con sus padres. “Me gusta recordar, tengo que hacerlo. Si no recordara no habría regresado”, le confiesa Mayra a Esteban (Pedro Torriente, *Weekend en Bahía* 306). Para ella el viaje espacial es también un viaje temporal, pero el regreso al pasado es imposible y la incomunicación entre los dos mundos insalvable. Ésta falta de comunicación se resume en dos momentos de la obra: el primero es la masturbación solitaria de Mayra, frente a la frustración de Esteban. En el segundo, Mayra y Esteban monologan al mismo tiempo, sin escucharse el uno al otro.

Este reencuentro es consecuencia de una separación anterior: el constante flujo de exilados que se produjo desde comienzos de la Revolución. Louis A. Pérez nos recuerda que: “Unable to oppose the revolution, disaffected Cubans emigrated by the tens of thousands. The loss of population in the early years was stunning: 62,000 in 1960, 67,000 in 1961, 66,000 in 1962” (*Cuba: Between Reform and Revolution* 255). Pero las cifras posteriores siguieron aumentando: “Between 1966 and 1971, another 200,000 Cubans left the island. By the end of the decade, more than half a million Cubans had resettled in the United States, Latin America, and Europe” (266). Las olas de emigración

²⁷ La instalación de Leandro Soto era una especie de retablo familiar que se expuso antes del estreno de la obra en la galería de arte de 12 y 23 en La Habana. Leandro Soto reside en Estados Unidos desde 1994.

continuaron con un ritmo constante, teniendo sus cíclicos momentos algidos: el Mariel en 1980 o la crisis de los balseros de 1994. Ivan de la Nuez señala, en *La balsa perpetua*, que entre el 15% y el 20% de la población de Cuba vive fuera de la isla. Esta realidad lleva aparejada, necesariamente, un cuestionamiento de la identidad nacional, que cancela la relación directa con el espacio geográfico. La obra de Alberto Pedro es uno de los primeros acercamientos al problema, que siempre fue espinoso, desde las controvertidas reacciones a la obra de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* (1968).

Mayra parece ser de aquellos cubanos que emigraron después de la Ofensiva Revolucionaria del año 68. Descalificados como gusanos, todos los exiliados desaparecieron de la historia y del discurso, por lo cual era significativo que estos personajes se rescataran tanto en el cine, como el teatro o la narrativa a partir de los ochenta, aunque, en este reencuentro inicial, fuera con tonos negativos.

Antonio José Ponte recuerda cómo la música fue el primer puente que se tendió entre las dos orillas, sobre todo gracias a la visita que realizó Dizzy Gillespie a la isla en 1978:

Por esa época el jazzista estadounidense Dizzy Gillespie ha emprendido el mismo viaje de los artistas cubanos aunque en sentido contrario: viaja a La Habana a bordo del crucero *Daphne*, acompañado por Stan Getz, Earl Hines y otros. (Ry Cooder viene como miembro de la formación de Earl Hines. *Buena Vista Social Club* tiene su origen en ese crucero.). (128)²⁸

Más adelante Ponte comenta que: “Gillespie declara cumplido el sueño de visitar la patria de su querido amigo y colaborador Chano Pozo” (129). Así mismo, por aquellas fechas se

²⁸ Se refiere Ponte a la actuación de un grupo de músicos cubanos en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center, un 28 de diciembre de 1978.

habían iniciado los viajes de la brigada Antonio Maceo que llevaron a la isla a jóvenes cubanos que salieron siendo niños de Cuba²⁹. “Pronto esos intercambios se extienden más allá de un puñado de artistas, y en el verano de 1979 consiguen reanudarse los vuelos entre ambos países, suspendidos dieciocho años antes. El gobierno de la isla acepta que los cubanos exiliados entren a visitar a sus familiares” (Ponte 130). A partir de entonces la relación con el cubano exiliado se convierte en una constante que adquiere más y más peso, por cuanto, y raíz de la crisis de los noventa, se establece una fuerte dependencia económica con el cubano en el extranjero.

Ambrosio Fornet y Vivian Martínez Tabares han rastreado el tratamiento del tema del encuentro en el arte cubano, sobre todo en la narrativa y el teatro. La crítica cubana recuerda en su artículo que: “La sociedad da los primeros pasos en función del diálogo con el exilio a fines de 1978, y se incian las visitas a la isla de miles de miembros [...] de la comunidad cubana en el exterior” (Martínez Tabares 32). A modo de comentario, señalar cómo los términos para referirse al exiliado, más cargados políticamente, iban siendo sustituidos en los ochenta y los noventa por eufemismos del tipo que usa Martínez Tabares. Fornet, quien usa por primera vez dentro de Cuba el término diáspora en el encuentro “Cultura e Identidad Nacional”, señala como Jesús Díaz escribió *De la patria y el exilio* (1979), un testimonio sobre la visita de la brigada Antonio Maceo en esos años. Éste autor y cineasta volvió a tratar el tema del reencuentro en dos películas, *Polvo rojo*

²⁹ Organización de exiliados que a partir de diciembre de 1977 visitaron la isla, con la intención de reestablecer los lazos entre la comunidad cubana en el exterior y la isla. De esa época es la famosa frase: “se fueron gusanos y volvieron mariposas”. “La Brigada se concibió como un grupo de jóvenes cubanos sin responsabilidad personal por su salida de Cuba; interesados en conocer la realidad cubana por sus propios ojos y sin que se les exigiera afinidad ideológica con el proceso revolucionario, sino solamente que rechazan la vía violenta como modo de manifestar sus discrepancias” (Marques Ravelo 5).

(1981) y *Lejanía* (1985). Al año siguiente Rolando Pérez Betancourt³⁰ escribe la novela *Mujer que regresa* y en 1987 Gustavo Eguren publica *La espada y la pared*. Padura Fuentes escribe un cuento, “Vidas paralelas”, publicado en su antología *Según pasan los años*, en 1989, donde el tema central es el reencuentro entre un padre y una hija exiliada. En el cine, el cortometraje “Laura” de Ana Rodríguez, incluido en *Mujer transparente* (1990):

Tiene una de las secuencias más estremecedoras del cine cubano de estos años, una secuencia breve, resuelta con un montaje paralelo de multitudes, en imágenes de archivo, gritando ‘¡Que se vayan!’ y, en contraposición, imágenes de los ‘comunitarios’, recién llegados, abrazando conmovidos a sus familiares en el vestíbulo de un hotel. (Fornet 3)

Vidas paralelas (1993) de Pastor Vega, *Reina y Rey* de Julio García Espinosa (1994) son dos ejemplos cinematográficos en los años 90. Probablemente el tratamiento más audaz del tema sea *Viaje a La Habana* (1990) de Reinaldo Arenas, en el que un padre exiliado y su hijo acaban acostándose juntos, sin saber el primero quién es realmente el joven con quien mantiene relaciones sexuales.

A raíz de la publicación en 1992 de la antología del teatro cubano contemporáneo por el Centro de documentación teatral del Ministerio de Cultura de España, la Sociedad estatal Quinto Centenario y el Fondo de Cultura Económica, en el cuál se recogían textos dramáticos escritos tanto fuera como dentro de la isla, el teórico cubano Riné Leal publicaba en la gaceta de Cuba una reseña a dicha antología donde consideraba necesario: “concebir nuestro teatro como una totalidad que se expresa dentro y fuera de

³⁰ Rolando Pérez Betancourt nace en La Habana, Cuba, en 1945. Es periodista fundador del periódico Granma, crítico de cine y novelista. Autor de varios libros, entre ellos *Sucedió hace 20 años* (1978), *Rollo crítico* (1991) y *Mujer que regresa* (1986).

Cuba, no importa el idioma u otras circunstancias” (“Asumir la totalidad del teatro cubano” 26), porque: “Si el diálogo es fundamental en el teatro, hora es de dialogar teatralmente con esa ‘otra’ dramaturgia que es también nuestra” (39). Siguiendo el consejo del maestro Vivian Martínez Tabares evaluó el tema del encuentro, asumido en su totalidad. Desafortunadamente su juicio no puede escapar de la valoración política, siendo más favorable para aquellos textos escritos en Cuba, en este caso los de Alberto Pedro. Aún así la lista de textos que rescata es interesante, comentando como dentro de la isla la versión que hizo Flora Lauten en 1983 de *El pequeño príncipe* es el primer tratamiento del tema. Otros textos mencionados son *Baño de mar* de Alejandro Iglesias, *Desengaño cruel* de Luis Agüero y *Blue Moon in Havana* de Miguel Montesco. Martínez Tabares así mismo nos informa de que el texto del exiliado René R. Alomá, *Alguna cosita que alivie el sufrir* (1979) sería la primera obra que tratara el tema. Finalmente pondera la calidad de *Nadie se va del todo* (1991) de Pedro Monge Rafuls, también escrito en el exilio. Por su parte Daniel Zalacaín hizo un análisis del tema en el teatro del exilio, destacando el carácter eminentemente realista de los textos, pero también: “de un marcado simbolismo, aunque se observa así mismo en algunas de ellas otras orientaciones dramáticas que moderan el realismo absoluto, tales como acertado juegos temporales y espaciales, trazos surrealistas y el desdoblamiento inherente al teatro dentro del teatro” (189)³¹. Más recientemente el tema ha sido tratado por Ivonne López Arenal en *Gaviotas habaneras* (2001). Lo particular de este trabajo es que: “No hay

³¹ Los textos que analiza sucintamente Daniel Zalacaín son: de René R. Alomá, *A Little Something to Ease the Pain* (1981, 1989). De Leopoldo Hernández, *Siempre tuvimos miedo* (1981). De Pedro Monge Rafuls, *Nadie se va del todo* (1991) y *Las lágrimas del alma* (1995). De Héctor Santiago, *Balada de un verano en La Habana* (1992). De Teresa Page, *Havana Tijuana Flight* (1997). De Luis Santeiro, *The Lady from Havana* (1988-1990) y finalmente de Matías Montes Huidobro, *El exilio* (1986).

cubanos de aquí y de allá que se pasan la cuenta, no hay un repaso nostálgico del pasado o una permanente vuelta atrás, sino una imperiosa voluntad de afirmación en un medio hostil que se representa por la necesidad de hacer teatro” (Boudet, “Material en siete autores” 104).

El trauma irreparable e insoslayable de la separación de la familia cubana necesitaba ser revisitado constantemente por los narradores de la nación, sobre todo a partir de los noventa, cuando la incursión en el discurso del Otro no es ya sólo una deuda histórica sino que se convierte en una necesidad económica en la isla. Por eso resulta interesante comparar los dos textos que Alberto Pedro escribió sobre el mismo tema, con una diferencia de ocho años entre el uno y el otro. Como ocurre con “Vidas paralelas”, el texto de Padura Fuentes, el reencuentro le sirve como excusa para repasar errores en la sociedad revolucionaria, pero también como mecanismo para reafirmar frente al otro la identidad y el papel del hombre nuevo dentro de la revolución. La presencia de la exiliada le permite al dramaturgo, por boca de aquella, emitir juicios y críticas que de otro modo habrían sido quizá demasiado directos. Además este personaje aparece construido con características bastante negativas, hasta el punto que un crítico de la revista *Verde olivo* señaló: “El autor, la directora y la actriz han dado forma a una mujer enajenada que a veces no puede conducirse equilibradamente, con reacciones patológicas y que, incluso, es repulsiva durante una parte del espectáculo” (Elder 60). Y es que Mayra fuma marihuana, tiene un limitado control sobre sus reacciones emocionales, miente y juega con Estéban, es violenta y caprichosa. Todo son síntomas de una psicología escindida por la experiencia traumática de la represión ideológica primero y del exilio después. Elizabeth Jelin establece una diferencia entre “working through” y “acting out” los

recuerdos traumáticos (6). La segunda opción es la repetición de experiencias traumáticas sin obtener una enseñanza a través de la reflexión. Sería lo que Jelin llama memoria literal (35). Es el caso de Mayra, quien se queda en la rememoración del pasado sin sacar ninguna enseñanza de él. Por contra, Esteban ha logrado interpretar esos acontecimientos al crear una distancia crítica con ellos, poniendo así el énfasis más en el futuro que en el pasado, lo que le ha permitido superarlos y aprender de ellos, convirtiéndolo en un ser político y social, con agencia, aunque limitada, sobre su entorno. Hace un uso ejemplar de la memoria. Frente a Esteban, Mayra tiene un comportamiento patológico.

El desequilibrio de Mayra se convierte en manos de Alberto Pedro en un mecanismo para criticar al sistema salvando la censura. Desde el comienzo de la modernidad la locura jugó el papel de crítica de la sociedad, de sátira social, pues como señalaba Erasmo: “Dejadme que os diga que estos insensatos tienen un don nada despreciable: son los únicos que hablan con franqueza y dicen la verdad” (81). Así, Mayra critica el machismo de Esteban, el dogmatismo que vivió en su juventud en las escuelas en el campo, la situación de indefensión del individuo en el mundo enajenado en que viven: “Los dos somos víctimas de poderes distintos, pero víctimas” (“Weekend en Bahía” 322). Comentaba Erasmo que la locura llevaba la máscara de histrión de Júpiter para engendrar hijos. Así mismo Mayra, que fue actriz en la universidad, parece no poder desprenderse de uno de los personajes que interpretó: Blanche DuBois de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams. La máscara se ha convertido en parte de su piel y entiende la vida como un guión escrito, sin posibilidad de tener ninguna agencia sobre la realidad. Es un lugar común reconocer el teatro dentro del teatro como una de las características habituales de la dramaturgia cubana. La locura sobre el escenario,

entendida como la enajenación que hace creer a quien la padece que es quien no es, no deja de ser otro ejemplo de metateatralidad, mecanismo que provoca la reflexión sobre el hecho teatral y lo representado. El espacio escénico marca con un signo negativo toda la realidad que se presenta sobre él. La mentira sobre ese espacio, por una simple operación matemática, se convierte en verdad. Victor Turner sostiene que el teatro: “represents reality behind the role-playing masks, that even its masks, so to speak, are ‘negations of negations.’ They present the false face in order to portray the possibility of a true face” (115). Por último, y regresando a las reflexiones que hace Elizabeth Jelin sobre la memoria, el caso de Blanche DuBois es el de aquella persona que después de haber pasado un trauma no logra superar la memoria literal del evento y transformarla en una memoria ejemplar que sirva como pauta para el futuro. Su obsesión por un pasado mejor, ya perdido irremediablemente, acaba consumiéndola frente a la cruda realidad que la rodea. Y esa es la situación de Mayra y su destino³². Junto a esto, también cumple la función del extraño, tal y como la definió George Simmel: “The stranger, like the poor and like sundry ‘inner enemies,’ is an element of the group itself. His position as a full-fledged member involves both being outside it and confronting it” (402-03). Por otro lado, el extraño: “often receives the most surprising openness —confidences which sometimes have the character of a confessional and which would be carefully withheld from a more closely related person” (404). Esteban, en esta noche de reencuentro,

³² Regresando a la idea de reciclaje y lo fantasmal que articula Marvin Carlson, es interesante observar cómo el fantasma de Blanche DuBois regresa a los escenarios cubanos de la mano de Marianela Boán en su versión para danza, *Blanche*, estrenada el 18 de febrero de 2000 en el Teatro Nacional de La Habana. De acuerdo con Linda Howe, Marianela Boán interpreta al personaje que: “dances her way through a metaphorical journey of physical and moral decay in the Cuban context of flag waving and erotic, reverent devotion to chimerical utopian causes” (56). La reutilización de Blanche le sirve a Boán para relatar: “the Cuban condition through a dilapidated body and spirit; she brilliantly portrays Blanche’s erotically charged prancing as an antithesis to unrestrained nationalism” (57). Por otro lado, la puesta en escena de *A Streetcar Named Desire* por Carlos Díaz con su compañía *El público* en 1990 supuso un aire fresco en las producciones teatrales en la isla y el comienzo de una renovación teatral.

confiesa a Mayra sus debilidades y sus fracasos, y se permite emitir juicios críticos contra sus jefes; algo que nunca haría con miembros de su propia sociedad, por cuanto eso sólo podría acarrearle más problemas.

Al mismo tiempo, como extraño, también permite fijar los límites de la nación y definir al yo frente al otro. Diana Taylor en *Disappearing Acts* nos recuerda como, en el proceso de creación de la nación, los espectáculos públicos construyen y dismantelan a un tiempo un sentido de comunidad y nacionalidad. Forjan y borran imágenes relacionadas con la identidad nacional y de género. Provocan y manipulan el deseo, permitiendo a la población tener los elementos para comprender los eventos sociales, al tiempo que pueden impedir el entendimiento de las situaciones. Presentan tanto una invitación a cruzar la línea que separa al actor del espectador, pero también una prohibición. La puesta en escena de *Weekend en Bahía* en el espacio público de la sala Covarrubias del Teatro Nacional está renegociando la identidad nacional mediante la representación del conflicto entre Esteban y Mayra. Por un lado se hace una relectura del hombre nuevo en un proceso de reevaluación del individuo en el proceso revolucionario. Ésta echa luz sobre los acontecimientos sociales que se vivían en Cuba. Del éxito de este empeño de reconstrucción de la nación por parte de Alberto Pedro da prueba, como dijimos, la reacción del público y la crítica. De acuerdo a las reseñas del momento fue entusiasmada, así como la respuesta de la crítica que en general repetía las palabras de José Manuel Otero en *Granma*: “Este estilo de creación de Alberto Pedro puede ser punto de partida para empeños mayores y para combatir el esquematismo. *Weekend en Bahía* no defrauda: alegra saber la presencia de una obra como ésta en el repertorio teatral nuestro” (4). El hecho de que el periódico oficial del Estado cubano sancionara tan

positivamente la obra es bastante esclarecedor. Diana Taylor nos advertía sobre la creación de una imagen de la nación borra otras imágenes posibles, y así la obra de Alberto Pedro distorsiona la imagen del cubano exiliado, impidiendo un entendimiento claro de ese otro elemento de la realidad cubana, que curiosamente además es un personaje femenino. En la reconstrucción de la nación, era necesario construir al Otro como lo opuesto, en este caso alguien que se droga, se masturba sola, miente, está loca, es una mujer histérica: el posicionamiento de Mayra en el margen es evidente. En consonancia con esto, Esteban siempre se refiera a Cuba como “mi país”, frente al mundo del que viene Mayra, subrayando constantemente que ésta ya no es parte de él. Abelardo Estorino intuyó esto desde su asistencia a la primera lectura del texto: “La fuga de Mayra la lanzó al otro mundo y Alberto Pedro lo revela con minuciosidad intransigente: ella ya no pertenece a éste país” (36). Como dicen los editores de *Cuba: the Elusive Nation*: “A new element was incorporated into the discourse on Cuban nationalism after the triumph of the 1959 revolution: partisanship” (Fernández 4). Esteban se quedó y, a pesar de sus fracasos, ha sido honesto con sus principios revolucionarios, y sigue dispuesto a construir ese mundo utópico que pronto se iba a tambalear.

En esta negociación de los límites de la nación la música juega un papel importante dentro del mundo de la obra: después de haber pasado toda la noche en un juego de desencuentros con el telón de fondo del deseo sexual y con la música de los Beatles como banda sonora, Esteban, al final de la obra, cambia la cinta y se escucha la música de Benny Moré, paradigma de la música cubana. En una reseña para la revista *Tablas*, Erena Hernández confesaba su reacción al final del texto: “Nos emociona hasta sentirnos nacionalistamente contentos, quizá porque la música del Benny es el paradigma

de lo cubano, y nos lo trae a cuento” (50). *The Beatles* fueron considerados en su día un producto cultural del occidente capitalista y fueron prohibidos, como dice el personaje de Gorki en *Habana Blues* (2005), por su diversionismo ideológico, que afectaba negativamente en la creación del hombre nuevo. Esteban, que en su juventud escuchó a este grupo, ha avanzado en su formación como sujeto revolucionario, lo cual se demuestra en su elección musical. Pero tampoco esos límites musicales iban a perdurar mucho más tiempo, a raíz de la crisis de los noventa. Irónicamente en 2001 se inauguró la estatua de John Lennon en el parque del mismo nombre en La Habana, con la presencia de Fidel Castro, Ricardo Alarcón (Presidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular) y Abel Prieto (Ministro de Cultura). Ese parque fue un sitio de reunión de hippies en los 70, y ya en los 90 cada año se organizaba un concierto en el aniversario de la muerte de Lennon. Este es un ejemplo más de las negociaciones sobre la memoria que produjo el Periodo Especial.

Afirmaba Erasmo que la locura había nacido en la islas afortunadas, es decir un lugar utópico, y como tal, parte del imaginario de la modernidad occidental. Las islas del Caribe tradujeron sobre su piel ese concepto, del que habían sido referentes. Mayra, cuyo origen está en ese lugar utópico/distópico/heterotópico que es Cuba, es víctima del desarraigo, origen de su locura. Después de cumplir su función de marcar los límites del orden social y señalar la verdad dentro del discurso revolucionario, ha de embarcarse de nuevo en su nave de los locos y regresar a los márgenes, en este caso el exilio. Pero quizá Alberto Pedro intuía, al igual que en Padura en vidas paralelas, que era necesario ampliar los límites de la nación y la identidad: “Desde tu ventana la ciudad es un animal oscuro erizado de lunares brillantes. Sólo el litoral le ofrece una definición bien marcada. Cuba

empieza y termina en ese mar que la rodea, piensas, pero te dices que no, que a veces va mucho más allá del mar” (Padura Fuentes, “Vidas paralelas” 64). Y de allá regresará el sonido del son interpretado por otras voces.

DELIRIO HABANERO: LA MÚSICA COMO MEMORIA Y DELIRIO

Desde sus comienzos, la Revolución prestó atención a las políticas culturales, consciente de la importancia que tenían para la diseminación de la ideología revolucionaria y nacionalista: desde la mítica fundación del ICAIC, pasando por la creación del Instituto Superior de Arte, Casa de las Américas, etc. Desde su inicio la música fue una parte importante del programa educativo revolucionario: “Thus, music became part of a *political* discourse, and subject to the shifts in cultural policy explained by intellectuals who “channelled” popular will” (Quiroga 148). Sin embargo ésta ha sido desde antes de la Revolución parte de la idiosincrasia del cubano. No en vano el último documental del director Santiago Álvarez llevaba el título de *La isla de la música* (1998), donde hacía un extenso repaso a la historia musical de Cuba desde tiempos de la República. Raúl Fernández en su reflexión sobre la identidad nacional cubana y la música inventa el término *musicalía* como uno de los elementos que definen la cubanía: “Certainly more than any other cultural form, music has been constructed as a synonym for Cuban national identity by Cubans and non-Cubans alike” (263). Raúl Fernández llega a afirmar que la música ha sido “the island’s superior export commodity”, por encima del tabaco y el azúcar³³. Y es que el lugar de donde son los cantantes ha privilegiado a la música como el lugar para las controversias y contrapunteos. De sobra

³³ La capacidad productiva de la música cubana ha dado como resultado los siguientes ritmos musicales, por mencionar sólo unos pocos: Bolero, danzón, danzonete, guaracha, son, son montuno, mambo, guaguancó, cha-cha-chá, pachanga, guajira, bolero-son, bolero-chá, songo, pilón, conga, mozambique, pacá, chaonda, rumba, filin...

es conocida la polémica que causó el documental *PM*³⁴, origen de las palabras a los intelectuales que encerraron a los mismos en la insularidad de una Revolución que se erigía como heterotopía de occidente. La que es considerada mejor película del cine cubano, *Memorias del subdesarrollo* (1968), está enmarcada por la música y el baile en un espacio abierto donde se produce un asesinato. Todo empieza y acaba con el ritmo caribeño, esa manera de caminar que tanto llamó la atención a Antonio Benítez Rojo y que salvaguardaba al Caribe de cualquier catástrofe. En todo caso, quien no entra en el baile, como el protagonista de *Memorias*, tiene dos opciones, el exilio o el suicidio. ¿Y si no tocan la música que tú quieres?

El estado se ha encargado desde el comienzo de decidir que músicas y estilos eran revolucionarios, promocionando, por ejemplo, la nueva trova en los años setenta y censurando el pop occidental hasta principios de los noventa, a pesar de que ésta era la música que escuchaba la juventud. Otro ejemplo son las controvertidas relaciones del poder con la *Timba*³⁵ en los noventa o la difícil negociación con el hip-hop y el rap: “Rap was associated with a hip-hop community understood in racial terms, and racial constructs had always been problematic for the revolution (Quiroga 168). El grado de preocupación de la intelligentsia lleva a que el Reggaeton fuera condenado como una música no apta para el proyecto revolucionario en las jornadas sobre música que celebraron en Casa de las Américas en 2006, apoyando curiosamente, por contra, un

³⁴ Éste fue un documental al estilo del *free cinema*, producido parcialmente por *Lunes* en mayo de 1961. Sus directores fueron Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. En él se presentaba la vida nocturna de los bares del puerto de La Habana, donde el Chori aparece tocando.

³⁵ El libro de Vincenzo Perna, *Timba: The Sound of the Cuban Crisis* ofrece una amplia panorámica sobre este nuevo tipo de música cubana que surge a finales de los ochenta. Relacionada con la cultura negra en Cuba, situada en la vida del barrio, sexualmente provocativa, asociada con los vicios del turismo, produjo en el año 1997 cierta reacción en contra por parte del gobierno, siendo una de sus víctimas La Charanga Habanera, censurada después de un provocativo concierto televisado en la isla. Vincenzo Perna sostiene que este evento marca el final de cierto relajamiento en el control de la cultura.

estilo más crítico como el Hip-hop. José Quiroga comenta que la forma en que la música se entiende en Cuba provee una metáfora para explicar las relaciones que se establecen entre el individuo y el estado, porque: “it allows for an understanding of the call-and-response pattern of Cuban popular attitudes to authority. It also serves as a venue for Cubans to let off steam in a context based on the counterpoint of expression and repression” (147)³⁶.

No es extraño, como he dicho, que la literatura cubana regrese constantemente a este tema. *Motivos del Son* de Nicolás Guillén sería un primer ejemplo paradigmático del diálogo de la literatura con la música, pero también *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante o *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy. Recientemente la editorial Unión publicó una antología de cuentos centrados en el rock, *Relatos con guitarra: cuentos cubanos de rock* (2005), compilada por dos viejos friquis: Raúl Aguiar y José Miguel Sánchez, Yoss. El ejemplo más interesante, por su calidad y alcance mediático, es la última novela de Leonardo Padura Fuentes, *La neblina del ayer* (2005). La novela es una recuperación del pasado a través de la música y la literatura, es decir, la inclusión en la historia de voces acalladas en el pasado, una reescritura del canon musical y literario, por parte de uno de los escritores más respetados hoy en día dentro y fuera de la isla. La biblioteca de los Montes de Oca, que visita su protagonista Mario Conde, es la “suma de doscientos años de la literatura y el pensamiento del país desproporcionado donde había tenido la suerte de nacer y la obstinación de permanecer, a pesar de todos los pesares” (*La neblina del ayer* 343). La lista de escritores incluidos en el nuevo canon es estupenda y un comentario a las políticas culturales anteriores, obsesionadas con la

³⁶ El libro de Robin Moore, *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, es un magnífico repaso a la historia musical cubana durante la revolución y la tensa relación de los artistas con las políticas culturales promovidas por el gobierno.

desaparición de éstas voces: Lino Novás Calvo, Carlos Montenegro, Labrador Ruiz, Lydia Cabrera, Enrique Serpa y Virgilio Piñera entre otros. Así mismo se habla a menudo en la novela de la música en tiempos de la república y de géneros como el filin o el bolero, asociados con la vida nocturna de aquel periodo. La lista de artistas mencionados, exiliados o no, es extensa: las Anacoas, Bola de Nieve, Elena Burke, Benny Moré con la Aragón, Casino de Playa, Sonora Matancera, Olga Guillot, Vicentico Valdés, Níco Membiela, José Antonio Méndez, César Portillo, Chori, Cachao, Tata Güines, Barreto, Bebo Valdés, el Negro Vivar, Frank Emilio, Kathy Barqué, Manengue, Barbarito Díez, Isaac Oviedo, Vicentico Valdés, Celia Cruz. Sobre el escenario serían Carlos Celdran, Nelda Castillo y Alberto Pedro quienes en la década anterior reflexionaran primero sobre la herencia musical cubana, llamando la atención sobre todo este capital cultural de cuyo valor de cambio tenía que aprovecharse la Revolución en tiempos de crisis.

Hemos visto como Alberto Pedro cerraba *Weekend en Bahía* con el fantasma de Benny Moré, cuya voz obtenía así el monopolio en el espacio encantado del escenario. Pero pronto el Bárbaro del ritmo habría de compartir las tablas con voces antaño silenciadas, que con la crisis empezaban a regresar reclamando su espacio en la memoria colectiva y en el imaginario cubano. En realidad nunca habían dejado de estar ahí³⁷, pero volvían a ser parte del discurso, no ya tanto como pago de una deuda con la historia sino como necesidad económica. Así, después de *Manteca*, el próximo texto que Alberto

³⁷ Robin Moore señala que: “For years, Cubans listening to Osvaldo Farrés, Celia Cruz, Olga Guillot, Rolando Laserie, and others had to do so in their own homes behind closed doors; their music now appears on store shelves once again and on the street in pirated form” (233).

Pedro escribe para llevar al escenario será *Delirio habanero*³⁸, cuya relación con la música y la identidad se extiende más allá del espacio intradieético y ficticio del escenario, para incluir a productores y receptores del espectáculo. En todo caso, la inclusión de estas voces en ese momento no dejaba de ser problemática como veremos por las estrategias que emplea el texto.

La obra escenifica el tema del reencuentro, encarnado en dos figuras capitales de la música cubana desde tiempos de la República: Celia Cruz y Benny Moré. Ya en 1990 Carlos Celdran y el teatro Buendía hicieron algo similar con el estreno de *Safo*³⁹. Pero si en *Weekend en Bahía* la que llegaba de fuera aparecía desequilibrada, ahora ambos personajes son unos locos que creen ser la Reina y el Bárbaro. El tiempo de la acción es el presente, el año 1994 en La Habana. Un obra en un acto que, siguiendo las pautas aristotélicas, transcurre en un noche, en un mismo espacio y con una sola acción: el encuentro de dos locos que se cuestionan mutuamente su identidad. Las ruinas de un bar cerrado en 1967 sirven de lugar de encuentro en una ceremonia que dirige un tercer loco que cree ser Varilla, el legendario cantinero de la Bodeguita del Medio. Éste oficia un ritual que se repite cada noche, en el que el Bárbaro y la Reina cantan temas de Benny Moré y Celia Cruz, ritual cuyo objetivo es la reconciliación de los dos locos. Ambos

³⁸ El estreno de Miriam Lezcano con el Teatro Mío fue en 1994 en el teatro Mella con Michaelis Cué como Varilla, Zoa Fernández como la Reina y Bárbaro Marín como el Bárbaro, aunque se volvió a montar el 15 de julio 2003 también por el teatro Mío, dedicando la puesta en escena a Celia Cruz con motivo de su muerte. La noticia de este estreno apareció publicada en el Nuevo Herald de Miami. Alberto Sarraín puso la obra en escena en 1997 con su grupo La Má Teodora. La versión de Raúl Martín se estrena el dos de junio de 2006 en la sala Adolfo Llauradó. La puesta en escena de Raúl Martín viajó a Chile y a Venezuela y todavía sigue siendo parte del repertorio activo del Teatro de La Luna.

³⁹ En las reseñas que recopila Juan Pablo Ballester en *Cuba. La isla posible*, se indica que la obra es: “una aproximación a la identidad cubana y a las persistencias de códigos culturales de la república en la revolución” (221). Inspirada en textos de Marguerite Yourcenar, la puesta en escena es el intento por parte de una actriz narradora de rescatar del olvido “la memoria fragmentada (en fotos, anécdotas y canciones) de una mujer a través de tres décadas de la historia de Cuba, hasta desaparecer borrada por su suicidio en 1970, año clave de la intolerancia y la censura en la revolución” (221). De la misma manera Nelda Castillo dirige en ese mismo año una versión teatral de *De donde son los cantantes* donde hace uso elementos del cabaret y del teatro musical.

representan, en el nivel actancial, a los cubanos que se quedaron en la isla y los exiliados respectivamente. “Ustedes no quieren hablar ni entenderse como acordamos —les critica Varillas en un momento de la obra— Pero los dos son de aquí y tienen que vivir en paz” (Pedro Torriente “Delirio habanero” 15). Rosa Ileana Boudet así mismo argumenta que: “La obra intenta tender un puente por encima de actitudes personales y opiniones políticas entre los cubanos de ‘aquí’ y de ‘allá’” (“Delirio habanero. Locura contagiosa” 46). Celia Cruz llega de incognito, por miedo a ser reconocida: metáfora de su presencia musical subrepticia en la isla. Benny Moré es un muerto vivo, que sigue teniendo un papel importante en el imaginario cubano El sueño de Varilla es volver a abrir un bar como los que existían antes del 68, por lo que sus intervenciones están teñidas de la nostalgia por un pasado perdido: “Llegará el día en que La Habana vuelva a ser La Habana, en que vuelva a encenderse, con sus bares abiertos, su vida nocturna, y esto se va a llenar de músicos, cantantes, toreros, peloteros, bailarines y todos los artistas cubanos que andan desperdigados por el mundo” (58). De esta manera, la obra trata el tema de la diáspora de la cultura cubana y sus consecuencias nefastas para la isla, sin entrar en las causas o los responsables. Así mismo se cuestiona la relación entre espacio geográfico, identidad y cultura: “Gardel también se fue, pero el tango es argentino” (16), protesta la Reina. Esto conlleva una problematización de la identidad cubana, reduciendo al absurdo los posicionamientos en ambas orillas: tanto el Bárbaro como la Reina repiten obsesivamente “¡Yo sí soy yo! ¡Yo sí soy yo!”, haciendo referencia a que ellos sí son los personajes que pretenden representar, frente al otro, a quien consideran loco y que no es quien dice ser. El hecho de presentar a dos locos que resumen sus argumentos en defensa de su identidad a una simple afirmación que se apoya en la negación del otro, propone un

comentario irónico sobre las actitudes dogmáticas presentes tanto en Miami como en La Habana.

