

El Teatro Cubano

Debate cultural desde la supervivencia

Por Ileana Azor*

Términos como "contracción económica", frases como "este es el periodo más difícil de la Revolución" imágenes como las que observó el espectador medio en sus televisores en agosto de 1994 relacionadas con el lanzamiento a la mar de miles de balseiros serían suficientes referencias para pensar que en Cuba casi nada existe. Mucho menos una práctica escénica viva, dinámica, múltiple y bastante remisa a que se le clasifique.

Teorizar o simplemente trazar las principales líneas y tendencias actuales del teatro cubano y en particular de la puesta en escena implica por tanto relacionar con factores de diversa índole el desarrollo de un movimiento que en los últimos cinco años atravesó por distintas fases.

En 1989 "con la caída del muro" se producía en la cultura cubana un hecho que sin tener conexión alguna con los sucesos del Este europeo le iba a dar otro marco al teatro en la isla y que al mismo tiempo coronaba una década de búsquedas, discusiones, propuestas, recuperaciones, con la fundación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas en 1988 se reorganiza el dispositivo estatal para la danza y el teatro y se abre la posibilidad de ofrecer más libertad a las instituciones grupales existentes con la creación de los proyectos artísticos.

Había quedado atrás una etapa que no dudé en denominar "explosiva" (Azor, 1993, 12) y que fue en el orden social y artístico aguda, participativa, movilizadora. Se considera, por ejemplo que el boom de la plástica se produce entonces, incorporando a talentos de varios grupos generacionales y desbordando los espacios habituales de su decursar. Arte-calle y la coincidencia de lenguajes depurados y agresivamente experimentales sirven como soporte para establecer un punto de diálogo con la sociedad. Analizando en un artí-

culo de 1991 lo que representaban los ochenta para el teatro en Cuba, resumía los hechos de esta manera:

«La inserción de los primeros graduados de teatro con nivel universitario en el movimiento teatral, la existencia de una revista especializada en temas de la escena cubana a partir de 1982, después de casi treinta años sin una publicación de este tipo el tránsito de un sistema organizativo cultural a otro, desde 1988, donde las Artes Escénicas proyectan la mayor reestructuración de formas y mecanismos de funcionamiento dentro de la cultura del país, así como la favorable confrontación internacional de varios espectáculos cubanos en los Festivales de Teatro de la Habana (1980, 1982, 1984 y 1987), diversas giras por Europa y América Latina y experiencias de trabajo cercano con directores de la escena mundial y latinoamericana, algunos portadores de estéticas muy marcadas y trascendentes en nuestra época como Eugenio Barba conforman un conjunto de crecimiento que está bastante lejano del espejismo.» (Azor 1992, 107)

La recuperación rescataba directores, dramaturgos, actores, técnicos, que en la década del setenta habían quedado al margen por una arbitraria aplicación de la política cultural que separaba a los que no cumplieran los "parámetros ideológicos" acordes con el proceso revolucionario. Ese error que estamos pagando hasta hoy, aunque muchos de estos creadores pudieron seguir su obra con la fundación del Ministerio de Cultura a partir de 1976, produjo colapsos en el modo de hacer, la circularidad de procesos creativos que intentaban establecer la continuidad de estéticas desarrolladas en los sesenta.

De esta manera en los ochenta se produce la influencia de sistemas expresivos que pudiéramos decir provienen de los

cuarenta y los cincuenta como la proyección espectacular de lenguajes sonoros, gestuales y visuales en los montajes de Francisco Morín, ahora en directores como Roberto Blanco, quien desplegó una brillante carrera y una "escuela" en la preparación de sus actores que reconocemos por su desempeño vocal y plástico sobre la escena; con la depurada disección de los contenidos y el culto al diseño de actuaciones muy técnicas y orgánicas en un abrazo de lo mejor de Brecht y Stanislavski en figuras como Vicente Revuelta y Berta Martínez; compartiendo con sus discípulos directos e indirectos, quienes como Flora Lauten y Víctor Varela heredan el sentido de la experimentación de Revuelta con Grotowski y el de una experiencia lanzada al riesgo de la investigación sociológica y estética relacionada con los grupos del nuevo teatro, en los que Sergio Corrieri, Gilda Hernández, Ramiro Herrero y Raúl Pomares habían dado los pasos más sobresalientes.

Se producía de cierta forma una síntesis de exploraciones en el campo de la imagen visual y sonora junto a la postura que en la línea del trabajo actoral recorría zonas básicamente stanislavskianas y progresivamente el sentido de una experiencia escénica más abierta a las búsquedas, el espíritu de prueba, el sondeo del inconsciente, la articulación de lo ritual con los experimentos de la voz, el movimiento, el gesto, la máscara, el espacio, el público.

