

Teatro, Reflexión y Debate

Por Graziella Pogolotti*

En el punto de giro de la década, entre los ochenta y los noventa, se verifica en el conjunto de la cultura cubana una marcada tendencia a la autorreflexión. Inmersa en la perspectiva del presente, esa mirada crítica se expresa en la obra de creación y también en la búsqueda de redefiniciones conceptuales. Identidad, utopía, relectura de los procesos históricos son algunos de los temas recurrentes de la contemporaneidad. A pesar de la desconfianza teñida de posmodernidad, la visión fragmentada característica de algunas zonas, se advierten puntos de articulación de un discurso subterráneo. La explosión conceptualista en las artes plásticas recorre los inquietos ochenta y deja sentir su marca en el día de hoy. Mucho más allá de la renovación de los códigos, se produce el establecimiento de nuevas relaciones con el espectador, junto a la interpretación consciente de un vínculo entre el hacer y el pensar, entre creación y reflexión.

La mirada retrospectiva que se esboza en la cultura cubana se manifiesta de distintas maneras. Una de ellas intenta el recuento y la revisión histórica. Recortadas por décadas sucesivas, en encuentros y coloquios ha ido transcurriendo la evaluación de un proceso que alcanza ya los treinta y seis años. En fecha reciente, (abril de 1995) teatristas de distintas generaciones y tendencias evocaron las circunstancias de la explosión Brecht en la década de los sesenta, a partir del estreno de *El alma buena de Se-Chuan*, dirigida por Vicente Revuelta. Se había partido entonces del texto dramático, en medio del casi total desconocimiento del pensamiento del escritor alemán. Y sin embargo, a pesar de las numerosas puestas en escena de sus obras fue

en primera instancia su teoría la que repercutió con más fuerza. En el plano de la actuación, la influencia de Stanislavski creaba barreras para convertir el pensamiento de Brecht en una verdadera fuente de inspiración creadora. Las ideas tomaron cuerpo en otra dirección: la de la función social del teatro y la modificación de los términos establecidos para la relación entre la propuesta escénica y su público.

Con el énfasis colocado en la relación con el espectador, las ideas animadas por Brecht contribuían a centrar el debate en la escena. Había dejado de ser mera ilustración de un texto verbal previo. De la subordinación comenzaba a pasar al protagonismo. En el tránsito entre los setenta y los ochenta, la mediación colombiana, la renovación del debate sobre Brecht provocada por Enrique Buenaventura y Santiago García contribuiría a reafirmar este aspecto. En el montaje de *Huelga*, a cargo del director de La Candelaria, los interludios musicales y carnavalescos, el sentido de la actuación y de la imagen escénica colocaban al espectador ante la disyuntiva de un debate en que, más allá de la contraposición entre capital y trabajo, estaban en juego distintas posiciones ante la teoría y la práctica revolucionaria. Una obra de carácter historicista se había convertido en material escénico contemporáneo, con particular vigencia para América Latina. Con el antecedente del trabajo de Teatro Estudio la presencia de Brecht convirtió la escena en el eje de un debate de ideas que habría de incluir problemas derivados de la propia práctica teatral, pero que abarcaría también otras interrogantes acerca de la nación y de su cultura. En singular maridaje, las concepciones tercermundistas favorecieron el desvelamiento de zonas silenciadas. Dirigida por Roberto Blanco la *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa revelaba el

sistema de valores subyacente en la cultura popular de origen africano. Procedente de fuentes similares, pero con tratamiento artístico bien distinto, el teatro de relaciones reaparecía en Santiago de Cuba. La otredad no había encontrado todavía su nombre cuando la noción de la diferencia y de los correspondientes vínculos interculturales estaban tomando cuerpo.

La aventura del Escambray, en víspera de los setenta, contenía entre sus premisas fundamentales, la conciencia nítida de la alteridad. El traslado de los actores a una zona campesina no implicaba la imposible utopía de una fusión. Mantenía viva la fidelidad a la propia historia, a una experiencia artística forjada en otras fuentes. Preservaba así la mirada crítica. Cuando Laurette Séjourné recogió algo más tarde testimonios y documentos de los fundadores del grupo, preservó entre los papeles salvados el texto del debate que siguió al estreno de *La Vitri- na*. Sin disimular cierta angustia, un actor se interrogaba acerca del sentido de la muerte para el campesino, frontera de lo desconocido para los que habían llegado de La Habana, clave esencial para el acercamiento a un sistema de valores.