Rosa Ileana Boudet comenta: “Un espacio cerrado, el debate existencial y moral entre los personajes (no son una familia pero sí una comunidad espiritual), la referencia a la actualidad de Cuba y el legítimo reclamo por la autenticidad y la transparencia en bucar la reconciliación, emparentan *Delirio habanero* con *Manteca*” (“Delirio habanero. Locura contagiosa”⁶). Hemos comentado que el escenario reproduce un local en ruinas, que es una metáfora de la isla de Cuba⁴⁰. Si en *Manteca* Pucho pide abrir puertas y ventanas, para salir al exterior y escapar de la peste, en *Delirio* Varilla repite una y otra vez su sueño de reabrir el local. Frente al nombre de *Bar Varilla*, el Bárbaro le sugiere *Varilla’s Bar*, porque: “Varilla’s Bar es más universal. Todo el mundo lo entiende. ¿O es que no vas a dejar entrar a los extranjeros?” (Pedro Torriente, “Delirio habanero” 4). La Reina más adelante concuerda con la apreciación del Bárbaro: “Vendrían personas de todas partes del mundo. Franceses, españoles, americanos, suizos, mejicanos, chicanos... ¡Y los de Miami!” (7). A través del Bárbaro y la Reina, y en contraste con las ideas de Varilla, la obra propone un espacio más inclusivo, que supere la idea de nación y raza. El concepto de insularidad está presente a lo largo de toda la obra, no sólo a nivel simbólico, sino literal. Entre las obsesiones de la Reina se encuentra esta idea: “No es lo mismo vivir en una isla que en un continente, para que me vayan entendiendo” (13). Esta idea está relacionada con la amenaza externa que sienten los personajes, que se materializa en la proyectada demolición del local al final de la obra, dirigida por un

⁴⁰ Odette Casamayor comenta que el uso de las ruinas como metáfora de la isla es un lugar común en la narrativa cubana de finales de los noventa en adelante. Una novela que por la ubicación de su acción tiene cierta relación con el texto de Alberto Pedro es *Los palacios distantes* (2002) de Abilio Estévez. Tres personajes se reúnen habitualmente en las ruinas escondidas de un teatro en el centro de La Habana, refugio y almacén de la memoria cultural del país.

blanco que está haciendo mediciones en el exterior: “Pero él no era un blanco de los de aquí. Era un blanco de verdad, blanquísimo y tenía un aparatito de esos que son así...” (Pedro Torriente, “Delirio habanero” 19). Frente al inminente derrumbe, el grito desesperado de la Reina: “¡No quiero ser un espíritu! [...] ¡No me quiero morir! (20)” es la llamada por salvaguardar toda una cultura musical, por mantenerla viva, que si bien fue abocada al olvido, ahora está bajo la amenaza de su desaparición por la crisis económica materializada en las ruinas del local. Obligados a abandonar el espacio, los personajes finalmente lo único que salvan es un victrola de donde nos llega la voz de Benny Moré cantando su tema *Los rumberos de ayer*.

VOCES QUE SURGEN DE LAS RUINAS: REESCRITURAS DE TEXTOS

BORRADOS SOBRE EL PALIMPSESTO HABANERO

Sobre la heterotopía del escenario se reproduce a través de los signos teatrales otra heterotopía, el espacio en ruinas de un bar cerrado a finales de los sesenta. Rafael Rojas, en su repaso a la reciente bibliografía que se ha escrito sobre la ciudad y las ruinas, lo expresa de forma clara: “A partir de 1992, reaparecieron todas Las Habanas que la revolución se propuso barrer, como espectros invocados en una sesión espiritista” (“Todas Las Habanas de Cuba” 6). No en vano el loco que cree ser el Bárbaro en *Delirio habanero* nombra constantemente a los rumberos famosos que cantó el Benny cada vez que echa un trago de ron: Palito, Lilón, Mulense, Malanga y Chano Pozo. “The past was not quite dead, though it seemed that the dead occupied the space of the living and that different temporalities colluded within the same geographic space” (Quiroga 10). Esas diferentes temporalidades se yuxtaponen en el bar en ruinas que ocupan los fantasmas del Benny, Celia y Varilla. Comenta Odette Cisneros en su incisivo artículo sobre las ruinas

habaneras en la narrativa cubana que los escritores, frente a la catástrofe que supone la descomposición física de la ciudad, despliegan diferentes maneras de reivindicar ese espacio decadente:

Estas maniobras se vuelven particularmente interesantes en quienes permanecen en la isla, pues a ellos está negada la posibilidad de refugiarse en imágenes pasadas, teñidas de la nostalgia típica del emigrado. Muy al contrario, estos escritores son permanentemente confrontados al caos cotidiano, sumidos en la impresión de caer cada día más bajo, de jamás hallar esperanzas (¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa? 73).

De tal manera que las ruinas se convierten en una metáfora de la decadencia y la crisis moral y económica. Pero por su parte José Quiroga comenta como: “Nostalgia for Cuba does not take place only in Miami” (23). Conscientes del alto valor cultural y simbólico que tiene ese pasado, se vuelven a visitar las ruinas y sus memorias para incorporarlas, como decimos, al discurso, conjugándolas en el proyecto de la nación. Es la recuperación de algo que se había desdeñado durante mucho tiempo, apenas borrado, pero que vuelve a la superficie, como el anuncio inscripto en el suelo del Slopy Joe’s bajo la mirada de Ponte en su *Fiesta vigilada*. Los trabajos de recuperación de La Habana Vieja de Eusebio Leal son el ejemplo palpable y físico de este intento de recuperación, que comienza, como digo, sobre las tablas del escenario en los noventa. Frente a la inminente llegada de turistas, comenta cínicamente Antonio José Ponte que: “La fiesta intentaba animarse por edicto. Procuraban retomarla en el mismo punto en que la detuvieran, y qué mejor imaginaria que la de los *fifties* para hacer creer que nunca había ocurrido aquella pausa de

veinticinco años” (98). José Quiroga concuerda con Ponte en sus comentarios:

“Nightclubs that traded on the old glory that was Havana before 1959 appeared in the central areas of the city, while the city around them was in ruins” (9). ¿En qué medida la obra de Alberto Pedro es un ejemplo de lo que comenta Ponte?

Lo fantasmal, la memoria y el reciclaje son, de nuevo, elementos centrales en esta obra de Alberto Pedro que inaugura este regreso a los cincuenta. José Quiroga propone leer Cuba como un palimpsesto, poniendo uno al lado del otro el presente y el pasado, que conviven en el día a día, examinando cómo durante el periodo especial se desmantelan y reproducen espacios culturales en la reinención e reimaginación constante de Cuba en ese momento histórico. ¿Por qué se sitúa la acción en las ruinas de un bar? ¿Qué pasó con esos bares que Varillas, uno de los personajes de la obra, repite que se cerraron en la otra ley seca? Seguiré aquí el método propuesto por el autor de *Cuban Palimpsests*, yuxtaponer pasado y presente.

Hemos visto como en *Weekend en Bahía Mayra* regresá a Cuba después de haber estado exiliada por 19 años. Eso supone que Mayra dejó la isla en 1968. En ese año:

the government launched the “revolutionary offensive” in which the remaining 57,000 private enterprises —principally small retail shops, handicrafts, service and repair centers, bars, and cafés —were nationalized. In one stroke, Cuba was transformed into one of the most socialized societies in the world. (Pérez 1960)

En uno de esos bares cerrados por aquellas fechas transcurre la acción de *Delirio habanero*. Pero la degradación de estos espacios comenzó mucho antes, a raíz del triunfo de la Revolución en 1959. Tal como indica Robin Moore, “Batista’s final years in power

are thus associated simultaneously with pleasure and political repression, hedonism and terror” (27). La subida de Castro al poder y la expulsión de Batista llevarían consigo la destrucción de una escena musical y espectacular irremediabilmente asociada con el régimen anterior. A pesar de todas las contradicciones e injusticias, lo cierto es que los años cincuenta en Cuba fueron testigos de una creación musical sin parangón en occidente. El porcentaje de músicos en la población era de los más altos en América. Robin Moore ofrece una explicación: “The prominence of music resulted from the society’s orientation toward tourism, its support of stage entertainment of virtually any kind, and the relatively direct access of Cuban performers to U.S. markets” (27). Para una sociedad eminentemente racista y clasista, la música suponía un medio de ascenso social para los grupos sociales más desfavorecidos, en su mayoría afrocubanos. Estos, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, incorporaron a la música toda una serie de ritmos que enriquecieron y diversificaron los diferentes estilos musicales, en un ejemplo de hibridez casi idiosincrásico de lo cubano, ajiaco cultural de tradiciones sincréticas. La música se escuchaba en todas partes, eminentemente en la calle, pero una ciudad como La Habana disponía de suficientes espacios para bailar y escuchar música: “Havana boasted at least ninety nightclubs in the 1950s, rivaling the entertainment capital cities of developed countries” (Moore 41). De acuerdo con el musicólogo estadounidense: “Clubs and cabarets existed in all sizes, from smaller, intimate, and bohemian (the Alí Bar, the Las Vegas, the Palermo, the Alloy) to lavish and expansive (the Montmartre, Salón Rojo, the Sans Souci)” (42). Pero junto estos espacios estaban las Sociedades de Recreo, organizadas alrededor de diferentes grupos, y las academias de baile, relacionadas con la prostitución. En una ciudad con tal riqueza musical, no era extraño que el 30 de

diciembre de 1949 se abriera en La Habana el teatro más grande en el mundo, el Blanquita, con capacidad para 6.700 espectadores⁴¹. Allí haría su debut musical Benny Moré un 12 de septiembre de 1952 (Sublette 586). “The Blanquita was one of the last theaters, though not the last, to be built in Havana, which by that time had some four hundred cinemas” (568).

Con el triunfo de la Revolución se llevaron a cabo medidas que tenían como objetivo acabar con la degradación de la época bastistiana: El 11 de febrero se prohibió el juego y las apuestas de dinero y alrededor de esa misma fecha se cerraron las academias de baile, por cuanto estaban asociadas con la prostitución (Moore 61). Esto tuvo un impacto inmediato sobre la producción musical, ya que los cabarets subvencionaban sus espectáculos musicales con los beneficios obtenidos a través del juego. Esto permitía que clubes como: “The Tropicana and its competitors, the Sans Souci and the Montmartre, were presenting opulent, kitschy, spectacular revues that employed hundreds of people, among them the best musicians in town (Sublette 568). Por último las sociedades de recreo, otro de los espacios donde se podía escuchar música regularmente, se nacionalizaron puesto que éstas funcionaban como clubes que se organizaban en base a la raza o el trabajo, divisiones sociales que la Revolución quería destruir. Los resultados de estas políticas se pueden observar, por ejemplo, en la producción de discos: “Record production declined from a peak of millions of records a year in the late 1950s to one hundred forty thousand in 1966” (Moore 74). Por otro lado, muchos artistas debido a la

⁴¹ Este inmenso teatro situado en el barrio residencial de Miramar, en La Habana, al otro lado del Almendares, con el triunfo de la Revolución cambió su nombre y ahora se le conoce como el teatro Carlos Marx, espacio privilegiado para la escenificación de las glorias culturales revolucionarias y para los eventos políticos más importantes.

situación desventajosa con respecto al periodo anterior a la Revolución decidieron irse al exilio⁴², con la repercusión negativa que tuvo en la producción artística en la isla.

La ofensiva revolucionaria del año 1968 fue la puntilla a un mundo musical ya moribundo. De acuerdo con José Quiroga: “The closing of the nightclubs represented more than the end of an era. A way of life associated with it was rendered irrelevant” (150). Esto afectó al tipo de música que se apoyó desde el estado, relegando al olvido el *filin* o el bolero de décadas anteriores, y dando relevancia a productos musicales más comprometidos en la construcción del socialismo, como la nueva trova⁴³. José Quiroga no puede dejar de comentar que: “The whole milieu, for example, associated with *filin* — a Cuban musical genre that flourished in the late 1950s and early 1960s— was displaced by more proper revolutionary models, and this genre of songs was not validated again until the singer Pablo Milanés, in the 1970s, devoted a whole album to the genre as an homage to the past” (151). Volveremos a Pablo Milanés más tarde, pero simplemente quiero adelantar que esta figura emblemática de la canción cubana estuvo detrás de la producción de *Delirio habanero*, a través de la fundación que llevaba su nombre. En este ambiente de cuestionamiento y negociación con el poder hegemónico, merece la pena destacar la labor activa de Milanés en el mundo del arte para crear un espacio más inclusivo que extienda más allá de sus fronteras lo cubano, algo que la obra también está planteando.

En resumen, y regresando a estos espacios y sus ruinas, el bar de Varillas, además de jugar un papel importante en la creación de lo fantasmal en *Delirio habanero*

⁴² Entertainers who opted for exile shortly thereafter [the triumph of the Revolution] include Xiomara Alfaro, Blanquita Amaro, Bobby Collazo, Celia Cruz and the Sonora Matancera, the orchestra of Ernesto Lecuona, and La Lupe (Moore 68).

⁴³ Robin Moore comenta que en un principio también este movimiento sufrió la censura de las autoridades culturales de la isla, alrededor de los años del primer congreso de educación y cultura (1971).

(literalmente también, en la figura del Benny, que se presenta como un muerto vivo), supone el reciclaje de un espacio y un material que estaría, en palabras de Carlson: “haunted by memory”, la memoria de esos locales de los años cincuenta con toda su riqueza material y musical (14); así el escenario se convierte en un espacio donde se conjuga la memoria cultural colectiva e individual de los espectadores, lo que crea un horizonte de expectativas en éstos, desarrollado por las asociaciones y los recuerdos que estos lugares rescatan del olvido. *Delirio habanero* a través de la heterotopía del bar va a provocar reflexiones asociativas entre el pasado musicalmente glorioso de los cincuenta y el Periodo Especial, planteando preguntas para el futuro inmediato. Carlson comenta que: “The close association of the theatre with the evocation of the past, the histories and legends of the culture uncannily restored to a mysterious half-life here, has made the theatre in the minds of many the art most closely related to memory and the theatre building itself a kind of memory machine” (*The Haunted Stage* 142), máquina en la que se renegocia constantemente la relación entre la memoria y el pasado, con un sentido de futuro. Más adelante veremos las implicaciones que tiene esto en cuanto a los personajes (re)presentados⁴⁴.

Para acabar con la cuestión de estos lugares cargados de connotaciones, solamente me quiero parar en la asociación espacial que provoca un personaje como Varillas, que expande las reflexiones sobre memoria e identidad cultural y nacional. Uno de los locos cree ser el cantinero de la famosa Bodeguita del Medio, local que es parte, hoy en día, del

⁴⁴ Los artistas plásticos también transitaron estos espacios en los noventa. Uno de ellos, Carlos García Garaicoa realiza una obra que podríamos denominar arqueológica. Busca lugares olvidados, destruidos por el paso del tiempo. Son obras críticas con las instituciones que dejan destruir locales históricos. En una de sus obras reconstruye en la galería el famoso Bar *Sloopy Joe's*, en la realidad completamente destruido. Su obra es una reflexión sobre el pasado y la memoria, la ciudad de los recuerdos. En la obra curiosamente también aparece una Victrola. La sala de la exposición donde estaba su obra olía a vino, a bar.

“viacrucis turístico”, según el comentario irónico de Calixto Alonso del Pozo en su reseña sobre el local en la revista Encuentro en la red (1). Situada en el número 207 de la calle Empedrado de la Habana Vieja y creada a mediados de los cuarenta, se encontraba muy cerca de la imprenta de Félix Ayón. Poco a poco se convirtió en el lugar que frecuentaban los habitantes de la ciudad letrada, encabezados por Nicolás Guillén. Pero fue también lugar de encuentro de importantes figuras internacionales y las guías no dejan de recordar que entre sus visitantes estuvieron Errol Flyn, Nat King Cole, Ernest Hemingway, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Brigiette Bardot, Jorge Negrete, Tito Guizar, Agustín Lara, Harry Belafonte, Gabriel García Márquez, entre otros, amén de todo el panteón de la cultura nacional (Grant 63). Sobre sus paredes se acumulan fotografías, carteles, firmas, poemas, frases escritas por sus visitantes que convierten a este lugar en un almacén de memoria cultural privilegiado dentro del imaginario cubano. Algunos textos casi están borrados por el paso del tiempo, otros mantienen sus trazos visibles sobre las paredes del local. Las asociaciones que provoca el espacio al que nos remite Varillas plantean la cuestión de la memoria cultural, de la articulación de símbolos culturales y nacionales dentro del discurso de la nación, y el papel de los habitantes de la ciudad letrada (aquellos que visitaban la bodeguita del medio, incluyendo no sólo escritores, sino músicos, artistas plásticos, etc.) en la negociación con el poder hegemónico de los límites del discurso. En este caso el mismo autor, propone la inclusión de un personaje como Celia Cruz, y con ella todo un grupo de artistas exiliados, eliminados de la narración de la nación tan pronto como abandonaban, para no volver, el espacio geográfico: pero sus nombres, medio borrados, quedaban sobre las paredes del local. Volviendo a las ruinas del bar, y de los múltiples bares que existían en La Habana y

que fueron literalmente borrados del mundo cultural, Jelin señala, hablando de los trabajos de la memoria:

there are cases when pasts that seemed “definitively” forgotten reappear as a result of changes in cultural and social frameworks and acquire a new symbolic or political presence. Those changes prompt a reexamination and the assignment of new meanings to traces and residues that had not been significant for decades or even centuries (18).

El Periodo Especial iba a provocar la reaparición fantasmal de estos espacios y todo lo asociado con ellos, así como una reconsideración crítica de sus significados. Sobre el palimpsesto que es la ciudad de La Habana vuelven a la superficie los trazos de los cabarets, sobre las paredes de la bodeguita, el nombre de Celia se puede volver a leer. Irónicamente la crisis de los noventa no sólo va a provocar que vuelvan a la luz males que antaño se intentaron extirpar sin éxito, como la prostitución, el robo, y todo tipo de crímenes asociados con la escasez material; sino que también produjo el regreso de un pasado musical que, como ya habíamos apuntado, estaba latente en la sociedad. Si en *Manteca* vemos las consecuencias de una de las medidas tomadas por el gobierno para superar la crisis, el racionamiento, y las llamadas al sacrificio colectivo en pos de una utopía; en *Delirio habanero* se puede leer indirectamente el papel del turismo y la música como estrategia para resolver los problemas acuciantes de la crisis, amén de tratar el tema del necesario diálogo e inclusión del otro, el exiliado, al que hacía tan solo unos pocos años todavía se le miraba con compasión.

LA FUNDACIÓN PABLO MILANÉS: DELIRIO HABANERO, LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LA SALIDA AL EXTERIOR

Como indica Louis A. Pérez, una de las soluciones más obvias para paliar la ausencia del capital que llegaba de la Unión Soviética fue fomentar el turismo: “In what must be viewed as one of the most remarkable developments emerging from the Cuban economic crisis during the 1990s, and with far reaching implications, vast quantities of revenue and resources were allocated to the development of tourism” (*Cuba: Between Reform and Revolution* 308). Esto trajo como resultado el surgimiento de empresas conjuntas, sobre todo en lo referente al sector hostelero, con fuertes inversiones de capital italiano, español o canadiense⁴⁵. La relación del turismo con la música es recíproca. Por un lado la música jugó un papel importante en la expansión del turismo, de acuerdo con Robin Moore (226), pero al mismo tiempo: “the boom of tourism, in particular, has proved extremely beneficial to Cuban dance music” (Perna 2). Como ocurría antes del 59, la música vuelve a ser una forma de “resolver” en el diario bregar de la isla: “As a result, Cuba’s cities have been inundated with amateur and semiprofessional performers” (Moore 228). Junto a esto, destacar como las necesidades económicas llevaron a una mayor autonomía de los artistas, quienes tuvieron más libertad para viajar y guardar para ellos mismos los beneficios devengados de sus actuaciones. Los paralelismos con la Cuba musical de los cincuenta son inevitables.

⁴⁵ Merece la pena echar un vistazo a los datos que ofrece Louis A. Pérez :

Hopes that tourism could provide a source of much needed foreign exchange were not misplaced. Tourist did indeed visit Cuba, and in record numbers: from 350,000 in 1990 to more than 500,000 in 1992 and 620,000 in 1994, to 740,000 in 1995. The total number of nearly 1 million tourists who visited the island in 1996 increased to 1.2 million the following year, and increased again to 1.4 million in 1998, with Canada, Spain, Italy, France, Germany, and England accounting for the largest number of foreign investors [...] In 2003, an estimated 1.9 million tourists had visited Cuba, generating \$2.1 billion in earnings. By the end of 2004, the number of tourists had surpassed the 2 million mark. (309)

Es en este momento cuando surge la fundación que proporcionaría el capital necesario para el montaje de la siguiente obra de Alberto Pedro, *Delirio habanero*. Según me contó Miriam Lezcano en la entrevista que sostuvimos, Alberto y ella fueron a ver a Pablo: “con la idea de unir de alguna manera dos figuras de la música cubana, Celia Cruz, que está prohibida, todavía no se pone, y Benny Moré. Y este personaje de Varillas que es un barman, que es un personaje muy conocido en Cuba” (227). La fundación, que iba a apoyar el proyecto, cubriendo todos los gastos de producción, se creó un miércoles 23 de junio de 1993 en los jardines del hotel Nacional, en La Habana, con la presencia del entonces ministro de cultura Armando Hart, el de Justicia, Carlos Amat, y figuras reconocidas de la cultura cubana como Alicia Alonso y Tomás Gutiérrez Alea. El reportero del rotativo español *El País* comentaba al respecto que ésta era: “la primera institución cultural independiente, autofinanciada y ‘sin fines ideológicos’ de Cuba” (Vicent, “Pablo Milanés crea en Cuba la primera fundación cultural ‘sin fines ideológicos’” 1). Autónoma y con la capacidad de poseer patrimonio propio, sus fines eran: “desarrollar la cultura cubana promoviendo y apoyando proyectos artísticos, y promocionando a los creadores más jóvenes, en momentos en que la crisis económica deja escaso margen de maniobra al Ministerio de Cultura” (1). Así mismo se creó una compañía discográfica y una editorial (Perna 235)⁴⁶. La fundación viajó a España para

⁴⁶ La crítica cubana Odette Casamayor Cisneros fue parte del proyecto y en un correo personal calificó el proyecto de “MUY HERMOSO, pero IMPOSIBLE” (“RE: Negros de papel”), por cuanto intentaba abarcar casi todos los aspectos de la producción cultural. Me parece importante transcribir aquí sus reflexiones sobre la fundación:

Era, simplemente, promover el arte cubano en un momento de estancamiento y aguda crisis, sobre todo aquellas manifestaciones, artistas y expresiones o discursos culturales más o menos censurados o poco privilegiados por las autoridades. Al mismo tiempo que se ayudaba a conseguir promotores extranjeros que favorecían la “exportación” del arte cubano, se empleaba mucho financiamiento en la realización de proyectos internos. Muchos no vieron nunca la luz o perecieron en el camino pero otros no: se apoyó a la compañía de baile Narciso Medina, la *Schola Cantorum Coralina*, el Coro Exaudi, la

dar conciertos y con ella se llevó la puesta en escena de la obra de Alberto Pedro, que se estrenó en el teatro de la Villa de Madrid (Lezcano 228). Así mismo se promovió ese mismo año el proyecto *Amo esta isla*, por el cual artistas españoles accedieron a ofrecer conciertos, cobrando solamente los gastos de estancia y transporte (Vicent, “Sabina, Serrat, Aute y Miguel Ríos actuarán en Cuba en apoyo a la isla” 2). Curiosamente también participaba en este proyecto en Cuba la empresa española Kawania Caribbean Hotels, cuyo objetivo era “estimular un turismo de calidad, basado en la cultura” (1). Me parece importante señalar este aspecto que nos puede dar algunas claves para comprender el interesante posicionamiento del texto de Alberto Pedro, pues la obra refleja este proceso por el cual los artistas cubanos intentaban dar los primeros pasos independientes, fuera del control y la protección del estado, pero de la mano de uno de sus artistas más preciados. Así mismo debían aprender a conjugar los intereses artísticos personales con la adaptación de los mismos, no sólo al público en la isla, sino al internacional. En esto, Miriam Lezcano tenían experiencia, después de los éxitos cosechados con *Weekend en Bahía y Manteca* en Cádiz. En la entrevista que sostuvo con Soledad Cruz, Miriam comentaba: “Es un problema de saber vender nuestro teatro y comprender que el arte puede difundir a la Revolución como pocas actividades del hombre, sobre todo el teatro, por la comunicación amplia que puede establecer” (11). Había que vender la isla al exterior, que el arte funcionara como propaganda turística, si bien cultural. Todas estas circunstancias explican que Varillas, cuando habla de sus sueños diga cosas como: “Esto

Camerana Romeo, grupos de música alternativa, pintores, etc... (las giras internacionales las pagaban los promotores extranjeros pero la fundación financiaba los conciertos, exposiciones, etc. en Cuba). Como te decía antes, demasiado. Incluso se pretendía renovar el convento de los Escolapios en Guanabacoa, tarea imposible para una estructura como la nuestra. El sueño de Pablo era hacer allí un gran centro cultural y para eso buscábamos apoyo económico no solo de países como España o Francia, también MUY A MENUDO tocábamos a las puertas de embajadores africanos. (RE: Negros de papel)

no es un burdel, ni una taberna ‘Cutre’ de ésas como le llamen allá en Valencia” (Pedro Torriente, *Delirio habanero* 5), usando un léxico español⁴⁷. Merece la pena prestar atención a la letra del bolero escrito por el mismo Pablo Milanés, que en un momento se escucha en la victrola que está en el bar:

Si pudiera explicarte cómo es La Habana
La Habana es como un delirio que te atrapa de una vez.
La Habana es una locura contagiosa,
una aventura, y quien la vive
no la olvida nunca más.
La Habana es eso y mucho más.
La Habana es...
La Habana que no pierde su ternura.
La vieja Habana enferma de nostalgia.
La Habana que marca a los viajeros que la han de mirar
como el abrazo de un encuentro en la penumbra,
que hasta la muerte se tendrá que recordar,
que hasta la muerte se tendrá
que recordar. (Pedro Torriente, “Delirio habanero” 17)

La canción, además de tratar el tema de la nostalgia y la memoria, alude a todo un universo de tópicos turísticos que apelaban al imaginario colectivo de los españoles o extranjeros, a esos “viajeros que la han de mirar” en sus viajes vacacionales. No presento

⁴⁷ Curiosamente hoy en día se ha producido un aumento del uso de léxico de origen español en Cuba. Esto se debe no tanto al turismo como a las series televisivas españolas que los jóvenes ven en la isla, después de conseguirlas pirateadas y distribuirlas por doquier.

esto como algo negativo, sino como uno de los elementos importantes en el diálogo entre el texto y su contexto. Miriam Lezcano recordaba que viajaron:

rápidamente con la fundación Pablo Milanés, que llevaba música, artes plásticas y el grupo en ese momento era un grupo de la fundación Pablo Milanés, porque toda la producción fue de Pablo, y nosotros cargamos hasta con una Victrola [...]. En esos momentos fuimos ricos con la fundación. (227-28)

Señalar como dos años después de su creación la Fundación dejaba de existir:

“dadas las trabas que el Ministerio de Cultura castrista venía imponiendo a su funcionamiento” (de Miguel 1). Para un compositor afrocubano, víctima en su día de los campos de la UMAP, era otra piedra más en la defensa de sus ideales revolucionarios: “Estos hechos —afirmaba al periodista del diario El Mundo—, en vez de alejarme, me reafirman más en mis principios y mi adhesión incuestionable a la Revolución Cubana, y no deben confundirse” (1). Odette Casamayor me comentaba que otra de las causas del fin del proyecto fue la inexperiencia de los que participaban en él y lo extremadamente abarcador del mismo (“RE: Negros de papel”). Dada la característica de esta institución, cabe preguntarse si el racismo enquistado en el gobierno cubano podría haber sido otra de las causas de su final.

CELIA Y EL BENNY EN EL IMAGINARIO CUBANO

En la obra *los dos locos, la reina y el bárbaro*, creen ser dos de las figuras culturales más importantes en el universo musical cubano: Benny Moré y Celia Cruz. La elección de estos dos personajes tiene sus implicaciones. ¿Qué lugar ocupan en la memoria colectiva? Bartolomé Maximiliano Moré (1919-1963), como vimos en *Weekend*

en Bahía, es el paradigma de la música cubana dentro de la isla. Músico excepcional y de origen humilde, obtuvo una repercusión y una fama inusitada en todo el continente americano. Llegó a ser un “invitado especial en la entrega de los Oscars de la Academia de Hollywood en 1955” (Évora 166). Es el ejemplo paradigmático del músico que, sin saber leer música y tocando por las calles de La Habana, llega a lo más alto, sin perder el contacto con sus orígenes. Nacido un 24 de agosto de 1919, en Santa Isabel de las Lajas, no lejos de Cienfuegos, era descendiente de Ta Ramón Gundo Moré, rey del Casino de los Congos en el barrio de la Guinea. Después de trabajar en México con el trío Matamoros y con Pérez Prado, regresa a Cuba en 1950. “Desde mediados de 1954 comienza a ser conocido como ‘El bárbaro del ritmo’, sobrenombre con que lo anunciaba el locutor Ibrahim Urbino” (Évora 166). Como le ocurriría años más tarde a Alberto Pedro, Benny Moré murió por culpa del alcohol con sólo 44 años, para convertirse en un mito de la música cubana, parte del pueblo y expresión cultural del mismo. Ned Sublette apunta las razones de su universalidad:

Cuba was, and is, a very divided country between East and West. It is characteristic of Benny’s individualism that he went to Oriente to work instead of Havana [when he first returned from Mexico]. Possibly no major Havana bandleader had sought him out. But it leads to an interesting point: Benny, a *guajiro congo* from the center of the country, didn’t come off like a *habanero* to the *santiagueros*, or vice versa in Havana. He was the universal Cuban. (566)

Por su parte, Celia Cruz (1925-2003), nacida en La Habana, venía de una familia de clase media, y al contrario que Benny Moré, se caracterizó por su profesionalidad y

disciplina. Desde 1950 comenzó a cantar con la Sonora Matancera en cabarets habaneros tan reputados como el Sans Souci, el Tropicana o el Montmartre. Ned Sublette resume el significado que tenía esta cantante en el imaginario del cubano, donde se la relacionaba con la Sonora Matancera:

Celia was earthy but not nasty. She was from a working-class background, but she wasn't from the solar. She was a guarachera, but she was a straight arrow who embodied polite, decent values. She didn't smoke marijuana, like many musicians did; she didn't even drink. She was never vulgar, and her diction was good. Though she sang to the orishas on the stage and in the studio, she was a church going Catholic girl. She thrived on fast tempos, kicked the group in the butt, and made their clockwork come more alive. With Celia singing, Sonora Matancera sounded blacker. (575)

Como señala Tony Évora, Celia “es también un fenómeno importante en un mundo dominado por cantantes masculinos” (192). Además, es una de las representantes más destacadas del exilio de Miami. Que ella misma eligiera *El Refugio* de Miami como el lugar donde se debía de velar su cadáver es significativo, pues este sitio es, en palabras de José Quiroga: “The Ellis Island for Cuban exiles” (197). José Quiroga señala que: “Celia became the most visible and the most prominent anti-Fidelista Cuban singer in exile in the 1970s, and especially during the 1980s” (201). Coincidentemente el año que se estrena *Delirio habanero*, la reina de la salsa recibió la medalla nacional de las artes entregada por el presidente Clinton. La historiografía revolucionaria, como hemos apuntado, hizo una lectura de la República en la que se exaltó la lucha revolucionaria antiimperialista, para crear una continuidad entre ese periodo, la revolución y las luchas

de independencia. Para lograr esto fue necesario difuminar e incluso borrar otros agentes históricos que no se ajustaban a esa teleología revolucionaria. Entre las víctimas de ese olvido estaba toda la música del periodo relacionada con al vida nocturna y los cabarets: el filin, el mambo, la Sonora Matancera, Celia Cruz y muchos otros nombres estaban, como hemos dicho, en la nómina de desaparecidos. José Quiroga describe las repercusiones que esta circunstancia tuvo en los noventa: “From the other side of the ninety-mile liquid gap, Havana *does* have its own dead, and the dead have come back to haunt the living in their own way after the collapse of the Soviet Union and the Socialist bloc” (206). La elección de estos dos personajes tiene, como vemos, muchísimas implicaciones en ese momento de crisis en el que se está renegociando la memoria colectiva y la identidad nacional. Siguiendo las reflexiones de José Quiroga, el rescate de estas figuras sería un ejemplo de conmemoración del pasado para ganar tiempo en el presente. Pero al mismo tiempo: “If debates on the past illuminated errors, they did so by implicitly positing the past as antediluvian, a past for which none of the people in charge of the present-day policies bear responsibility (Quiroga 5). Lo cierto es que *Delirio Habanero* no se detiene a considerar el trauma del exilio en los que lo padecieron ni cuestiona las causas. Su objetivo es proponer un reencuentro necesario a través de dos figuras que simbolizan los extremos más alejados de la cubanía. Por otro lado, la elección de un personaje como Celia Cruz de alguna manera demuestra como hasta 1997 la censura en esos momentos se había relajado en esa búsqueda desesperada de soluciones. En todo caso, Alberto Pedro no podía presentarla directamente sobre el escenario y usó la estrategia de usar a unos locos que creen ser dichos personajes. Miriam Lezcano razonaba la utilización de ese recurso en los siguientes términos:

En primer lugar nosotros no íbamos a encontrar a un actor que se pareciera a Benny Moré, no ibas a encontrar a una actriz que se pareciera a Celia y Varillas sí lo podía hacer cualquiera pero bueno. Entonces este ardid que se le ocurrió a Alberto, por supuesto, de que fueran tres locos, con distintos grados de locura. (227)

Dentro del código teatral no es necesario que un actor se parezca a su referente para ser creíble, puesto que el público lo acepta como una convención teatral más. Desde mi punto de vista, como ya he apuntado, a pesar de todo existían límites en el discurso y la única manera de salvar la censura era mediante este recurso, que además le ofrece al texto una gran riqueza de reflexiones sobre la condición cubana, la identidad, etc.