Si nunca fuimos una realidad donde lo fastuoso de los recursos fuera componente de importancia, las coproducciones de los ochenta con el campo socialista permitieron un intercambio con la dramaturgia de países como la URSS, Bulgaria y Alemania que correspondían a un concepto de puesta en escena donde lo escenográfico, la complejidad en el diseño de vestuario, concentración de grandes elencos, eran factores de una estética que reforzaba en todo caso el enlazamiento de escuelas, técnicas, estilos, coordinados por un director que en poco tiempo y venido de una práctica escénica ajena, debía realizar un montaje de alto nivel profesional que no siempre se alcanzaba.

* Investigadora y crítica teatral. Directora de Eventos especiales del Festival de Teatro de la Habana.



"Yerma", de F.G. Lorca. Dirección: Roberto Blanco. Danza Nacional de Cuba. (Foto: Grandal).



"La cándida Eréndira...", de G. García Márquez. Dirección: Carlos Celdrán y Flora Lauten. Teatro Buendía. Cuba.



"Santa Camila de la Habana Vieja". Dirección: Huberto Llamas. (Foto: Héctor Molina).

Todo inducía al encuentro o al menos a la coexistencia en un medio donde apenas unos años atrás la fragmentación y a veces el enfrentamiento dividió las fuerzas en campos que en realidad no eran antagónicos.

Repasando algunos criterios ofrecidos por directores cubanos a fines de la década pasada sobre el teatro que se produjo en el período es interesante observar que aspectos como el público, el trabajo del actor, la presencia crítica de la realidad social, sean valorados desde una perspectiva contradictoria, mientras otros como el auge de la dramaturgia nacional, el hombre como centro de preocupación temática y la diversidad en las tendencias de la puesta en escena sean puntos de reflexión en los cuales parecen coincidir.

Ya entonces factores organizativos (formas de pago, la estructuración de las programaciones, la falta de continuidad en los estrenos y una sobresaturación en los elencos de algunos grupos) junto a la posición que los jóvenes apuntan desde las aulas teatrales o desde la práctica socio-artística, hacen augurar cambios institucionales y creativos que van a proporcionar nuevas formas de entender y producir el hecho escénico.

«En los inicios de una década - apunta la crítica Graziella Pogolotti refiriéndose a los noventa- no puede hablarse entre nosotros de un auténtico teatro alternativo, puesto que no existe una sólida barrera de un teatro oficialista consagrado. Tampoco puede afirmarse, que todos los proyectos de reciente promoción sean portadores de lo nuevo. A veces con ingenuidad y, ocasionalmente movido por el reclamo de un éxito rápido se manifiestan falsas audacias, reiteraciones retóricas de lo que ya todos saben. Así puede obtenerse el aplauso coyuntural, sin alcanzar un efecto verdaderamente transformador en el artista y en el espectador». (Pogolotti, 1991, 83-84)

La convocatoria al movimiento teatral para presentar proyectos artísticos es hasta hoy fuente de debate entre creadores y funcionarios de la cultura. Las discusiones provienen sobre todo de teatristas que analizan la ruptura estructural con respecto a la conservación del repertorio, la inestabilidad de los elencos, la falta de acceso real a decisiones de tipo económico-administrativo, todos elementos que inciden directamente aunque no lo parezca en la puesta en escena.

¿Qué era y es en realidad la política de proyectos artísticos? La posibilidad que un director y un grupo de actores con estéticas afines y dispuestos a trabajar juntos elaboren un proyecto de trabajo por un año donde incluyan títulos o ideas para montajes, necesidades técnicas y económicas, fechas tentativas de estreno y otras concepciones en cuanto al entrenamiento, la línea artística y los resultados relativos que el proyecto espera alcanzar en plazo tan breve.

Quizás la manera apresurada en que se implementó, las expectativas, que se esperaban en cuanto a la disposición de recursos descentralizados que no pudieron lograrse y los obstáculos, lógicos en cualquier cambio de tanta envergadura, provocó desconcierto en los grupos de más sólida trayectoria que vieron amenazada su existencia y despertó al mismo tiempo una efervescencia tal, que en menos de un año se presentaron más de cien proyectos solo en Ciudad de la Habana, zona donde se dispuso el nuevo mecanismo de convocatoria.

