

Cruces e influencias de la cultura italiana en la formación del teatro nacional cubano

Crossing and influences of Italian culture in the formation of the Cuban national theater

Oswaldo Cano *

DOI 10.54103/criando.200.c340

RESUMEN

En el siglo XIX se produce el nacimiento del teatro cubano. Entre las influencias que contribuyeron al surgimiento de una sensibilidad propia estuvo la presencia de importantes compañías de ópera o teatro dramático, provenientes de Italia. La consolidación de un teatro nacional en Cuba se verifica en el siglo XX y tiene en Luigi Pirandello un verdadero paradigma. En sus obras nuestros creadores encontraron la libertad conceptual y estructural que buscaban, hallaron un sentido lúdico e irónico que los retó y estimuló. En el campo de la puesta en escena el director italiano más ha influenciado a los teatristas cubanos de finales del siglo XX e inicios del XXI es Eugenio Barba. Desde la década de los años ochenta del pasado siglo, Barba y el Odin Teatret han intercambiado intensamente con el público y los teatristas de la Isla.

PALABRAS CLAVE

Influencias, Teatro, Cuba, Italia, Pirandello.

ABSTRACT

In the XIX century the birth of Cuban theater occurred. Among the influences that contributed to the emergence of its own sensibility was the presence of important opera or dramatic theater companies, coming from Italy. The consolidation of a national theater in Cuba took place in the XX century and had a true paradigm in Luigi Pirandello. In his works our creators found the conceptual and structural freedom they were looking for, they

* Universidad de las Artes de La Habana (ISA) / Impulso Teatro
osvaldocano535@gmail.com

found a playful and ironic sense that challenged and simulated them. In the field of staging, the Italian director who has most influenced Cuban theater artists of the late XX century and early XXI century is Eugenio Barb. Since the eighties of the last century, Barba and the Odin Teatret have exchanged intensely with the public and theater artist of the Island.

KEYWORDS

Influences, Theater, Cuba, Italy, Pirandello.

La migración italiana no alcanzó en Cuba las altas cifras que tuvo en otros países de América. Sin embargo, la presencia de los nativos del país europeo en la Isla resulta, muchas veces, relevante tanto en las artes como en otras esferas de la actividad social e incluso de la política. Abundan los ejemplos de los beneficios generados por estos entrecruzamientos. Resaltan a través del tiempo presencias de singular importancia, no solo en el teatro, sino también en otras zonas de la cultura o de la vida pública. Actores y actrices como Tommaso Salvini y Eleonora Duse, las sopranos Luisa Tetrazzini, Renata Tebaldi, Marietta Gazzaniga o Emilia Frezzolini, figuras públicas que se destacaron en distintas esferas de la política o la guerra contra España como Juan Bautista Spotorno, Orestes Ferrara, Francisco Federico Falco, así como el inventor del teléfono, Antonio Meucci, resultan argumentos irrefutables de la mencionada relevancia alcanzada por algunos de los italianos establecidos en Cuba o de paso por la Isla.

En el siglo XIX se produce el denominado nacimiento del teatro cubano o, dicho de otro modo, se verifica el surgimiento de una sensibilidad propia. Rine Leal, fundador de la teatrología cubana, considera que es en esta etapa cuando, por primera vez, aparecen temas, personajes, ambientes, que singularizan la escena nacional y que, muchas veces, han conservado su vigencia. Lo cierto es que en el siglo XIX cubano el teatro constituyó una vía efectiva y gustada de comunicación, una zona de influencia en la cual, bajo el manto protector de la risa, se exponían diferentes temas y dilemas de la realidad insular. En esa etapa, entre los géneros que predominaron sobre las tablas y acapararon la atención y el interés del público, se destacaban la ópera italiana y la zarzuela española. Esta última llegó a constituirse en una

suerte de sinónimo del entretenimiento, mientras que la ópera era el sinónimo del gran arte.