LA CUESTIÓN RACIAL EN *DELIRIO HABANERO*

Un motivo importante en el espectáculo es la cuestión “racial”, que sigue estando candente en la Cuba de los noventa, como se ve, entre otras manifestaciones, en el hip-hop y el rap. El espectáculo fue subvencionado por la fundación de un músico negro, fue escrita por un dramaturgo negro y presenta sobre el escenario a los dos músicos negros con más repercusión en la música cubana. Evidentemente el texto hace una reflexión sobre la identidad a través de la música y la “raza”. En este sentido, la obra es interesante, por las cuestiones que plantea, relacionadas con el papel del negro en Cuba y su futuro frente a las circunstancias precarias en que se vivía. Como apunta Louis A. Pérez:

[V]ast numbers of Cubans of color, representing perhaps as much as half of the total population and among the principal beneficiaries of the original social and economic measures of the revolution, contemplate with equanimity the return to power of white, wealthy exiles. There was, hence,

a brooding fear of change, anxiety associated with the unknown,
apprehension that change could easily serve to make a bad situation worse.
(Pérez 320)

El periodo especial acentuó la desigualdad racial que, a pesar del discurso oficial, no se había logrado extirpar del todo en las décadas anteriores. La población “afrocubana”, que en un principio fue la más favorecida por el triunfo de la Revolución, a raíz de la caída del muro de Berlín vio como su situación empeoraba de forma flagrante. Con la llegada del turismo, el negro habitualmente tenía difícil acceso a trabajos relacionados con los turistas y, por lo general, tampoco recibía remesas de dinero desde el exterior (si consideramos que la mayoría de los emigrantes fueron blancos). De tal manera que disponiendo solamente del exiguo salario en pesos cubanos, la población afrocubana volvió a vivir en sus carnes desigualdades que se creían extirpadas. Como hemos dicho, la música volvió a ser una salida posible a su situación de marginación. Los barrios de Centro Habana, por ejemplo, como Cayo Hueso, se han convertido en zonas miserables donde abunda una población negra y mulata que vive en condiciones de miseria.

Linda Howe hace un sucinto repaso a la situación del intelectual negro y su producción cultural durante la Revolución. Según lo plantea la autora, el hecho de que la lucha por la igualdad racial se supeditara a la de clases evitó que se atajaran problemas raciales que siguieron presentes después de 1959. Si bien se llevaron a cabo programas sociales que, por ejemplo, facilitaron vivienda a negros indigentes (Howe 73), por otro lado: “On the cultural scene, officials created institutions that promoted aestheticized versions of Afro-Cuban cultural manifestations” (73), reprimiendo representaciones

asociadas con comportamientos atávicos y religiosos que suponían una contradicción con la ideología marxista del gobierno. En la misma línea se intentó acabar con las sociedades secretas de negros, como los Abakuá, y muchos intelectuales negros sufrieron algún tipo de represión o censura por su movimiento a favor de la igualdad racial⁴⁸, acusados de racismo. Se acabó con todo intento de crítica constructiva por miedo a que atentara contra la homogeneidad ideológica de la revolución: “In the 1970s officials eliminated other Afro-Cuban study groups, a loose network of young people who shared black music, literature, and discussion of racial problems [...]. This meant that for two decades, officials supported neither cultural nor political organizations for blacks” (82).

Curiosamente el padre de Alberto Pedro, del mismo nombre, afamado antropólogo cubano, estuvo involucrado en la conformación de un movimiento negro en los sesenta. Después de la censura adoptó, según Linda Howe, una actitud que pretendía asimilar la igualdad racial con el discurso marxista revolucionario. Su hijo heredaría cuanto menos su preocupación por la cuestión “racial”; el tema siguió siendo una preocupación para los intelectuales y artistas afro-cubanos, más a aún a partir de los noventa.

Alberto Pedro hijo entró a formar parte del proyecto de Pablo Milanés en el que el problema racial era una de sus motivaciones. Según me comentó Odette Cisneros por correo electrónico:

El elemento que llamas “afrocubano” en efecto jugaba un papel muy importante porque era una de las áreas de la cultura nacional que más habían sufrido “cortes” y “remodelaciones” bajo la doctrina marxista y los efectos de la burocracia y el racismo. La fundación intentó en lo posible

⁴⁸ Linda Howe menciona los casos de marginación del dramaturgo Tomás González, por ser asociado con el movimiento negro en Cuba; o del intelectual Walterio Carbonell, a raíz de escribir el libro *Crítica, cómo surgió la cultura cubana*.

remodelar esto. Además, muchos de los que trabajábamos en ella éramos —o somos— negros. Esto también entraba en contradicción con la norma general en las instituciones del poder cubano. Lo cual no quiere decir, empero, que no hubiesen blancos o solo se promoviesen proyectos de negros [...] pero es cierto que promover al artista negro y su expresión era muy importante para muchos de nosotros. (“RE: Negros de papel”)

Uno de los conflictos que enfrentan al loco que cree ser Varilla y al Bárbaro es el racismo. Varillas teme que con la entrada de los negros: “Podemos perder exclusividad. No quiero broncas. Además, tú sabes que a los blancos, en el fondo, no les gusta mezclarse con los negros” (Pedro Torriente, “Delirio habanero” 5). Parafraseando el son “elige tú que canto yo” (5), Benny Moré le advierte constantemente que si quiere que le ayude en su proyecto de abrir un bar, éste debe permitir la entrada a todos, sin tener en cuenta la raza. Es decir, en la nueva Cuba que se avizora, el Bárbaro quiere evitar que se regrese a la época en la que al propio Benny Moré se le prohibía actuar en aquellas sociedades de recreo como el *Havana Yatch Club* o el Casino Español por su color. La misma Celia Cruz sufrió ese mismo tipo de discriminación en *La Sonora Matancera*: “¡Me hubiera gustado ser actriz, pero no pude por mi color!” (10) le dice en la obra la Reina a Varilla. Resulta pues irónico que al entrar la Reina se queje de que la calle hay muchos negros, parafraseando “La balada de los dos abuelos” de Guillén: “¡Qué de negros, Varilla, qué de negros!” (7).

Afirma Linda Howe que: “Afro-Cubans’ history and cultural production are a struggle to define *cubanidad* against a Eurocentric cultural ideas. As Morejón states, African-based religion and cultural activities have always constituted a history of

insurgency against total obliteration” (83). *Delirio habanero* es un producto cultural que plantea una construcción de la identidad partiendo de modelos afrocubanos, en tensión con los ideales eurocéntricos. Este conflicto se escenifica en la obra en los diferentes pasados musicales que los personajes quieren rescatar. Frente a los rumberos famosos que vienen detrás del muerto-vivo que es el Benny: “Palito, Lilón, Mulense, Malanga, Chano Pozo⁴⁹” (Pedro Torriente, “Delirio habanero” 3), Varillas propone a las figuras del filin⁵⁰, Blanca Rosa Gil, José Antonio Méndez, Orlando Contreras u Olga Guillot (15). El referente afrocubano se reivindica en las referencias constantes a la religión afrocubana, la cualidad de muerto-vivo del Bárbaro, que se define a sí mismo como Vencebatalla. Con él llegan, como decimos, todos los rumberos muertos que invoca con cada trago de ron. Odette Cisneros, en su interesante trabajo sobre el negro en la narrativa cubana comenta al respecto:

Así, algunos han encontrado en las prácticas culturales y religiosas de origen africano un universo en el cual situar la utopía que la vida cotidiana se niega a sugerir. Frente al movimiento de decadencia en que se instaura la sociedad regida por la ética occidental, estos elementos parecen situarse fuera del devenir histórico, constituyendo así una especie de resistencia, de posibilidad abierta a algún futuro desconocido (Cisneros 15).

⁴⁹ Músicos afrocubanos de tiempos de la República, celebrados en la canción de Benny Moré “Los rumberos de ayer”. La rumba se asocia con la población negra de bajos recursos. De acuerdo con el diccionario de Helio Orovio la rumba es: “A musical song and dance genre, driven by drums. Of African-Spanish origin, with special emphasis on African influences, mostly with regard to rhythm. Rumba originated in the poor, black sectors of the urban centers, where the people lived crowded together in the run-down neighborhoods that had been established around the sugar mills” (191).

⁵⁰ De acuerdo con Helio Orovio: “Inspired by American music (its name derives from the English word “feeling” and conveys its emotional aspects), filin music is a genre within the Cuban *canción* style that arose in the 1940s as a response to the need to reappraise the *canción* repertoire” (84). Los artistas que menciona Varilla son en su mayoría blancos y exiliados.

En todo caso esta temática cobrará mayor importancia en el próximo texto que analizaremos, *Mar nuestro*, donde profundizaremos sobre el tema.

TEATRO DE LA CRUELDAD EN *DELIRIO HABANERO*

En una entrevista concedida a José Monleón en 1994 para la revista española *Primer Acto*, Alberto Pedro confesaba que: “La vida me ha ido haciendo más escéptico, me ha acercado más a Artaud que a Brecht” (98). El autor se explicaba esta evolución en su vida personal y teatral “por haber vivido entre dos realidades terribles, el antes y el después de la caída del Muro de Berlín” (98). Nel Diago notaba en su reseña de *Manteca* que el teatro de Alberto Pedro pretendía “incidir en la realidad social de su tiempo operando a través de un realismo crítico”, pero alejado de cualquier modelo anterior. Su obra, afirma Nel Diago, “apuesta por un cierto eclecticismo formal en el que, como es norma en algunas manifestaciones postmodernas, todo cabe: desde el teatro de la crueldad artudiano a la revisión del sainete, pasando por los ecos de la modernidad tardía [...] o la propia tradición cubana” (79). Por su parte Marvin Carlson nos recuerda como el teatro posmoderno: “is almost obsessed with citation [Derrida’s concept], with gestural, physical, and textual material consciously recycled, often almost like pieces of a collage, into new combinations with little attempt to hide the fragmentary and ‘quoted’ nature of these pieces” (14). El teatro de Alberto Pedro fue evolucionando en esta dirección, donde, a tono con las necesidades físicas y económicas del país, el reciclaje se convirtió en estrategia de supervivencia en el día a día y sobre las tablas, como hemos visto tanto en esta obra como en *Manteca*. Al mismo tiempo, lo irracional, lo religioso, lo ritual (sin dejar de lado la centralidad de la palabra) va ocupando, junto con la música, la preeminencia de los textos y los espectáculos del autor.

Diez años más tarde Alberto Pedro seguía definiendo su teatro “sobre algo que situaría entre Brecht y Artaud, un poco como *Marat/Sade* o la versión de *Esperando a Godot* que, según Patrice Pavis, hubiera podido escribir Brecht” (Sadowska-Guillon 42). Lo cierto es que en su teatro de los noventa se observa una evolución desde el realismo de *Weekend en Bahía*, con sus conflictos a nivel individual y la creación de personajes que evolucionan a la manera del teatro realista, pasando por la influencia de Brecht y acabando con una presencia de lo ritual que lo relaciona con Artaud y su teatro de la crueldad, amén de la inevitable referencia a Peter Brook, Grotowski y Richard Schechner. *Delirio habanero* se acerca más a Artaud que a Brecht o al teatro del absurdo en su retórica espectacular. El teórico francés, nos recuerda Anne Ubersfeld, optó: “por la vía regresiva [...] del retorno infra-teatral a la ‘ceremonia’; en la ceremonia se construye un ritual deliberadamente fantasmático en el que la realidad no necesita ser figurada” (37). Estos parámetros informan la construcción del texto y del espectáculo de Alberto Pedro.

La presencia del teatro de la crueldad se puede rastrear en Cuba desde los sesenta, en las obras de Piñera, Montes Huidobro o Triana, textos donde las expresiones, movimientos, gestos, luces, ruidos, objetos son elementos dramáticos y signos tan importantes como la palabra, que nace como necesidad no como presupuesto. De tal manera esta pieza de Alberto Pedro se acomoda a esta estética, que pretende someter “al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva *catarsis* y una experiencia estética y ética original” (Pavis 446). La violencia que implica este tipo de teatro se manifiesta en *Delirio habanero* a través del comportamiento de los

locos, que se comportan de forma irracional, dicen sus parlamentos “en una especie de encantamiento ritual” (Pavis 446). Así mismo el espectáculo recurre a diversos medios de expresión artística, el más relevante, la música cantada a capella en el montaje de Miriam Lezcano. La directora de Teatro Mío recordaba que: “[La puesta en escena] descansaba fundamentalmente sobre las luces. [...] *Delirio habanero* la hicimos como un ballet, con las banquetas, la maleta, que es donde guarda Varillas las botellas” (230), es decir, un espectáculo donde los otros signos adquieren tanta o más relevancia que la misma palabra. De igual manera el montaje de Raúl Martín seguía las mismas pautas y acentuaba su carácter coreográfico, quizá por la influencia que tuvo en su formación la colaboración con Marianela Boán en el montaje de *Blanche*⁵¹. En la puesta en escena de *Delirio habanero* llevada a cabo por Raúl Martín, cada frase iba acompañada por un movimiento coreográfico preciso que servía como comentario al texto, bien apoyándolo o entrando en conflicto con él. Linda Howe señala que parte del éxito de los trabajos críticos de Marianela Boán y Raúl Martín: “lies in their ability to deny what is meant and to use double entendres and ambiguous, often humorous gesticulations to make critical points” (60). Como digo, esto es palpable en el exitoso montaje de la obra que hizo Raúl Martín.

En todo caso, el texto de Alberto Pedro, al igual que en *Manteca*, juega con la provocación y el humor a base de la ambigüedad. En el montaje de Raúl Martín, algunos

⁵¹ Linda Howe señala que tanto Raúl Martín (1966) como Marianela Boán “are esteemed and intrepid artists who question ‘revolutionary truths’ and shake up the ideological rigidity that has often been a barrier to cultural invention” (60). Raúl Martín Ríos se graduó como Instructor de Teatro en la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (E.N.I.T.) en 1987 y como Director Teatral en el Instituto Superior de Arte (I.S.A.) en 1994. Por su parte Marianela Boán se graduó de la Escuela Nacional de Danza en 1971 y se licenció en Literatura hispánica en 1981 en la Universidad de La Habana. Trabajó en la compañía Danza Contemporánea de Cuba y fundó en 1988 el grupo DanzAbierta. Mientras que Raúl Martín reside en La Habana, Marianela Boán se encuentra actualmente en Philadelphia.

de los parlamentos provocaron la hilaridad del público reaccionando a dicha provocación del texto, cargado de alusiones. Uno de esos momentos fue cuando Varillas grita: “¡Abajo la clase obrera! ¡Arriba la clase media!” (Pedro Torriente, “Delirio habanero” 15) en un momento de locura. Más adelante, cuando los tres personajes se sientan a recortar banderitas de Cuba sobre unas butacas puestas boca abajo, empiezan a hablarse al oído reproduciendo lo que en Cuba se conoce popularmente como radio Bemba, es decir, el importante papel del rumor y del chisme en una sociedad que cuenta con eficaces mecanismos de control de la población. Después de que Varillas le dice algo al oído a la Reina, esta responde en voz alta: “Espero no morirme antes de que llegue ese momento” (15), provocando la carcajada del público, por cuanto se infiere que a lo que se refiere es a la muerte de Fidel. En resumen, tanto los montajes del espectáculo como el texto de Alberto Pedro presentan estos ejercicios profanatorios de estructuras rituales característicos del teatro de la crueldad. Artaud considera la acción del teatro beneficiosa, como la peste:

pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.

(34)

Las máscaras de estos locos descubren las contradicciones de este periodo, a través de un juego espectacular que apela más a la reacción emocional en el proceso de recuperación

de la memoria colectiva. Mantenido en precario en este espacio ruinoso, heterotopía que refleja la realidad en la que está inserta, regresa una y otra vez a obsesionar al público y a los personajes.

El dramaturgo crea su obra para ponerla en el escenario y en ese intento debe tener la habilidad suficiente para jugar con las fuerzas que condicionan su creación. Evidentemente nadie es libre y la censura es un elemento presente en todas las sociedades, incluso las más “libres”, pero dentro de los límites que se le imponen, el dramaturgo trata de encontrar la manera de satisfacer, al menos, a tres agentes en la creación y recepción del texto. Por un lado está el público, a quien hay que satisfacer primero, como diría en su día Lope de Vega: “Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”. En el caso de *Delirio habanero* quizá deberíamos hablar de públicos, si consideramos al español también. En segundo lugar, el poder hegemónico que dictamina los límites de la expresión. Este poder puede estar representado por la figura del Rey, como sería el caso en la época de Lope de Vega, lo que provocaba que por el decoro moral se evitase la representación del adulterio o de rebeliones contra el poder. En el caso de Cuba, el estado, encabezado por la figura de Fidel Castro, impone ciertos límites a la expresión, que varían de acuerdo con el momento histórico. Como se ha dicho, los años noventa fueron de especial permisividad, causada por la crisis económica: “Faced with the necessity of saving the government (and quite conceivably their own necks), the authorities no longer had the time or energy to scrutinize every single aspect of Cuban cultural or ‘moral’ affaire” (Howe 43). Finalmente está el deseo del propio dramaturgo, sus ideas, sus objetivos, sus obsesiones y problemáticas: ahí se

encuentran desde las críticas a determinadas actuaciones del poder hasta la interiorización consciente e inconsciente de la ideología hegemónica, lo que explica la temática racial, por ejemplo, en *Delirio habanero*. Alberto Pedro se caracteriza por escribir textos que, además de tratar temas cuyos referentes forman parte de las problemáticas inmediatas del espectador, saben acomodarse a los límites del discurso, proponiendo nuevos caminos y posibilidades. Consciente de que el fin del texto es su puesta en escena y la recepción positiva del mismo, Alberto Pedro afirmaba:

If I had to choose between the lives of Lope de Vega and of Cervantes, I would prefer, a thousand times over, to be Lope; I wasn't born to be Cervantes. And I've shown that I have the ability to carry out those things that I want to carry out, and I have always taken a dispassionate point of view in order to avoid producing a false picture. (Martínez Tabares 56)

Alberto Pedro escoge con cuidado la banda sonora para el encuentro de dos mundos que el autor intuye han de reencontrarse irremediabilmente. O más bien expresa un deseo, una necesidad, una duda. Tímidamente da los primeros pasos de un baile al que quiere invitar al público, expandiendo los límites de esa isla en la corriente. Ese mismo año la aguda crisis económica lanza a miles de cubanos al mar sobre llantas de automóvil. No van a esperar a que llegue Celia Cruz, sino que van a buscarla cruzando noventa millas infestadas de tiburones. La sensación de estar varados en medio de un mar de sargazos motivará el próximo texto, donde la única música que se escucha viene cargada con todos los presagios de la santería cubana.

CAPÍTULO V

EL TRÁNSITO HACIA NINGÚN LUGAR: LA DESESPERANZA EN

MAR NUESTRO

But in the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the beyond.

Bhabha. *The location of culture*.

MAR NUESTRO Y SU REFERENTE

Jill Lane, apoyándose en las ideas de Paul Gilroy and Joseph Roach, señala cómo es a través de la *performance* (bailes, veladas teatrales, etc.), y no tanto a través de la cultura escrita de la ciudad letrada, que se constituye en Cuba la esfera pública habermassiana y la idea de nación en el siglo XIX, en un juego de tensiones con la cultura impresa que llega de la metrópoli. El teatro como performance ha jugado desde las guerras de independencia un papel muy importante en la conformación de la comunidad imaginada cubana y sus esferas públicas en Cuba. El teatro bufo, las veladas, el teatro del Alhambra, el teatro de sala de los sesenta, el teatro Escambray, la escena contestataria de los noventa, etc. En su ensayo seminal sobre identidad y diáspora, Stuart Hall reflexiona sobre el 'Third Cinema', producido en el Caribe y otras áreas al margen de occidente. Concluye el mismo afirmando que su intento ha sido teorizar la identidad

como constituida no fuera sino dentro de la representación, y así el cine (y yo añadido a esto el teatro) lo entiende el crítico jamaicano: “as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover places from which to speak” (402). El cine en Cuba, por sus características industriales, ha estado sujeto a un control estricto por parte del estado. En los noventa además descendió la producción cinematográfica y se dio cabida a las coproducciones internacionales. Todo esto reduce su capacidad como espacio de negociación y cuestionamiento⁵². En este mismo periodo, frente a la escasez de papel para imprimir libros, así como debido a una mayor censura sobre los textos escritos, el teatro es la esfera pública donde se negocian más críticamente los conceptos de nación e identidad, al margen de los discursos oficiales en los noventa⁵³. El director cubano Raúl Martín reconocía en la entrevista personal que: “Nosotros tuvimos la suerte de trabajar en un medio donde hay mucha más libertad” (27).

Hemos repetido varias veces que Alberto Pedro pensaba en el teatro como una rebelión autorizada, quizá permitida porque el espacio donde se produce contiene, limita, por sus características físicas, el alcance de dicha rebelión. En su etimología, por otro lado, el teatro, espacio para mirar y para teorizar, nos remite a su carácter pasivo en relación a la acción directa sobre la realidad. Su labor sobre las identidades las conciencias quizá sea más sutil, subrepticia. Victor Turner nos recuerda acertadamente que:

⁵² Ya hemos hablado de la censura que sufrió un largometraje como *Alicia en el pueblo de Maravillas*. En los noventa algunas obras que han planteado interrogantes incómodos para la hegemonía vieron muy limitada su distribución en la isla. Es una queja habitual que películas como *Fresa y chocolate*, *Guantanamera*, *Suite Habana* o *La vida es silbar* no se hayan pasado nunca por la televisión cubana.

⁵³ Otro tipo de performances callejeras y las artes plásticas quizá fueron incluso más críticas que el teatro. Así mismo, como ya comentamos, el hip-hop o la Timba levantaron voces contestatarias que causaron ciertas tensiones con el gobierno.

When we act in everyday life we do not merely re-act to indicative stimuli, we act in frames we have wrested from the genres of cultural performance. And when we act on the stage, whatever our stage may be, we must now in this reflexive age of psychoanalysis and semiotics as never before, bring into the symbolic or fictitious world the urgent problems of our reality (122).

Consciente del papel que el teatro tiene en la manera en que actuamos en nuestro día a día, Alberto Pedro llevaba al escenario los problemas urgentes de la realidad que le rodeaba, para incidir, aunque fuera de manera sutil, en la concientización de sus espectadores. En un sentido general Anne Ubersfeld insiste en que: “El punto de partida escénico es siempre socio-histórico” (128). En estrecha relación con esto es importante tener en cuenta el posicionamiento de Alberto Pedro y Miriam Lezcano. Stuart Hall nos recuerda que: “we all write and speak from a particular place and time, from a history and a culture which is specific. What we say is always in ‘context’, *positioned*” (392).

¿Dónde está “posicionado” Alberto Pedro a la hora de escribir *Mar nuestro*? Después de *Delirio habanero*, Alberto Pedro estrenó en 1996 en el centro cultural Bertolt Brecht *Caballo negro*. Ese mismo año, el 24 de febrero, las fuerzas aéreas de Cuba derribaron dos aviones civiles de la organización *Hermanos al rescate*. Esto trajo como resultado que Bill Clinton firmara el doce de marzo una ley federal a la cual se opuso en un principio: *The Cuban Liberty and Democratic Solidarity (Libertad) Act* de 1996, más conocida como Helms-Burton Act, que hizo más severo el bloqueo de Estados Unidos sobre Cuba, inmiscuyéndose en la soberanía no ya de Cuba si no de otras naciones. Se habían pasado los peores momentos del Periodo Especial, pero el endurecimiento

ideológico y la situación precaria proyectaban una sensación de estancamiento inevitable. La economía, a pesar de que empezaba a salir de la crisis, sufría vaivenes. Así en 1997 la zafra de ese año no llegó a producir la cantidad proyectada (Pérez, *Cuba: Between Reform and Revolution* 230). En lo político, ese mismo año el condecorado veterano de Angola, Vladimiro Roca, fue encarcelado por pedir reformas democráticas. Como ya señalé, *La Charanga habanera* fue censurada por sus provocativas interpretaciones musicales transmitidas por televisión. El fracaso de la fundación de Pablo Milanés, cerrada en 1996, tuvo que afectar también a un nivel personal a Alberto Pedro. En la isla se vivía al mismo tiempo un renacimiento de toda una serie de creencias religiosas reprimidas desde el comienzo de la revolución, respuesta colectiva a una situación de crisis. El gobierno se hizo más permisivo con el opio que mantuviera apaciguado a un pueblo en crisis, al punto de que se estaba así mismo planeando la próxima visita del Papa Juan Pablo II, quien iba a coronar a la Virgen de El Cobre como patrona de Cuba en enero de 1998. El estado se declara, increíblemente, aconfesional y permite la libertad de cultos religiosos. Es en estos momentos cuando se estrena en la sala de teatro Hubert de Blank de La Habana *Mar nuestro*. Su obra anterior, *Delirio habanero*, era una reflexión también sobre la identidad nacional, pero anclada en el pasado y la música de los cincuenta, asociada con la cultura negra en Cuba. Aparentemente era necesario crear una distancia situando el conflicto en un espacio marginal, cuyo referente es un pasado lejano, representado por unos locos. Huyendo del riesgo de cosificar un conflicto muy presente y consciente del estereotipo que une al negro con la música en Cuba, sitúa la acción esta vez en un espacio que deja de ser un museo en ruinas y acerca la acción al presente inmediato: una balsa entre Florida y Cuba, que se convierte en una potente

imagen que transmite esa sensación de estancamiento que se vivía en la isla. Las palabras de Ochún a las tres mujeres en la obra resume esta situación: “¿Qué se puede hacer cuando no hay nada que hacer? ¿Qué se puede esperar cuando no hay nada que esperar?” (Pedro Torriente, *Mar nuestro* 133).

La anécdota que se presenta en el texto tiene como referente unos acontecimientos anteriores que seguían teniendo gran repercusión en la realidad y en el imaginario cubano. Recordando los eventos ocurridos en el verano de 1994, cuenta Miriam Lezcano que:

por casualidad, el día que se formó el maremagnum, que la gente andaba con lanchas por la calle, iban al malecón y se lanzaban y se iban [...]. Fue como una guerra civil. Y Alberto andaba por la zona. [...] Y llegó a la casa muy asustado y me hizo el cuento y yo no se lo creí, claro que no se lo creí. Porque por radio y televisión no se estaba diciendo nada, nunca se dijo. Pero él llegó muy impresionado. Y escribe *Mar nuestro*. Que es ya el éxodo, la necesidad de irse de donde uno está y hacer lo que uno quiere.

(229)

Una de las soluciones que llevo a cabo el gobierno cubano para paliar los efectos de la aguda crisis económica que se vivía en la isla en pleno periodo especial fue relajar las restricciones a los viajes al extranjero, probablemente con el objetivo velado de provocar la emigración de excedentes de población que el sistema no podía mantener, lo cual a su vez servía de válvula de escape de descontentos y disidentes. Por otro lado se disminuyó la intensidad de los sistemas de vigilancia, lo que produjo un aumento

exponencial del número de balseiros a partir de 1991⁵⁴. El reducido número de visados entregados por la oficina de intereses americanos produjo una crisis acentuada por las declaraciones de Fidel Castro a mediados de agosto de 1994, cuando anunció que no iba a impedir a los cubanos abandonar la isla, fuera por el medio que fuera. Estas declaraciones estuvieron motivadas por el incumplimiento en la entrega de visados por parte del gobierno de Estados Unidos, pero también como reacción a los diferentes disturbios que culminaron en el llamado maleconazo, levantamiento popular que se produjo en Centro Habana el 5 de agosto de 1994, frente al Malecón y reprimido brutalmente por las brigadas Blas Roca de trabajadores de la construcción⁵⁵. El Ley de Ajuste cubano de 1966 otorgaba privilegios a los cubanos, que lo único que tenían que hacer era llegar a las costas de Estados Unidos para lograr el permiso de residencia. Los números se dispararon ese mes de agosto. Felix Masud-Piloto comenta que: “Se calcula que por lo menos 25.000 balseiros, que viajaban en cualquier cosa que flotara, habían salido hacia el Norte desde el puerto cubano de Cojímar durante ese mes” (126). Una de las reacciones que produjo al otro lado del estrecho fue la creación de la organización Hermanos al Rescate. Frente al temor a un nuevo Mariel, finalmente se llegó a un acuerdo de inmigración. Pero lo cierto es que el fenómeno de los balseiros ha existido desde comienzos de la Revolución. Holly Ackerman presenta la cifra de “82.470 balseiros sobrevivientes entre el 1 de enero de

⁵⁴De acuerdo con Felix Masud-Piloto: “la cifra de personas que salían del país de forma ilegal y por vía del mar aumentó dramáticamente de 467 en 1990 a 3.656 en 1993. En 1994 las cifras crecieron constantemente, de 716 en abril hasta 21.300 en agosto” (124). El total de cubanos interceptados por el servicio de guardacostas de Estados Unidos en 1994 fue de 38.560 de acuerdo con Ted Henken (150).

⁵⁵ Felix Masud-Piloto comenta que se produjeron: “[u]na serie de invasiones a embajadas y asaltos a barcos por parte de cubanos buscando asilo”, lo que creo un ambiente de tensión en La Habana entre mayo y agosto de 1994. De acuerdo con este autor: “[e]l 28 de mayo, más de cien personas entraron por la fuerza a la residencia del embajador belga. El 13 de julio, 21 personas entraron a la embajada alemana. Dos días después, nueve personas entraron al consulado chileno” (125). Ese mismo día: “32 personas se ahogaron cuando un remolcador secuestrado fue embestido por dos remolcadores del gobierno cubano tras salir del puerto de La Habana. El 26 de julio y el 3 y 4 de agosto, las lanchas que transportaban pasajeros de La Habana a Regla, servicio activo durante casi un siglo, fueron secuestradas y llevadas a Miami” (125).