Todavía está por discutir y aglutinar opiniones que decanten lo significativo de la polémica y de esta política, al menos de lo que movilizó en los primeros tiempos y sus resultados hasta hoy, no siempre loables, pero lo seguro es que las grandes compañías danzarias no desaparecieron y por el contrario dieron lugar a nuevas agrupaciones que se desprendieron de ellas, como parte de un proceso natural antes impedido por las estructuras organizativas y que en el campo teatral también permanecieron aquellos grupos que así lo decidieron, mientras no continuaron otros porque sus contradicciones internas no hicieron sino ponerse a prueba frente a las alternativas de cambio, mientras que el deterioro de manifestaciones como el teatro musical no resistió el embate de los nuevos enfoques que demandaban cohesión, reconocimiento de un talento "líder" que aglutinara las ideas más consistentes y la decisión de seguir una línea que implicara una propuesta seria dentro del desarrollo de esa rama en el país.

Si me he detenido un tanto en la problemática de la estructura organizativa dentro de las artes escénicas cubanas es porque su exposición y aun más su práctica cotidiana, resulta compleja para artistas y funcionarios y pocas veces se entiende fuera del marco nacional.

Por otra parte, es bastante atípico que un movimiento teatral y danzario sea financiado enteramente por el Estado. Esto además de condicionar el punto de vista económico de un creador también influye en su posición frente al hecho artístico. Alberto Pedro Torriente, uno de los valores más

destacados de los noventa, tuvo precisamente su desarrollo mayor a partir de la fundación de "Teatro Mío", un proyecto teatral que se independizó del Teatro Político Bertolt Brecht y que se organizó con el auspicio de la política de proyectos.

Esto era impensable en su estancia dentro del T.P.B.B., sin embargo el núcleo surgió de allí. La directora Miriam Lezcano, con parte de su formación en Moscú y una experiencia adquirida en el citado colectivo, podía tener como premisa actores conocidos y afines a su trabajo y el autor del futuro grupo una célula que requería la flexibilidad que proporcionaba la nueva política.

Al mismo tiempo, el factor económico no impedía que desde allí las puestas en escena de Lezcano se convirtieran en focos de discusión muy intensos sobre problemas importantes de la sociedad cubana más inmediata. Aun hoy obras como *Manteca*, que sólo en 1994 provocó interesantes debates en España, Cuba y Venezuela, no se

explican si no se entiende la amplitud de perspectivas implícitas en los procesos creativos actuales.

Otro creador de reconocido prestigio como Eugenio Hernández Espinosa puede llevar adelante un proyecto como "Teatro Caribeño", varias veces renovado, con una estructura peculiar y un joven premiado como Víctor Varela que inició a fines de los ochenta su producción en la sala de la casa donde vivía, mantiene en la actualidad un local discretamente equipado y acondicionado. Antecedentes de esta nueva línea, podrían ser Teatro Irrumpe, dirigido por Roberto Blanco y Teatro Buscón, al frente del cual se encuentra José Antonio Rodríguez, dos personalidades de la cultura nacional y reconocidas en el campo internacional.

¿Cómo insertar en esta dinámica las tendencias actuales de la puesta en escena? ¿Hay líneas nítidas que separen unas prácticas de otras en los noventa?

Sólo en la capital existen más de cuarenta directores de escena, lo cual indica



"Delirio Habanero". Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).



"Calle Cuba 80 bajo la lluvia". Dirección: Carlos Pérez Peña. Teatro Escambray. Cuba.

que entre cincuenta y sesenta creadores producen de manera más o menos sistemática en el país. Los géneros y estilos si bien son fuente de análisis para ofrecer un balance al público, en realidad se deciden proyectando calidad y perspectiva en la propuesta estética y las variables económicas con que cuenta cada región. A todo ello se une el propio decursar del teatro en sus rangos temáticos, formales, las definiciones que surgen del debate interno con el desarrollo social y artístico, la secuencia de una manifestación donde no anida el parricidio porque hay maneras de apropiarse de una herencia sin contradicciones esenciales y con la autonomía que le otorga la propia conciencia de ser creador y hombre social con responsabilidades que asumir.

La reflexión quizás ausente o con menos peso frente a la práctica teatral en décadas anteriores, ya adquiere en los ochenta

un rostro más perfilado e intenso. Los noventa ven reducirse los espacios publicísticos debido a la carencia de papel y se promueven entonces encuentros como los dedicados al teatro de los ochenta a los setenta por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), sin que se logre aún sistematizar el debate teórico y crítico del acontecer cotidiano sobre las tablas.