La pregunta quedó sin respuesta porque las tendencias dominantes del debate se situaban en la función del teatro en el proceso de la transformación de la sociedad. En los años sesenta, algunas piezas breves nacieron de la inmediatez, tuvieron un carácter circunstancial y desempeñaron un papel aleccionador y hasta propagandístico, asumidas con frecuencia como parte del repertorio del movimiento de aficionados. El realismo socialista nunca se convirtió en doctrina oficial y el teatro, como otras manifestaciones de la creación artística, reivindicó su propia herencia nacional. Una zona significativa de la dramaturgia mantenía la continuidad de la renovación iniciada entre los cuarenta y los cincuenta por la triada Piñera, Ferrer, Felipe, mientras la actuación llevaba la marca de un Stanislavski llegado desde los cincuenta a través de la mediación de París y Nueva York.

Sin embargo, en el análisis de los textos -literario y espectacular- se advertía la tendencia recurrente a separar forma y contenido, con la consecuencia de privilegiar los aspectos contenidistas y, sobre todo, aquellos que se expresaban de manera explícita. Así se perdieron de vista, en sus corrientes y contracorrientes, aspectos más complejos de los procesos de creación. Algunos de ellos permanecían como fenómenos aislados, sin establecer el diálogo necesario con el conjunto de la vida cultural. Así ocurriría con el trabajo experimental en torno a Grotowski, de repercusión demorada hasta la década del ochenta.

* Profesora del Instituto Superior de Arte de La Habana.



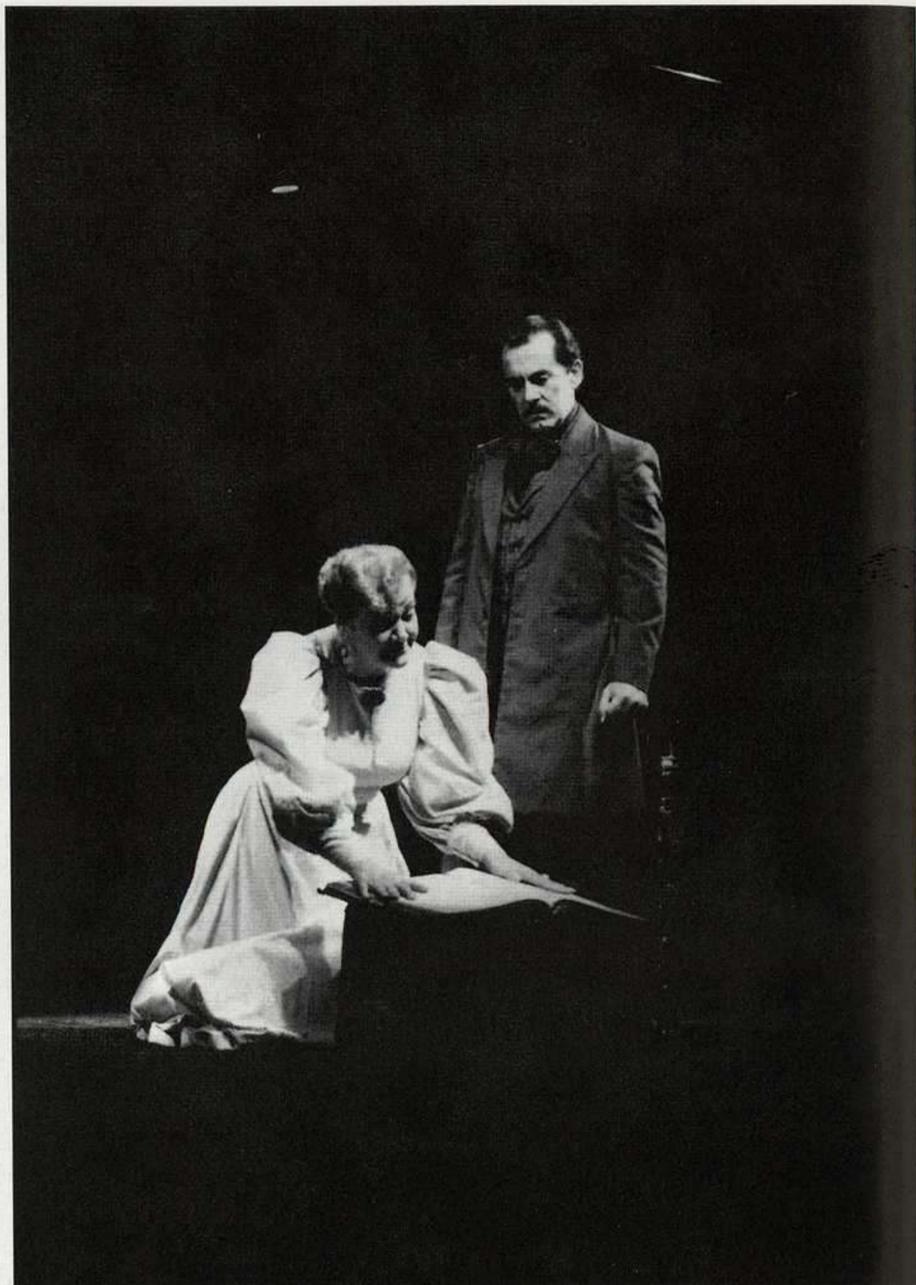
*"Huelga".
Dirección: Santiago García.
Cubana de Acero. Cuba.*



*"La vitrina".
Dirección: Albio Paz.
Teatro Escambray. Cuba.*



"La vitrina". Dirección: Albio Paz. Teatro Escambray. Cuba.



"Parece blanca". Autor y director: Abelardo Estorino. Hubert de Blanck. Cuba

Los errores cometidos en la política cultural durante el llamado quinquenio gris (1971-1976) contribuyeron a la dispersión del movimiento teatral cubano y a la paralización del debate de ideas. Al término de la etapa, comenzó a producirse un indispensable proceso de reconstitución histórica y de autorreconocimiento, unido al rescate de festivales, encuentros y distintas formas de confrontación internacional. Algunos de los grandes temas de la etapa anterior volvieron a la palestra. Se trataba, otra vez, de establecer un diálogo activo con un espectador. Y ya no sólo con el campesino de los territorios más recónditos, sino también con el obrero y con el joven de la ciudad. Sin abandonar el enfoque contenidista, centrado en la dramaturgia, los asuntos de interés aparecían en investigaciones de campo, en las que empezaban a revelarse los conflictos del presente. La escena se convirtió en espacio para el debate social y las salas se llenaron. En ese clima polémico se advertía la presencia de una nueva generación que aspiraba a tomar la palabra, se oponía a los prejuicios y

pretendía remover las bases tradicionales de los valores morales. La puesta en escena de *Andoba*, de Abraham Rodríguez, resultó un fenómeno de catarsis colectiva. Con *Molinos de viento*, de Rafael González, el grupo Escambray reclamaba una mayor coherencia entre valores postulados y los practicados.

Así había entrado el teatro en la década del ochenta, junto a la de los sesenta una de las más fecundas en la vida de la creación artística cubana. Continuidad y ruptura, teoría y práctica intervienen en ella como factores estimulantes.

Las publicaciones especializadas tomaron un nuevo auge. A *Conjunto*, dedicada específicamente al teatro latinoamericano, vino a sumarse *Tablas*, a la que se incorporaron las más recientes generaciones de críticos e investigadores. Con ello habría de favorecerse además, la circulación de las ideas más novedosas acerca del teatro, de la actuación y de las contribuciones de la semiótica a la lectura del discurso escénico.

La influencia de las ideas contemporáneas y la reflexión crítica acerca de la expe-

riencia acumulada repercutieron asimismo sobre los conceptos que presidían la enseñanza. Con la fundación del Instituto Superior de Arte, la pedagogía teatral se articuló al movimiento teatral cubano y lo asumió en términos de asimilación orgánica de una tradición en la que, desde las vanguardias artísticas la permanente búsqueda experimental le había pertenecido como elemento sustantivo. La academia dejaba de ser vehículo de transmisión de un saber acumulado para convertirse en terreno privilegiado donde docencia, creación e investigación se articulaban como totalidad inseparable. Donde había que hacerse cargo de tantas cosas, resultaba indispensable también incorporar la heterogeneidad característica del teatro cubano. La polémica artística pasó al interior de la escuela y llegó a poner en riesgo la propia estabilidad de la institución. Los estudiantes tenían la posibilidad de encontrar sus verdaderos maestros, de definir sus opciones, de ir forjando sus puntos de vista. Críticos, dramaturgos y actores crecieron en el mismo ambiente, presidido

por la permanente confrontación con la práctica. Por eso, más tarde, en la vida profesional, sería frecuente que críticos y dramaturgos se convirtieran en directores escénicos o en actores. La escuela había sido para ellos mucho más que una vía de fundación. Se habían forjado un sentido del teatro, se habían formulado proyectos. Se imponía la necesidad de echarlos a andar.

Así se anunciaba el nacimiento de una nueva generación. Pero no se produjo un corte radical. Había intervenido la mediación de algunos maestros. La primera graduación del Instituto Superior de Arte retomó una obra del grupo Escambray, *La emboscada*, de Roberto Orihuela. Se trataba de una relectura transgresora del texto original dirigida por Flora Lauten, con la asesoría dramática de Helmo Hernández. Ambos habían vivido intensamente la experiencia del grupo fundado por Sergio Corrieri.

Comenzaba a producirse el debate entre el texto verbal considerado como propuesta inicial y el discurso espectacular. La anécdota original de la pieza aparecía historizada desde una perspectiva en la que el juego teatral recobraba su primacía. Imagen, música y gestualidad aludían a componentes culturales muy precisos. Prólogo y epílogo añadidos colocaban el conflicto original en presente. Ante la emigración de cubanos por el puerto de Mariel, en circunstancias que ya no eran la de los grupos contrarrevolucionarios armados, se imponía otra vez la necesidad de una toma de partido.

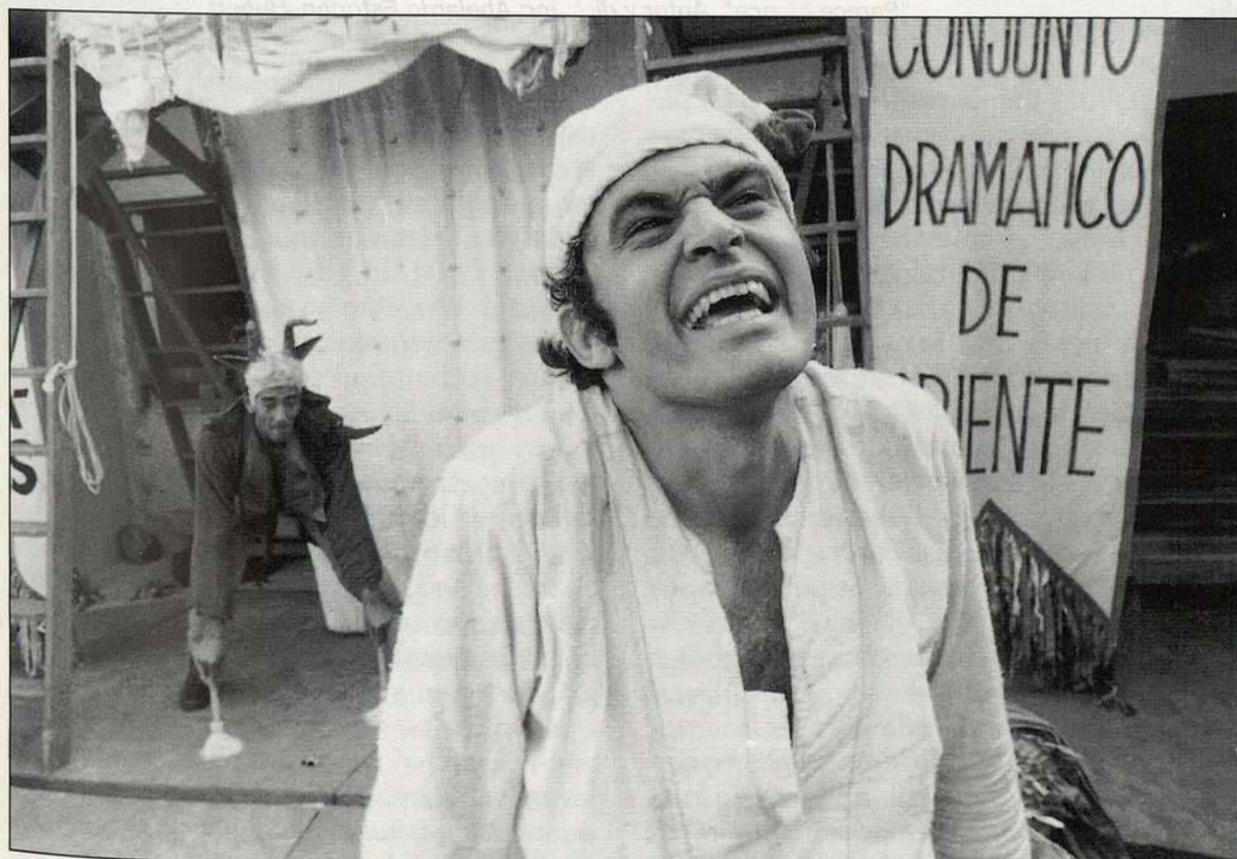
Ese sentido de reapropiación transgresora caracterizaría los sucesivos acercamientos

a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y a *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer. Después de una larga ausencia, los textos paradigmáticos volvían a la escena donde se les acogía sin falsas devociones, sin respetuosa subordinación, como material viviente apto para animar el debate contemporáneo. Así fue, en efecto. La polémica giró en torno al respeto debido a las intenciones del autor, pero también sorprendió el acento de rebeldía ante la madre impositiva y la angustiada interrogante del joven protagonista a la hora de asumir, con todos los riesgos, el propio destino en la versión de la obra de Ferrer. Porque la mirada hacia el pasado, el empeño en rescatar la cultura cubana que se acentúa en la década de los ochenta es la mediación necesaria para interrogar el presente. Para los dramaturgos cubanos más jóvenes aparecen, en sucesión, los poetas del siglo XIX y algunos del XX como protagonistas de sus textos iniciales. De Zenea a Julián del Casal y Rubén Martínez Villena, de Heredia a Gertrudis Gómez de Avellaneda estos personajes consagrados por el permanente elogio de la historia y de la crítica, se someten a un conjunto de miradas contrapuestas. No se trata de una operación de salvamento dirigida a diseñar el perfil definitivo del hombre, sino de abrir una pesquisa en la que las interrogantes se multiplican.

Esta búsqueda tenía, sin embargo, un precursor. Desde fecha bien temprana, en los setenta, Abelardo Estorino había escrito *La dolorosa historia de José Jacinto Milanés*. En una de sus obras clásicas, *La casa vieja*, de los sesenta, el escritor había reivindicado la

mirada crítica desde la diferencia. La cojera es la señal externa que marca la alteridad de Esteban, personaje portador del punto de vista del dramaturgo. En medio de la confrontación de valores entre lo nuevo y lo viejo, típica de los años inmediatamente posteriores al triunfo revolucionario, el texto ofrece una versión matizada. Las antiguas concepciones morales persisten y permanecen aún aquellas que parecen ser más radicales y novedosas. La perspectiva de la alteridad se hace más evidente en el caso del poeta Milanés, sumergido en el mundo de la locura, atrapado entre el chato mercantilismo materialista y la doble moral de los intelectuales, cómplices contaminados por la esclavitud y la trata negra. *Vagos rumores*, al término de los ochenta parece retomar *La dolorosa historia...* Colocado en el centro de un juego de espejos sus versos, los fantasmas que lo acompañan, el permanente tránsito de una conciencia que pasa de la lucidez a la enajenación lo interrogan en medio de una irrenunciable búsqueda de la verdad. El artista, la nación, el sentido de la historia están en juego. Al fin y al cabo, la locura no podrá ser refugio. De la sucesión de imágenes en las que el ordenamiento lineal de los acontecimientos ha sido trastocado, surge la formulación de un juicio. Llegado el desenlace, el poeta Milanés vuelve a condenar a los intelectuales a la manera de Domingo del Monte, mecenas de la cultura y forjadores de supuestos proyectos nacionales que, llegada la hora de la verdad, abandonan a los suyos y se convierten en desertores. Toda utopía tiene su centro en el hombre y encuentra su razón de ser en un sentido de la eticidad. La relación dialógica -paródica, nostálgica, crítica- con la tradición cultural cubana responde al constante replanteo de ese llamado ético y a la permanente reivindicación de una identidad forjada y crecida en tiempos de colonia y neocolonia, siempre desgarrada en medio de una modernidad inconclusa.

El texto verbal volvía a ocupar un lugar importante en la escena cubana y en el viraje de los ochenta hacia los noventa se advertía la presencia de autores de distintas generaciones. Parecía obvio que la polémica entre letra y espectáculo planteada desde principios de los ochenta se remitía a un problema más aparente que real. No se trataba de negar la validez de la palabra. Se rechazaba una forma de servidumbre. La acumulación de experiencias y lecturas - Grotowski, Arthaud, Barba- condujo a nuevos análisis acerca del papel y la representación del actor, a integrar orgánicamente entrenamiento y producción de espectáculo, con la necesaria interrelación entre los distintos códigos. El teatro dejaba de ser mera representación para abrirse a una multiplicidad de lecturas. Otra vez, el es-



"Juan Jaragán". Cabildo Teatral. Cuba. (Foto: Grandal).

pectador se veía compelido a renunciar a la pasividad.

Lo esencial, sin embargo, no era la controversia entre el gesto y la voz. Por vías diferentes, a través de la renovación del discurso escénico o mediante el texto literario, el debate de la contemporaneidad pasaba por revisión de la cultura nacional. En la escena y en las palabras se reflejaban dos formas de escrituras. Ya habían pasado los tiempos del rescate de las tradiciones marginadas, como también aquellos en que lo nuevo y lo viejo se contraponían a la manera de polaridades inconciliables. La memoria, el recuento, eran carne viva del presente, integraban un terreno movedizo en el que se va acercando la inmediatez. Así Penélope sigue tejiendo y destejiendo la imagen de su identidad.

Al iniciarse la década de los noventa, el teatro cubano ha transitado por un largo debate entre el mundo de las ideas y la escena. En una primera etapa, la confrontación entre los nuevos valores y aquellos que estaban periclitando estuvo animada, desde la instancia teórica por el replanteamiento de la relación con el espectador, por la reflexión acerca de la función del teatro y por la revalorización

de una perspectiva cultural tercermundista. Con el andar del tiempo, la propia praxis escénica asumió, desde dentro, el debate conceptual que le correspondía, tanto en el plano de la creación artística, como en lo concerniente a una indagación más amplia acerca del problema de la identidad, sin abandonar por ello la continuidad de una crítica social que había comenzado a apuntar desde la década de los sesenta y se reafirmaba en los setenta, en particular con textos paradigmáticos de la dramaturgia del Escambray.

El tema de la identidad ha dejado atrás el acercamiento costumbrista o folklorizante. Se remite al hombre, a su destino y al modo de asumir el devenir histórico. Desde el aquí y el ahora, los jóvenes teatristas de Santa Clara buscan la continuidad de un gesto, una vez cumplida la misión encargada a David. Antes, *Las perlas de tu boca*, del grupo Buendía apuntaba hacia la recurrencia de los ciclos, en una mirada vuelta hacia la república neocolonial, crítica respecto al pasado, pero también insatisfecha en relación con el presente. El trazado de la historia, con insistencia cada vez mayor, abandona la reconstrucción del acontecimiento para apelar a la dimensión imaginaria, entre-

gada por la creación artística. El uso de la intertextualidad se integra a un aparente juego especular, que mucho tiene en realidad de recomposición de los sistemas de referencia. Después de haberse apropiado de Milanés, Estorino acude a *Cecilia Valdés*, un texto paradigmático de la literatura cubana, uno de los mitos esenciales instalados en nuestra conciencia nacional. Ya no se trata de un texto escrito sobre otro, sino de un homenaje destinado a la vez a socavarlo y a dinamitarlo, a poner en evidencia lo que en Villaverde permanecía oculto. Con *Perla marina* y *Santa Cecilia* de Abilio Estévez aflora un país soñado por la literatura, sorprendentemente cercano por su fijeza intemporal del mundo forjado por los pintores de la primera vanguardia cubana. El motivo de la identidad está atravesado por el conflicto del tiempo, de la vida y la muerte, de lo eterno y lo perecedero. La historia, entonces, se ha trasladado en memoria. En las difíciles circunstancias que vive Cuba, el teatro es un espacio para el debate de ideas, convoca a la reflexión, incita a un necesario proceso de autorreconocimiento. Persigue la imagen de una identidad siempre abierta a la reformulación y al enriquecimiento.

Un espacio de vida

Por Esther Suárez Durán*

Corre el año 1995. El séptimo del «período especial», denominación oficial que recibe la difícil situación económica que vive el país desde 1989. Políticos y estudiosos de la economía prevén a partir de ahora una reanimación. Atrás quedarán los años 93 y 94, dos de las etapas más complejas de esta nueva circunstancia.

Sin embargo, en 1994 las puertas de cristal de una de las más conocidas instalaciones teatrales de la capital saltaban en pedazos ante el empuje de un público ansioso por contemplar los espectáculos de Eugenio Barba y su Odin Teatret.

Antes, 1993 había sido testigo de la respuesta avasalladora del público ante la convocatoria del Festival Internacional de Teatro de La Habana de ese año.

A todos, extranjeros y cubanos, nos conmovió por igual la entusiasta presencia de un público que en medio de los rigores cotidianos que suponen las condiciones del país, se sobreponía al tórrido clima

de septiembre y desafiando la ausencia del transporte colectivo, se movilizaba a pie, desde las más inimaginables distancias, para colmar cada día, en todos los horarios previstos, los más disímiles espectáculos.

¿Era ello algo eventual, fruto de la publicidad, del ansia de conseguir un status, o la expresión de una conducta esnob? ¿Acaso hay tantos esnobs concentrados en La Habana?

Pasado el Festival y hasta la actualidad, cada tarde o noche de representación el público acude puntual a la cita. Los teatristas cubanos, siempre inconformes, siempre empeñados en un futuro mejor, continúan planteando insatisfacciones y reclamos de cualquier índole, pero ni uno sólo de ellos se lamenta por la ausencia de público a sus espectáculos.

Pese a la epopeya heroica que significa el diario vivir de la Isla, la vida cultural prosigue su ritmo y evidencia, incluso, en algunos sectores de la creación artística signos de indudable vitalidad y optimismo. En este contexto de tenaz resistencia, La Habana convoca para este año la séptima edición de su Festival de Teatro.

¿Qué espectáculos se pueden ver en el país? ¿Qué clase de público asiste al teatro?

Creo que la primera y más parecida característica del teatro cubano hoy es su diversidad, la coexistencia de una variadísima gama de tendencias, estilos, modos de hacer en la escena, que tiene por base la existencia de un gran número de agrupaciones o proyectos artísticos funcionando en los más disímiles espacios.

Por su parte, el público teatral muestra en sus estratos una configuración similar a la que comenzó a registrarse en los ochenta, como si aquella composición naciente se hubiera ido afirmando.

En principio, hay que decir que en él aparecen todos los sectores poblacionales del país, en correlato con la diversidad de opciones que despliega la escena cubana. Se mantienen en alto número, los profesionales e intelectuales y continúan creciendo como una avalancha incontenible, la presencia de los más jóvenes. Son ellos quienes integran, en su mayor parte, el público teatral de hoy.

En las conclusiones de una investigación culminada a comienzos de la década afirma-

* Investigadora teatral.