1959 y el 30 de junio de 2004” (131). El mismo autor estima que el porcentaje de los que nunca lograron llegar a las costas se sitúa en un 25% (132). Aunque representan, de acuerdo con Ackerman, sólo el 6,9% de los emigrados a Estados Unidos, han jugado un papel muy importante en el imaginario cubano dentro y fuera de la isla, cuya experiencia traumática ha dejado cicatrices en sus protagonistas. En todo caso, como indica Ted Henken: “Aunque los balseiros cubanos han generado una constante atención mediática, los cubanos no son ni los únicos ni el mayor grupo de caribeños que integra el fenómeno de los balseiros” (143). El mismo 1994 se interceptaron en el mar 25.302 haitianos de camino a Estados Unidos. Desde 1995 hasta 2004, “[l]os dominicanos (44.545) y los haitianos (31.058) son más proclives que los cubanos (19.845) a embarcarse en estos viajes peligrosos” (Henken 143). Como muy bien se ha señalado, la diáspora es un problema global que, lejos de ser nuevo, ha venido a ocupar el centro de atención a nivel mundial. Acertadamente Holly Ackerman afirma que: “El éxodo de los balseiros cubanos puede ser descrito con mayor exactitud como una crisis regional que afecta a todo el Caribe antes que como un acontecimiento en las relaciones entre Cuba y Estados Unidos” (132). Lo único que diferencia a los cubanos es su situación privilegiada. Stuart Hall, hablando del Caribe, señala que éste espacio “stands for the endless ways in which Caribbean people have been destined to ‘migrate’; it is the signifier of migration itself [...] continually moving from centre and periphery” (401). En concordancia con el crítico jamaicano, Margarita Mateo Palmer y Luís Álvarez señalan en su estudio del universo literario caribeño que: “La cuenca cultural caribeña, por su ubicación intercontinental, ha sido, desde el inicio de la etapa precolombina, una región de migraciones. Esta característica, que necesariamente marca la cultura, se ha mantenido e, incluso, hasta se ha

incrementado en el presente” (172). Existe un cuento que tiene paralelismos con la obra de teatro de Alberto Pedro y con la realidad que he comentado brevemente:

“Encancaranublado” (1983) de la autora puertorriqueña Ana Lydia Vega, un texto alegórico, casi una parábola, que cuestiona la supuesta identidad caribeña, en relación con el poder hegemónico del vecino del norte. Éste, en su discurso, elimina las diferencias de los habitantes y los interpela como subalternos bajo una misma rúbrica peyorativa, en boca del capitán rubio del barco estadounidense. La barca funciona como metáfora de las islas del Caribe y se sitúa en ese espacio liminal y en constante diáspora.

Pero regresando al problema específico de los balseros, el crítico cubano Juan Nicolás Padrón me comentaba por correo electrónico que las carencias y huecos del periodismo cubano hacen que la literatura y las artes en general tomen su papel y temas como los balseros y las jineteras ocupen el centro de atención de productores culturales, como material artístico pero también socio-histórico. Esto a veces devaluaba la calidad de los textos producidos. En todo caso, el tema en sus mejores usos, servía, como en el caso de Alberto Pedro, para reflexionar sobre Cuba y su historia reciente. Tal es el caso de *Prisionero del agua* (1998) de Alexis Díaz Pimienta, o el cuento de Alberto Hernández llamado “La milla”. En *Habanecer* (1989) de Luis Manuel García ya se trata el tema en uno de los cuentos que conforma el volumen de ese día aciago en La Habana. Es necesario mencionar la relevancia que tuvo este tema entre los artistas plásticos cubanos, tanto en aquellos que vivían en la isla, como en los que se encontraban en el exilio. Y esto ocurre desde una fecha tan temprana como 1992, de acuerdo con Coco Fusco (160). La artista de performance y profesora de Columbia University compara el trabajo de Alexis Leyva Machado “Kcho” (1970) y José Bedia (1959) y llega a la conclusión de que

el trabajo de artistas que viene de la isla estaba motivado por maniobras políticas del gobierno que se adueñó, a partir de la bienal de La Habana de 1994, del discurso de artistas en el exilio como José Bedia. Éste venía trabajando en el tema desde 1993 y en su obra:

subsumed the raft theme under his broader interest in the migration of symbols from Africa to Cuba to North America. By exploring the discourse of transnationalism, Bedia broke new ground, redefining the parameters of Cubanness beyond the territorial. His bold figures evoking gods and spirits of Afro-Cuban faiths began to appear in numerous paintings and installations, crossing bridges and jumping between mountains, dragging boats, trains and trucks. (Fusco 161)

Por contra, el trabajo de Kcho responde a una política cultural dirigida desde el gobierno, que elimina del trabajo todo resto del drama humano que supuso esa crisis: su obra está vacía de referencias humanas, y se limita a descontextualizadas estructuras de madera y metal, que convirtieron a las balsas en un leitmotivo del autor. En diálogo con estos discursos artísticos, me inclino a pensar que la obra de Alberto Pedro se encuentra más cerca de los presupuestos de Bedia que de los de Kcho, por cuanto en su obra se presenta todo el universo de la espiritualidad afrocubana, creando ese enlace diaspórico con el llamado “middle passage”. Aunque no se puede dejar de pensar en las posibles tensiones y negociaciones con los límites de la expresión artística que inevitablemente dan una forma determinada a su texto.

LA BALSA: HETEROTOPIA Y NEGOCIACIÓN DE LA IDENTIDAD

Michel Foucault concluía su ensayo “Of other spaces” describiendo lo que consideraba el paradigma de la heterotopía: el barco, un lugar sin lugar, cerrado sobre sí mismo pero que se da a lo infinito del mar, espacio sin límites, en contacto con diferentes territorios. Objeto que excita nuestra imaginación y que, de puerto en puerto, de burdel en burdel, va a las colonias más lejanas para buscar los tesoros escondidos en sus jardines, se configura como la heterotopía por antonomasia. La importancia que tiene este instrumento o máquina en el desarrollo del capitalismo occidental, junto con la plantación, tal y como señalaba Benítez Rojo en su isla repetida, hace que su presencia sea inevitable en el imaginario literario caribeño y en los diferentes intentos por definir la identidad de ese espacio geográfico y cultural⁵⁶.

De nuevo Alberto Pedro va a situar la acción de su siguiente obra en una heterotopía, aunque no en un barco, sino en una balsa improvisada, una de tantas que en el verano de 1994 se hicieron a la mar para cruzar las noventa millas que separan Cuba de Florida. Imitación depauperada de los barcos que sí surcan los mares con seguridad, en su trasiego de mercancías e ideologías colonizadoras, la balsa se erige en metáfora de una isla, Cuba, o de un conjunto de islas, el Caribe, expuestas, sin apenas agencia sobre su destino, a los vaivenes económicos del primer mundo. Ésta balsa, imitación de un original inexistente, repetición de un comportamiento ritualizado, es una heterotopía sobre el escenario, ya de por sí espacio heterotópico, como hemos discutido repetidas veces en éste trabajo. Heterotopía de ilusión que yuxtapone tiempos y espacios y suspende por un momento la realidad para ofrecer un comentario crítico sobre la misma.

⁵⁶ Para un sucinto resumen sobre los diferentes intentos por acotar esta cuestión véanse “Mimicry and the Uncanny in Caribbean Discourse” de Román de la Campa y *Vulnerable States. Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction* de Guillermina De Ferrari.

El escenario es un aparato ideológico que interpela a los espectadores para ofrecerles un posicionamiento en las narrativas del pasado, quienes a su vez oponen sus lecturas individuales y colectivas que apoyan o contestan el mensaje del espectáculo: “Es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo” afirma Ann Ubersfeld (32). En ese tercer espacio de enunciación que es el escenario, espacio liminoide de acuerdo con Turner, se negocia la identidad cultural, se cuestiona, se invierte, se materializa y disuelve, se interrumpe en su constante fluir y se deja inconclusa en el final del espectáculo: “We should think, instead, of identity as a ‘production’ which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation”, apunta Stuart Hall en su reflexión sobre la identidad y la diáspora caribeña (392). Y hablo aquí no del teatro en general (que también), sino del texto de Alberto Pedro, quien sitúa *Mar nuestro* en el espacio indeterminado del mar. Teatro ritual que representa y reflexiona sobre la naturaleza diaspórica de Cuba.

Tres mujeres, una blanca (*Esperanza*), una mulata (*Fe*) y una negra (*Caridad*), sobre una balsa varada en el mar de los sargazos, esperan la salvación en forma de viento propiciatorio o embarcación extranjera, que las libere del estatismo al que se ven sometidas. Sus nombres, cargados de simbolismo, hacen referencia a las tres virtudes teologales que informan la vida del cristiano en su camino hasta dios, es decir, la salvación de las almas. Además se relaciona esta triada con el lema que adoptó el espiritismo cubano. Sus nombres informan las características de cada personaje. Fe, irónicamente, duda constantemente de Esperanza, no confía en ella. Además es fanática en lo religioso. Por su parte Esperanza, contradiciendo el significado de su nombre, ha dejado de creer en el futuro: “Si creyera en el futuro no estaría sobre esta balsa, en el mar

de los Sargazos y amarrada a un palo” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 117), le confiesa a Ochún. En este sentido es simbólico que fuera la responsable de tirar al mar a la niña muerta que encontraron, símbolo del futuro. Finalmente Caridad, la negra, es la única que, haciendo honor a su nombre, tiene una actitud solidaria con el sufrimiento ajeno y es el amor, aparentemente, lo que motivó su salida. A la balsa han llegado después de abandonar Cuba, perder a todos sus acompañantes y pasar mil trabajos. La oscuridad y el ruido del metal afilándose crean una sensación ominosa al comienzo del espectáculo. El escalofrío del cuchillo anuncia una violencia repetida y contenida en el mínimo espacio atrapado en el infinito. Las primeras palabras de Fe obsesionan a los personajes y resumen su situación: “¡Estamos perdidas!” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 105).

¿Cuáles son las causas de esta situación? ¿Qué se puede hacer al respecto? Esperanza, quien encarna la razón en un comienzo, tiene el control del barco. Los conflictos iniciales se producen entre ella y Fe, aparentemente por cuestiones de fe, pero también por luchas de poder, relacionadas con prejuicios raciales. Finalmente Fe amarra a Esperanza al mástil de la embarcación y le exige que rece a la virgen, por el bien del colectivo. Caridad, simbólicamente la virtud teologal del amor al prójimo, sirve de intermediaria entre las dos, pero también es usada por las otras en su lucha por el poder. Al tiempo que Fe realiza un despojo, Esperanza grita: “¡Me cago en la Virgen!” (123), lo que provoca la aparición de Ochún, quien canta una copla popular española que relaciona el amor con el mar, en su dimensión femenina y también como símbolo de muerte. En todo caso es un canto de esperanza. La deidad cubana reflexiona sobre el conflicto de los personajes, la búsqueda de la felicidad, y propone que lo importante es que “se recupere la armonía perdida” (126), a través de la unión de la fe, la esperanza y la caridad. Ésta búsqueda de

la felicidad, antaño llevada a cabo a través de un sistema político, se traduce al plano de lo espiritual y religioso. Curiosamente Esperanza carga con ella unas piedras del muro de Berlín como amuleto. Como símbolo de un pasado político clausurado, convertido en mercancía o artículo de cambio, al equipararse a los caracoles de un babalawo (pues así los usa Ochún), se está deconstruyendo la gran narrativa del socialismo, equiparándola a las narrativas religiosas, que han sido más espejismos que guías para el camino de la felicidad que buscan las tres mujeres. Ochún no ofrece ninguna esperanza, sólo el regreso, con la condición de que todas quieran genuinamente regresar. La barca no se mueve, y en ese momento Caridad y Esperanza confiesan que en realidad no quieren volver a Cuba. Esperanza por la sensación de enclaustramiento en que vive, bajo el peso de una responsabilidad histórica que no ha elegido. Desesperada le inquiera a Ochún:

Tú sólo, sólo tú puedes saber si es un karma o un castigo lo que estamos pagando o en realidad somos el pueblo elegido, los llamados por ti a resistir la furia del imperio más poderoso de todos los imperios, en nombre de la salvación de la humanidad, la dignidad y todo lo que tú conoces.

(Pedro Torriente, “Mar nuestro” 139)

Caridad quiere marcharse por amor, en busca de un serbio de quien se ha enamorado y que no fue racista con ella. Fe critica la hipocresía de los que por tantos años fingían ser ateos pero practicaban en secreto sus religiones. Ochún, estableciendo un paralelismo entre la situación del mundo y el estancamiento de la balsa en el mar de los sargazos, decide revelar el secreto de la felicidad, pero en ese momento las tres mujeres se sienten poseídas por el espíritu de Yemayá, y como un coro griego, las tres hablan a un tiempo, especie de trinidad caribeña. Yemayá se opone a la revelación de Ochún y culpa a las

mujeres por elegir el camino de la diáspora. Ochún justifica la decisión por tantas promesas incumplidas. Yemayá amenaza con acabar con la vida de las tres mujeres, por lo que a Ochún no le queda más remedio que abandonarlas a su suerte. Cuando se recuperan del trance de posesión las tres mujeres intercambian los papeles y actitudes que tuvieron anteriormente, y esta vez es Esperanza quien ata a Fe al mástil. Discuten sobre la identidad racial de la virgen. El final de la obra deja a éstas como al comienzo, mirando angustiosamente hacia el horizonte de dónde llegan señales engañosas, espejismos, silencios, nada. Miriam Lezcano al recordar el espectáculo comentaba que ésta era una obra “bastante pesimista” (230), donde no se ofrecía ninguna salida.

La elección del lugar de la acción conlleva toda una carga significativa relevante que dialoga con el contexto histórico y cultural del momento. Y hablo aquí de los estudios postcoloniales, relacionados con la representación de las culturas diaspóricas. El mar, como espacio indeterminado, se configura como una especie de “third space”, de acuerdo con la articulación de este concepto por parte de Homi Bhabha. Es decir, es un espacio liminal, marginal, umbral de lo exterior e interior a la cultura. Por un lado, es un espacio natural, alejado de lo simbólico, la cultura, la civilización, lo masculino, donde las tres mujeres cuestionan sus identidades, deseos, filiaciones y diferencias. Pero es además el espacio que separa Florida de Cuba. Es lo que denominaría Bhabha “In-betweeness”, lugar de transición, frontera, pasaje. De acuerdo con este autor: “The interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy” (5). Como apunta el crítico postcolonial, este espacio es la representación de los límites epistemológicos de las ideas etnocéntricas, que a su vez, son: “enunciative boundaries of

a range of other dissonant, event dissident histories and voices —women and the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities” (6). En este sentido, repetidas veces a lo largo de la obra se insiste en las diferencias entre norte y sur, entendidas las coordenadas geográficas en su dimensión económica y política. Por otro lado, el lugar donde se encuentran los personajes está alejado de las tensiones que informan las relaciones entre Estados Unidos y Cuba. Y estancadas en ese lugar, las mujeres desarrollan los conflictos que provocan sus diferencias (raciales, culturales, sociales), entendiendo la hibridez no como un mestizaje sin problemas, sino como una negociación constante en la que los sujetos implicados representan o actúan sus identidades y se posicionan en relación al contexto y al espacio, cambiando constantemente. Si bien se representan estos cambios en las actitudes de los personajes, Caridad en un momento llega a verbalizar esta realidad: “¡Cualquiera de nosotras puede ser cualquier cosa!” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 121). En concordancia con estas ideas, podemos concluir que *Mar Nuestro* es un ejemplo de texto postcolonial puesto que cuestionan la hegemonía centralizadora del nacionalismo cultural que, a pesar de la crisis que asola a la isla (y al archipiélago), sigue jugando un papel fundamental en Cuba. Y esto lo hace, repetimos, al situar la acción en medio del mar, el único lugar posible para enunciar narrativas contestatarias. El texto, que de alguna manera busca dar voz a los subalternos, a esas minorías (negros y mujeres) reprimidas históricamente, parece seguir los mismos preceptos que la obra de Gordimer que comenta Bhabha *The Location of Culture*, por cuanto ilustra: “a movement away from a world conceived in binary terms, away from a notion of the people’s aspirations sketched in simple black and white. It also

requires a shift of attention from the political as pedagogical, ideological practice to politics as the stressed necessity of everyday life —politics as performativity” (21).

Por otro lado, la anécdota, si bien hace referencia a un evento histórico determinado, nos habla de otra característica que se ha apuntado en la conformación de las identidades a nivel global, así como elemento conformador de lo caribeño: lo diaspórico. Este motivo del texto redunda en lo comentado anteriormente, pues dicha experiencia se define en la obra “not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of ‘identity’ which lives with and through, not despite, difference” (Hall 402). En la balsa, la identidad individual no solo se negocia si no que, como ya hemos dicho, se va posicionando en relación con las otras personas que ocupan el lugar, lo que nos remite a la poética de las Relaciones de Edouard Glissant. Un ejemplo de esto son los juegos de poder en los que se ve implicada Caridad, quien toma una posición u otra en relación a las tensiones que se establecen entre Fe y Esperanza. Además éstas al final invierten sus roles, asumiendo Fe un papel racional, frente a un comportamiento más dogmático por parte de Esperanza. Pero son muchos más los temas que toca el texto, en una especie de collage que expresa la desorientación del momento histórico en que se escribió y estrenó el texto. Miriam Lezcano lo explicaba así: “Alberto tenía una característica que fue criticada por algunos críticos que era que él escribía cada obra como si fuera la última y entonces él tenía una habilidad muy grande para hablar de todo lo que le preocupaba en el momento en que escribía esa obra para que todo estuviera ahí” (231). Desde cuestiones de género, pasando por el motivo de la insularidad, el papel de la religión y la santería en la sociedad cubana relacionada con lo

ritual, la globalización y el neocolonialismo, el racismo, el feminismo, hasta acabar con un cuestionamiento del concepto de identidad nacional.

REESCRITURA DE UN SÍMBOLO NACIONAL: OCHÚN Y LA VIRGEN DE LA CARIDAD DEL COBRE EN *MAR NUESTRO*

En su interesante reflexión sobre lo fantasmal en el teatro, Marvin Carlson señala que: “Drama, more than any other literary form, seems to be associated in all cultures with the retelling again and again of stories that bear a particular religious, social, or political significance for their public” (*The Haunted Stage* 8). En el caso de *Mar nuestro*, el texto establece una fuerte relación intertextual con una historia nacional, un mito identitario cubano, la leyenda de la Virgen de la Caridad del Cobre aparecida en la bahía de Nipe a los tres Juanes, al tiempo que lo reelabora. Magaly Muguercia recuerda la importancia del teatro antropológico de Grotowski en el siglo XX, y subraya que para este teórico del teatro: “el encuentro con la vida pasaba por un encuentro con los mitos y los arquetipos del imaginario y del inconsciente colectivos, con el nivel profundo de la producción simbólica de una cultura” (75). En ese momento de crisis el reencuentro con la vida cubana pasaba por el reencuentro con la Virgen del Cobre. Esta intertextualidad nos muestra, por otro lado, que una de las preocupaciones centrales del texto es ese cuestionamiento de la identidad asociada con la nación, con el objetivo de ampliar un concepto tan escurridizo como el de *cubanía*, o simplemente de deconstruirlo y rescatar todo lo que el término ha borrado, reconstruyendo el palimpsesto de voces difuminadas. Julio Calzado Corbea comenta al respecto de este mito:

En la sociedad cubana hay pocos eventos de carácter masivo, en el orden cultural y religioso, que pongan en juego una urdimbre tan rica y compleja

en sentido histórico como el culto a la virgen de la Caridad. Y es que estamos ante un espacio socio espiritual que contiene mito y realidad compleja, elaboración popular, fe, sincretismo, cultura local, cultura nacional y universal, manipulación ideológica, proyecciones psicosociales individuales y colectivas de coyunturas y proyecciones que acompañan a los cubanos prácticamente desde los balbucesos de su identidad. (7)

María Elena Díaz nos recuerda, en su artículo sobre la patrona de Cuba que la memoria social y la tradición son prácticas fundamentales en el proceso de imaginar y legitimar entidades sociales, de tal manera que: “Stories about the past ground identities (and communities) in the present. They also provide the foundations for concurrent claims related to those identities” (44).

Juan José Arrom resume el papel importante que ha jugado este símbolo en nociones de identidad y nación en Cuba, apoyando esa idea de mestizaje y sincretismo que convirtió a la mulata en el paradigma de lo cubano. Por un lado, los tres Juanes de la barca son “uno y trino porque esencialmente una y trina es nuestra cultura” (211), concluye Juan José Arrom. Afirma el crítico que “lo cubano se halla en la íntima unión de todo ello” (214). Corresponde esta visión a las ideas de transculturación, mestizaje y sincretismo que se empezaron a articular en la primera mitad del siglo XX en el Caribe. Señala Benedict Anderson que la cultura impresa ha sido fundamental en la conformación de la nación, en la creación de esas comunidades imaginadas. Por el contrario, Jill Lane, en su ensayo sobre las veladas y el teatro bufo, apunta que en Cuba fueron los actos performativos los que, en tensión con la cultura impresa que llegaba de la metrópoli, conformaron en el espacio público la identidad cubana durante las guerras de

independencia. En estos actos performativos destacaban no tanto un mestizaje aglutinador, si no que por el contrario eran el espacio de profundas negociaciones y controversias, sobre todo las Veladas más que el teatro bufo. Por su parte Marial Iglesias demuestra en su minucioso trabajo histórico el papel esencial de la base popular a la hora de crear una identidad nacional, basada no tanto en lo escrito sino en actos performativos, en el periodo entre 1898 y 1902. Parece evidente que la ciudad letrada, relacionada con la hegemonía, ha construido en Cuba un discurso restrictivo de la nación, frente a la labor del pueblo que ha opuesto narrativas contestatarias que se han construido a partir de la performance, desde el teatro hasta actos públicos populares. *Mar nuestro* es otro ejemplo de estas estrategias que se despliegan frente a las tácticas del poder.

En este orden de cosas vemos como uno de los símbolos de Cuba negocia sus significados en una tensión constante entre lo performativo y lo escrito. Juan José Arrom, en su concepción de la cubanía, alejada de todas tensiones, desarraigos, rupturas, esencializa un mestizaje al que va a emparejar con otro momento importante en la creación del imaginario cubano:

El proceso de cubanización de María, al aparecer su imagen en Nipe, y el de la cubanización de la poesía, al aparecer los primeros poemas cubanos en Camagüey, culminan exactamente al mismo tiempo. La justeza cronológica linda casi en lo maravilloso. El episodio que dio base al *Espejo de paciencia* ocurre a fines de la primavera de 1604, y los milagros de la Virgen del Cobre comienzan también a partir de 1604; el poema de Balboa y los sonetos que lo acompañan están terminados, según la

dedicatoria, en 1608, y la ermita de la milagrosa imagen está terminada, según el reconocimiento, también en 1608 (203-04).

Ilustra este texto el valor de la cultura impresa en esta conformación de lo cubano y sus mitos. O al menos el esfuerzo de Arrom para establecer esa relación importante en la creación de la nación. La conformación final del mito no deja de ser una apropiación de la hegemonía. La historia en su origen tenía como protagonistas a un negro esclavo real y dos indígenas que encuentran en medio del mar a una figura de la virgen de Yllescas con las ropas completamente secas. Posteriormente la identidad racial y los nombres de los ocupantes de la barca cambian, incluyendo a un blanco, Juan Criollo, y apellidando a los otros dos indio y esclavo respectivamente. Arrom concluye que ya para el siglo XVI la sociedad cubana: “era indoafroespañola, es decir, producto de un proceso de fusión y síntesis que acababa de culminar en la formación de una sociedad distinta, auténticamente criolla” (204), lectura que borra de un plumazo el exterminio de los indígenas y la economía esclavista que mantuvo en un marcado estatus inferior a aquellos que llegaron a la fuerza de África, sobre todo a partir del XIX, la llegada de haitianos a principios de ese mismo siglo, la presencia de chinos, etc. Esta estrategia responde a una lectura determinada de la nación, que elimine o silencie los problemas raciales. “Western philosophy and concepts of national identity, when not explicitly racist, are silent on racial issues, and they lend credence to the strategies of preserving or building national unity by quickly declaring the problem solved or avoiding the issue of race altogether” (Sawyer 20). Señala María Elena Díaz que diferentes historias escritas y orales de la Virgen del Cobre siguen configurando identidades sociales en la isla: “In all these accounts the virgin’s story becomes unitary (and modern) symbol of Creole syncretism as

well as an early and immanent manifestation of the (ontological) essence of the Cuban nation —of *cubanía*” (46). Este símbolo nos recuerda la autora que se conforma en su forma actual en la primera mitad del siglo XX, junto con las ideas de un Caribe mestizo que Fernando Ortiz, Luís Pales Matos o Nicolás Guillén pergeñaron en sus textos. Pero tanto María Elena Díaz como Antonio Benítez Rojo muestran de diferentes maneras cómo este símbolo es el resultado del encuentro violento de diferentes grupos sociales, deconstruyendo esa concepción de la identidad caribeña como fusión, sino como diferencia, como una forma de estar, como un constante conflicto, como performance de una diferencia que postpone la posibilidad de fijar su significado. Fe, Esperanza y Caridad, en este sentido, se alejan de cualquier representación desproblematizada, y presentan una difícil unidad pacífica. Constantemente negocian entre ellas y se adaptan y adaptan sus comportamientos, autorrepresentación y actitudes a las necesidades. Lo mismo ocurre con el personaje de Ochún.

La significación del mito se sigue construyendo y negociando en un constante reposicionamiento, relacionado con la identidad cultural. Señala Stuart Hall que: “Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or sutures, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a *positioning*” (395). Así María Elena Díaz rastrea el origen del mito y revela cómo su adopción por la comunidad negra de El Cobre fue una estrategia de legitimación. El mito sirvió para crear un sentido de comunidad en un pueblo de negros libres y esclavos, historia narrada por el esclavo real Juan Moreno. El hecho de encontrar a la virgen en el mar, la sitúa fuera de la cultura, en el terreno de lo natural, donde se encuentran también indios y negros. Un territorio no colonizado que crea un sentido comunidad entre estos

dos grupos subalternos. Después esta imagen se lleva a El Cobre y funciona como símbolo que aglutina una comunidad, legitima su existencia, mediante un mito que pertenece a la hegemonía, es decir a la iglesia. Es un gesto de resistencia y dominación. María Elena Díaz nos advierte que: “The better known, and more radical, appropriations of Our Lady of the Charity in Afro-Cuban popular religious culture—in *santería* or the even more eclectic *espiritismo*— are more recent” (56). Por su parte Benítez Rojo realiza una poética labor arqueológica que rastrea el triple origen del mito que se articula “sobre la base de tres significantes: uno de ellos de procedencia aborigen (la deidad taína Atabey o Atabex), otro oriundo de Europa (la Virgen de Illescas) y, finalmente, otro que viene de África (*Ochún*, una *orisha* yoruba)” (27). Cada uno de estos tres significantes difiere su significado en otros significantes presentando así Benítez Rojo su carácter también sincrético. El culto de la Virgen, apunta el crítico cubano, puede ser leído como un meta-archipiélago, una confluencia de corrientes marinas que une todas las esquinas del planeta, desde China hasta Grecia. Las palabras de reproche de Ochún en la obra de Alberto Pedro se hacen eco de esta realidad, cuestionando y criticando el adjetivo sincrético usado eminentemente para describir el mito cubano, y por ende a toda una cultura, quizá situándolo en una jerarquía inferior, pues depende y es tributario de otros mitos anteriores:

No soy ninguna mezcla, que las culturas no pueden mezclarse tan fácilmente como se mezcla el ron y la Coca Cola. ¡Bueno, bueno, bien!... ¡Pero mezcla no!... Ni ¡Ni híbrido tampoco! Los santos blancos también son mezcla de muchas cosas y no se les acusa de sincretismo. Ni Santa

Católica, ni Orisha Africana. Santa Cubana y punto” (Pedro Torriente, *Mar nuestro* 131).

La obra juega con ese mito para deconstruirlo y plantear preguntas sobre un concepto moderno de nación e identidad nacional que todavía seguía vigente en el discurso oficial cubano, pero que entraba en crisis en el día a día, en los rompientes del malecón, en la degradación de los edificios de Centro Habana, en la conformación racial, en las prácticas culturales y sociales, en la problemática elección de símbolos y su carácter subversivo, en las constantes tensiones entre el centro y el margen, en la inevitable diáspora. María Elena Díaz añade otra variable a esta figura simbólica que hace más interesante y complejo su estatus dentro del discurso de la nación. Si bien su coronación es un signo de apertura desde el poder, por otro lado: “it also coincided with a rediscovery of the sanctuary as a possible tourist attraction —as one in a series of commodified reinvented traditions produced by the island’s emerging tourist industry” (47). Y esto coincide con el hecho de que la virgen se sincretiza en Ochún, una deidad Orisha que como objeto exótico se convierte en una apreciada mercancía para los turistas internacionales. Iván de la Nuez concuerda en este juicio al señalar como occidente consume estos símbolos religiosos premodernos en un intento de recuperar la espiritualidad perdida; y así los usos sincréticos afrocubanos: “aparecen como un elemento crítico a la modernidad y a sus formas más vanguardistas, a la vez que aportan ese toque *new age*, exótico y ‘étnico’, que tanto se lleva en estos tiempo” (25). Lo interesante es observar en qué medida la mirada de occidente provoca la creación de textos autoetnográficos, siguiendo la terminología de Pratts, representando la identidad nacional de acuerdo con los límites epistemológicos que impone la metrópoli. No hay que olvidar en este sentido que Alberto Pedro había

visto sus textos representados repetidas veces en España y en Estados Unidos. Por otro lado: “Autoethnographic texts are typically heterogeneous on the reception end as well, usually addressed both to metropolitan readers and to literate sectors of the speaker’s own social group, and bound to be received very differently by each. Often such texts constitute a group’s point of entry into metropolitan literature culture (Pratts 9). Alberto Pedro había ya tratado esta problemática en *Pasión Malinche*, y creo que es consciente de ello en este texto, formando parte de las tensiones que expresan los conflictos de las mujeres en la balsa.

En este juego de relaciones entre el margen y el centro, el título establece un diálogo con otro espacio cultural, el Mediterráneo, *Mare Nostrum* para los latinos. Luis Álvarez y Margarita Mateo reflexionan sobre una idea articulada repetidas veces: “Las características geográficas, el multilingüismo, las incesantes variaciones geopolíticas, las mezclas (transculturaciones) producidas entre diversos pueblos, todo ello ha conducido a visualizar el Caribe como una especie de nuevo mediterráneo” (77). Edouard Glissant estableció también esa comparación con el Mediterráneo, concluyendo que este mar concentra, aquel mar explota y fragmenta. “According to Glissant, the Caribbean, as opposed to the Mediterranean —a sea that concentrates— has been a place of encounter and collusion, a sea that explodes the scattered lands into an arc. A sea that diffracts (De Ferrari 19). El *Mare Nostrum* se convierte en *Mar nuestro*, traducción de un original, comentario en sí mismo de procesos de colonización y traducción que ha sufrido este espacio geográfico. Pero al mismo tiempo el adjetivo posesivo proyecta una visión personal, una pertenencia, una reivindicación y el deseo incumplido de fijar lo que es

nuestro, el mar de “nuestros” conflictos, el pan nuestro del cada día antillano, en este caso cubano, donde la fragmentación y la yuxtaposición es la marca de la casa.

La devoción a La Virgen de la Caridad surge en el Cobre, cerca de Santiago, zona de intensa yuxtaposición de culturas y temporalidades. Julio Corbea comenta que: “a este lugar ingresa, entre los siglos XVII y XIX, población proveniente de Jamaica, después de la conquista inglesa, oleadas de franco haitianos, culíes chinos contratados para la explotación de las minas e ingleses vinculados con esta labor” (3). Rafael Rojas apunta que Sarduy fue quizá el primero en entender la cultura cubana como una superposición, no como síntesis o sincretismo. La escritura de la isla parece haber insistido, por contra, en la unidad de esa diversidad, a pesar de su imposibilidad. Rafael Rojas proponía que: “el discurso identificador puede emanciparse de sí mismo, trasladando sus contenidos del espíritu al cuerpo de la isla, de la ideología a la morfología de la nación” (“La diferencia cubana” 41). Alberto Pedro quizá va en esa dirección, la intuye, pero se queda estancado en el mar de los sargazos. De su barca, además, desaparecieron indígenas, negros haitianos o jamaicanos, chinos, etc.

CONFLICTOS DE GÉNERO Y DE RAZA EN *MAR NUESTRO*

Merece la pena prestar brevemente atención a las referencias a la desigualdad por razones de género y a los roles que estos juegan. Lo primero es destacar el hecho de que los agentes de la acción en la reescritura del mito no sean hombres, si no mujeres: interesante reescritura del mito que otorga voz a un sector de la población en régimen de desigualdad en una sociedad patriarcal. A través de sus parlamentos sus reflexiones incluyen varios comentarios sobre la discriminación género. Esperanza quiere, al comienzo de la obra, desatar el nudo de la vela, para poder abrirla a posibles vientos.

Pero se ve incapaz porque nunca aprendió, ya que los hombres eran quienes ataban y desatan los nudos. Esperanza se queja porque: “¡A nosotras nos toca vigilar los huevos, el tanque del agua y cargar las frazadas!” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 112).

Posteriormente, una vez Ochún ha llegado a la barca, las mujeres deciden que una de las maneras de salir de la situación es el suicidio. Frente a tal decisión Ochún critica que las mujeres siempre se inmolen, en este caso en pos de salir de este encierro. Las referencias a la alta tasa de suicidios en Cuba es insoslayable, así como al hecho de que muchas mujeres, en su desesperación escojan esta vía de escape, que muchas veces se lleva a cabo a través de la autoincineración⁵⁷. Esta inmolación también es simbólica por cuanto implica la renuncia y el sacrificio de las mujeres, frente a la hegemonía patriarcal. El comentario más claro con respecto a la desigualdad por razones de género en un estado que pretendía haber acabado con ese problema, lo articulan las tres mujeres cuando, frente a la posibilidad de morir y reencarnarse, expresan su deseo de hacerlo en forma de hombres blancos. Ochún les asegurarlas entonces que ellas, las mujeres, serán la primera revolución del siglo. Defiende el feminismo de los países del tercer mundo, cuando cita a Indira Ghandi, Rigoberta Menchú y la Madre Teresa de Calcuta, y critica el feminismo occidental. El último comentario al respecto se verbaliza en la crítica al binarismo patriarcal por boca de Ochún, quien se defiende de la acusación de Yemayá con estas palabras: “Para eso servimos. ¡O para madres o para hembras! Lo demás son trabajos para santos varones” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 144). La propuesta de armonía que sugiere Ochún se materializa en un momento en que las cuatro se ponen a cantar *Amigas*

⁵⁷ Es de sobra conocida la canción “En el cuarto de Tula”, que hace referencia a esa práctica habitual entre las mujeres cubanas. Louis A. Pérez señala que: “The scarcity of medicines, including aspirin and barbiturates, no less than the unavailability of previously common household poisons such as rodent poison, resulted in the increase of burning as a method of suicide among women [...]. Burning continued to be identified as a woman’s way of death, and mostly used by young women” (*To die in Cuba* 360).

de Alberto Vera, una canción de filin interpretada en su día por el cuarteto Las D'Aida: Elena Burke, Moraima y las hermanas Omara y Haydée Portuondo, celebración de la amistad en la recreación de un universo social femenino.

Si bien un estudio más profundo de la representación de géneros y sus roles sería bastante productivo en relación con este texto, me voy a centrar en lo que el tiene de crítica racial. Nos recuerda Benítez Rojo que la Virgen de la Caridad del Cobre se le conoce como la virgen mulata (43). Además se sincretiza en un orisha africano, Ochún. Esto nos remite a otro elemento, también racial, relacionado desde la República con la identidad nacional: la mulata, cuyo exponente ejemplar es la Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde. Madeline Cámara Betancourt realiza un estudio genealógico de este símbolo en el siglo XIX, analizando cómo se manipula negativamente la imagen de esta figura, asociada con los aspectos negativos de Ochún, obliterando todo lo que para la religión Yoruba tiene de positivo. Se acentúa en este símbolo o las deformidades del cuerpo de la negra o se estiliza y exotiza exaltando su belleza y sensualidad. Se convierte así en una caricatura sin agencia ni voz. El uso de este símbolo lleva consigo entonces una afirmación de los valores blancos, masculinos y europeos sobre los matriarcales del África negra, del cual viene la madre de la mulata (a quien ésta rechaza). Reprimida, invisible, se va blanqueando. En este punto la autora hace un análisis psicoanalítico partiendo de Luce Irigaray y la relación de la hija con la madre y los procesos de socialización del individuo femenino. Significante de la unidad en la diversidad racial, no tiene parte en el discurso, pues la nación mestiza es masculina y homosocial, lo que implica la desaparición de lo femenino. El símbolo de lo cubano está incompleto por la negación de lo maternal/femenino, que no ha legitimizado elementos fundacionales de su

cultura. En tensión con esta reducción *Mar nuestro* problematiza cuestiones de género y raza en su obra, donde se actualizan conflictos raciales que no han sido solucionados por el sistema y que sin embargo se exacerbaban durante el periodo especial. Y en este sentido, el texto es interesante.

Mark Sawyer ha analizado las políticas raciales de la Revolución para concluir que si bien en Cuba no existe segregación formal, continúa la desigualdad y la discriminación por cuestiones de raza. El temor a que abordar el tema racial se pueda convertir en una cuestión divisoria y destructiva hace que no se discuta, temor que es quizá herencia del enquistado miedo a la revolución haitiana en el subconsciente cubano. El mito de la democracia racial, el excepcionalismo latinoamericano, y las ideas marxistas han condicionado la manera en que se ha abordado este problema en Cuba. El gobierno ha impedido discutirlo por entender que cualquier cuestionamiento era contrarrevolucionario, ya que el racismo se entendía subordinado a las desigualdades de clase, por lo que solucionando éstas se acababa con aquél:

The regime also blended a version of the old myth or racial democracy with the new idea that socialism had eliminated Cuban racial inequality. While blacks have not reached parity with whites under Castro's regime, they have nevertheless benefited greatly from redistributive efforts and from the economic growth created by socialism and aided by Soviet subsidies. (Sawyer xx)

En todo caso, y exacerbado por la crisis económica: "Racial discrimination is still perceived as a problem by Afro-Cubans" (xxi).

El gobierno se ha suscrito a la afirmación martiana de que no hay odio de razas porque no hay razas, pero en un nivel simbólico las razas sí existen: “it exists in much the same way that theatrical and other performances exist—as copies without originals. It exists as an alternative, hypothetical reality, which does not make its existence any less consequential” (Roach 137). La institucionalización de reformas raciales trajo consigo la invisibilidad del problema. Algunos grupos surgieron para contrarrestar el racismo existente, como el Movimiento de Liberación Nacional, el Movimiento Black Power y el Grupo de Estudios Afro-Cubanos. Mark Sawyer nos recuerda como desde 1962 se reprime todo discurso racial, a raíz de la invasión de Bahía de Cochinos y la crisis de los misiles: “Supression of independent black voices reached its height in the late 1960s and early 1970s” (67). El mismo padre de Alberto Pedro, un reconocido antropólogo y miembro del movimiento Black Power, sufrió la censura del gobierno de acuerdo con Linda Howe. Paradójicamente el gobierno cubano apoyó a miembros de movimientos de liberación negros que llegaron a Cuba buscando asilo y participó en los procesos de independencia de naciones africanas, como en Angola⁵⁸. Esta contradicción se explica porque: “Internationalism allowed the Cuban Revolution to externalize racial problems and the battle against racism. The regime’s ideological battle against racism was about combating U.S. imperialism and capitalism more than it was about any real domestic agenda” (Sawyer 63).

⁵⁸ El mismo dramaturgo Alberto Pedro participó en la guerra de Angola, de acuerdo con su esposa Miriam Lezcano. En este sentido señalar que: “More than 50 percent of the troops in Angola were black, a far higher percentage than the proportion of Afro-Cubans in the armed forces. At the height of its involvement in the war, Cuba had as many as 50,000 troops in Angola, along with several thousand civilian personnel” (Sawyer 61).

En el terreno cultural: “officials created institutions that promoted aestheticized versions of Afro-Cuban cultural manifestations (Howe 73). Se preservaban así los aspectos folklóricos de origen africano, pero cargados de estereotipos negativos. La diferencia entre una alta cultura europea y una cultura popular africana se mantenía, entendiendo esta última como primitiva en el peor de los casos: “The regime made it clear that Cuban expressions of black culture and political identity, such as Afro-Cuban religious practices and black fraternal organizations, were ‘backward’” (Sawyer 65). Pero el problema racial no era tratado. Odette Cisneros, en lo referente a la narrativa de la Revolución, comenta en su ensayo “Negros de papel” que el personaje negro se asociaba con una cultura que se clasificaba como primitiva, de tal manera que éste tenía que superarla para convertirse en el hombre nuevo guevariano. Los últimos textos que han tratado el tema no han logrado superar, de acuerdo con Odette Cisneros Casamayor, los prejuicios raciales. En la plástica Ariel Ribeaux argumenta que hasta los años ochenta: “la aproximación al tema del negro partiendo de una óptica social mantiene su prolongada y preocupante ausencia hasta el punto de hacer pensar a cualquiera que en el país no existen conflictos o prejuicios raciales, tanto en el orden social -aun cuando no sea por decreto- como en el individual” (6). Alberto Pedro mencionó tangencialmente estos problemas desde *Manteca*. En *Delirio habanero* su tratamiento es más directo. Finalmente en *Mar nuestro* se presenta como uno de los conflictos que se viven en la balsa. Antes que Alberto Pedro un nutrido grupo de artistas plásticos han abordado el tema desde finales de los ochenta, con una mirada incisiva y crítica, que cuestionaba los supuestos logros de la Revolución⁵⁹. Con la llegada de la crisis, además de exacerbarse la

⁵⁹ Ariel Ribeaux menciona en su artículo los siguientes nombres: Manuel Arenas, Alexis Esquivel, Elio Rodríguez, René Peña, Juan Carlos Alom, Gertrudis Rivalta, Armando Mariño, Andrés Montalván,

discriminación, se produce un auge de todos los elementos culturales de origen afrocubano, cuyo destinatario primero es el turista: “On the other hand, Afro-Cuban cultural and religious expressions have been better tolerated and accepted as the regime has sought both to market them as Cuban attractions and to allow for more freedom in everyday life to cope with difficulties” (Sawyer 77)⁶⁰. La cultura afrocubana se convierte en un bien de consumo que ha de reportar beneficios al estado:

Blackness became an important commodity that could be sold in international markets. Again, blacks have faced inclusionary discrimination: Marketed as a central part of Cuban culture, they have found their life chances declining. The special period, as predicted by the race cycles model, has caused increasing inequality. (77).

Curiosamente, en enero del mismo año que se estrena *Mar nuestro*, en la Casa de África de La Habana se abre la exposición colectiva *Queloides*, crítica incisiva sobre el racismo y la representación del negro.

Alberto Pedro representa en esta obra la existencia del racismo y la percepción de que existen diferentes razas, o que al menos la población clasifica o se clasifica de acuerdo con referentes raciales, como el pelo. Esto tiene una repercusión en las relaciones entre las tres mujeres. Las luchas de poder en la barca implican la mayoría de las veces a

Alejandro Arrechea, Pedro Álvarez y Douglas Pérez.

⁶⁰ Alexis Esquivel y su arte conceptual, caracterizado por su obsesión por la historia, ha reflexionado desde los noventa sobre la situación del negro en Cuba. Algunas piezas que tocan el tema son *Carlos M. de Céspedes y la libertad de los negros*, *Picnic Nacional*, *Retrato de Maceo bailando Changó*, *Pianissimo concierto en clave(s) de (I)Fa o Autopsia*. En relación con la exportación de una imagen folklórica del negro, la obra *Remix* hace un comentario sobre estas situaciones, yuxtaponiendo imágenes turísticas del negro (muñecos para turistas) en situaciones de la vida diaria del mismo, que llaman la atención sobre la contradicción entre la imagen representada y la realidad más conflictiva y violenta. Además son un comentario sus obras sobre el abuso del Afrocubano que sigue relegado a los órdenes más bajos de la sociedad y la violencia que ejerce esa representación estereotípica sobre los individuos.

Fe y a Esperanza, la mulata y la blanca. En Fe, además vemos el deseo de acercarse a la versión más blanca de su mulatez y renegar de su ascendencia africana, lo que indigna a Caridad: “¡Búscala la manera de irte haciendo un techito donde no te dé el sol, no sea que te pongas más prieta todavía, aspirante a blanquita!” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 121). Tradicionalmente el racismo en Cuba se han asociado, como decimos, con los Estados Unidos, entendiendo que en este país se produce como resultado de la segregación. Ochún les ofrece regresar porque les advierte que el racismo es peor en Estados Unidos, allá a donde van. Finalmente, una vez que Ochún desaparece las tres mujeres discuten sobre la identidad racial de la Virgen de la Caridad del Cobre que se les ha aparecido. Ésta discusión les lleva a la enumeración de toda una serie de adjetivos que describen las sutiles diferencias raciales en un abanico jerárquico que llega al absurdo. En ese sentido, si Ochún se define como la esencia de la *cubanía*, se sigue que es difícil establecer una definición racial de Cuba, y por lo tanto aboga por acabar con ese tipo de clasificación social. Lo evidente es que existe toda una jerarquía basada en esas descripciones, en cuyo último escalón se encuentra: “la negra conga, que es la más atrasada, chiquitica, gordita, zamba y no le crece el pelo” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 147). Pero también se sigue que la raza es un producto de las interacciones económicas, políticas y sociales, de tal manera que la raza es “a construct that is constantly negotiated. Central to the negotiation is how the practice of discrimination is either supported or tolerated by the state” (Sawyer 18).

Mark Sawyer señala que en momentos de crisis las políticas raciales sufren alteraciones, a veces favorables para grupos subalternos que ven la oportunidad para avanzar en sus derechos, representatividad, etc. Pero en el caso de la crisis económica de

los noventa, se produce un regreso a una ideología racista que discrimina a los negros y mulatos. En ese sentido, *Mar nuestro* mediante esta discusión sobre las sutilezas raciales parece querer destruir la construcción binaria de la identidad, de acuerdo con la raza y llamar la atención sobre las desigualdades que vivía la sociedad cubana. En palabras de Bhabha, el texto busca: “to displace the binary logic through which identities of difference are often constructed —Black/White, Self/Other” (5). Quizá la inclusión de una mayor diversidad racial en el bote habría enriquecido la problemática presentada.

TEATRO Y RITUAL EN *MAR NUESTRO*

María Antonia (1964) de Eugenio Hernández Espinosa es uno de los primeros textos donde se integra toda la tradición ritual yoruba en el teatro cubano. La puesta en Escena de Roberto Blanco en 1967 usó diferentes lenguajes dramáticos, desde el naturalismo hasta el expresionismo, pasando por la narración brechtiana y la ritualidad. La mitología yoruba informaba todos los aspectos del espectáculo, desde el vestuario hasta el uso de luces, y por supuesto los conflictos y las actitudes de los personajes. Hernández Espinosa ha integrado en su teatro “las leyendas, la poesía, el refranero, la danza, la música y los cantos de antiguas raíces yourba” (Martiatu, “*María Antonia: Wani-il-ere*” 57). Desde entonces, en el teatro y la danza la presencia de lo ritual ha sido un elemento constante. A partir de los estudios de antropología teatral, del teatro de Eugenio Barba, quien visitó Cuba, la influencia de Schechner, Peter Brook, Grotowski, lo ritual ocupa el escenario cubano, en un intento de acercar los espectáculos a lo litúrgico. *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera, *La noche de los asesinos* de José Triana, *Requiem por Yarini* de Carlos Felipe, *La cuarta pared* y *Ópera ciega* de Víctor Varela, y *Otra tempestad* o *Bacantes* de Teatro Buendía, son ejemplos de este uso de lo ritual a lo largo

de la historia del teatro cubano. Si bien en occidente el uso de lo ritual expresa un deseo por regresar a los orígenes del evento teatral, en una *mise en scène* que se convierte en una misa en la escena para aprehender lo invisible, parafraseando a Pavis (405), su uso difiere un poco en otras latitudes y en Cuba. Peter Brook busca en los márgenes la espiritualidad de la que carece Europa, se erige en el *seeing man* de Pratts, que se apropia del Otro y sus símbolos, descontextualizándolos para lograr sus propios fines. Por contra, en Cuba el regreso al ritual puede tener algo de autoetnografía, pero muchas veces son mecanismos de resistencia a la globalización que conlleva una temida pérdida de identidad, tal y como apunta Odette Cisneros y se hace visible en el teatro de Alberto Pedro. Pedro Morales comenta al respecto:

Particularmente entre los ochenta y los noventa, cuando la sociedad y la cultura cubanas se confrontan a modelos coherentes de sí, que precipitadamente comienzan a agrietarse o a hacerse rígidos, ese teatro inspirado en lo sagrado alimentó un diálogo afirmativo, enaltecedor y aglutinante con distintos sectores del público. Es decir, ese teatro fue y sigue siendo espacio de reafirmación y reencuentro, pero también de refugio y salvaguarda ante tantas incertidumbres que hoy vive la humanidad. (192)

Martiatu Terry menciona como ejemplos del ritual afrocubano en el teatro las siguientes obras: *Cefi y la muerte* (1983) de Ramiro Herrera, *Chago de Guisa* (1989) de Gerardo Fullea León, *Repique por Mafifa* (1992) de Fátima Patterson y *La piedra de Elliot* (1997) de Elaine Centeno. Lo afrocubano en los noventa es una defensa frente a la apropiación de occidente al tiempo que expresa la crisis que vive el país. Alberto Pedro

no llega al extremo de convertir sus piezas en rituales litúrgicos, al estilo de Víctor Varela, pero tanto en *Delirio habanero* como en *Mar nuestro* está presente ese elemento ritual y religioso de origen afrocubano. En la primera de las obras se hacía visible a través de la posesión que en un momento dado sufre el Bárbaro, siguiendo los ritos del Palomonte, religión africana de origen bantú que dialoga con los muertos. En *Mar nuestro* lo más evidente es la presencia de Ochún y Yemayá. La primera surge con todos sus atributos tradicionales, los collares, el abanico, el color amarillo, etc. Como un personaje más, dialoga con los personajes a un nivel humano. Por contra Yemayá se hace presente a través de la posesión de las tres mujeres, tal y como ocurre en el Wa-ni-il-ere. Lo ritual otorga una teatralidad especial al espectáculo, abriendo otras formas de acercamiento al mismo, más cercanas a lo fenomenológico e inmediato que a lo semiótico. La escena nacional había potenciado la presencia de estas figuras folclóricas, quizá motivada por lo que Pratt denomina autoetnografía⁶¹, en una negociación con las expectativas del centro, una vez que la necesidad de capital extranjero se hace acuciante y se promueve su entrada por cualquier medio posible. Pienso aquí en una película como *Guantanamera* (1995), que hace un comentario crítico sobre la situación en Cuba en los noventa, al tiempo que introduce elementos de la santería, en la imagen de la niña que encarna a Ikú, la muerte. No hay que olvidar que esta es una coproducción con la televisión española y que su distribución se vio muy limitada en Cuba. Fidel Castro llegó a hablar negativamente de este filme, sin ni siquiera haberlo visto, pero después se retractó, de acuerdo con Raúl Martín. Aunque se refiere más a la actitud de narradores

⁶¹ Mary Louise Pratt define los textos autoetnográficos de la siguiente manera: “Autoethnographic texts are typically heterogeneous on the reception end as well, usually addressed both to metropolitan readers and to literate sectors of the speaker’s own social group, and bound to be received very differently by each. Often such texts constitute a group’s point of entry into metropolitan literature culture” (9).

que publican en el extranjero, Elena Adell ha llamado a esta práctica jineterismo cultural, lo cual impone un sello negativo a estas prácticas, negando de plano lo que de productivo y positivo puede llegar a tener este intercambio. Como apunté anteriormente, quizá esté presente en el texto de Alberto Pedro estas tensiones relacionadas con la recepción del texto. Pienso en la canción que entona Ochún al aparecerse a las tres mujeres: una copla española. Pero creo que el elemento ritual y religioso tiene una labor más de resistencia. Como hemos visto, se está cuestionando una representación limitada de la identidad a través de la reelaboración del mito. Ochún así mismo cuestiona y se rebela contra los límites que se imponen en la isla y contra las amenazas que llegan desde el exterior.

En todo caso, quizá sea éste uno de los textos más débiles en cuanto a construcción dramática, por carecer de conflictos fuertes que lleven la acción hacia adelante. Simplemente se basa en una situación estática que contiene una carga de intenso dramatismo. Pero eso a mi juicio no es suficiente, y muchas veces el texto es demasiado explicativo y narrativo. No pude tener acceso a información sobre las puestas en escena del espectáculo, pero probablemente, dados los elementos rituales presentes, lo visual, rítmico, en resumen, lo espectacular, aquello que no es texto escrito y recitado, ocupe los huecos que deja el texto sin resolver. La obra no intenta criticar a aquellos que eligen la arriesgada diáspora, sobre todo la que se produjo en las peligrosas aguas del estrecho de la Florida en balsas. Así mismo, opino que está lejos de ser un tratamiento oportunista del tema, pues parte de la anécdota para ir más allá y tratar temas como el racismo, los roles de género, la muerte, la solidaridad, la identidad, la globalización. Sólo abre interrogantes y apunta razones posibles de la crisis. Por un lado se duele de la falta de armonía y de unidad del pueblo cubano, provocada por la crisis económica, el fin del campo socialista,

la llegada del capital extranjero. Cuba se ha convertido en una tumba que aboca a sus habitantes a un futuro sin esperanza, a una vida sin futuro, donde nadie tiene ya fe en el sistema, y apenas muestra amor al prójimo, en ese sálvese quien pueda, que pasa por encima de las vidas de los demás (simbolizado en el ataque del hombre con un diente de oro —después de que Esperanza lo salva—, el cadáver de la niña que abandonan al mar o la violencia entre las mujeres). La fe, la esperanza y la caridad abandonan Cuba irremediamente. La hipocresía, el racismo, las desigualdades de género, la escasez económica se apuntan como otras causas de esta diáspora. No es el camino, le espeta Yemayá a su hermana, pero esta le responde con una pregunta que no tiene respuesta: “¿Y cuál es el camino, Yemayá?” (Pedro Torriente, “Mar nuestro” 142). A lo largo del espectáculo Ochún se dirige a las autoridades del cielo constantemente, discutiendo lo que éstas imponen a las tres mujeres. Vale decir que Ochún, como símbolo popular de la identidad cubana, apropiado aquí por Alberto Pedro para erigirse en defensora de una nación representada por tres mujeres, se revela, disiente, y se enfrenta contra ese poder superior, encarnado en Yemayá, la orisha del agua del mar, de la maldita circunstancia por todas partes, bien simbolice al represión del sistema político, el enfrentamiento con el norte o la escasez... La obra se cierra lúgubrementemente sobre la mirada perdida de las tres mujeres, sin esperanzas, sin fe y sin caridad. La reflexión del autor sigue la que hizo Piñera en su día en relación con su *Electra Garrigó*: “En medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos” (13), como atados estaban al final del espectáculo los tres hermanos de *Manteca*. A partir de estos textos, la mirada de Alberto Pedro en su teatro posterior se vuelve más

ácida. *Esperando a Odiseo* es un monólogo que acaba con el suicidio de su protagonista.

El banquete infinito es una crítica a un gobierno que mantiene hambriento a su pueblo mientras los ministros deciden la política a seguir alrededor de un opíparo festín.

CAPÍTULO VI

PASIÓN MALINCHE: LAS SEMILLAS DEL TEATRO DE ALBERTO PEDRO

Uno de los textos más interesantes de Alberto Pedro es *Pasión Malinche*, escrito como parte de las celebraciones del quinto centenario del “descubrimiento” de América. Momento histórico de importancia inigualable en el desarrollo de Occidente, es el comienzo de los procesos de colonización de América, África y Asia a raíz del desarrollo que el capitalismo vivió en Europa, inyectado por la llegada del oro de América. No es este el lugar para entrar ni siquiera a hacer un sucinto resumen de las implicaciones de este evento histórico, ni mucho menos de las consecuencias que tuvo y tiene el colonialismo y postcolonialismo en el Caribe o Cuba. Pero consciente de esa realidad, obsesión de la literatura caribeña, Alberto Pedro, invitado por Televisión Española para proveer un texto con motivo de las celebraciones del “encuentro”, reflexiona sobre la situación del artista en antiguas naciones colonizadas, que aún luchan por deshacerse de esa dependencia cultural con la metrópoli. Y qué mejor marco que las celebraciones del quinto centenario. ¿Cuál debe ser la actitud del artista: plegarse a las expectativas de los posibles consumidores de su producto artístico, convirtiéndolo en mercancía, o ha de ser el teatro un espacio para la resistencia? ¿Tiene que ser Europa el referente cultural? ¿Cuál es el papel del teatro? ¿Qué relación existe entre el artista y su entorno? ¿Qué implica esta relación a nivel ético y artístico? ¿No es legítimo que el artista busque promocionar y vender su obra a un público amplio? ¿Qué problemas ha de tratar el artista? ¿Cómo resolver las tensiones entre el individuo y el colectivo, más allá de la traición? ¿Cuál es la

relación entre la cultura y el espacio geográfico que la define? Cancelando la relación entre identidad nacional y espacio geográfico, ampliando los bordes de la nación, el personaje de Lucrecia afirma: “Cuántos artistas no vivieron siempre fuera de su país y crearon una obra nacional” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 21); porque al fin y al cabo, “¿qué es la patria? ... ¿El lugar donde se nace?, ¿esa es la patria? ¿Un tipo de comida, de música, de altura sobre el nivel del mar, la temperatura?” (21).

A raíz de su participación en el rodaje de la película de Paul Le Duc, *Barroco* (1989), en México, el autor cubano empezó a reflexionar sobre la posibilidad de desarrollar *Pasión Malinche*, donde conjuga todas las preocupaciones mencionadas, inspirado por el malinchismo mexicano. Es un texto incómodo y crítico que se muestra más cuestionador con el status quo que sus obras escritas hasta ese momento y que marca una línea en su teatro posterior. En ese sentido, el texto continúa con una tendencia general tanto en la narrativa como en el drama cubano. En palabras de Amado del Pino: “Nuestros autores intentaron en los ochenta el salto de la exaltación épica a la visión crítica” (*Sueños del mago* 105). De su *Finita pantalones* hasta el texto que tratamos ahora hay un salto temático y cualitativo de envergadura. De alguna manera la trayectoria es similar a la que vivieron los narradores cubanos, que partiendo de la utopía del sueño revolucionario, acabaron narrando su desencanto y rastreando sus memorias para darle un sentido a su experiencia. La década de los ochenta, que empezó con el éxodo del Mariel, es testigo de un proceso de rectificación de errores que se cierra con el fusilamiento del general Ochoa y una sensación de desasimio que se acentuará con el Periodo Especial. Como ocurría con la narrativa: “se transita del individuo subordinado a las masas, en un

proyecto que privilegiaba lo colectivo, a un individuo autónomo, que decide sentarse a escribir su (la) historia” (Fornet 12).

Pasión Malinche se estrenó en 1989 en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de La Habana, con Elvira Enríquez, Celia García, Ramón Veloz como actores. Ese mismo año se hizo una puesta radial de la obra por Radio Nacional de España, realizada por Domingo Almendros. Minerva, directora de teatro, espera inquieta una llamada desde Madrid, de un productor teatral que llegará en breve a presenciar la puesta en escena de la última obra que está montando. Miriam Lezcano me comentó que el referente real de ese actante era “Juan Margallo, que es en quien estábamos pensando, el director del festival de Cádiz” (214). *Teatro Mío* ya había tenido un éxito inesperado en España con *Weekend en Bahía* y conocía los resortes necesarios para repetirlo. La obra reflejaba pues la preocupación del colectivo teatral. En ese momento llega Lucrecia, obsesionada por su voz y con la intención de ensayar su personaje, Malinche. El problema de su voz tiene toda una carga simbólica relacionada con la capacidad del Otro de hacerse oír, subordinado a hablar en el tono que se le requiere o traduciendo su idioma a los códigos de la metrópoli. En un momento dado Lucrecia se siente poseída por la verdadera Malinche y empieza a hablar como ella, enfrentándose a la directora y acusándola de hacer concesiones en pos del reconocimiento del productor español, con quien ha mantenido relaciones sexuales, al igual que ella hizo con Hernán Cortés. Incluso Malinche/Lucrecia acusa a Minerva de que la use sin rigor histórico, solamente para poder salir de Cuba e ir a actuar a España, y todo por ir al Corte Inglés: “Estoy harta de ser un instrumento” se queja Malinche (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 15). Este personaje adquiere un nivel simbólico que nos remite a todos los artefactos culturales

autóctonos que sufren un proceso de adaptación para hacerlos digeribles para el paladar occidental, con todo lo que implica de traición a su propia idiosincrasia. El mismo personaje de Lucrecia/Malinche propone crear un personaje más complejo, con más contradicciones, que no se ciña a la imagen simple que satisface las expectativas españolas del centenario. Enfrentadas en una pelea de esgrima en la que Malinche carga con una escoba y Minerva, la directora, con una espada, se acusan mutuamente de traición. Minerva justifica su actitud porque está harta del control del estado, del engaño, de la hipocresía, la falta de individualidad, el pesimismo, la burocracia que se había enquistado en Cuba a pesar de la campaña de rectificación de errores. En otro giro inesperado, la acción se interrumpe cuando entra Cristóbal, el verdadero escritor del texto que hemos visto ensayar hasta ese momento. El espectador descubre que está viendo teatro dentro del teatro. Lucrecia es en realidad la actriz I, directora del espectáculo y amante del autor. Ahora es ella quien echa en cara a Cristóbal que ha escrito el texto únicamente con la intención de poder ir a España. De lo mismo lo acusa él a ella. La tensión aumenta y tanto Cristóbal como la actriz I se lanzan prácticamente las mismas acusaciones el uno al otro. Vemos como, entre otros temas, la obra trata el tema del exilio del artista, del que quiere salir fuera para tener acceso a productos que no existían en la isla, como le ocurre a la actriz II, o incluso con el objetivo de quedarse y no regresar:

Y de hecho lo interesante es que el actor, que es un primerísimo actor de la televisión y el cine cubano, Ramón Veloz, nos hizo eso mismo — recordaba Miriam Lezcano en la entrevista personal—. La tercera función en Madrid no la hicimos porque Ramón el día anterior había hecho unas

declaraciones a *El País* anunciando que se quedaba en España. O sea que nos pasó exactamente lo que en la obra se cuenta. (211)

La obra se cierra con otra vuelta de tuerca cuando la actriz I/directora se siente poseída, esta vez sí, por la Malinche, y empieza a hablar con la segunda persona del plural, en un español peninsular. Con la lengua del colonizador resume la culpa que la obsesiona: “Me convertí en la lengua del conquistador, traduje sus mentiras como verdades, confundí a mi pueblo, revelé el secreto del gran laberinto...” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 45).

Como su título indica, la obra rastrea las implicaciones del deseo de un personaje arquetípico que simboliza la traición al propio pueblo en pos de satisfacer los requerimientos de lo extranjero. El malinchismo, de acuerdo con el diccionario de la real academia es la “actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio”. Octavio Paz nos recuerda que el sustantivo define negativamente las tendencias extranjerizantes en México. En concreto hace referencia a Malineli Tenepatl, la Malinche o Doña Marina (c.1502 - c.1529), amante de Hernán Cortés. “Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles” (Paz 77-78). La paradoja está en que el hombre, al repudiar a la Malinche, “rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica” (78). La certidumbre de una constante y repetida traición, de la cual se quiere renegar infructuosamente, parece formar parte de la identidad de los pueblos colonizados, en concreto de México, de acuerdo con Octavio Paz. La imposibilidad de escapar a esta realidad informa tanto los diálogos como la estructura dramática de *Pasión Malinche*.

El personaje histórico, Doña Marina, ejerció de traductora entre los españoles, los mayas y los aztecas. De la misma manera, los personajes de este espectáculo se debaten

entre traducir o no para la metrópoli sus códigos culturales en pos de obtener los beneficios que dicha traducción espectacular les reportará. Evidentemente es un texto que adopta un juego de máscaras, de mimesis, hibridez, ambigüedad, muy a tono con la literatura postcolonial, evitando imponer una respuesta al conflicto que presenta o fijar el significante en el constante devenir de su diferencia, pero problematizando esas relaciones del margen con el centro. Consciente de las dinámicas que existen en ese llevar más allá la propia cultura, objeto exótico de los márgenes, sabor que occidente convierte en saber a través de su mirada sancionadora, alza un entramado del que los personajes y el autor no pueden o saben salir. En su simplicidad la Actriz II lo expresa claramente:

¿Por qué entonces ese sentimiento de culpa? ¿Por qué? ¿Dónde está el pecado? Estamos esperando al gallego y bien. En cualquier parte del mundo los artistas se agrupan para hacer giras y no son considerados criminales. [...] Cuando regresemos nos van a respetar más. Para que te valoren aquí, tienes que haber triunfado allá, así ha sido siempre, no lo inventó este sistema. (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 36)

La obra tiene como uno de sus motivos estructuradores la técnica del teatro dentro del teatro. Aunque es un mecanismo usado desde el Renacimiento en el teatro inglés y español, Montes Huidobro incluye esta técnica dentro de las características conformadoras del teatro cubano:

Intentamos establecer que el teatro dentro del teatro es técnica preferencial de los dramaturgos cubanos. Hay razones internas que se explican en el carácter de su pueblo y en ciertas actitudes martianas: la lucha constante de

polos opuestos, el propio sentido martiano de la representación, la pugna entre la realidad y el ideal, la actitud deformadora del sueño y la distancia.

(113)

Huyendo aquí de definiciones ontológicas de lo teatral cubano, este conflicto del que habla Huidobro está presente en el texto de Alberto Pedro y bien articulado a través de los diferentes niveles de ficción y de los juegos metateatrales. Esta multiplicidad de niveles le permite al texto abordar diferentes temáticas desde varios puntos de vista, jugando con el horizonte de expectativas del espectador, e involucrándolo en la reflexión ética que propone el texto, pues sabemos que desde Shakespeare, “the play’s the thing wherein I’ll catch the conscience of the king”. Juegos metateatrales, de posesión, locura, teatro dentro del teatro, permiten que se rompa con la ilusión aceptada por el público, ilusión como sistema simbólico que el público se pliega a leer de una manera determinada. Esto provocará, en un sentido brechtiano, un distanciamiento del espectador con la esperanza de llevarlo a la reflexión. Afirma Anne Ubersfeld:

Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el “teatro en el teatro” dice no lo real, sino lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea. (37)

Pero al mismo tiempo, este juego de críticas al propio sistema y a la actitud del artista frente a lo autóctono y lo foráneo, que se va desvelando como unas muñecas rusas, producen esa sensación de entramado, red, encierro del que es imposible escapar. Lucrecia/Malinche reflexiona en voz alta: “El colonialismo es más vulnerable, puede

destruirse más fácil que la mentalidad colonialista” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 29), que la ideología del texto sostiene que sigue formando parte del pensamiento occidental y caribeño. Un motivo al que se recurre desde el comienzo del espectáculo ilustra esta red metateatral que comenta la dependencia cultural y económica a la metrópoli: el desnudo al principio de la obra. Lucrecia empieza a ensayar desnuda por iniciativa propia, justificándolo como metonimia del desnudo espiritual del personaje: “Es lo que se usa, si no hay desnudo no es teatro actual. Verás como la crítica elogia este detalle, pues la directora, más allá del texto, no sólo desnuda al personaje de alma sino también físicamente” (6). La directora, Minerva, se opone porque lo considera una concesión fácil al público: si bien los desnudos venden más, traiciona sus propios principios al ser gratuito y no relacionado con la esencia del espectáculo. Cuando se interrumpe la acción con la llegada de Cristóbal y éste empieza a justificar su texto y afirmar que no hay que hacer concesiones, la actriz II le responde: “¿Qué más concesión que ese desnudo? Estará hecho para criticar, pero es un desnudo” (36). En un último nivel el propio espectáculo de Alberto Pedro tiene ese desnudo que a nivel intradiegetico los personajes cuestionan. Ante la imposibilidad de superar estas contradicciones no es casualidad que el personaje de Cristóbal, al final del espectáculo, abandone el escenario gritando impotente: “¡Putas de mierda!” (47), renegando de esa Malinche que le recuerda su inevitable traición. La obra se erige como un comentario en relación con la ansiedad que sufren los artistas, en este caso cubanos, respecto a la inevitable influencia de los centros sobre los márgenes. No hay respuesta clara, porque la supuesta novedad también está dictada por los centros hegemónicos de la cultura. Malinche le deja en claro a Cristóbal: “Quisiste ser novedoso y caísteis en la trampa. La novedad también la dictan

ellos. Lo universal es lo que necesitan que se diga porque están convencidos de que Europa es el universo” (44). La misma elección de temas y personajes impiden la emancipación artística de los personajes. El texto llega a hacer comentarios bastante ácidos sobre la actitud de ciertos escritores caribeños: “Disfrázate, disfrázate de escritor tercermundista, caribeño, trata de convertir tus defectos dramáticos en renovaciones tropicales, que vas bien, muy bien” (35). Amado del Pino apuntaba que a finales de la década de los ochenta: “se acentúa la propensión a *mirarse el ombligo* y comienzan a aparecer textos en los que la vida teatral misma se convierte en un ingrediente básico del discurso escénico” (105)⁶². Es ese regreso al teatro dentro del teatro en un momento de reevaluación de principios e intenciones que empieza a producirse en el arte cubano y que se acentuará en el Periodo Especial. .

Como ya he comentado, la obra tiene ya esta carga de autocrítica y cuestionamiento que el autor va a infundir a textos posteriores, si bien partiendo de una defensa de un proyecto y un compromiso por parte del artista, en este caso dramaturgo, cuyo objetivo no es tanto político sino artístico y estético. Su deber, en palabras de Malinche, “no es proporcionar la felicidad, sino proponer, cueste lo que cueste, la dignidad” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 28). Aunque en un tono más desesperado, la misma idea se repite años más tarde en *Mar nuestro* en boca de Ochún. La posición ética que propone Malinche ha superado la concepción del teatro como instrumento social para la construcción del socialismo y el hombre nuevo, típica del teatro Nuevo de los años setenta; es decir, el teatro no puede proporcionar la felicidad, de eso se encarga, en teoría, la política. Pero, por contra, entiende que el teatro no sólo ha de mostrar al ser

⁶² El crítico cubano menciona los siguientes textos: *Confrontación* de Nicolás Dorr, *Las penas saben nadar* de Abelardo Estorino, *Una artista desconocida* de Tomás González, *Monólogo para un café teatro* de Carlos Franco.

humano en todas sus dimensiones, sino que tiene que reivindicarlo en su dignidad. Es cierto que dentro del discurso revolucionario las llamadas a la dignidad del pueblo son una constante, lo cual forma parte de las estrategias para pedir el sacrificio en pos de un ideal político, lo que impide un verdadero enfrentamiento a las causas estructurales de las crisis que viva la sociedad o, si acaso, es una manera de evitar cualquier disensión en aras de un objetivo común. Asumiendo la responsabilidad que impone en los sujetos la Revolución, Alberto Pedro, muy a tono con el espíritu reformador del periodo, reescribe el discurso de la dignidad en relación con las contradicciones que la propia Revolución tiene, lo que le hace decir a Minerva que está “harta de engañarme, de que nos engañemos [...], de que me compriman los mecanismos, las estructuras como a una naranja, y al final te pidan el jugo que ellos mismos no te dejan producir” (*Pasión Malinche* 27). Parece imposible, nos dice el texto, mantener esa dignidad acosado por fuerzas internas y externas. Por lo tanto, la obra destila un fuerte sentimiento de culpabilidad de los personajes, que no saben muy bien hasta qué punto traicionan sus propios principios artísticos en pos de un reconocimiento internacional, además de sentir y esconder esa necesidad de abandonar el barco que es Cuba. Anunciaba aquí un conflicto que tendría más peso en pleno Periodo Especial.

A tono con este conflicto, el texto quiere poner sobre el tapete las tensiones que agobian a los creadores culturales, expuestos a diferentes presiones que hacen más desesperada su situación. El personaje de Cristóbal reflexiona sobre su situación de indefensión y sacrificio: “Soy yo el que está amarrado como Tupac Amaru a los cuatro caballos: el público, la crítica, la dirección, la autocensura... o la censura, que para el caso es lo mismo” (42-43). Lo cierto es que la próxima escasez económica a la que se iba a ver

abocada Cuba cambiará la perspectiva de los artistas, que aprenderán a caminar por el fino hilo que une los intereses de los mercados internacionales con la demanda en la isla y su propia situación como creadores culturales. En todo caso, frente a la culpa, está la mirada irónica; frente al absurdo de la situación, el choteo: “A que no parecemos conspiradores artísticos, sino políticos. Cualquiera que nos oiga, sin saber de teatro, puede pensar que estamos planeando un golpe de estado” (36-37), concluye la actriz II. Finalmente, concuerdo con Rosa Ileana Boudet cuando señala que los temas que trata el texto no se limitan a los problemas de una compañía de teatro, sino que “are not doubt meant to apply to society in general” (“New Playwrights, New Challenges” 40).

Conjuntamente, el juego de máscaras sobre máscaras nos remite a la cuestión de la identidad como performance, como actuación y asunción de roles. Los inesperados cambios en los personajes indican la capacidad de adaptarse, en un proceso de mimesis, a la lectura que hace el centro del margen, para subvertirla inmediatamente después, introduciendo variaciones que distorsionan la imagen presentada. Esta asunción de máscaras nos remite a otro motivo habitual del teatro cubano y constante en la dramaturgia de Alberto Pedro, la locura. Cuando los personajes se interpretan a si mismos en distintos niveles, sufren algún tipo de posesión, como es el caso con la Malinche aquí, o con las tres mujeres en *Mar nuestro*, o creen ser otros personajes como el Bárbaro y la Reina en *Delirio habanero*, estamos pisando el terreno de la esquizofrenia. Ya Montes Huidobro consideraba la esquizofrenia como un motivo recurrente en el teatro cubano, que afectaba a los temas y las formas. Heidrun Adler afirma que la esquizofrenia en el teatro cubano: “es una forma de representar el anhelo de libertad de individuo/colectividad y el temor a la autoridad; y a la inversa también el

temor de excesiva libertad y la búsqueda de la autoridad, reflejado en la estructura circular de algunas piezas” (13). Este conflicto entre el deseo de libertad y la búsqueda de la autoridad forma parte de la ansiedad de los personajes de *Pasión Malinche*, pero también es una interrogante en los textos posteriores de Alberto Pedro, interrogante que nunca recibe una respuesta satisfactoria.

Además de esto, sobre la heterotopía del escenario se reproduce la heterotopía de otro escenario que representa el interior de una casa donde una yuxtaposición de tiempos crea un ambiente indeterminado: “El lugar y la atmósfera en cuestión son bien irreales. Podemos ver, es un ejemplo, un casco de soldado español del tiempo de la conquista junto al teléfono, un candelabro de velas, de la misma época, junto a una lámpara moderna” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche 2*). La casa, metonimia de la familia, metáfora de la nación, es objeto de representación dentro de la representación, uniéndose a esa reflexión sobre la construcción ficticia de la nación, al igual que ocurre con las identidades de los personajes. La acumulación de objetos a modo de museo que remiten a diferentes épocas son un comentario sobre los acontecimientos históricos que siguen obsesionando a los personajes y las conflictivas narrativas sobre los mismos. Aunque no lo trata en este texto, apunta al problema de la memoria y su construcción como pilar básico en la creación de la identidad individual y colectiva, central tanto en *Manteca* como en *Delirio habanero*. Además se produce la yuxtaposición, al decir de Benítez Rojo eminentemente caribeña en su naturaleza caótica, de diferentes temporalidades: lo premoderno encarnado por la espada, el casco, la propia Malinche, con el teléfono perteneciente a la modernidad occidental o la lámpara. Y como decíamos antes, la apropiación de los elementos del centro hegemónico y su reciclaje y transformación:

“Vas a tener que seguir ensayando sin la armadura de Hernán Cortés. Intenté conseguirla pero la alquilaron, como todos los años, al carnaval para una carroza de negros que se disfrazan de españoles. Cultura masiva, mi ángel” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 7), le advierte Minerva a Lucrecia. Este es un ejemplo de transculturación en la que entra lo carnavalesco que recodifica los signos. “Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed” (Bhabha 19). Esta intimidad que menciona Bhabha se extiende a partir de aquí a todos los textos que escribiría posteriormente Alberto Pedro, planteando preguntas que difieren constantemente su respuesta, que remiten a nuevas preguntas y que cuestionan la labor de un individuo que lucha por escapar de la cárcel del significante impuesto bien sea desde los límites de la Revolución o por la inminente globalización que difumina los bordes y convierte a individuos y artefactos culturales en mercancías para el consumo de occidente. Lo público y lo privado, en el teatro de Alberto Pedro, se difumina, y la acción de sus obras transcurre en esas heterotopías donde se borran las fronteras. La solución frente a esta situación la propone la actriz I: “Y no me hablen del momento actual, momentos más convulsos han existido y los artistas no han dejado de crear. (*Está agitada.*) Hay que hacer arte, ¡arte!” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 39), a pesar de las contradicciones que acarree el acto mismo y su producto.

En una década de inevitables cuestionamientos y precariedades, esa fue la respuesta de Alberto Pedro, quien, afortunadamente, tuvo en sus manos la posibilidad de llevar a las tablas sus textos. En *Pasión Malinche*, como vemos, está la semilla que germinará en sus textos posteriores, donde, como muchos otros dramaturgos en los

noventa, se sale de los limitados patrones marcados para el teatro revolucionario que el Teatro Nuevo había esclerotizado. Su teatro es eminentemente cuestionador, empezando consigo mismo (“Piensas quedarte en España, por eso escribiste ese panfleto, porque es un tema que puede ser atractivo para los españoles. ... No escribiste una obra, planificaste una fuga. ¿Qué diferencia hay entre tú y los que construyen balsas para irse navegando hacia Miami?” (25), acusaba la actriz I a Cristóbal el dramaturgo, y en definitiva a sí mismo) pero incluyendo a toda la sociedad. Fiel seguidor de Brecht, sus obras estaban muy ligadas a los acontecimientos históricos y sociales más inmediatos, pero van más allá de la anécdota inmediata en su labor de concientización social. Y en eso también seguía siendo brechtiano, aunque lo ritual, lo violento, la crueldad va extendiéndose sobre sus escenarios, en respuesta al desencanto que él y los miembros de su generación compartían. Sus dos últimos textos, escritos ya en el siglo XXI ni siquiera ofrecen una puerta o una ventana, como no sea para saltar por ella al vacío. *Esperando a Odiseo* nos relata la sangrante dualidad de un exiliado, criador de palomas, regresado a Cuba, algo insólito, que espera a un palomo, Odiseo, que no regresará jamás, quizá muerto como su hijo, ahogado al intentar cruzar el estrecho. El texto acaba con el suicidio del personaje. *El banquete infinito* es incluso más descarnada. Miriam Lezcano recordaba que: “Esta obra se escribió para un concurso en Grecia, un concurso que daba tanto dinero que uno podía vivir el resto de su vida. Un concurso que se convocaba por única vez en todo el mundo. Y no ganó” (238). Quizá por eso arriesgó a escribir un texto que era un ataque directo al poder encarnado por los gobernantes de un país que deciden su futuro en un banquete infinito, mientras el pueblo en el exterior emite gritos de hambre. Existe en su teatro esa necesidad de libertad, la que expresa la Actriz I en *Pasión Malinche*: “Necesito

libertad. No puedo tener una persona todo el tiempo sobre mí, fiscalizándome, dando opiniones, diciendo lo que tengo que hacer” (Pedro Torriente, *Pasión Malinche* 38). Por eso quizá sus obras se sitúan en esas heterotopías que al tiempo que cuestionan el entorno en que están insertas, transmiten esa idea de insularidad y encierro, espacio perfecto para la memoria y lo fantasmal. En esos espacios la obra de Alberto Pedro propone una reivindicación del individuo en conjunción con una crítica a los discursos hegemónicos represivos. Es en este sentido un teatro para la resistencia, una rebelión autorizada por su carácter marginal, un espacio para el bufón que disiente y salta y se desgañita. En este proceso se produce también un cuestionamiento de los límites de la nación que se acentúa con el cuestionamiento de realidades asumidas como incontrovertibles.

OBRAS CITADAS

- Ackerman, Holly. "Los balseiros: antes y ahora". *Encuentro* 36 (2005): 131-141.
- Adell, Elena. "Representaciones del intelectual Cubano (1986-1995): memoria, identidad y 'Performance'". Diss. University of Georgia, 2005.
- Alonso del Pozo, Calixto. "El húngaro borrado y la cerveza Hatuey". *Encuentro en la red*. 14 de junio de 2006. 7 de febrero de 2008.
<[http://www.cubaencuentro.com/es/encuentro-en-la-red/desde/articulos/el-hungaro-borrado-y-la-cerveza-hatuey/\(gnews\)/1150257600](http://www.cubaencuentro.com/es/encuentro-en-la-red/desde/articulos/el-hungaro-borrado-y-la-cerveza-hatuey/(gnews)/1150257600)>
- Álvarez, José B. *Contestatory Cuban Short Story of the Revolution*. Lanham: University Press of America, 2002.
- Álvarez Álvarez, Luis y Margarita Mateo Palmer. *El Caribe en su discurso literario*. Santiago de Cuba: Oriente, 2005.
- Arrom, Juan José. "La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético". *Certidumbre de América*. Madrid: Gredos, 1971. 184-214.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- Ballester, Juan Pablo, María Elena Escalona e Iván de la Nuez. *Cuba. La isla posible*. Barcelona: Destino, 1995.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. 8ª Ed. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.

- Benjamin, Walter. "What is Epic Theater?". *Understanding Brecht*. Trad. Anna Bostock. London: NLB, 1977.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Boudet, Rosa Ileana. "Delirio habanero. Locura contagiosa". *Tablas 1* (1996): 46.
- . "Material en siete autores". *Primer Acto 311* (2001): 100-117.
- . "New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater". *The South Atlantic Quaterly* 96.1 (1997): 31-51.
- . "Los Romaguera y la madre de Whistler". *Lanzar la flecha bien lejos*. (2006): 1-4. 9 de enero de 2008 <<http://rosaile.blogspot.com/2006/11/los-romaguera-y-la-madre-de-whistler.html>>
- Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre". *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Trad. John Willet. New York: Hill and Wang, 1964. 179-204.
- . *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Cámara Betancourt, Madeline. "Between Myth and Stereotype. The image of the Mulatta in Cuban Culture in the Nineteenth Century, a Truncated Symbol of Nationality". *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Ed. Damián J. Fernández y Madeline Cámara Betancourt. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2000.
- Cancio Isla, Wilfredo. "Week end en Bahía. La verdad artística que necesitamos (I)". *Trabajadores*. La Habana (18 de feb. 1987): 5.
- Capote Castro, Raúl Fidel. "Razones para un weekend". *Tablas 3* (1987): 45-46.

- Capote, Ángela. “Una puesta válida de *Weekend en Bahía* por TV”. *Tribuna de La Habana*. 9.200 (27 agosto 1988): 9.
- Carlson, Marvin. “Semiotics and Its Heritage”. *Critical Theory and Performance*. Ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007. 13-25.
- . *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
- . *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Carrió, Raquel. “Teatro y modernidad: 30 años después”. *De las dos orillas. Teatro cubano*. Eds. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid: Iberoamericana, 1999. 29-42.
- Casamayor Cisneros, Odette. “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa? Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”. *Caribbean Studies* 32.2 (2004): 63-103.
- . “RE: Negros de papel”. E-mail al autor. 21 de febrero de 2008.
- . “Negros de papel: Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana después de 1959”. *RFI-Colección Archivos UNESCO*. n.p.: n.p., 1989. 1-41
- Celdrán, Carlos. “Dos temporadas con Brecht”. *Argos Teatro*. 2004. 3 de marzo de 2008.
<<http://www.argosteatro.cult.cu/articulos%20de%20Carlos/Brecht.html>>
- Chongo Leyva, Juan. “La utopía es posible”. *Bohemia* 85.27 (julio 2 1993): 58-59.
- Collmann, Lilliam O. *Jesús Díaz. El ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang Publishing, 1999.

- Corbea Calzado, Julio. "El Cobre: un pedazo de Santiago". *La Jiribilla*. 11 de julio de 2001. 20 de febrero de 2008.
<http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n11_julio/313_11.html>
- Correa, Armando. "La otra mirada al texto". *Tablas. Mil novecientos ochenta y dos. Dos mil dos. Antología*. 70 (2002). 95-97.
- Counsell, Colin. *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. New York: Routledge, 1996.
- Cruz, Soledad. "Pegamos duro en España". *Juventud rebelde*. La Habana (12 nov. 1987): 11.
Cuban /Latino Theatre Archive. Dir. Lillian Manzor. 2002. University of Miami Libraries. 19 de noviembre de 2007.
<<http://scholar.library.miami.edu/archivoteatral/index.html>>
- De Ferrari, Guillermina. *Vulnerable States. Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.
- De la Campa, Román. "Mimicry and the Uncanny in Caribbean Discourse". *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 85-120.
- De Miguel, Maurilio. "Pablo Milanés rompe su relación con la política cultural cubana". *El Mundo*. 13 de junio de 1995. 12 de diciembre de 2007.
<<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/06/13/cultura/57741.html>>.
- de Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*. Madrid: Alianza, 2005.
- del Pino, Amado. "En busca de Manteca". *Revolución y cultura* 32.5 (1993): 69-70.
- . "En compañía de desamparado". *Revolución y cultura* 30.5 (sept-oct 1991): 61-62.

- . "En Pasión Malinche Alberto Pedro noquea la retórica". *Juventud rebelde*. (21 de sept. 1989): 8.
- . "¿Puede formarse un dramaturgo?". *Acotaciones. Crítica teatral 1985-2000*. La Habana: Unión, 2005. 189-195.
- . "Punto de giro. Una década de dramaturgia cubana". *Revolución y cultura* 1 (1998): 14-18.
- . *Sueños del mago*. La Habana: Alarcos, 2004.
- . "Un cementerio con sepulcros abiertos". *Revolución y cultura* 1 (2000): 68-69.
- . "¿Un teatro juvenil envejecido?". *Acotaciones. Crítica teatral 1985-2000*. La Habana: Unión, 2005. 196-200.
- Delirio habanero*. De Alberto Pedro. Dir. Raúl Martín. Acts. Laura de la Uz, Amarilis Nuñez, Mario Guerra. Sala Adolfo Llauradó. 15 de julio de 2006.
- Díaz, María Elena. "Rethinking Tradition and Identity. The Virgin of Charity of El Cobre". *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2000. 43-59.
- Dopico, Ana Maria. "Picturing Havana: History, Vision and the Scramble for Cuba." *Neplanta* 2002: 451-493.
- Elder. "Week-end en Bahía". *Verde olivo*. 28.7 (19 feb 1987): 60.
- Espinosa Domínguez, Carlos. "Una dramaturgia escindida". *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992. 9-77.
- Esquivel, Alexis. *Anquilosario* 2003. *La gaceta de Cuba*. 3 (2004): Portada.

- Essslin, Martin. "Beckett and the 'Theater of the Absurd'". *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*. Eds. June Schlueter y Enoch Brater. New York: MLA, 1991. 43-47.
- . *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin, 1987.
- Estévez, Abilio. *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Estorino, Abelardo. "Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles". *Tablas 2* (1987): 33-39.
- "Estreno en Francia de 'Manteca', obra cubana sobre el fin de la utopía". *Cubanet Internacional. Cuba nueva*. 12 de marzo de 2001. 20 de marzo de 2007.
<<http://www.cubanet.org/CNews/y01/12o3.htm>>.
- Évora, Tony. *Música cubana. Los últimos 50 años*. Madrid: Alianza, 2003.
- Falcón Paradí, Arístides. "Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba". *Latin American Theater Review*. 37.1 (2003): 95-103.
- Fernández, Damián J. y Madeline Cámara Betancourt. "Interpretations of National Identity". *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Ed. Damián J. Fernández y Madeline Cámara Betancourt. Gainesville (Florida): University Press of Florida, 2000.
- Fernández, Raúl. "The *Musicalía* of Twentieth-Century Cuban Popular Musicians". *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Ed. Damián J. Fernández y Madeline Cámara Betancourt. Gainesville (Florida): University Press of Florida, 2000. 263-276.
- Ford, Katherine. "El espectáculo revolucionario: El teatro cubano de la década de los sesenta". *Latin American Theater Review*. 39.1 (2005): 95-114.

- Fornet, Ambrosio. "La diáspora como tema". *La Jiribilla*. 2001. 25 de enero de 2008.
<http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n1_abril/009_3.html>.
- Fornet, Jorge. "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto". *Hispanamérica*. 32.95 (2003): 3-20.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Diacritics*. 16.1. 1986. 22-26.
- . *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. 2ª. Ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Frederik, Laurie Aleen. "Una mirada al trabajo colectivo del teatro de los elementos". *Conjunto*. 117 (2000): 58-72.
- Fresa y chocolate*. Guión de Senel Paz. Dirs. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. ICAIC, 1993.
- Fusco, Coco. "Bridge Over Troubled Waters. *The Bodies That Were not Ours. And Other Writings*. London: Routledge, 2001. 154-162.
- Gacio, Roberto. "Voluntad de permanencia. Festival de Teatro de La Habana". *Tablas*. 3-4 (1995): 3-10.
- González López, Waldo. "En primera persona. Dos obras: cuatro actores (II)". *Tribuna de La Habana*. 8.53 (7 marzo 1987): 2.
- . "En primera persona. Pasión Malinche". *Dominical Habana suplemento de Tribuna de La Habana*. 10.238 (8 de oct 1989): 3.
- Grant, María. "La bodeguita". *Opus Habana*. 1.2 (1997): 60-63.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. 392-403.

- Henken, Ted. "Balseros, boteros y el bombo. Persistencia de un trato migratorio especial". *Encuentro* 36 (2005): 142-163.
- Henríquez, José. "Emotivo recuerdo de Alberto Pedro Torriente. El estreno madrileño de *Mar nuestro*". *Primer Acto* 311 (2005): 118-119.
- Hernández, Erena. "Happy comienzo para un actor". *Tablas* 3 (1987): 47-50.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.
- Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labors of Memory*. Trad. Judy Rein y Marcial Godoy-Anatívia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Johnson, Peter. "Unravelling Foucault's 'different spaces'". *History of the Human Sciences* 19.4 (2006): 75-90.
- Lamas, Carmen Esther. *The Virgen De La Caridad Del Cobre and Cuban National Identity*. Thesis (Ph.D. in Comparative Literature and Literary Theory) -- University of Pennsylvania, 2004.
- Lane, Jill. "Black/face Publics: The Social Bodies of *Fraternidad*". *Critical Theory and Performance*. Ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007. 141-155.
- Leal, René. "Asumir la totalidad del teatro cubano". *Ollantay* 1.2 (1993): 26-39.
- . *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Leonard, Candyce. "Festival Reports. Notes on Recent Cuban Theatre (2002-04)". *Latin American Theatre Review*. 37.3 (2004): 157-164.
- . "La cubanía. The Soul of Cuban Theatre in the Mid- 1990's". *Latin American Theatre Review* 30.2 (1997): 139-52.

- Lezcano, Miriam. "Apéndice A. Entrevista a Miriam Lezcano". *Heterotopías insulares: identidad y resistencia en el teatro de Alberto Pedro*. De Diego del Pozo. Diss. University of Georgia, 2008. 211-246.
- Maggin, Donald L. *Dizzy: The Life and Times of John Birks Gillespie*. New York: HarperEntertainment, 2005.
- Marques Ravelo, Bernardo. "El amor, madre, a la patria. Número especial de la revista Areito". *Bohemia* (4 de agosto de 1978): 4-9.
- Martí, José. "Nuestra América". *Obras completas*. Vol. 6. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. 15-23.
- Martiatu Terry, Inés María. "El negro: imagen y presencia en el teatro cubano contemporáneo". *De las dos orillas: Teatro cubano*. Eds. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid: Iberoamericana, 1999. 111-120.
- . "María Antonia: Wa-ni-il-ere...". *Tablas*. Extraordinario (2002): 52-57.
- Martin, Randy. "Cuban Theatre Under Rectification. The Revolution after the Revolution". *The Drama Review* 34.1 (1990): 38-59.
- Martín, Raúl. Entrevista personal. 29 de junio de 2007.
- Martínez Tabares, Vivian. "El reencuentro: un tema polémico". *Conjunto*. 109 (1998): 32-36.
- . "Manteca: catarsis y absurdo". *Conjunto* 95-96 (1993-1994): 98-101.
- . "Mirar atrás desde el siglo XXI". *Tablas* 4 (2000): 3-13.
- . "Theater as Conspiracy: An Interview with Alberto Pedro". *South Atlantic Quarterly* 96.1 (1997): 53-63.

- . *Didascalias urgentes de una espectadora interesada*. La Habana: Letras Cubanas, 1996.
- Masud-Piloto, Félix. “Bienvenidos a Guantánamo. Una perspectiva histórica”. *Encuentro* 36 (2005): 121-130.
- Mitchell, Stanley. “Introduction”. *Understanding Brecht*. De Water Benjamin. Trad. Anna Bostock. London: NLB, 1977. vii-xi.
- Monleón, José. “Con Alberto Pedro Torriente. Una entrevista de José Monleón”. *Primer Acto*. 255.4 (1994): 97-100.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- Moore, Robin D. *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Morales López, Pedro. “De la ritualidad teatral y la teatralidad ritual: aproximaciones conceptuales”. *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Eds. Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk. Madrid: Iberoamericana, 2003. 191-197.
- Muguercia, Magaly. “El don de la precariedad”. *Teatro y utopía*. La Habana: Unión, 1997.
- . *Teatro y utopía*. La Habana: Ensayo, 1997.
- Müller, Erika. “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la isla”. *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Janett Reinstädler y Ottmar Ette. Madrid: Iberoamericana, 2000. 143-51.

- Niurka, Norma. "Honran a Celia en Cuba". *El Nuevo Herald* [Miami] 25 de julio de 2003: C1.
- Nuez, Iván de la. *La Balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Orovio, Helio. *Cuban music from A to Z*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Ortiz, Fernando, and Enrico Mario Santí. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Otero, José Manuel. "En Pasión Malinche la magia se impone". *Granma*. 26.157 (3 de jul. 1990): 7.
- . "Weekend en Bahía no defrauda". *Granma*. 23.35 (12 feb. 1987): 4.
- Padrón, Juan Nicolás. "Re: Mensaje de JOTAENE". E-mail al autor. 5 de marzo de 2008.
- Padura Fuentes, Leonardo. *El viaje más largo*. Puerto Rico, San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.
- . *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . "Vidas paralelas". *Según pasan los años*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. 64-81.
- Palls, Terry L. "A New Language for Today's Cuban Theater". *Latin American Theater Review*. 31.2 (1998): 125-129.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 5ª Ed. México: Fondo de cultura económica, 1967.
- Pedro Torriente, Alberto. "Delirio habanero". *Tablas* 1 (1996): 47-66.

- . “Manteca”. *Conjunto* 1993-94: 102-120.
- . “Mar nuestro”. *Cinco obras en un acto*. Ed. Waldo González López. La Habana: Letras Cubanas, 2001. 103-150.
- . *Pasión Malinche*. n.p.: n.p., [c. 1989].
- . “Weekend en Bahía”. *Repertorio teatral*. Ed. Amado del Pino. La Habana: Letras Cubanas, 1990. 287-331.
- Peláez, Rosa Elvira. “*Week end en Bahía* o el sueño convertido en complot”. *Granma* 23.14 (19 de enero de 1987): 6.
- Pereira, Manuel. “Barcelona: a la carta”. *Encuentro en la red*. 6 de noviembre de 2003. 7 de febrero de 2008.
- <<http://arch1.cubaencuentro.com/desde/20031106/ddb03391abd70a19744c4e7a656436c2/printing.html>>
- Pérez, Teresa. “La escena cubana contemporánea y la vuelta a la palabra poética”. *Conjunto*. 109 (1998): 24-31.
- Pérez Sarduy, Pedro. “¿Qué tienen los negros en Cuba?”. *Encuentro 2* (1996): 39-48.
- Pérez, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. 3^a ed. New York: Oxford University Press, 2006.
- . *To Die in Cuba. Suicide and Society*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005.
- Perna, Vincenzo. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Burlington, VT: Ashgate, 2005.
- Piñera, Virgilio. *Aire frío*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990.
- . *La isla en peso. Obra poética*. Barcelona: Tusquets, 2000.

- . "Piñera Teatral". *Teatro Completo*. La Habana: Ediciones R, 1960. 7-30.
- Pogolotti, Graziella. "Mostrar lo invisible". *De las dos orillas. Teatro cubano*. Eds. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid: Iberoamericana, 1999. 19-27.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigiliada*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Portuondo Zúñiga, Olga. *La Virgen de la Caridad: símbolo de cubanía*. Santiago de Cuba: Oriente, 1995.
- Pratt, Mary Louise. "Introduction". *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992 (2003). 1-11.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2005.
- Ramón, Neysa. "Fin de semana en una 'instalación'". *Bohemia*. 79.8 (20 feb 1987): 8-9.
- . "Un dramaturgo se arriesga". *Bohemia*. La Habana 80.6 (5 feb 1988): 13-14.
- Rekalde, Xabier. "Voces desde la soledad cubana". *El Mundo*. 19 de abril de 1994. 12 de diciembre de 2007.
<<http://elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/04/19/cultura/710227.html>>.
- Ribeaux Diago, Ariel. "Ni músicos ni deportistas: sobre las imágenes del negro en el arte cubano". *AfroCubaWeb*. 24 de febrero de 2007. 20 de febrero de 2008.
<<http://www.afrocubaweb.com/arielribeaux.htm#ni>>
- Rizk, Beatriz J. "Introducción. Sincretismo, transculturación o yuxtaposición de sistemas religiosos: del culto y sus prácticas". *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Eds. Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk. Madrid: Iberoamericana, 2003. 19-31.

- Roach, Joseph R. "Critical Race Theory". *Critical Theory and Performance*. Eds. Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007. 135-140.
- Rojas, Rafael. "La diferencia cubana". *Cuba. La isla posible*. Eds. Juan Pablo Ballester, María Elena Escalona e Iván de la Nuez. Barcelona: Destino, 1995. 34-41.
- . "Todas Las Habanas de Cuba". *Primera revista latinoamericana de libros*. 1.1 (2007): 6-7.
- Rouse, John. "Brecht and the Contradictory Actor". *Critical Theory and Performance*. Ed. Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. 295-310.
- Ruiz, William. "Delirium para leer —sin demasiada atención— en un bar inexistente de La Habana". *La Gaceta de Cuba* 5 (2006): 62.
- Sadowska-Guillon, Irene. "El teatro de Alberto Pedro Torriente: estrategia de supervivencia". *Tablas* 3 (2005): 38-42.
- . "Utopías de recambio. Entrevista con Alberto Pedro". *Tablas* 3 (2005): 41-42.
- Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Simmel, George. "The Stranger". *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1950. 402-408.
- Starcevic, Dino. "El regreso del Bárbaro y la Reina. Teatro. Una esclarecedora obra habanera escrita hace doce años da luces sobre el presente". Reseña de *Delirio habanero*, dir. Raúl Martín. *La Nación* 11 de febrero de 2007. 13 de enero de

2008.

<<http://www.nacion.com/ancora/2007/febrero/11/vueltadehoja979465.html#>>

Stevens, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican*

Drama. Gainesville: University of Florida Press, 2004.

Suárez Durán, Esther. “¡Salve, otro, los que van a vivir te saludan!”. *Como un batir de alas*. La Habana: Letras cubanas, 2006. 45-63.

Sublette, Ned. *Cuba and its Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004.

Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke UP, 1997.

Turner, Víctor. *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Ubersfeld, Ann. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.

Valiño, Omar. “Trazados en el agua. Apuntes para una geografía ideológica del teatro cubano de los noventa”. *Trazados en el agua*. Santa Clara (Cuba): Capiro, 1999. 63-88.

Vázquez, Lilian. “*Manteca*: la metáfora de la utopía”. *Tablas* 3-4 (1995): 35-36.

Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Antillana, 1983.

Vicent, Mauricio. “Pablo Milanés crea en Cuba la primera fundación cultural ‘sin fines ideológicos’”. *El País*. 12 de diciembre de 2007. 25 de junio de 1993.

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/MILANES/_PABLO_/MuSICA/CUBA/>

Pablo/Milanes/crea/Cuba/primera/fundacion/cultural/fines/ideologicos/elpepicul/19930625elpepicul_1/Tes/>.

---. “Sabina, Serrat, Aute y Miguel Ríos actuarán en Cuba en apoyo a la isla”. *El País*. 12 de junio de 1994. 12 de diciembre de 2007.

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/SERRAT/_JOAN_MANUEL_/MUSICA/RIOS/_MIGUEL_/CANTANTE/AUTE/_LUIS_EDUARDO_/MUSICA/SABINA/_JOAQUIN/CUBA/elpepicul/19940612elpepicul_5/Tes?print=1>

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 2ª Edición. Ottawa, Canada: Girol Books, 1991.

Zalacaín, Daniel. “El viaje a la otra orilla: exilio y reencuentro”. *De las dos orillas. Teatro cubano*. Madrid: Vervuert, 1999. 187-202.

Zavarzadeh, Mas’Ud. *Seeing films politically*. Albany: State University of New York, 1991.

APÉNDICE A

ENTREVISTA A MIRIAM LEZCANO

En la carpeta del Hotel Habana Libre de La Habana

7 de julio de 2007

Se está preparando la publicación de las obras completas de Alberto Pedro. Hay dos textos que no están incluidos en este volumen. ¿Cuáles y por qué?

Finita pantalones no la vamos a publicar por decisión mía, porque es una obra menor en comparación con las grandes obras de Alberto. En la publicación nosotros no incluimos *Finita pantalones*, que tengo que comunicárselo a la editora porque es ahora que lo decidí, y otra obra que se llama *Lo que sube*, que es cuando en Cuba hubo una influencia muy grande del teatro de la producción. Bueno, había un autor. Muchos autores rusos se pusieron en ese periodo, en los ochenta y en los setenta todavía. *Finita pantalones* es una obra muy menor que es un ejercicio. Pero además es una cosa de agitación y protesta. Es un periodo convulso como los periodos que nosotros tenemos a cada rato. Aquí cada cierto tiempo hay un periodo convulso. Y entonces, este periodo convulso coincidió con esa *Finita pantalones*, que es un monólogo callejero, escrito ahí, en un segundo. Darle las paginitas a la actriz, ni dirección tuvo, realmente no valió la pena. Y la otra, *Lo que sube* es la de la producción.

¿Cómo se inició el Teatro Mío?

Entonces con *Weekend en Bahía* inauguramos el grupo. Porque nosotros, los dos, yo como directora y él como actor, trabajábamos en el teatro Bertold Brecht. Pero hubo un

intento de Perestroika en el teatro. Empezaron a autorizar la creación de pequeños grupos que se llamaban “proyectos”. Entonces yo dejé la dirección general del grupo que yo dirigía y creamos este grupo que se llama *Teatro Mío* en 1985. El nombre es de Alberto.

¿Por qué Mío?

Porque todos los teatros tenían nombres rimbombantes de héroes o de García Lorca y todo eran nombres. Y Alberto y yo pensamos en hacer una cosa diferente, un teatro no con esa cantidad de personajes, donde se hacían grandes espectáculos, producciones con Alemania, con Bulgaria, con Rusia. Entonces nosotros empezamos a hacer un teatro de pequeño formato, con excelentes actores. En este caso estaban Mirta Ibarra y Ramón Veloz. El espectáculo fue hermoso. Fue en el 87. El la escribió a finales del 86, *Weekend en Bahía*. Y la estrenamos en febrero del 87 en el teatro nacional. Entonces ahí empezamos un periodo en que nos pusimos como de moda. Realmente fue un espectáculo extraordinario.

¿Cómo fue la reacción del público y la crítica?

No, a teatro lleno, pero no en las esferas burocráticas no gustó para nada, porque es una obra que cuestiona el poder, cualquier poder que ejerza violencia sobre el individuo. O sea, que le ponga metas, límites.

Háblame un poco de la evolución de esta obra en los escenarios y su repercusión internacional.

Esta obra, *Weekend en Bahía*, la escribió de un tirón, sin el final. Y el final lo improvisamos en el teatro ya a punto del estreno. Entonces después de esas funciones en el Teatro Nacional, la vio un empresario español y empezamos a acudir al festival de Cádiz. La primera vez con *Weekend en Bahía*, que fue en el mismo año en que se estrenó,

en el 87. En Cádiz tuvo tanto éxito que en vez de una función que teníamos programada, hubo que dar una detrás de otra para que el público se tranquilizara, porque fue como un motín. Después de las funciones hicimos una gira por Andalucía, por todo el sur de España. Después con *Weekend en Bahía*, al año siguiente, fuimos a Toronto. Y en el 89 Alberto escribe la otra obra, *Pasión Malinche*. Porque en eso, Alberto era un escritor muy de circunstancias inmediatas. A él no le importaba para nada el futuro de sus obras. A él lo que le importaba era comunicarse con el espectador de hoy, ahora mismo. Tiene un poema que se llama “Urgencia de vivir” que un poco lo caracteriza. Y entonces en el 89 fue aquella furia por el quinto centenario y en España creo que fue la feria de Sevilla unos años más tarde, en el 92. Fue como un boom del encuentro entre dos culturas o el descubrimiento como decían los españoles en el 89. En el 89 pusimos *Pasión Malinche* aquí muy poco y nos fuimos al festival de Cádiz otra vez.

***Pasión Malinche* es una obra que trata el tema del jineterismo cultural, ¿no?**

No, de la traición, como la Malinche de Hernán Cortés. No tiene nada que ver con el jineterismo.

Es la traición a los propios principios en pos de un interés personal.

Ah, eso sí, pero no era jineterismo. Incluso esa palabra todavía no existía. Pero es como una traición a su país, a su pueblo, a su cultura, a su cultura, ¿no? Es como venderte al colonizador, pero todo eso con un tono muy festivo, mezclando la comedia con el drama. Los protagonistas son Malinche, que no es Malinche, que se llama Lucrecia, y una escritora. Malinche, es una crítica al malinchismo, a traicionar. La obra transcurre hoy porque lo que la obra presenta es a un grupo de teatro que hace una obra que se llama

Pasión Malinche para aprovechar todo el movimiento del quinto centenario y salir al extranjero, o sea, unos para quedarse, otros para conocer. Esa es *Pasión Malinche*.

Entonces sí podríamos hablar de jineterismo cultural, en el sentido de que el artista se traiciona a si mismo para conseguir salir del país y poder vender su obra.

Sí, puede ser. O sea, en vez de la entrega del cuerpo al extranjero es la entrega del espíritu, del talento y todo lo demás. La obra empieza con una directora y una actriz. Y la actriz es la que interpreta a la Malinche, pero no logra un acercamiento que le guste a la escritora. Entonces empiezan el ensayo, uno de los últimos ensayos porque van a mostrárselo a un director de festivales español, que es Juan Margallo, que en realidad si fue. Entonces están haciendo cualquier cantidad de concesiones y de la mitad de lo obra hacia adelante, como en la tercera parte de la obra, aparece el escritor, el personaje del escritor. Y ahí surge toda una discusión de por qué a cada uno de ellos le interesa ir al extranjero. Hay a quien le interesa para comprar zapatos, hay a quien le interesa para quedarse a vivir en otro país. Y de hecho lo interesante es que el actor, que es un primerísimo actor de la televisión y el cine cubano, Ramón Veloz, nos hizo eso mismo. La tercera función en Madrid no la hicimos porque Ramón el día anterior había hecho unas declaraciones a *El País* anunciando que se quedaba en España. O sea que nos pasó exactamente lo que en la obra se cuenta.

¿Por qué escribe Alberto Pedro esta obra y cómo fue el proceso de creación de la misma?

Rápidamente le surgió la idea. Él había hecho la película *Barroco* en México y conoció a mucha gente en México y allá se le llamaba malinchismo a la traición. Y entonces vino muy entusiasmado con esa película y empezó a escribir *Pasión Malinche*. Pero antes de

terminar *Pasión Malinche* ya estábamos leyendo con los actores. Y los actores nos daban soluciones, aportaban soluciones, pero no era creación colectiva.

Ahora que lo mencionas, ¿cómo funcionaba el proceso de creación del texto y de la puesta en escena? ¿Se simultaneaba el proceso de escritura con el del montaje del espectáculo?

Todas las obras fueron así. Generalmente a Alberto se le ocurría la idea. Y una vez que se le ocurría la idea era obsesivo, no sabía hablar de otra cosa, una vez que tenía una idea.

En fin, cocinando, paseando, a altas horas de la noche, él no podía dejar de hablar de la obra. Y entonces, por ejemplo, yo participaba, ¿en qué medida? El me decía bueno: “¿es posible que dos mujeres se batan con espadas en un escenario?”. Y yo le decía que sí.

“¿Y entonces cómo lo vamos a resolver?” A él le daba mucho trabajo describir el ámbito escénico. Y hasta que él no tenía el ámbito escénico, donde se iba a desarrollar la acción, no podía escribir, no avanzaba. Tenía la idea, pero no el ámbito escénico generalmente, donde se desarrolla la acción. En el caso de *Weekend en Bahía* Alberto concibió la obra, la escribió casi en 24 horas, casi, menos el final que lo descubrimos dos o tres días antes del estreno. Transcurre en la casa de él. Los personajes se reencontraron aquí, en este hotel [Habana Libre]. Se reencuentran, porque Mayra viene como turista. Y él vive aquí, que es lo que digamos un fracasado, un hombre que ha tenido que hacer muchas concesiones, diciendo cosas que no sentía, para resolver, que es una palabra clave en Cuba, para resolver problemas como la vivienda, los problemas de la vida cotidiana. Porque nuestra historia ha sido muy azarosa, ha sido tremenda. Entonces ellos se reencuentran y pasan toda la noche discutiendo en una habitación en Bahía. Bahía es un reparto en las afueras de la ciudad. El título es *Weekend en Bahía*, pero realmente es una

noche en Bahía. En la obra se debaten cuestiones ideológicas, pero el objetivo de él es acostarse con ella. Y ella viene realmente buscando el reencuentro con sus raíces. O sea, que un poco es un diálogo de sordos, porque ella hasta juega con él diciéndole que tiene el SIDA y él se espanta. Pero ella no puede permanecer aquí, porque ya sus valores son otros. Y él no puede irse porque él estaba amarrado a Cuba y no conoce otro idioma: está amarrado. Pero además irse no era tan fácil. Irse era muy difícil.

Háblame de *Pasión Malinche*

Pasión Malinche se desarrolla en un teatro, pero como si el espectador estuviera en el telón de fondo, o sea, viendo el patio de butacas enfrente, y lógicamente toda la perspectiva y todo contribuye a crear la ilusión de que hay un telón de boca, que realmente en la obra es un telón de fondo. Cuando entra el escritor, porque ellas paran de ensayar, ese telón se abre y él aparece. Y ahí uno descubre que es un ensayo. Y esa ahí donde realmente se debaten ideas, es donde realmente se discuten los objetivos que cada uno tiene para impresionar a Juan Margallo, que es en quien estábamos pensando, el director del festival de Cádiz. Cuál es el objetivo de cada uno de ellos para viajar. La actriz que hace de Malinche simplemente quiere quedarse, quedarse en España de alguna manera. El escritor no sabe bien dónde está parado. Realmente nunca se llega a saber si él también está escribiendo para quedarse. Pero realmente en esos momentos el objetivo de la mayor parte de la gente joven era irse.

¿Podrías explicar un poco más como se concebían los espectáculos? ¿Podrías desarrollar la idea de la concepción de espacios a la hora de crear el texto y la puesta en escena?

Alberto Pedro concebía el espacio pero lo concebía conmigo. Él por ejemplo, si yo necesitaba hacer otra gestión, él se hacía cargo del ensayo pero era incapaz de concebir armar la puesta en escena, el movimiento de los actores en el espacio, la geografía escénica. Esto eran cosas que a él le daba trabajo imaginarlo, al extremo de que todas las acotaciones que aparecen en las obras son las acotaciones de la puesta en escena.

Entonces la descripción del espacio es mía, porque es de mi puesta en escena. También era de él, porque él asistía a todos los ensayos, es decir, yo asistía al proceso de creación del texto porque vivíamos juntos. Yo soy directora, tengo más posibilidades de concebir un espacio. Y discutíamos cada escena cuando la escribía. Él cuando se quedaba solo no podía escribir, no se sentía motivado. Porque él necesitaba que alguien lo escuchara, era un maestro en la creación del diálogo, un maestro. Y entonces trabajábamos todo el tiempo, cada escena era discutida, la edad de los personajes... Pero entonces él magistralmente escribía eso. Lo más difícil en el teatro son los diálogos, que no sean palabras, que tengan diálogo teatral, no palabras. Y Alberto era un maestro en eso.

Cerrando el capítulo de la creación de textos. En los ensayos, él cuando veía la solución de una escena en el escenario, o veía como funcionaban los diálogos, ¿alguna vez cambiaba el diálogo, los textos, porque algún actor le decía esto no me funciona?

Constantemente, eso lo hacía constantemente. Por ejemplo, *Pasión Malinche* la leímos antes de estar terminada en mi casa, en nuestra casa. Entonces ahí uno de los actores, no, el hijo de una actriz que asistió a la lectura, propuso que fueran tres personajes en vez de dos. Porque inicialmente estábamos trabajando sobre la idea de dos personajes. Y entonces el hijo de la actriz que es actor y vive en España ahora, Javier Ávila sugirió por

qué no aparecía el autor de ese texto, porque estábamos un poco trabados, por eso hicimos la lectura con los actores para escuchar sus opiniones. Y efectivamente Alberto tomó esa idea y le pareció excelente. Entonces introdujo el personaje del escritor. Por lo tanto a partir de la mitad de la obra son tres personajes.

Entonces Alberto Pedro escribe *Desamparados*, una obra basada en el texto de Bulgakov.

El maestro y Margarita. *Desamparados* es un caso raro, porque Alberto en el año noventa estuvo ingresado en terapia muy grave. Tenía pancreatitis crónica, hemorrágica. Y le quitaron de fumar, beber, todo eso. A él le gustaba beber y fumar mientras escribía. Le quitaron beber y fumar, y tenía reposo. Cuando nos fuimos para la casa, tenía reposo relativo y todo lo demás. Y entonces yo le hablaba mucho de *El maestro y Margarita* que yo vi la puesta en Moscú, porque yo estudié en Moscú. Yo vi la puesta de uno de los directores más importantes de la Unión Soviética. No sé ahora porque no he vuelto después de la Perestroika, el cambio de poder y todo el rollo que tienen allá.

¿Quién era el director?

Liubimov. Yo le había contado muchas veces, incluso desde que tu te bajabas del metro, desde que tu subías del metro, ahí en el metro, en la estación de metro que estaba frente al teatro ya había montones de gente pidiendo, preguntando si tú tenías boletos libres y ofreciéndote grandes cantidades, hasta treinta rublos —en ese momento el rublo valía— hasta treinta rublos por una entrada. Porque además era un teatro tolerado, tolerado, igual que aquí éramos nosotros. Tolerado. Nunca fuimos aplaudidos por los funcionarios. Y las obras tenían, eran víctimas de una manera muy indirecta de censura. De una manera muy indirecta. Por ejemplo, *Manteca* nunca se autorizó ponerla en televisión. Había muchos

directores interesados, y nunca se permitió. *Desamparados*. Fue un momento muy difícil aquí, porque salió una película, *Alicia en el país de maravillas*. Esa película fue censurada, organizaron una cosa que se llamaba brigadas de respuesta rápida que asistían al teatro con el ánimo de que no hubiera reacción del público. Entonces el público se cohibía, no sabía que quienes estaban allí eran brigadas de respuesta rápida. Nadie lo sabía. A nosotros nos mandaron una, un día. Y entonces a mí me llamó la atención un poco...

¿Con qué obra?

Con *Desamparados*. Imagínate que aquí está el escenario y entonces fueron con una cámara de video y la colocaron aquí abajo. O sea, todo lo que ocurría de esta mitad del escenario para acá la cámara no lo captaba. Entonces yo estaba furiosa, y me acerqué y le pregunté: “Bueno, ¿qué ustedes están haciendo, tienen permiso? ¿Cómo es esto?”. “Sí, sí, estamos autorizados por la directora general del teatro”. Y digo: “¿Para quién están grabando?”. “No, para la radio, para Cuba Visión Internacional”. ¿Pero tú te crees? O sea, ellos estaban viendo la mitad. Lo que importaba era escuchar. Hicimos nada más que doce funciones. Y felizmente fuimos de gira a Venezuela y Colombia y entonces allí hicimos funciones con *Desamparados*. Se estrenó entonces en el 91. Alberto en la convalecencia la escribió, en la convalecencia. Bueno, ya te cuento, que a él le gustaba fumar y beber mientras escribía. *Desamparados* es una obra trascendente. Él parte de *El maestro y Margarita*, aunque *El maestro y Margarita* no se desarrolla en una casa de locos. *El maestro y Margarita* tiene infinidad de locaciones, hasta el cielo, hasta de que sé yo, el tranvía, a bordo de un tranvía, en la unión de escritores y artistas de Rusia, todo eso. Pero él entonces escogió un manicomio, y puso a los personajes, usó los personajes

del autor, en una sola locación, que era una casa de locos. O sea que realmente no es una versión, es una obra escrita a partir de *El maestro y Margarita*. Las peripecias que Alberto escribe son todas relacionadas con la relación entre el hombre y el poder, cualquier poder. Y entonces era una obra en ese momento contestataria. Pero bueno, la presentamos en Colombia y en Venezuela después y después no se puso más.

Y aquí solamente tuvo doce funciones. ¿Por qué no se puso más?

Porque no nos dejaron, no, a pesar de que el teatro se llenaba, no nos dieron un alargamiento del tiempo para seguirla representando. Entonces era una obra compleja de muchos personajes y tenía que ser en el teatro donde la estrenamos, en el Teatro Nacional. Y no se puso más. Lamentablemente. Ahora yo la tuve que volver a leer para la edición y, para la editora, y me parece una obra excepcional y muy valiente. Yo era la especialista en Bulgakov y había visto la puesta en escena, pero él ni siquiera se acercó a la puesta en escena de Liubimov porque no la había visto. Pero sí se leyó la novela muchas veces; desde el hospital estaba leyendo la novela y un buen día se le ocurrió llevarla al teatro lo cual parecía un suicidio.

Una obra tan complicada

Porque era una obra tan complicada, y resultó un éxito. Después...

Viene *Manteca*. Este es el gran éxito de Alberto Pedro.

Viene *Manteca* que fue un éxito enorme. *Manteca* tuvo en Cádiz un premio que se da en el festival de Cádiz que se dio una vez nada más. Y además hicimos más de una función en Cádiz. Y después hicimos una gira por el norte de España. Entonces nos fuimos hasta Santiago de Compostela, en Madrid actuamos. El representante que era un español nos llevó donde él quiso. Él manejaba el dinero.

¿Qué motivó la puesta en escena y la creación de una obra como *Manteca*? Porque habla de un período específico.

Habla de un periodo específico, específico, sí, un periodo muy duro. En ese momento un poco que no interesaba mucho que se hicieran críticas, porque estábamos en un periodo donde se luchaba por la supervivencia. O sea los actores, yo tenía un actor que vivía muy lejos y llegaba extenuado a los ensayos, en bicicleta, no había transporte, no había comida... yo le decía a Alberto y él estaba de acuerdo conmigo: “O nos vamos, o creamos”. Y nos salvó, y realmente fue una obra salvadora. Pero esta obra tuvo una censura bestial, que fue que de repente no nos daban teatro para estrenarla. Y la obra estaba lista, con excelentes actuaciones, y no nos daban teatro para estrenarla. Nosotros ensayábamos en una comunidad hebrea, una parte que era de cultura, un gran salón que era de cultura, que se había convertido en una suerte de almacén del teatro Bertold Brecht.

¿Dónde estaba esa comunidad?

En 3 esquina I. Está en reconstrucción. Ya va a perder todo su encanto. Es un almacén donde estaban las piezas, la escenografía, el vestuario del grupo Bertold Brecht que se disolvió una vez que yo me fui. Bueno nadie quería en ese momento esa responsabilidad porque eran ciento y pico de personas y ponían un director y mañana lo quitaban y así hasta que el grupo se disolvió casi con la creación de *Teatro Mío*. Y bueno, entonces, yo dije: “pues la vamos a estrenar en el almacén”. En el almacén, que en el fondo se veía como un cementerio de obras de teatro, era como un cementerio de obras de teatro. Había una escenografía montada de otro director, de José Milián, y él utilizaba el frente de la escenografía. Entonces yo decidí que nosotros íbamos a utilizar la parte de atrás de la

escenografía de él para hacer allí nuestro espectáculo. Y bueno, ahí se conformó la escenografía con cosas que conseguíamos nosotros. Alberto un día se apareció con una escultura que fue importante después en el espectáculo. Entre todos. No había talleres en ese momento funcionando, no había telas, no había madera para hacer escenografía, no se hacía escenografía. Entonces todo lo hicimos nosotros. Había apagones constantemente. Pero entonces, ¿qué hicimos? En la parte de arriba de ese lugar hay un balcón y cristal. Entonces cuando el sol daba sobre el escenario, eran las cinco de la tarde, y a esa hora empezábamos la función, que no era función, primero. Yo dije que eran ensayos generales con público. Y bueno, ya cuando se convirtió en un hecho inevitable después estuvimos en todos los teatros. En el Nacional y en el Mella. Y quedó bellísimo en aquel lugar, porque el cementerio de escenografía y de utilería del teatro Bertolt Brecht daba la imagen precaria que se daba en escena, como que fue un hallazgo milagroso. Hacíamos las funciones sin luz, cuando era todavía de día con la luz que entraba por aquellos cristales, y con música en vivo, con Sergio Vitier, que hizo la música, que era *Manteca* de Chano Pozo.

El título de *Manteca* hace referencia a la grasa del cerdo pero también a la marihuana, para transmitir el sentido de alucinación. ¿Qué papel juega el significado de la marihuana dentro de esta obra?

En esos momentos realmente uno vivía completamente alienado. En el caso de nosotros, nosotros no estábamos pasando hambre ni nada, gracias a los viajes. Y Alberto después hizo una película, *Gallego*, y viajó también y trajo dinero, y qué se yo. Pero la gente estaba como alucinada, era como..., hay una escena en *El maestro y Margarita*, cuando le arrancan la cabeza al editor. Entonces la gente se va acumulando y después cada uno

tiene una versión distinta. La gente estaba completamente enajenada. A la gente lo que le interesaba era comer y tratar de descansar a la hora que ponían la luz para poder poner los ventiladores o el aire acondicionado. Pero a veces había apagones de doce horas. Fue un periodo muy difícil. Entonces el programa era una libreta de abastecimiento y dentro están los miembros de la libreta de abastecimiento y lo que dan. Y al final en esa época en la prensa salía el horario de apagones, a tu barrio le tocaba del doce del día a doce de la noche. Entonces pusimos al final el horario de apagones. Eso fue muy lindo. Esa obra yo la quiero mucho.

En una reseña del espectáculo que leí se describe cómo al final de la obra los personajes intentan avanzar entre unas cuerdas. ¿Por qué?

La obra empezaba primero con “hay que matarlo”, y entonces nosotros lo cambiamos, cuando vino la comisión que venía a ver las obras lo cambiamos por “hay que hacerlo”. Y a Alberto le pareció que era más sugerente. Matarlo era una cosa determinada, mientras que hacerlo, no sé sabe qué cosa es. Entonces, el tema principal de esa obra es la pérdida de la utopía, no es la comida. Entonces los personajes cuando se dan cuenta que han perdido aquello que les daba una razón para vivir empiezan como a atrincherarse dentro de aquel cuarto. Porque además ellos tienen que hablar todo el tiempo, cómo están criando un cerdo en el apartamento y es pequeño. Ellos todo el tiempo tienen que cuidarse de los vecinos que no oigan todo lo que pasa dentro de la casa. Es treinta y uno de diciembre. Entonces con los muebles, con los trastos, porque eran trastos, que habíamos utilizado en el montaje, con todo eso se hace una trinchera entre el público y el escenario, con sillas volcadas. La acción transcurre en un espacio cercado con una soga gruesa. Entonces ellos, en ese momento, terrible, deciden atrincherarse, para defenderse,

nadie sabe de qué se tienen que defender. Pero bueno, en realidad perdieron la utopía, y entonces empiezan a elogiar que si le hablaban [al cerdo], que si uno lo tiene que ver ahí todos los días, y tiene que verlo y se convierte en parte de la familia y todo lo demás. Y entonces deciden después buscar otro. El lugar por donde van a buscar el otro es por esas montañas que se han creado para atrincherarse. Entonces, hay un juego en Cuba que es seguir al líder. Que tú vas delante y el que va detrás tiene que ir haciendo lo que tú haces. Lo hizo Jorge Cao, es un actor excepcional que radica en Colombia, pero era actor fundador de nuestro grupo. Él era el líder, y entonces hicieron las cosas más increíbles, pasar por debajo de un sillón, de un sillón volcado y pasar por debajo y todo eso, y después tienen que encaramarse por encima de unos burros de esos de cargar cosas, unos burros así, tienen que encaramarse y todo eso. Y ese es el final muy optimista, ellos están muy felices porque van a encontrar otro. Entonces están discutiendo ya cómo lo van a tratar, todo eso. Dulce, que es el personaje femenino, es la que mantiene un precario equilibrio entre el escritor homosexual, expulsado de la universidad, y el otro, que es alguien que estudió en Rusia, como yo, y viene con su familia. La [esposa] rusa no soportó y se fue con los niños y él dice que es comunista. Es el más amargado de todos, grita en un monólogo que soy comunista, soy comunista, todo eso. El final ese, ellos están muy eufóricos porque de lo que se trata es de conseguir otro, lo que no se sabe es otro qué. Esa fue la mejor temporada, la que hicimos en el almacén.

El espectáculo cambiaría al ir al Mella.

Cambió completamente, en el Mella tuvimos música en vivo también. Una pequeña orquesta, tocando Sergio Vitier, y aquí hay un tocador de tambor muy importante que se llama Tata Güines. Nosotros logramos ir a Colombia y Venezuela con Tata Güines,

Sergio Vitier y otro músico más. Y entonces hacían la música en vivo. Y yo conocía Tata Güines que era un personaje super interesante.

¿Y tiene una grabación de la puesta en escena?

No, creo que no. De *Manteca* no. De *Desamparados* se grabó en Venezuela, pero muy mal, porque se hizo con las luces del teatro. Y *Pasión Malinche* se hizo para la Radio y la Televisión Española, ni el texto se conserva. Ahora estamos luchando para encontrar ese texto, porque se hizo en un papel muy extraño, lo que se consiguió, un papel como éste, más o menos, y los libretos, era un momento en que no había nada, ni manera de imprimir las cosas.

¿Y Televisión española no debe tenerlo en archivo?

Sí lo tiene, claro. Se hizo por la serie *Iberoamérica y su teatro* que dirigía Sánchez Torelli. Se grabó para la radio nacional de España y para la televisión española y se puso relacionándolo con las obras relacionadas para la preparación del quinto centenario. Nosotros no nos preocupábamos por la memoria mucho de las cosas. Cuando terminábamos la temporada con una obra, casi inmediatamente Alberto Pedro empezaba a escribir otra.

¿Por la inmediatez, la urgencia por comunicarse con el público y tratar sus problemas inmediatos?

Sí, sí. Pero de todas maneras, por ejemplo, ni *Desamparados*, ni *Manteca*, ni *Weekend en Bahía* son textos de ocasión, sino que son textos donde se refleja la vida de los cubanos en las distintas etapas. Alberto insistía mucho en que nosotros trabajábamos para el espectador de hoy, el que convive con nosotros. No le importaba para nada la trascendencia.

Otro tema que trata *Manteca* y creo que de forma muy interesante y en un año además que se empiezan a escribir textos narrativos sobre ese tema, como *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* de Senel Paz o *Máscaras* de Padura Fuentes, se hace una película como *Fresa y chocolate*, es la homosexualidad. Se toca de forma tangencial en el personaje de Pucho.

Sí, Pucho. Sí, también porque ahí se dice que fue expulsado de la universidad.

Incluso su hermano Celestino tiene una situación muy ambigua con su amigo el pintor.

Bueno eso es muy interesante, eso es un ardid o es verdad de Pucho, para molestarlo.

Parece que sí. Hubo un tal pintor que lo quiso pintar y todo lo demás, pero es Pucho quien le adjudica la relación homosexual a Celestino. Pero nosotros nunca lo vimos así.

El problema del homosexualismo, y el despido de los homosexuales de la escuela de arte, de la universidad, de todas partes, está dada en Pucho y en Celestino cuando narra de alguna manera la biografía de Pucho, cuando lee el capítulo de la novela que Pucho está escribiendo. Que es sobre el tema mismo de la escasez, y después de la abundancia utópica. Y bueno, *Manteca* después sí se siguió poniendo. Después de los viajes y todo, por última vez la pusimos en el 2003, en el mismo lugar donde se estrenó, la pusimos.

Pero ya las circunstancias eran otras, porque *Manteca* la primera vez la gente lloraba, y se reía, porque se reía todo el tiempo, y también lloraba. Tengo una amiga, una bailarina, tiene su propia compañía. Ella había acabado de llegar de Australia. Y se le ocurrió ir a ver la obra y después nos fue a ver al camerino llorando, porque dice que ella encontraba que la gente en La Habana estaba tan delgada y tenía tan mal color. Y que la gente que ella dejó rozagante aquí estaban como esqueletos. Entonces ella asoció todo eso y fue al

camerino llorando. Y bueno, esa representación del 93 es la mejor. Esa la del almacén. Siempre se creaba un distanciamiento y el público se identificaba con alguno de los personajes. Ahí está también la crítica. Es la pérdida de la utopía, desde distintos puntos de vista. Fíjate que la obra termina, bueno no termina, pero que hay un momento en que Celestino empieza a gritar: “Soy comunista, coño, soy comunista de aquí, comunista de aquí”. Ese es un momento patético, el personaje está completamente enajenado. Había realmente mucha enajenación en ese momento.

A continuación se escribe y estrena *Delirio habanero*. Háblame de este montaje.

Delirio Habanero fue producida por la fundación de Pablo Milanés. Incluso en *Delirio habanero* hay una escena que es idea de Pablo. Pablo tenía una fundación que ya no existe. Él creó una fundación con su dinero para ayudar a la creación artística en todos los medios. Entonces Alberto fue a ver a Pablo, fuimos a ver a Pablo, con la idea de unir de alguna manera dos figuras de la música cubana, Celia Cruz, que está prohibida, todavía no se pone, y Benny Moré. Y este personaje de Varillas que es un barman, que es un personaje muy conocido en Cuba. Incluso, fíjate que no se dice el nombre. Es la reina, el bárbaro. Después se hizo un homenaje a Celia cuando murió con esa obra, aquí. Sí, pero lo hicimos nosotros en un teatro chiquitico porque quisimos. Salió en el *Miami Herald* inmediatamente, al otro día.

¿Qué año fue eso?

El estreno, en el 94.

¿El homenaje?

Fue cuando la muerte de Celia. Ahora no me acuerdo qué año fue. Lo pusimos en el museo de Bellas Artes, en el año de la muerte de Celia. Exactamente. Hacía poquito que

se había muerto Celia. Entonces lo pusimos en una sala pequeña que nosotros utilizamos a veces que nos recibe muy bien, que es el teatrillo de Bellas Artes. Un lugar muy agradable y muy buen público. Entonces *Delirio Habanero* es como una parábola de la sociedad, porque ellos están en un lugar que de un momento a otro va a ser demolido. Ellos se reúnen, son tres enajenados, lógico. En primer lugar nosotros no íbamos a encontrar a un actor que se pareciera a Benny Moré, no íbamos a encontrar a una actriz que se pareciera a Celia y Varillas sí lo podía hacer cualquiera pero bueno. Entonces este ardid que se le ocurrió a Alberto, por supuesto, de que fueran tres locos, con distintos grados de locura. Antes de ponerla aquí fuimos a la primera y única jornada de la fundación Pablo Milanés en Madrid, en el teatro de la Villa. Aquí se puso un fin de semana y viajamos rápidamente con la fundación Pablo Milanés, que llevaba música, artes plásticas y el grupo en ese momento era un grupo de la fundación Pablo Milanés, porque toda la producción fue de Pablo, y nosotros cargamos hasta con una Victrola, una tragamonedas de esa, que tiene la escenografía. En esos momentos fuimos ricos con la fundación. Entonces, en un ensayo donde invitamos a Pablo. La fundación quedaba muy cerca del lugar este que yo te cuento, la sinagoga, y Pablo fue a ver una función. Entonces hay un momento en la obra que hablan de los rumberos famosos, esa fue una sugerencia de Pablo. Y rápidamente Alberto la introdujo, la historia esta de los rumberos famosos. Era como un reflejo de la realidad que vivíamos, porque en el 94 no se sabía qué podía pasar aquí, aquí podía pasar cualquier cosa. Las condiciones económicas no se avizoraban, los problemas económicos, cómo se iban a resolver. Estábamos completamente a la deriva. Allá en Madrid tuvo también éxito. La presentamos en Madrid en una sola función.

¿Dónde?

En el teatro de la Villa, pero en el pequeño. El teatro de la Villa tiene un teatro muy grande y uno muy pequeñito que parece una sala de conferencias. Ahí la presentamos. Justamente cuando el viaje con la fundación Pablo Milanés. Pablo viajó también con nosotros. Se cerró la jornada con un recital de Pablo.

La obra es como un ritual que se lleva a cabo en unas ruinas, ¿no?

Ese lugar va a ser derrumbado. Ellos se empecinan en hacer ese ritual cada noche, de que están en algún lugar, en la vida de La Habana. No había vida nocturna, a nadie se le ocurría salir de noche. Además, habían cerrado los cabarets.

¿La acción en qué momento transcurre?

En el 94. Es una obra muy bella. Y tiene una estructura también muy interesante porque es como en círculo. Circular, ritual. Con repeticiones. Maravillosos personajes los tres. Después la pusimos aquí. Las funciones que se hicieron aquí fueron en el teatro nacional también, dos funciones. Después fuimos a España. Hicimos una función. Y después hicimos algunas temporadas, varias temporadas.

¿Cómo fue la recepción del público?

Muy buena, realmente el teatro de Alberto Pedro en la década del noventa era un teatro seguido por la gente, la gente iba donde quiera que nos presentábamos.

¿Esto era así porque Alberto Pedro creaba un espacio para el cuestionamiento y la crítica?

Alberto decía que el teatro era subversión permitida, pero era subversivo por naturaleza. De hecho sí. *Delirio habanero* fue una producción de la fundación de Pablo Milanés. Realmente el ministerio de cultura no nos dio nada para esa [obra]. Pablo compró la

victrola, las banquetas eran banquetas que teníamos en los almacenes, en fin, toda la escenografía... además era muy sencilla, no era como la de Raulito⁶³. Era un espacio grande con muy pocos elementos, o sea, banquetas de bar, un bar que es una maleta, puesta encima de un banco. [La puesta en escena] descansaba fundamentalmente sobre las luces. Alberto escribió también *Delirio habanero* en estas circunstancias porque él quería huir del éxito de *Manteca*. El no quería repetirse. Entonces en *Manteca* teníamos el escenario atiborrado de objetos, como si estuviera el público realmente en un almacén. Entonces *Delirio habanero* la hicimos como un ballet, con las banquetas, la maleta, que es donde guarda Varillas las botellas, con esas mesitas auxiliares de restaurantes, entonces la abre y pones la maleta encima. Y botellas, no beben nada, es mentira, pero pretenden que beben ron Bacardí. Y cada uno viste como cuentan de sus éxitos. Todo eso.

En esta obra se regresa de nuevo al tema de la locura, la alienación. ¿Por qué?

Sí, pero en este caso sí son psiquiátricos. Están en un delirio. Porque la enajenación en *Manteca* es diferente. Los personajes no están locos. Los personajes se cuidan del exterior, de todo lo que pueda pasar en el exterior y la amenaza viene de fuera. Ellos están metidos ahí con la amenaza de que los derrumben y a eso se aferran. En mi puesta al final, cuando ya se ven las luces de los camiones, que eso Raulito no lo puso, el escenario se llena de luces laterales, que son los camiones que vienen a derrumbar eso. Entonces la solución que ellos le dan es salvar la victrola. Entonces se van con la victrola, la salvan del derrumbe.

⁶³ Se refiere a la puesta en escena de Raúl Martín en el verano de 2006, que tuvo lugar en la casona de Línea, La Habana..

Una cosa que me parece interesante es lo siguiente: en el año 97 es cuando Ry Cooder saca su CD Buena Vista Social Club, y empieza a recuperarse y a recrearse fuera de Cuba esta imagen de la Cuba prerrevolucionaria. Nuevamente, Alberto Pedro tiene la visión en el año 94 de rescatar esas dos figuras de la Cuba republicana, pero también de recuperar una memoria que había quedado olvidada. Y otra cosa que me parece muy actual ahora mismo es el tema de las ruinas de la ciudad, y en eso me parece estupendo que Alberto tuvo esa visión. Algo que ahora está muy vigente.

Como todos los escritores que tienen talento se adelantan. Porque por ejemplo, después de *Delirio habanero*, el tema de los cubanos, que andan por el mundo entero, tú vas a Egipto y te encuentras a un cubano con un camello, y en Australia, esta amiga mía andaba por Australia. La gente quería irse a un lugar distinto, porque ya, el hombre nuevo, el comunismo estaban siendo cuestionados, ya se había caído el muro de Berlín, ya se había caído la Unión Soviética. Alberto estaba muy impresionado también por todo esto. Cómo un sistema que parecía tan sólido, y que era la meta de los gobernantes, por donde íbamos nosotros detrás de los líderes, pensando quién sabe qué cosa. Pero esa caída del muro de Berlín y la pérdida de esa ciudad perfecta, que es el comunismo, del “cada cual según su capacidad; a cada cual según sus necesidades”. Eso ya se derrumbó. Ya en *Desamparados*, que ya se había caído el muro de Berlín, hay también una crítica a la directiva de la burocracia. Hay una confesión del maestro en un momento donde él dice que él cometió el error. Todas las cosas que se deben hacer él las señala como un error, por eso ha ido a para a aquel manicomio, por errores que él cometió. Es un poco

cínico y el espectador sabía exactamente, que justamente el escritor había hecho lo que tenía que hacer, su obra, pero la burocracia...

Otra cosa que relaciono con la locura, es el doble discurso en Cuba, lo que yo digo públicamente y lo que yo hago o pienso en privado. Esto crea una doble moral y un estado de esquizofrenia y neurosis.

Porque además, por ejemplo, en esas asambleas de todos los trabajadores, nadie decía lo que pensaba, todo el mundo decía lo que querían oír las personas que estaban en la mesa. En realidad, en *Manteca* hay como un exilio interior, no, la gente se refugia en sí mismo, y Dulce está en el medio tratando de mantener aquel estado que ellos tienen en aquel apartamento. Es un exilio también pero interior. El único contacto con la realidad es la fiesta de disfraces a la que asiste Pucho. Y Celestino que tiene que ir a buscar los residuos para mantener el puerco. Pero ellos han roto con el exterior, tienen todas las ventanas cerradas, no quieren saber qué pasa fuera.

Después de esto llega *Mar nuestro*. Me imagino que viene motivada por la crisis de los balseiros del 94. ¿Cómo surgió la creación de este texto?

Alberto esa noche..., cuando aquello nosotros teníamos un carro chiquitico, un carro polaco, y por casualidad, el día que se formó el maremagnum, que la gente andaba con lanchas por la calle, iban al malecón y se lanzaban y se iban, pero estaban siendo reprimidos porque hubo golpes, pedradas, de todo. Fue como una guerra civil. Y Alberto andaba por la zona. Alberto era muy cobarde. Le tenía mucho miedo a que le pegaran, a que lo metieran preso, a todo, él era un poco paranoico, un poco paranoico. Entonces él andaba por esa zona, donde ocurrió todo eso, y donde vinieron las brigadas esas de respuesta rápida, a atacar, en Centro Habana. Y llegó a la casa muy asustado y me hizo el

cuento y yo no se lo creí, claro que no se lo creí. Porque por radio y televisión no se estaba diciendo nada, nunca se dijo. Pero el llegó muy impresionado. Y escribe *Mar nuestro*. Que es ya el éxodo, la necesidad de irse de donde uno está y hacer lo que uno quiere. Y también por ideas... las tres, la cuarta es una virgen, las tres muchachas tienen razones diferentes para irse. Hay una dura crítica al estado, realmente. La gente ocultaba sus creencias en gavetas. La gente se metía en la religión afrocubana, pero no vestían de blanco ni se ponían collares. Ahora es una furia con eso. O sea, hay un monólogo de *Mar nuestro* que cuenta perfectamente eso de la doble moral. Se dice una cosa y se piensa otra. Y ellas están atrapadas de todas maneras. Justamente ellas caen en el mar de los sargazos, quiere decir que no hay salida, esa obra es bastante pesimista.

Es relevante el uso de la imagen poderosa de la barca como metáfora de la insularidad cubana. Pero la obra trasciende, y va más allá y hace una reflexión, no sólo sobre Cuba, sino sobre el mundo en general, ¿no es así?

Sobre el mundo, claro. El problema que ustedes tienen con los marroquíes. Italia, Francia está llena de emigrantes, Italia también, España. Yo creo que esta es una obra muy bella. No la hemos puesto más porque la actriz, que es una gran actriz cubana, Luisa María Jiménez, dice que le hacía mucho daño hacerla. Yo le dije: “bueno, tú me avisas cuando estés preparada, de nuevo para hacerla”. Ella dice que se desgarraba mucho con esa obra.

¿Qué personaje hacía ella?

Fe. Esperanza la hacía una actriz de televisión muy famosa, Thaimí Alvariño, y Caridad era una actriz de otro grupo de teatro, no era del grupo. Es una mulata, no teníamos eso, en el grupo. Muy bien. Una actriz de teatro fundamentalmente. Y la virgen es la actriz con la que estoy trabajando ahora. Yo creo que sí, que *Mar nuestro* también dice otras

cosas. Alberto tenía una característica que fue criticada por algunos críticos que era que él escribía cada obra como si fuera la última y entonces él tenía una habilidad muy grande para hablar de todo lo que le preocupaba en el momento en que escribía esa obra para que todo estuviera ahí. Cada obra la escribía como si fuera la última. Era urgencia de vivir, y tenía razón.

¿Después de la pancreatitis, eso le afectó su manera de concebir la vida, la escritura, el teatro, el sentido de urgencia?

No. El tenía un temor muy grande a la muerte. Hay un libro de poemas que no se ha publicado que se llama *Punto final* que en ese libro el tema fundamental es la muerte. Lo terrible que es tener que morir. Fue criticado, realmente era el estilo, su estilo, en cada obra decir todo lo que tenía que decir en ese momento. Y estaba justificado por el tema. Entonces, después de *Mar nuestro...* deja ver. Porque él escribía a ritmo de una obra por año.

Háblame de *Paso de dos sobre el muro* o *Madonna y Víctor Hugo*. ¿Por qué tiene dos títulos esa obra?

Pa de deux sobre el muro era el primer nombre. Eso se hizo para el festival de Manizales, en Colombia, con actores colombianos. Y fuimos al festival e incluso inauguramos el festival. O sea que fue una obra un poco de... queríamos ir a festival de Manizales que se cumplían 20 años. Y los dos actores colombianos eran interesantes, estaban recibiendo un taller nuestro y entonces decidimos que el taller debía ser una puesta en escena que era la mejor manera de que ellos adquirieran un poco de experiencia, eran gente muy joven. Y entonces de ese taller salió *Paso de dos sobre el muro* y con ese nombre fue al festival de

Manizales. Y aquí cuando fuimos a actuar en un teatro en La Habana vieja, era un público muy especial, un nivel, no es como el público del Vedado, es otro público.

¿En qué teatro?

El teatro Fausto en Prado. Entonces le pusimos *Madonna* y *Víctor Hugo* pensando EN ese público por Madonna, que era muy famosa aquí. A Victor Hugo no lo conocía mucha gente, pero a Madonna sí. Pensamos que iba a haber más público, pero el teatro era un teatro muy desagradecido. Y esta no es de las grandes obras.

No es cierto que el Teatro Fausto no tenía muy definida su línea de espectáculos?

¿El teatro Fausto? No, cualquier cosa. Ahí cualquier cosa. Ahí yo puse *Don Juan* de Moliere antes de conocer a Alberto. *La boda de los pequeños Burgueses*, de Brecht, *El esquema* de un autor cubano.

¿Artiles?

Artiles. *El esquema* de Artiles. Todo eso se puso en ese teatro. Pero es un público muy especial. Porque es un público como un público que tuvimos una vez en Madrid, en un municipio. Las Rozas creo que era. Giramos por los municipios que ustedes los llaman de otra manera. Entonces, ahí en Madrid nos pasó lo que nos pasó en el teatro Fausto, que la gente gritaba: “dale alante, dale un golpe, ahí la quiero yo ver”, los españoles. Nosotros pues nos divertíamos mucho, hablaban con los actores. El público a veces aplaudía en la mitad de la obra. No sé cuantos serán pero varios municipios de Madrid.

Paso de dos sobre el muro trata el mismo tema... es un pescador que está pescando en el malecón y se encuentra con una extranjera. Entonces la extranjera empieza a interrogarlo y empiezan a tratar de identificarse mutuamente, pensando lo peor uno del otro en todos los casos. Y entonces nada, en la discusión, la extranjera viene con el cuento de que

quiere comprarle su bicicleta, es de noche, en el malecón. Y empiezan el debate, él tratando de adivinar de dónde es ella. Y bueno ahí transcurre la obra hasta que se descubre al final que ella no es ella, es un travesti. Es una obra simpática, pero no es de las grandes obras. *Mestiza* basada en la novela de Próspero Morales. Ay, mira, nos saltamos *Mestiza*. Entre *Desamparados* y *Manteca* (*Manteca* fue en el 93) se puso esa obra que no tuvo mucho éxito, que se llama *Mestiza*, que es una versión. Como le quedó tan bien la versión con Bulgakov, hizo entonces la versión con *Mestiza*. Pero era una novela muy barroca, y entonces no tuvo mucho éxito ese espectáculo. Se puso también en Venezuela, en Maracaibo. Entonces viajábamos mucho a Maracaibo, porque teníamos un gran amigo que tenía su teatro en Maracaibo y nos invitábamos mutuamente.

¿Quién es?

León, el que dirigía la sociedad dramática de Maracaibo, que ya desapareció también. Se pelearon todos. Teatro Mío tuvo la oportunidad entonces de viajar mucho, de ponerse en contacto con otros grupos. Hubo un año, por ejemplo, en que estuvimos en México, en España, en México y después en Uruguay. En Uruguay nos presentamos con dos obras, en el teatro Berti de Montevideo, llevamos *Manteca* y llevamos *Delirio habanero*. Se llenó el teatro pero tuvo más éxito *Delirio habanero* que *Manteca*. Una semana con *Manteca* y una semana con *Delirio habanero*. Sí, nosotros viajábamos muchísimo. Nosotros fuimos como cinco veces a España. Por el festival de otoño de Madrid, estuvimos en el festival de otoño, también. Y sí, era un grupo que viajaba mucho porque realmente a los empresarios les interesaba y pedían la obras y a nosotros nos gustaba mucho presentarnos en el exterior.

¿Alberto Pedro piensa que el teatro tenía una labor dentro de la conformación de una sociedad, de un proyecto, de una identidad?

El reconoce como sus influencias, quienes influyeron en él, el teatro del absurdo y Bertold Brecht. Era adoración con Bertold Brecht. Y sin haber ido nunca a Alemania ni nada de eso, pero por las obras..., porque yo tuve la suerte de estar en Berlin, en el Berliner Ensemble y vi casi todas las obras, ya un poco transformadas. Vi *La ascensión de Arturo Ui*, *Madre Coraje*, *Galileo Galilei*, en el Berliner, me parecía mentira. Pero eso fue antes, cuando yo dirigí el Bertold Brecht, y hacía coproducciones con la Unión Soviética y después nos invitaban y eso. Pero él reconocía esas influencias.

¿Qué otras influencias teníais? ¿Ibais a menudo al teatro?

Bueno, no íbamos al teatro nunca.

¿No?

Alberto no hacía ningún tipo de vida nocturna. Olvidaba la vida nocturna. Le encantaba estar en la casa, en mi casa o en la casa de su mamá. Teníamos dos casas. Entonces íbamos de un lugar a otro, que era en el Vedado. Nosotros íbamos a los festivales, por ejemplo, de Cádiz y él no iba a todas las obras. Iba a algunas. Y se quedaba conversando. Era un gran conversador, y muchas cosas, mucha información la obtenía de interrogar a la gente, sin que la gente se diera cuenta de que la estaba interrogando. Y él cuenta cosas que son simpáticas. Una vez fuimos a un pueblo que se llama Caibarién. Entonces una tía mía, muy vieja, estaba sentada en la sala, está un poco esclerótica, y entonces de repente suspira y dice: “¿qué nos mandarán los países?”. Y eso está, ese texto está en *Manteca*. Y él hizo entonces el personaje de Dulce a partir de mi tía Elabia. De ahí empezó a darle vueltas, vueltas, vueltas y salió *Manteca*. [En esta obra] había que deshacerse de algo,

pero el puerco, ya te digo, es un símbolo, no es una obra que trata sobre la carencia de comida, para nada.

Háblame de *Mestiza*.

Mestiza es una versión de la novela [de Próspero Morales]⁶⁴ y una obra que se desarrolla en esa época del encuentro entre dos culturas y todo eso, pero no era una obra para el gran público, es una obra para entendidos.

¿Por qué escribo Alberto Pedro un texto como *Amargo pero vivo*?

Yo era profesora del Instituto Superior de Arte y entonces ésa la escribió para mis alumnos en el Instituto Superior de Arte, para la graduación. Pero realmente es como un ensayo de las obras del periodo rural de Lorca. Era un guión. Y [los estudiantes] se graduaron con ese guión, *Amargo pero vivo*. *Tres en el Limbo* no llegó a escribirla.

Una de sus últimas obras es *El banquete infinito*, que no llegó a estrenarse. ¿Por qué?

El banquete infinito la iba a hacer Raúl Martín. Esa fue una decisión de nosotros. Esta obra se escribió para un concurso en Grecia, un concurso que daba tanto dinero que uno podía vivir el resto de su vida. Un concurso que se convocaba por única vez a todo el mundo. Y no ganó. [*El banquete infinito*] es una obra compleja. Lleva una producción muy compleja. Entonces decidimos dársela a Raúl Martín. Y yo creo que le cogió un poco de miedo. Él es mi amigo pero cogió miedo. Porque *El banquete infinito* es una obra totalmente subversiva. Esa obra, por ejemplo, en este momento no se puede poner. Porque es también sobre el tema del poder. Es como un gobernador sale y [otro] entra. Trae un proyecto social que va a cambiar realmente la vida de todo el mundo. Pero él tiene que demostrar que ese proyecto social va a funcionar en 24 horas. Entonces fuera

⁶⁴ Es la novela *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) de Próspero Morales Pradilla (1920-1990).

del escenario está el pueblo gritando “hambre, hambre”, grita el pueblo. Y ellos están encerrados bebiendo constantemente y discutiendo sobre cómo se va a resolver el problema del hambre que tiene la plebe allá afuera. Esa obra ahora no se puede poner. Raúl Martín pasó mucho tiempo con la obra en su poder. Después, ya cuando Alberto incluso estaba enfermo, cambió de idea porque *Delirio habanero* realmente es una obra más fácil de producción⁶⁵. Porque esta obra es como una superproducción. Pero bueno. Ya te digo, nosotros pensábamos que nos íbamos a hacer rico con eso. Mucha ilusión. Ni siquiera sabemos si la obra llegó al concurso o no. Porque la llevamos a la embajada y ellos debían enviarla. Pero no sabemos si concursó o no. Después la obra estaba ahí. Raúl Martín era amigo nuestro, pero un amigo nuevo, no era el amigo de los años. Y él se comprometió. Yo creo que Alberto estaba muy bravo con Raúl Martín porque se comprometió y Alberto le pasaba correos y él no respondía, y Alberto lo llamaba por teléfono y él siempre tenía puesto el contestador porque no le daba la gana de atender. Y entonces yo recuerdo el último correo que Alberto le envió a [Raúl]. Primero le hizo un borrador, y él le decía que él pensaba dada su ausencia en el teléfono y también en el correo, que él le había cogido miedo a la obra o que le habían dicho francamente que no la dirigiera por alguna razón. Porque tuvo a Alberto mucho tiempo, como se dice en Cuba, embarcado y no acabó de dirigirla nunca. Entonces yo posiblemente la tome para mi y Raúl si quiere que haga su versión.

Y ahora estás trabajando con *Las Lágrimas no hacen ruido*. ¿Cómo va el proceso de montaje de la puesta en escena?

⁶⁵ Raúl Martín estrenó en La Habana *Delirio habanero* en el verano de 2006, con su compañía *Teatro de la Luna*.

Ésta es la última obra que él escribió. Es un monólogo. Esa obra no fue escrita para que yo la dirigiera. Esa obra fue escrita para una actriz cubana que vive en Barcelona y se había conseguido un productor.

¿Quién es ella?

Una muchacha de un grupo que, cuando fuimos al festival de Cádiz en el 91 o en el noventa, se quedó toda la compañía esa en España. Eran cinco mujeres y el director. Las cinco mujeres se quedaron. Ella se llama... ella no ha tenido éxito, trabaja en otra cosa. Pero al productor no le gustó, porque es sobre la Lupe. Pero realmente [la acción se presenta] a través de un personaje que no es la Lupe, un personaje que se llama Osiris, que es nombre de varón. Porque Osiris es el marido de Isis. [En esta obra] es una mujer que se casó con un lituano, una mujer de un barrio de Santiago de Cuba, y se fue con ese lituano que le explicó que Lituania ya no era Rusia, y que después de Lituania iban para Miami, porque la meta de ella es irse a vivir a Miami, donde hay calor pero hay aire acondicionado. [Allí] el aire acondicionado está puesto todo el tiempo, las cosas son más baratas. Entonces realmente ella utiliza al lituano para salir de Cuba. Cuando se ve en Lituania se da cuenta de que eso no es lo que ella buscaba: cae la nieve constantemente, hay mucho frío y ella quiere llegar a Miami. [La actriz] hace dos personajes. El problema de esta [mujer] una vez que está en Lituania es que empieza a escuchar la voz de la Lupe, canciones de la Lupe constantemente, como los esquizofrénicos que oyen voces. Entonces ella decide hacerse santo en Lituania para que no seguir oyendo esas voces que la enloquecen. Hizo el proceso ese de la santería y siguieron las voces porque la Lupe quiere apoderarse del cuerpo mortal de Osiris para pecar de nuevo. Se hace santo y todo lo demás con una lituana que había estado en Cuba. El negro, marido de [la mujer

lituana], fue de la gente que estudió allá y la trajo después para acá. Eso se daba mucho en Cuba. Y entonces ella se hizo santo en Lituania con una lituana, un disparate. Ella no cree en nada, lo dice, ella no cree en nada absolutamente, no cree en los santos, pero se hizo ese santo para dejar de oír esas voces que la están enloqueciendo. Finalmente la Lupe, ahí está la metempsicosis, la trasmigración de las almas, el alma de la Lupe logra apoderarse del cuerpo mortal de Osiris y termina con la Lupe. Es una obra muy complicada, muy difícil, porque la actriz tiene que hacer dos personajes distintos. Lo único que hay, la Lupe ya se murió, es un alma que está por allá buscando en quién reencarnar. Y ella, que también está digamos embarcada, porque se fue con ese lituano para Lituania y tiene el problema de [que] (yo lo llamo esquizofrenia porque yo no creo en nada) el alma de la Lupe se quiere apoderar de ella. Entonces eso es un tormento de ella con ella misma. Lo mismo se halaga, que se hala del pelo, que se trata de ahorcar[se], es muy complicada.

¿Cuándo van a estrenarla?

Cuando esté.

¿No se ponen límites?

No, en esta no. En todas las demás el proceso de montaje de las obras en realidad siempre fue más o menos un mes. La que más tiempo invertimos en montar fue *Mar nuestro*. Hicimos un trabajo de mesa muy largo y esa obra es compleja también. Pero la hicimos. Esa duró como tres meses el proceso. En realidad yo llegaba al primer ensayo y yo sabía absolutamente todo, todo lo habíamos discutido con Alberto. Y Alberto estaba en los ensayos, porque Alberto no se perdía un ensayo. Y bueno en ésta por el contrario no está Alberto, no tengo ese aliciente, de cuando surge un problema con un texto no tengo a

alguien que en el momento lo arregla, en el momento lo vira completamente, añade diálogos. Alberto Pedro es un fanático del teatro ahí. Él nunca pensó en la posteridad, no le interesaba. Y cuando él asistía a los ensayos él pasaba papelitos, por ejemplo. Por ejemplo, estos⁶⁶. A él no le gustaba el prólogo que estaban escribiendo para su libro. Entonces él escribió esto para que yo lo firmara como [si fuera] yo, aunque nunca se hizo. Él quería que dijera nada más esto:

“Me pide Alberto Pedro que escriba unas palabras de presentación de éste su primer tomo de obras de teatro, que al final, después de mucho tiempo, se decide a publicar, saltando por sobre su principal temor: el miedo a la muerte, que lo hace pensar que toda recopilación de cualquier tipo de texto es el resumen de la vida del escritor y que luego sólo quedan las palabras de despedida del duelo. Alberto Pedro es supersticioso. ¿Y qué podría decir yo? Nada, que por encima de unas falsas modestias hemos concebido juntos estas obras que aquí aparecen, que le advierto al lector que debe ir fabricando en la medida que lee su puesta en escena pues Alberto escribe desde y para el teatro; es un autor para ser representado. Un guionista como el mismo afirma siempre que se bebe un trago, que entrega una parte esencial de nuestra vida, que es mi marido, que lo quiero mucho y de lo que sí estoy segura es que como dice el poeta, “el que toque este libro toca a un hombre”. Te quiero Alberto. Miriam Lezcano”.

Pero no, esto no lo escribí yo, esto lo escribió él para que yo lo firmara.

¿Cuándo escribió esto?

Esto lo escribió como en el 2003.

¿Él se encontraba ya enfermo?

⁶⁶ Miriam Lezcano trajo a la entrevista algunos manuscritos de Alberto Pedro que me dejó fotografiar. Eran textos que el autor pasaba a los actores o la directora comentado aspectos del espectáculo, la puesta en escena o la actuación.

No, él se sentía bien. Fue muy rápido el proceso. El miedo a la muerte lo acompañó siempre.

Entonces por ejemplo él escribía estas notas. Esta eran carticas que él me mandaba cuando él estaba en el ensayo. Escribe por ejemplo:

“Roja”. Él me decía roja o la colorá. “Tienes la puesta de “arriba a abajo”. Pienso, por lo que escuché que está ocurriendo lo mismo que cuando se escribió! Ojo (Va a ser mejor que “Desamparados”).

¿Qué puesta era esta?

Esta era *Mar nuestro*, 96-97. “La música en esta ocasión la voy a poner donde están exactamente los puntos de giro que anotaste por lo que es importante que los puntos de giro iniciales estén subrayados en rojo para cuando aparezcan las obras. Sólo voy a utilizar éstos de la primera impresión. Va a ser un mismo tema...” Es sobre la música porque él también se ocupaba de la música, siempre. Yo me ocupaba de las luces y él de la música, aquí sobre la música, lo que él quiere en la música. “Va a ser un mismo tema que empieza con un instrumento. En cada punto de giro se le agrega otro hasta el final con orquesta y voz de mujeres (¿Sergio? ¿Lopez Marín?) ¡¡Y por qué no la camerata acompañando a Ele la de Síntesis”. Son propuestas que él me hace. “Sin más, por el momento. Alberto (el musagaré)”. Es un término de la santería, él detestaba la santería, pero él decía que él era tal cosa y tal cosa. Su padre sí fue un etnólogo muy importante, que no dejó obra escrita. Eran conferencias y él las perdía. Murió joven también. Alberto Pedro Díaz. Y tuvo mucha influencia sobre Alberto.

Otra nota:

“Esta vez estaré en la puesta (de principio a fin)... no tengo más que hacer (lo siento por ti)”.

“Lo vas a sacar del parque, por suerte se habla bastante de lo contrario sólo...” Bueno te digo, esto lo escribía él mientras veía el ensayo. Entonces al final me mandaba carticas. Y bueno y esto son notas durante el ensayo. Porque yo daba mis notas y él daba sus notas. Esta es sobre *Mar nuestro*. Tenía la letra así y escribía todo el tiempo. Después la única que se escribió en la computadora fue *Las lágrimas no hacen reír*. Es él único. Todo lo demás es a mano. Le gustaba escribir a mano. Y luego lo pasaba a máquina. Era una agonía, era una verdadera agonía. Al principio, en la época en que él escribió *Weekend* yo le puse un buró, le puse todas esas cosas, un buró, todas las condiciones, un vaso con las plumas y qué se yo. Jamás lo utilizó. Él escribía, a veces, por ejemplo, él acostado en la cama, con el papel en el piso. Y así escribía. O se iba para el comedor. Que ahí no estaba el buró. El buró estaba en el cuarto. *Weekend en Bahía* la escribió en el comedor. O sea, escribía de una manera muy rara, en ese sentido, no como los escritores normales. Escribía todo el tiempo. A veces se despertaba de madrugada y llenaba la casa de cartelitos para mí. Entonces yo iba a la cocina y me encontraba un cartelito, iba al baño y me encontraba un cartelito, iba a salir, porque a veces, yo lo primero había que llevar a la niña a la escuela, y me encontraba con la casa llena de cartelitos. Él tiene dos hijos con otra mujer. Mi hija estaba muy chiquitica y la de él había acabado de nacer. Empezó el romance, yo era directora del grupo ese que te hablé, y él era actor, un actor muy indisciplinado, que yo me pasaba la vida poniéndole sanciones. Y nada, no sé, la química, porque el amor es la química, dicen ahora, la química. Entonces a partir de ese momento todo me lo escribía.

¿Puedo fotografiar esto también?

A ver si lo puedes entender después.

No importa.

¿No importa? Bueno, por lo menos la letra.

¿Estos son notas de *Mar nuestro*?

Estas son notas de *Mar nuestro*. Mira, por ejemplo, esa es la actriz, Montse, esta es una nota para esa actriz, porque el daba notas al final, ¿viste? Después de las mías. Aimé es la otra actriz. Ahí están notas para las actrices. Por nada del mundo se perdía un ensayo. A veces lo dejaba ensayar solo. Mira esto, por ejemplo:

“Roja, estás reproduciendo el espectáculo por primera vez cuando esté la letra y actúen es tremendo espectáculo, te lo digo yo. 3 de marzo de 1994. Oirás las críticas”. Esto es, 94, *Delirio*.

Qué bueno. Me comentabas que tenías... ah, mira, esto qué es.

Otro prólogo. Él no quería, que es el que va a salir, un prólogo muy enjundioso, muy para especialistas, y él no quería eso. Pero realmente, como ella ha hecho un análisis, que ella es nuestra agregada cultural ahora en México, que acaba de ser nombrada, ha hecho un análisis que puede ser útil para los directores que tomen la obra.

¿Vivian Martínez?

Vivian Martínez. A parte del mío, este era otro:

Mejor no compren este libro. El teatro no está hecho para leer. Si usted no quiere ser actriz y actor, o director, o maquinista, o sonidista, o tramoyista, no compre esta cosa que tampoco es un libro. No gaste su dinero en adquirir este grupito de libretos que de nada valen si no hay un teatro con personas que sudan, ríen y lloran sobre esa cosa terrible que

se llama escenario. Una compilación de libretos es lo más aburrido del mundo. Se lo digo yo que tuve que leerme muchos libretos cuando estaba en la Escuela de Arte. Si usted no quiere tener una visión distorsionada de lo que es el teatro, trate de leer, lo menos posible, obras de teatro. Las obras de teatro, los libretos, no deben comprarse por separado. Usted busque un grupo de amigos, repártanse los personajes luego vayan a un parque y cada uno lea lo suyo. Es cierto que el teatro, gracias a Dios, no es sólo literatura, es una herramienta, un órgano vivo, así lo veo yo y mi mujer. Por cierto hablando de mi mujer, la directora Miriam Lezcano, a la que siempre le leo cada escena, cada bocadillo, tengo que confesar que en realidad estos libretos los hemos concebido los dos, cocinando a veces, fregando a veces, conduciendo a veces el automóvil de los dos. Por tanto, rectifico el título. Donde dice Teatro de Alberto Pedro, debe decir Teatro de Alberto Pedro y Miriam Lezcano. Tal vez en el 2064 un joven encuentre este librito y lo lleve a escena cualquiera de estas obras. Sin... esta palabra nunca la entendí. Si hay aplausos, allí estaremos Miriam y yo.

Realmente el escritor era él, yo era la directora, pero con la relación matrimonial todo lo compartíamos.