Una tendencia de la puesta en escena en Cuba sería hoy, por tanto la de plantear el debate nuevamente desde los escenarios teniendo como punto focal al hombre y su contexto. Esta postura básicamente introspectiva que viene de la década anterior ahora adquiere visos de muy diversos tonos y expresión. La búsqueda introspectiva de carácter ético o existencial provoca discursos sobre la escena tan diferentes que podríamos considerarlos subsistemas expresivos de esta línea mayor, uno de los enfoques posibles.

"Situación de los problemas dentro de -comentaba una colega latinoamericana que vive en los Estados Unidos-, ahí veo yo una clave del teatro que se hace hoy en Cuba". No es una manera distanciada, sino profundamente comprometida y desde el vórtice del torbellino de inquietudes, escaseces, angustias y voluntad de resistencia que los cubanos de la isla vivencian cada día. Pero esto puede ser reflejado en la escena desde la frontalidad discursiva desgarradora, irónica, casi naturalista en la exposición de los conflictos que impactan emotivamente al espectador como en *Manteca*, la síntesis de muchos componentes temáticos anteriores (la familia, el encierro desde los temores, la complicidad de una coexistencia precaria) y la mirada que recoge el pulso de los acontecimientos más inmediatos, adentrándose en factores comunicativos que producen respuestas catárticas; hasta otro subsistema que el-



"Santa Cecilia". Dirección: José A. González. Galiano 108. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

bora su tejido signico tomando del basamento más filosófico de la cultura y produciendo un formato de penetraciones mediadas, indirectas.

Tanto el primer subsistema como el segundo involucran espectáculos tan distintos entre sí que harían infinitos nuestros intentos clasificatorios; si no ¿cómo ubicar *El Tío Francisco* y *las Leandras*, de Berta Martínez, *Cuando Teodoro se muera*, de José González, *La niña querida* de Carlos Díaz o *Fast Food* y *La Gaviota* de Marianela Boán en un mismo eje?

La figura retórica tangencial, oblicua, une, sin embargo, *Las ruinas circulares* de Nelda Castillo, *A la vuela vuela...* de Ricardo Muñoz, *La Cándida Eréndira* de Flora Lauten y Carlos Celdrán, *Parece blanca* de Abelardo Estorino, *Medida por Medida* de Vicente Revuelta, *Segismundo ex-marqués* de Víctor Varela o *En familia* de Armando Morales.

Otra perspectiva nos permitiría advertir vertientes en el manejo de los lenguajes escénicos que tienen conexiones en el tiempo con una manera de hacer cubana y universal a la vez.

No se trata de poéticas necesariamente perfiladas, ni siquiera que permanezcan inalterables dentro de un mismo director. Hasta en los consagrados -y no son pocos los jóvenes que hoy se integran a las carteleras en todo el país- podemos observar oscilaciones entre una y otra propuesta escénica. El sello Blanco, Revuelta, Martínez, Lauten... es ciertamente reconocible, pero una puesta como *Dos viejos pánicos*, de Blanco, concentraba la imagen del espectáculo en un círculo de evoluciones donde el centro de la expresividad era el actor, su rostro, las manos, la relación con el muñeco, mientras *Un sueño feliz*, sin añadir recursos escenográficos, volvía a su estética más habitual de espacialidad tras-

cendente, de juego con zonas, desplazamientos casi coreográficos, sonoridades brillantes y en medio de ellas el actor como un componente que reunía los lenguajes, enlazaba los recursos signicos del montaje.

Estas dos maneras de enfrentar la construcción teatral va apareciendo aquí o allá aunque no se produzcan sólo ellas, pero son, de hecho, las más visibles.

Son elecciones que tienen que ver con maestros, tradiciones y la impronta de los tiempos que corren. Las resultantes son desiguales y a veces de una hibridez sorprendente ya no dentro de la obra de un creador, sino en un mismo espectáculo. La sensibilidad personal y la dinámica creativa de los grupos dejan su huella, de manera que una línea que despega con Morín en los cuarenta se transforma en Roberto Blanco y adquiere definitivamente otros derroteros en Eugenio Hernández Espinosa o Car-



"Ñaque o de piojos y actores", de José Sanchís Sinisterra. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

los Díaz, estos tres últimos compartiendo espacios de importancia en los años que analizamos (1989-1994). Díaz, desde la fragmentación del espacio escénico y la producción de un espesor signífico visual casi barroco, irreverente, irónico, de materiales culturales reciclados inscritos en una estética cercana a lo postmoderno; Hernández Espinosa comprometido con el folclor afrocubano, estilizando los mitos de la cultura popular en una composición coreográfica y que busca las fuentes y resortes de un actor integral.