Durante esa centuria, e incluso a inicios de la siguiente, La Habana fue una de las más importantes plazas teatrales de América. La capital de la isla grande del Caribe poseía magníficos teatros y un público admirado y solvente que acudía presuroso a disfrutar de las numerosas ofertas que, año tras años, escalaban la escena. Importantes compañías de ópera o teatro dramático, provenientes de Italia, se presentaban cada temporada creando un gusto que llegó a convertirse en una suerte de adicción. Una antigua anécdota resulta la mejor manera de graficar esta suerte de melomanía que contagió a amplios sectores de la sociedad. Me refiero a lo acontecido con la soprano Marietta Gazzaniga, discípula de Alberto Mazzucato e intérprete que estrenó varias de las óperas de Giuseppe Verdi.

En la temporada 1857-1858 el apasionado público habanero dividió sus preferencias entre dos cantantes: Marietta Gazzaniga y Erminia Frezzolini. Los bandos rivales se empeñaban en demostrar sus simpatías a través de regalos, se componían versos y se esforzaban por tributar la más intensa y prolongada ovación posible a la soprano de su preferencia. Para lograr esto, idearon aplaudir con pequeños aditamentos de madera, las mujeres, y golpeando los bastones contra las butacas, los hombres. Esta práctica fue satirizada por José Joaquín Lorenzo Luaces, uno de los más relevantes dramaturgos cubanos del siglo XIX, en la que considero su obra cumbre: *El becerro de oro*.

Sin embargo, la apoteosis de esta adoración se consumó cuando un maestro panadero ideó un pan dulce al cual bautizó como Pan de Gazzaniga. Con el paso del tiempo, este conocido y gustado alimento pasó a llamarse “gaceñiga”, manjar muy popular en la Isla, el cual ha devenido en testimonio inequívoco de la veneración por la cantante, así como de que su popularidad no se redujo a las clases altas, pues también anidó en la sensibilidad y el gusto popular.

Considero que, además de la calidad de las compañías e intérpretes que llegaban desde Italia, hubo otros factores que contribuyeron a generar una simpatía profunda y sólida. Es importante recordar que en el siglo XIX se fragua el sentimiento de nacionalidad. El nativo de la Isla comienza a sentirse diferente al español. En buena medida lo que no provenía de España podía ser acogido de un modo mucho más intenso y cálido. Es

precisamente en esta etapa cuando surge el teatro bufo. Aunque su nacimiento se ha vinculado, con razón, a la compañía de Los bufos madrileños de Francisco Arderius, lo cierto es que a sus creadores los caracterizó la capacidad para alejarse e incluso estar ajenos a las tendencias predominantes en el arte teatral. Si algo distingue a Francisco (Pancho) Fernández, y el resto de los fundadores del teatro bufo cubano, fue su singularidad. El bufo se erige frente a la sensibilidad española como un movimiento contracultural. En su sustrato, entre las influencias que alimentaron la vocación de independencia que los caracterizó, se encuentra la ópera italiana.

El bufo cubano se caracterizó por su carácter eminentemente musical y por el insistente uso de la parodia. En su quehacer se pone de manifiesto una particularidad de la cultura cubana muchas veces mencionada, me refiero a la capacidad para asimilar y transformar las influencias foráneas. El teatro bufo del siglo XIX es un excelente ejemplo de esta práctica. La melomanía que invadió a la sociedad cubana durante esta etapa fue captada y aprovechada por sus creadores para quienes la ópera fue un referente, nunca un modelo a imitar. Ellos conocían sus limitaciones y también las preferencias del público. En buena medida jugaron con estas preferencias y utilizaron tanto a la ópera como a la zarzuela como objeto de sus parodias. Creo que no resulta ocioso recordar que el juego paródico necesita, para su consumación exitosa, la complicidad del público, o sea, los espectadores para entender, reír, disfrutar, con la parodia necesitan conocer aquello que es parodiado. La ópera y la zarzuela lo eran. Como había dicho, el teatro bufo, donde pueden apreciarse personajes, modos de actuar o hablar, situaciones y conflictos que tipificaron a la Cuba del siglo XIX, se erige como un movimiento contracultural. Esta vocación rebelde no descalifica el hecho de que fueron influidos por aquello y aquellos a quienes se opone.

Si las influencias de la ópera o el teatro italiano en general en los rumbos preferenciales de la escena cubana del siglo XIX pudieran calificarse de indirectas, no ocurre así durante el siglo XX. A inicios de la pasada centuria, el teatro bufo había mutado y se acentuaba, por encima de otros valores cardinales que constituyeron esencias en su nacimiento, el carácter comercial. Dicho de otro modo, el interés por agradar al público, por perfeccionar el espectáculo en detrimento del contenido, por ofrecer un producto llamativo se abre paso decididamente y marca toda

una época. De hecho, la vanguardia teatral cubana del siglo XX tarda en manifestarse. Otras artes se adelantan al teatro, el cual queda rezagado en la perenne puja por la actualización, por estar al tanto de las novedades del mundo y en particular por los movimientos y vertientes que resultan tendencia en Europa. No es hasta inicios del ocaso de la década de los años 30 del pasado siglo que la escena inicia un proceso de modernización y actualización. El adelantado en este proceso fue Luis Alejandro Baralt, un culto profesor universitario, y dramaturgo, proveniente de una familia de clase alta.

Debido a su solvencia económica Baralt conocía y valoraba altamente las renovaciones recientes ocurridas en el teatro europeo. Había apreciado las puestas en escenas de varios de los protagonistas de las vanguardias de inicios del siglo XX. Junto a otros profesores y amigos, amantes del teatro, solía organizar reuniones en las cuales se ofrecían espectáculos con este signo. A esto se une el hecho de que, a partir dos años 30 de la pasada centuria, llegan a La Habana importantes intelectuales provenientes de Europa, desplazados debido a la guerra. Entre ellos arribaron directores, actores, pedagogos y autores dramáticos. En tales circunstancias, la renovación teatral de la Isla era inminente. Como ya había dicho, Baralt es quien protagoniza este viraje con la fundación de La Cueva, Teatro de Arte de La Habana, en 1936.

Los propósitos de Baralt y sus colaboradores estaban encaminados a la modernización del teatro a partir del montaje de obras teatrales renovadoras, contentivas de novedosas estructuras, que propusieran otras formas de utilizar el espacio escénicos, propiciaran una relación más abierta y libre entre la escena y los espectadores. Puestas en escena que permitieran una manera diferente de asumir el arte de la actuación, fueran capaces de sugerir múltiples significados y de imponer la valoración de la figura del director como autor de la puesta en escena. Estos presupuestos respondían a los anhelos de una generación de intelectuales empeñados en la conformación de un teatro nacional. No es casual que, partiendo de estos presupuestos, Baralt y sus colaboradores escogieran una obra de Luigi Pirandello como espectáculo fundacional de La Cueva: me refiero a *Esta noche se improvisa la comedia*. Como dato adicional debo decir que la pieza no había sido traducida aún al castellano, por lo cual Rafael Marquina asumió esta tarea, constituyendo esta la

primera traducción a nuestro idioma de la conocida obra del prominente dramaturgo italiano.

¿Por qué razón Baralt escoge a Pirandello? ¿Por qué no opta por otro autor? Lo cierto es que Luigi Pirandello constituyó para Baralt y, años más tarde, para otros importantes autores y directores teatrales cubanos, un verdadero paradigma. En las obras de Pirandello nuestros creadores encontraron la apetecida libertad conceptual y estructural que buscaban, hallaron un sentido lúdico e irónico que los estimuló y todo un cúmulo de coincidencias que hicieron que lo prefirieran por encima de otros.

La Cueva constituye el umbral del Teatro de Arte en Cuba. La agrupación sobrevivió apenas ocho meses. La inexistencia de apoyo económico, junto a las altas miras artísticas que alentaban a sus miembros, provocaron que el altruista colectivo se desintegrara prematuramente. No obstante, devino simiente a partir de la cual brotaron grupos teatrales y centros docentes para la formación de artistas escénicos. Gracias a su impronta, en 1940, se funda la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de la Habana (ADADEL), Teatro Universitario (1941) y el Seminario de Artes Dramáticas de Teatro Universitario (1943), en este mismo año desaparece ADADEL, pero sus miembros fundan el grupo ADAD. Patronato del Teatro inició sus actividades artísticas en 1941, mientras que Teatro Popular lo hace en 1944. En 1947 se gesta Prometeo, la revista teatral más importante de esta etapa y el grupo teatral de igual nombre. También en ese año abre sus puertas un nuevo centro docente: la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Aunque estos no son las únicas agrupaciones y academias surgidas al calor de la renovación impulsada por La Cueva, no continuaré enumerándolas para evitar al lector la densidad del recuento.

Hay algo crucial en la obra dramática de Pirandello, me refiero a la capacidad para atrapar el espíritu de su época, de proponer un diálogo agudo e inteligente con sus contemporáneos. La suya es una generación marcada por la guerra y por toda la irracionalidad que esto implica. Cuba no participa directamente en las crueles guerras que sacuden a Europa en esta etapa; sin embargo, los intelectuales cubanos de inicios del siglo XX sufren una inmensa y demoledora conmoción. Luego de una larga y devastadora guerra contra España, los Estados Unidos intervienen militarmente la Isla, convirtiéndola en su colonia. Esta circunstancia influyó negativamente en su forma de actuar y pensar. El

clima de desilusión, debido tanto a la recesión económica como a los ideales y anhelos truncos, se convierte en un síntoma de esta época. José Antonio Portuondo define certeramente esta situación cuando advierte que esta generación irrumpió «a la vida con el estupor de quienes han sufrido el derrumbe de una gran ilusión» (1981: 398).

Carlos Felipe, Virgilio Piñera, José Antonio Ramos, Rolando Ferrer y Paco Alfonso son los autores más significativos de la primera mitad del siglo XX cubano. A través de sus piezas, se pueden rastrear anhelos, decepciones, dilemas; o sea, el sentir de una zona importante de la nación y, en especial, de la intelectualidad. Ellos forman parte de la vanguardia teatral empeñada en la consecución del acariciado propósito de crear un teatro de expresión nacional.

Sin lugar a dudas, de todos ellos, quien estuvo más directa y raigalmente influenciado por Pirandello fue Carlos Felipe. Este hombre de procedencia humilde, que nunca asistió a la escuela y que tuvo que instruirse de forma autodidacta, descubre el teatro cuando, siendo un adolescente, acudió a una función de *Rigoletto*. El propio autor confesó, años más tarde, que estudió italiano para poder leer a Pirandello, de quien tanto se hablaba en el mundillo teatral habanero. La influencia del prominente escritor siciliano fue decisiva en su obra.

De todas las piezas de Felipe, es en *El chino* donde mejor se aprecia la influencia del dramaturgo italiano. En este texto, Palma, la protagonista, es una mujer que se ha refinado gracias al contacto cercano con personas de una clase social distinta, pues si bien ahora es la amante de un exitoso diplomático que quiere desposarla, antes su vida era muy diferente. Ella proviene de una familia humilde asentada en uno de los barrios de tolerancia que abundaban en las inmediaciones del puerto de La Habana. Precisamente allí, siendo apenas una adolescente, conoció a José el Mexicano, un marinero que andaba de paso, el cual la hizo feliz una noche remota que a la postre resultaría crucial para su vida. El propósito que moviliza a Palma es atrapar ese instante en el que fue feliz. Para lograrlo convoca a varias de las personas que estuvieron aquella lejana noche en la posada del Chino. Palma quiere que ellos también recuerden. Su obsesión es revivir aquel espléndido momento del pasado que la marcó para siempre. Es por eso que busca la ayuda de un director teatral, y un actor profesional, para reconstruir el ayer

tal y como lo recuerda. De esta manera cree poder despertar la memoria de los demás e invocar una ilusión que cada día se torna más esquiva y distante.

En medio de la representación, auspiciada por Palma, se presenta José el Mexicano. Palma lo identifica, pero se percata de que algo ha cambiado. Este José, de carne y hueso, no es tal cual ella lo recuerda. Es entonces cuando, decepcionada por la falta de coincidencia entre la realidad y sus recuerdos, rechaza al José real. Al final de la pieza, Palma le dice al Chino, quien previamente había asegurado no recordar nada, una frase que encierra una de las claves de la misma:

Palma: Ya recordarás. Ahora estás cansado... mañana tal vez... Tengo un dolor de cabeza atroz... (*Gritos.*) ¡Juana! (*Transición.*) Tiene que recordar. Él es íntimo amigo suyo... Usted nos vio aquella noche... Tiene que decirme quien es... dónde está... dónde puedo encontrarlo... (Felipe 1967: 103)

Todo indica que al día siguiente volverá a erigirse el decorado e iniciará de nuevo una representación que tiene mucho de invocación. Para Palma esto es crucial. Su felicidad, su plenitud como amante y como ser humano depende de la posibilidad de encontrar al José que ha fabulado, a aquel que habita en sus recuerdos.

Rine Leal considera que «el tema esencial de Carlos Felipe es el deseo de recuperar el ayer [...] congelar el tiempo» (1967: 195). El prominente crítico e investigador también afirma que «Palma rechaza ese pasado evocado artificialmente» (*Ibidem*). Discrepo de este último criterio, pues considero que Carlos Felipe es un autor sensiblemente influido por Pirandello, tanto en el aspecto formal como en lo conceptual. En esta pieza, en particular, como ya había dicho, se aprecia de un modo más vigoroso la impronta del autor siciliano en la obra de Felipe. Es por esta razón que opino que el dilema que plantea el dramaturgo cubano está dado por el conflicto que se genera entre la vida que se mueve y cambia constantemente y los recuerdos que tienden a fijarla, a congelarla de un modo inmutable. Este es el conflicto en el cual está atrapada Palma y todo indica que nunca podrá resolverlo. Ella ha idealizado a José el Mexicano. Lo ha colocado sobre un pedestal, pero la realidad contradice ese ideal, desmorona esa imagen magnificada que ha construido. En buena medida Palma es una mujer en fuga a quien la realidad en la que interactúa

le resulta hostil. Como es común en la dramaturgia cubana de la primera mitad del siglo XX, Palma es un personaje que trata de escapar de su entorno. El modo que elige para materializar la huida es a través de la creación de un mundo o una realidad propia y, por supuesto, subjetiva.

Felipe concibe un segundo plano ficcional o, lo que es lo mismo, inserta una segunda “realidad” dentro de la ficción con el propósito de hacer más creíbles e independientes a cada una de ellas. Al mismo tiempo, al concebir esta índole de conflicto en el cual el personaje opta o prefiere la realidad creada por sí mismo, a la cual le atribuye la misma importancia e incluso la prefiere por considerarla superior o sencillamente mejor, más deseable, el dramaturgo cubano sigue, una vez más, los pasos de su admirado modelo, al crear un personaje capaz de independizarse del propio autor. Temas recurrentes en la obra de Pirandello como la relativización de la verdad, la ruptura con los cánones del realismo y muy en especial el juego escénico entre la realidad y la ilusión a través de la técnica del teatro dentro del teatro, también están presentes en la obra de Carlos Felipe. Al incorporarlos, no de un modo mimético sino asimilados y reutilizados de manera creativa contribuyó decisivamente a la renovación y modernización de la escena cubana.

Algunos autores han identificado a Pirandello como el dramaturgo que mejor ha expresado la tragedia de un mundo en disolución. Carlos Felipe, junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer¹ son los representantes de un universo signado por la angustia, la frustración y el individualismo. Se trata de un mundo del cual están excluidas nociones como la del éxito o la felicidad, una suerte de callejón sin salida que convida a los personajes a buscar vías alternativas de escape a través del suicidio, la locura, la migración al reino de la ficción o la huida hacia otros destinos igualmente inciertos. Todo esto provocado por la ausencia de horizontes propicios y la sostenida crisis con la que conviven las desorientadas criaturas que pueblan estas piezas. A través de las

1 Carlos Felipe, junto a Virgilio Piñera, Rolando Ferrer, José Antonio Ramos y Paco Alfonso, son los principales dramaturgos cubanos de la primera mitad del siglo XX. En particular Piñera, Felipe y Ferrer reflejan en sus piezas la dura realidad de un mundo en descomposición donde los personajes no encuentran las vías para su realización, optando entonces por la huida de ese entorno hostil. Esta fuga se materializa de diferentes maneras, o bien huyendo por el mar, a través del alcohol, el escape onírico al mundo de la ficción e incluso el suicidio.

obras de estos autores se pueden rastrear anhelos, decepciones, dilemas; o sea, el sentir de una zona importante de la nación y en especial de la intelectualidad. En estos aspectos, de índole vivencial y conceptual, se aprecian también notables coincidencias e influencias de la obra dramática de Pirandello.

Otro prominente dramaturgo en el cual se advierte la influencia de Pirandello es Abelardo Estorino. Este autor es uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, en Cuba. Su obra inicial estuvo ligada al realismo, sin embargo, a partir de un texto como *Ni un sí ni un no*, escrita en 1979 y estrenada en 1980, ya se aprecia un cambio de rumbo que se materializa, decisivamente, en *Morir del cuento*. Esta pieza data de 1982 y fue estrenada por su autor al año siguiente, ambas representan un proceso de evolución y ascenso de un creador fundamental en la consolidación del teatro nacional cubano. La destacada profesora, crítica e investigadora, Vivian Martínez Tabares la califica como una «obra de experimentación y madurez, renovación y maestría, *Morir del cuento* resume la trayectoria dramática de un gran autor y constituye un momento cimero en la historia del teatro cubano contemporáneo» (1984: 34).

En *Morir del cuento* un joven se suicida al conocer el oscuro pasado de su padre, a causa de lo cual la imagen que de él tenía se desmorona. Sin embargo, no es el argumento lo más relevante de este texto, sino el modo de construir o reconstruir una historia con la cual el autor parece querer decirnos que la realidad es inabarcable y que cada quien la aprecia y explica de un modo personal y diferente. El relato, asumido por personajes “reales” y actores, es construido de manera paralela y discontinua, donde la yuxtaposición de lo que acontece sobre la escena y la evocación de los recuerdos del pasado producen rupturas o distanciamientos que convocan al espectador a reflexionar sobre lo que le están mostrando.

Como en *Seis personajes en busca de un autor*, en *Morir del cuento* la historia está contada a partir de los recuerdos, experiencias y perspectivas de un grupo de personajes los cuales intentan, infructuosamente, develar una verdad que les resulta esquivada, pues no es única, sino múltiple, resulta relativizada y condicionada por la perspectiva de cada quien. De hecho, esta es una de las premisas cardinales de Estorino, quien se afana por evidenciar las particularidades de cada uno de los involucrados

y el tejido de relaciones tanto familiares como sociales que existe entre ellos.

La frase con la cual concluye *Morir del cuento* nos lleva a recordar el final de *El chino*. Cuando Siro dice: Mañana será una función mejor está apostando, al igual que Palma, por intentar de nuevo revivir el pasado, reconstruirlo, explicarlo desde y en la escena, o sea, en el terreno de la ficción. Aunque con palpables diferencias, los personajes de Estorino coinciden con la protagonista de Carlos Felipe. Para ellos el escenario es el sitio en el cual pueden realizarse, reflexionar, develar los misterios que los circundan, sentirse vivos... En *Morir del cuento* la superposición de planos ficcionales es múltiple, pues, como ya había dicho, cada uno de los personajes aporta su propio punto de vista o, lo que es lo mismo, cada cual cuenta la historia a su manera, según sus propias vivencias y experiencias. Ellos intentan explicarse el pasado, desentrañar las razones que llevaron a Tavito al suicidio o simplemente exponer el trato que tuvieron o el rol que les fue asignado, a partir de la reconstrucción, sobre la escena, de los acontecimientos acaecidos años atrás. Frente a los espectadores desfila una galería de personajes que, de un modo diferente, también han encontrado un refugio, o un mejor lugar para realizarse, en el mundo onírico fabulado por el autor.

No solo en la dramaturgia es perceptible la huella del inmenso autor siciliano, sino que esta es también apreciable en textos escénicos o puestas en escenas paradigmáticas dentro de la historia relativamente reciente del teatro cubano. Para entrar en el terreno de los ejemplos, encuentro también la influencia de Pirandello en un montaje fundamental para la escena cubana del siglo XX, me refiero a *La cuarta pared*. Este espectáculo, concebido en un apartamento habanero por un grupo de jóvenes desligados de los grupos teatrales auspiciados por las instituciones culturales, retoma una línea de investigación y experimentación que había quedado trunca debido a coyunturas y desencuentros entre los creadores y las instituciones oficiales.

La cuarta pared tiene como punto de partida un texto escrito por su director Víctor Varela, fundador y líder de Teatro Obstáculo. El texto cuenta la historia de un grupo de personajes desechados por su autor y arrojados a un basurero. Desde tan inhóspito lugar tienen que intentar labrarse su propio destino con total autonomía, puesto que no tienen un autor que les de vida. Debido a su condición precaria, al hecho de ser basura

desechada por inservible, condiciona que sus metas no sean muy altas. Ellos no aspiran a cobrar vida en la sala de un gran teatro, pero si al menos sobre la escena de una pequeña y humilde sala. La batalla por sobrevivir y realizarse, por lograr sus propósitos venciendo los obstáculos que encuentran les permite crecerse, ser independientes e incluso libres.

Como puede apreciarse la idea de la independencia del personaje respecto al actor y de la superioridad de la ficción sobre la realidad son premisas de este montaje. *La cuarta pared* renunció a la palabra, apostó por el trabajo psicofísico del actor, los sonidos guturales y la relación cercana e interactiva con el público. Con este espectáculo Teatro Obstáculo, y su líder Víctor Varela, emergieron como adalides de la renovación teatral en La Habana de la década de los años 80 del pasado siglo, aportando un imprescindible aire renovador.

Si bien es cierto que en el terreno de la dramaturgia la influencia de Pirandello es incuestionable y no ha sido superada por ningún otro autor italiano, en el campo de la puesta en escena quien más ha influenciado en el teatro cubano de finales del siglo XX e inicios del XXI es Eugenio Barba. Es precisamente este creador quien funda, en 1964, el Odin Teatret. Esta agrupación, considerada como una de las más relevantes del teatro mundial, ha sostenido numerosos contactos con los teatristas de la Isla. Desde los encuentros iniciales, en la década de los años ochenta del pasado siglo, Barba y el Odin han intercambiado intensamente con el público y los teatristas de la Isla.

Algo que caracteriza a estos intercambios es el hecho de que la influencia barbiana ha estado apuntalada por su presencia, por la presentación de buena parte de los espectáculos del Odin Teatret, así como a través de talleres, muestras, desmontajes, entrenamientos y trueques que han permitido que la influencia sea recíproca. La presencia, en los escenarios cubanos, de esta agrupación ha sido sistemática a lo largo de alrededor de cuatro décadas.

La influencia y los aportes de Eugenio Barba y el Odin Teatret no se limitan al terreno del entrenamiento, el trabajo del actor y la puesta en escena. Para este núcleo de creadores es de mucha importancia poner de relieve las diversas problemáticas sociales. Para que esta vocación social se vea apuntalada con una coherente recepción del público, han desarrollado un conjunto de estrategias de investigación que ha encontrado en las fuentes

vivas un reservorio ideal en el cual encontrar máscaras, gestos, atuendos, danzas, ritmos, *patakies*², etc. El propósito es el de concebir un teatro que explore las raíces culturales y ponga la cultura en función del rescate de la identidad, de la defensa de los derechos sociales o individuales, se defiende frente al efecto devastador de la estandarización. En otras palabras, se trata de una escena donde se sintetizan diversos lenguajes que toman como punto de partida las culturas ancestrales, reutilizados ahora y devueltos con un lenguaje contemporáneo, acorde a la sensibilidad y los intereses de los espectadores de estos tiempos y como valor agregado posee el mérito de constituirse como un arte de resistencia.

Barba es un renovador del arte del actor y de la dirección teatral, su influencia ha resultado crucial para el teatro cubano de finales del siglo XX e inicios del XXI.

Su quehacer ha devenido en un modelo para varios grupos cubanos, en particular para algunos de los colectivos surgidos en la década de los años 90 del siglo XX e inicios del XXI. Se trata de un modelo que amalgama la investigación, la experimentación y la vocación por un teatro de resistencia. Un teatro laboratorio que al tiempo que se propone la invención de un lenguaje propio y contemporáneo hurgando en las esencias culturales, también mantiene una actitud de alerta frente a los problemas sociales.

La avidez e incluso voracidad del teatro cubano por aprender y asimilar ha contribuido notablemente a que Eugenio Barba y el Odin Teatret se convirtieran en un auténtico paradigma, alabado y seguido por algunos, refutado por otros, pero cuya innegable influencia ha marcado de manera indeleble a la escena cubana de los últimos 40 años.

Como puede observarse, los intercambios, cruces e influencias entre el teatro italiano y la escena cubana son múltiples y nutricos. Estoy convencido de que no he agotado el tema de la importancia y significación de los diversos cruces e influencias de la cultura italiana en la formación del teatro nacional cubano. Es este un asunto de mucha envergadura que estoy seguro me conducirá a retornar sobre el para encontrar y compartir otras zonas de relación. Estos entrecruzamientos han sido y siguen siendo bienvenidos y enriquecedores.

2 Historias o parábolas que nos dejan enseñanzas de la filosofía yoruba.

Bibliografía

- Boudet, R.I. (1995). «Prólogo». R. I. Boudet (Comp.). *Morir del texto, diez obras teatrales*:9-34. La Habana: UNIÓN.
- Cano, O. (1992). Estudio preliminar. C. Chao (Comp.), Antología de teatro cubano tomo 6:1-31. La Habana: Pueblo y Educación.
- Cano, O. (2015, enero 10). Los enigmas de Carlos Felipe. *Juventud Rebelde. Suplemento El tintero*.
- Carrio, R. (1982). Tres autores de transición. *Tablas* (2):17-24.
- Carrió, R. (1982). La dramaturgia de transición. *Revista Universidad de La Habana* (3):35-46.
- Carrio, R. (1988). *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Carrió, R. (2006). «Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones». *Tablas* (1):3-7.
- Correa, A. (1984). «Carlos Felipe: el encuentro con la imagen». *Tablas* (1):13-23.
- Estorino, A. (2006). *Teatro completo*. La Habana: Alarcos.
- Felipe, C. (1967). *Teatro*. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- Leal, R. (1967). «Un Carlos llamado Felipe» *En primera persona*. La Habana: Instituto del libro,
- Leal, R. (1989). «Seis obras en busca de un teatro». R. Leal (Comp.), *6 obras de teatro cubano*: 5-40. La Habana: Letras Cubanas.
- Leal, R. (2006). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Félix Varela.
- Martínez Tabares, V. (1984). «Aproximación a un texto teatral». *Tablas* (1):28-34.
- Muguercia, M. (1984). «El “teatro de arte” en Cuba entre 1936 y 1950». *Tablas* (4):2-15.
- Muguercia, M. (1988). *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. La Habana: Letras Cubanas.
- Portuondo, J.A. (1981). *Capítulos de literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez Sosa, F. (1984). «Esta noche se improvisa la comedia». *Tablas* (2):38-39.
- Varela, V. (1996). El Teatro Obstáculo. *Tablas* (1): 10-13.
- Vázquez, L (1983). «El viraje de La Cueva». *Tablas* (3): 22-27.