Lo mismo podríamos decir de Revuelta, quien proyecta su indagación en la expresividad del actor, asimilando experiencias en Francia e Italia con investigaciones posteriores de Brecht, Grotowski y Barba, magisterio que observamos después en Flora Lauten, Tomás González, Víctor Varela, Nelda Castillo, José González... Una vertiente mucho menos reductible a caminos como no sea el de la insistente preocupación por el universo sicofísico del actor, el laboratorio de sus posibilidades expresivas.

Entiéndase que no hablamos de estilos, que recorren desde el costumbrismo, el expresionismo, hasta las composiciones rituales que conectan con culturas orientales y afrocubanas o las arriesgadas combinaciones de varias fuentes estéticas en una deliberada propuesta postmoderna.

Por otra parte, la segmentación dentro del movimiento teatral que hasta hace pocos años dividía la práctica escénica para niños y adultos, hoy está en franca desaparición, pero creó, sin lugar a dudas cierta impermeabilidad inconsciente en cuanto al intercambio de propuestas estéticas entre

unos y otros. La puesta en escena más allá de sus especificidades técnicas como son las relacionadas con el teatro de muñecos, tuvo como referencia la brillantez creativa de los hermanos Camejo, quienes desde el Teatro Guiñol Nacional de Cuba se convirtieron en el punto de partida para la formación de grupos similares a lo largo de la isla. El teatro que combina simultáneamente el actor y el muñeco, una cualidad al parecer sólo cubana en el marco latinoamericano, es cada vez más el ámbito del juglar de los espacios abiertos (intérprete, director, dramaturgo, diseñador y artesano). A Fernández, Gutiérrez, Socorro, Dardo, Guerrero, Morales se suman nuevos nombres que trazan coordenadas comunes ya con el movimiento integral de la escena que buscamos.

Desde la supervivencia, reconocernos y encontrar nuevas alternativas en la teatralidad es integrarnos a un movimiento cultural en la isla que se resiste a desaparecer y da muestras de su presencia más allá de nuestras fronteras.

BIBLIOGRAFIA

Azor, Ileana: "Catálogo de imágenes", *La escena latinoamericana*, nueva época, año 1, Número 1, febrero 1993. México.

— "Las nuevas tendencias en la escena cubana", *Diógenes*, Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano, México, 1992

Boudet, Rosa Ileana: "Teatro nuevo en Cuba, un recuento", *Diógenes*, 1985, vol. 1.

— "1959-1987: El teatro en la Revolución", *Escenarios de dos mundos*, 2, Madrid, 1989.

Carrió, Raquel: "Correr el riesgo de la imperfección: último-primer espectáculo del grupo Buendía", *Conjunto* 81, Octubre -diciembre 1989.

Correa, Armando: "El espejo roto", *Tablas* 2, abril-junio 1988.

— "Jóvenes artistas en Elsinor", *Tablas* 3, julio-septiembre 1988.

— "El vértigo de la ironía", *El Público* 77, marzo-abril 1990

De la Hoz, Pedro: "Eppure si muove: de la gesticulación al gesto", *Tablas* 2, abril-junio 1989.

Del Pino, Amado: "En la cocina del teatro cubano", *Primer Acto* 235, septiembre-octubre 1990.

García Abreu, Eberto: "Apuntes personales: La cuarta pared", *Tablas* octubre-diciembre 1988.

— "Bosquejo inconcluso sobre un teatro imperfecto", (inédito)

Leal, Rine: "1985 ¿síntomas de una recuperación?", *Tablas* 3, julio septiembre 1986.

Martín, Randy: "El teatro cubano en la rectificación: una Revolución dentro de la Revolución", *Conjunto* 85-86, Octubre 1990-marzo 1991.

Muguercia, Magaly: "Informe no confidencial", *Tablas* 3, julio- septiembre 1986.

— "El gesto de la memoria" *Conjunto* 83, abril-junio 1990.

Pianca, Marina: "El teatro cubano en la década del ochenta: nuevas propuestas nuevas promociones" *L.A.T.R.* 24/ Fall 1, 1990 y *Conjunto* 85-86 octubre 1990-marzo 1991.

Pogolotti Graziella: "El teatro cubano en vísperas de una nueva década", *Revolución y Cultura* 2, marzo-abril 1971 y *Diógenes*, 1991, México.

Rojas, Rafael: "Víctor Varela: arte conceptual", *Caimán Barbudo*, abril 1989.



El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena