

Teatro cubano contemporáneo:

Variaciones y enfoques de la puesta en escena actual

por Eberto García Abreu

La heterogeneidad de métodos y estilos creativos del arte contemporáneo es una condición del teatro que hoy podemos presenciar en cualquier parte del mundo. Múltiples poéticas y tradiciones teatrales activan los horizontes temáticos, ideológicos, estéticos y figurativos de la creación escénica contemporánea. En ella confluyen expresiones ancestrales junto a productos inéditos y emergentes que relacionan de muy diversos modos las maneras de hacer de cada región y cultura con la tradición y las demandas de la vida del presente.

Desde los rituales preteatrales que sobreviven como áreas de resistencia cultural en algunas regiones de América, las tradiciones del Kathakali hindú, el No japonés, hasta las expresiones más sofisticadas del teatro actual en sus numerosas y divergentes expresiones, constituyen el rostro y la identidad del teatro contemporáneo. Pero esa circunstancia dinámica que compartimos y construimos cada día, se gestó a partir de las confronta-

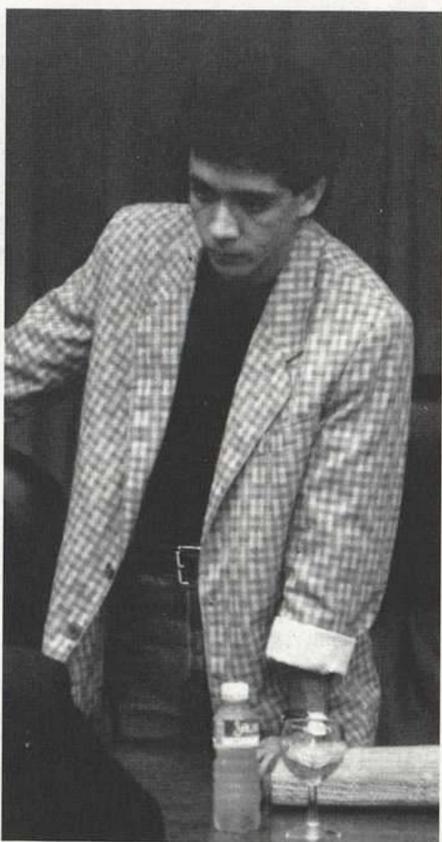
ciones históricas que los creadores más inquietos y osados han desarrollado con sus propios modelos tradicionales.

Antoine, Stanislavski, Copeau, entre otros, transformaron el concepto y la finalidad del trabajo teatral en torno a la condición del actor y el grupo. A partir de sus experiencias más inmediatas en el tiempo, modelaron una particular manera de desarrollar la técnica del actor y la labor de la puesta en escena. Otros artistas como Poe, Craig y Appia, paralelamente abordaron el planteamiento del espacio teatral y la naturaleza de la teatralidad como un universo integrador de texturas, colores, sensaciones. Mientras que, desde otros sitios, nos llegaron demandas transformadores de la vitalidad y la energía trascendente que debía restituir al teatro su carácter de encuentro conminatorio y activo entre el actor y el espectador.

Lo cierto es que sobre los escenarios o mediante la escritura de los textos dramáti-

cos, los principales caminos que hemos recorrido -aun sin agotarlos- para arribar a nuestro teatro, son caminos que llevan

implícitos su condición de pesquisa, aprendizaje, búsqueda, alumbramientos, desorientaciones, certezas: *conocimiento*. En ese sentido, el teatro como una vía de afirmación de lo imposible, deviene motivo permanente de asimilación y superación de los cánones y fórmulas tendentes a la quietud y la aceptación segura. Independientemente de los lenguajes y las tradiciones específicas, semejante manera de concebir la práctica teatral, relaciona a artistas distantes en el tiempo y el espacio, cuyos nexos se revelan a través de la creación misma y de sus resonancias en las imágenes teatrales que nos llegan en constante renovación. Precisamente por ello, el tema de la investigación teatral y la puesta en escena, en el contexto de hoy, ha de entenderse -en principio- como un campo tan amplio y diverso como la propia práctica artística. Para no caer en una estéril y bizantina discusión, sería muy necesario volver la mirada sobre las experiencias que los creadores han verificado de acuerdo al área y los objetivos específicos de su acción, así como al estadio histórico del desarrollo artístico de sus lenguajes. Pudiera pensarse que todo acto de creación genuina lo es también de conocimiento y supone el desarrollo de la investigación teatral. Sin embargo, cuando afirmamos o negamos este planteamiento, muchas veces mezclamos en el análisis matices éticos que nos alejan de la verdadera vitalidad y lucidez necesarias para el debate. La investigación sobre los diferen-



(Foto: R.B.)

tes componentes del lenguaje teatral, si bien presupone como destinatario preferente a la puesta en escena, ésta no es el único medio ni la vía expedita para confirmar inmediatamente las hipótesis originarias de la investigación. Se trata en realidad de un proceso acumulativo de experiencias que, progresivamente, definen un modo de hacer, una práctica artística, su evolución y desarrollo consecuentes y por tanto sus posibilidades para relacionarse con el espectador mediante los distintos espectáculos que se generen.

Como proceso complejo y dinámico que esencialmente es, la investigación teatral en sí misma no resiste encasillamientos ni fórmulas estrechas. Objetivos precisos y acciones concretas delimitan su campo y particularizan sus proyecciones hacia la escena partiendo de sus valores immanentes y de su carácter de aproximación e interrogante. La puesta en escena, tal vez se considere, en cambio, como una zona de mayor estabilidad y firmeza. Puede ser, siempre que el proceso de creación del que forma parte no se detenga.

Entre uno y otro estadio han de existir interdependencia y estímulos para continuar la labor creativa que relaciona certezas y nuevas inquietudes de conocimiento. Justo sobre estas tensiones descansan las prácticas creativas que han transformado profundamente el teatro universal.

Influenciada directamente por las múltiples señales que el teatro como fenómeno cultural ofrece, la actividad teatral cubana de hoy se inserta en las condiciones y características fundamentales de esta expresión en cualquier otra zona del mundo. Desde nuestras circunstancias históricas, sociales y culturales hemos construido una práctica escénica heterogénea, divergente y dinámica, en la que los presupuestos tradicionales alternan con las opciones más emergentes y renovadoras del arte contemporáneo.

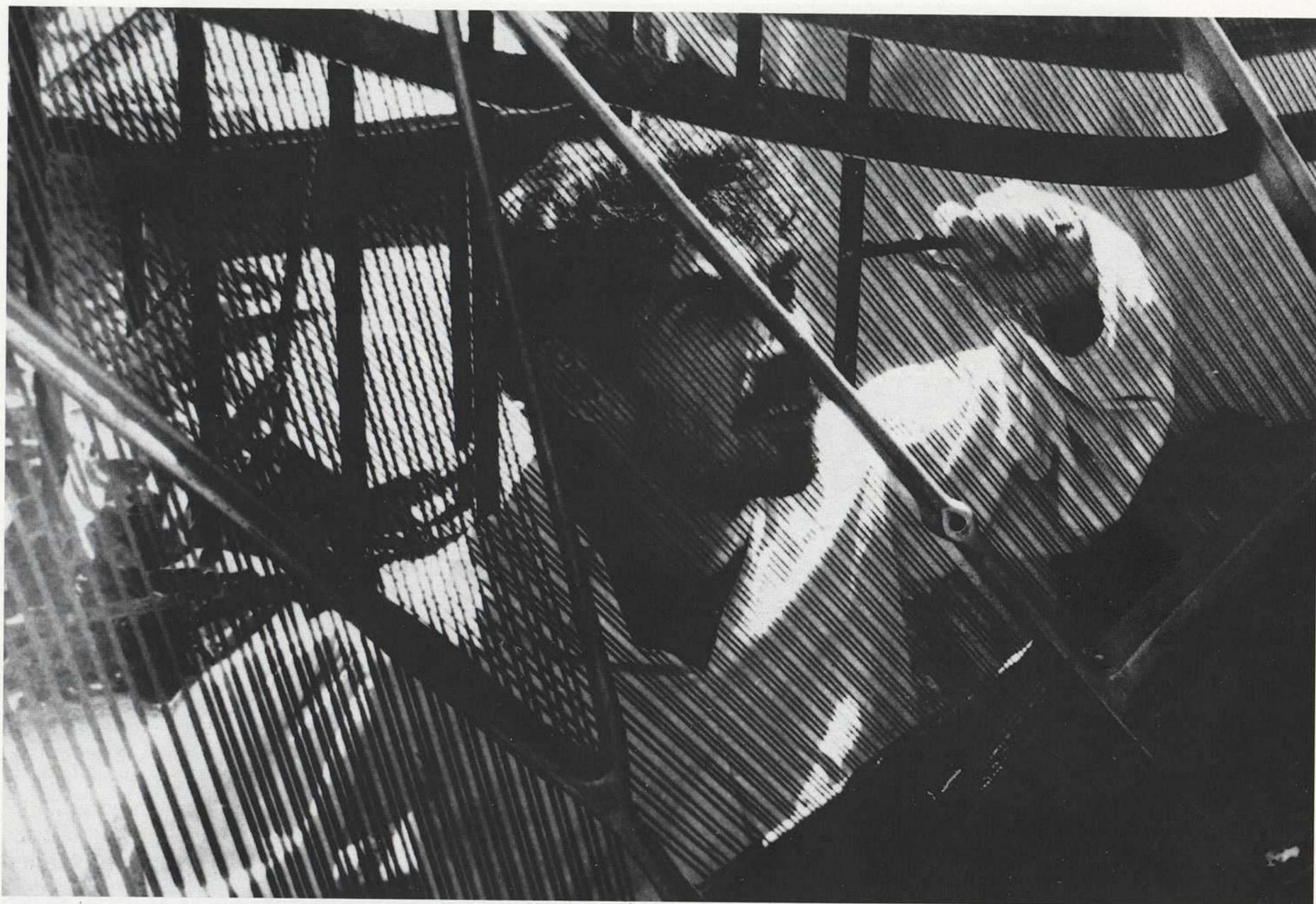
De este modo, en las distintas vertientes de nuestro teatro, los vínculos entre la investigación teatral y la puesta en escena, se han comportado de maneras muy diferentes en cuanto a intereses, temas, objetivos y resultados. También en Cuba, los creadores más vitales y arriesgados han provocado los



"Las ruinas circulares". Dirección: Nelda Castillo. Teatro Buendía. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

principales cambios en las corrientes dominantes del lenguaje teatral. Entre ellos, la investigación se ha asumido con perspectivas y fines muy distintos: bien como la exploración de recursos

técnicos y expresivos para la puesta en escena directamente, como medio de reformulación del texto dramático y sus nexos con el espectáculo, la técnica y expresividad del actor, la práctica del



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

grupo como experiencia teatral de laboratorio conjunto, o la búsqueda de mecanismos más factibles para movilizar las relaciones escena-público y teatro-sociedad.

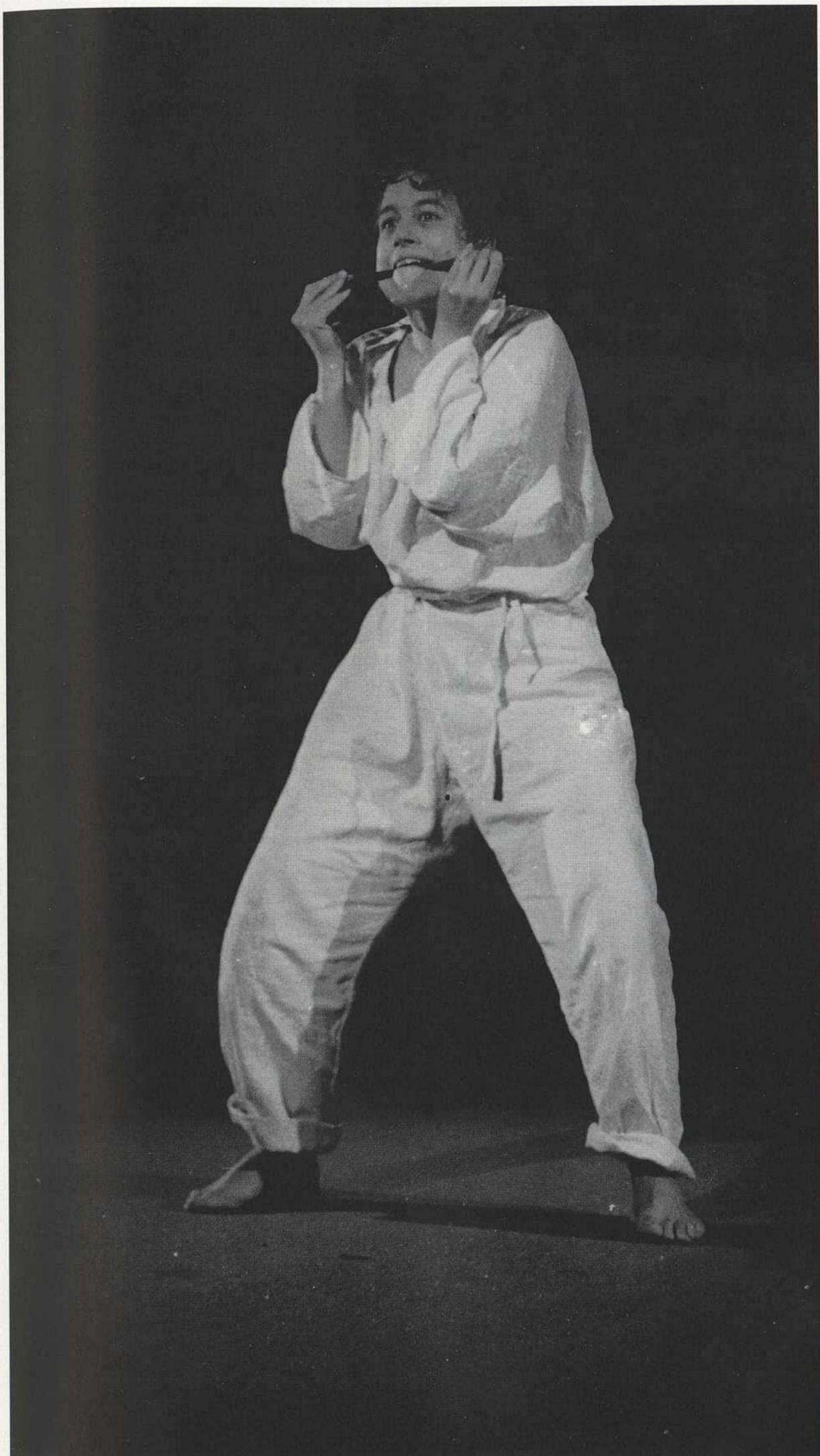
El 23 de octubre de 1948, hace exactamente 46 años, Francisco Morín, con la agrupación «Prometeo», estrenó en La Habana una pieza fundamental de la dramaturgia cubana contemporánea: *Electra Garrigó*, escrita por Virgilio Piñera en 1941. Resulta significativo y oportuno recurrir a este ejemplo, porque en el texto de Piñera no sólo se acentúa la recurrente motivación de los creadores cubanos de vanguardia alrededor de la definición de un teatro nacional, moderno, universal y esencialmente cubano; sino también, la evidencia de la investigación asociada directamente a la escritura del texto dramático desde una óptica en franca

contradicción con los cánones y expresiones de la puesta en escena en aquella particular coyuntura histórica.

El texto de Piñera aborda el conflicto de una familia cubana de clase media inmersa en las agudas contiendas domésticas por la supervivencia y la “educación sentimental hacia los hijos”. Acude al mito trágico clásico para relativizar y “distanciar” su propia circunstancia más inmediata y universalizar así el planteamiento de un problema trascendente más allá de nuestras fronteras geográficas y temporales. Al mismo tiempo compone su fábula, integrando elementos estructurales de la tragedia clásica a formas y expresiones de la poesía y la literatura cubanas junto a distintas referencias teatrales propias. Entre esta obra y sus últimos textos, Virgilio realiza una acuciosa revalorización de las posibilidades del texto dra-

mático. Esa es su zona de indagaciones para realizar una propuesta de puesta en escena que debe asumir desde el inicio su carácter de apertura y opción alternativa en relación con el texto.

Siete años tuvo que esperar Piñera para ver *Electra...* en la escena. Entre las causas de la espera, sin duda la más importante debió ser la ausencia de un director y una agrupación capaces de comprender los imperativos del texto. Francisco Morín aceptó ese reto porque su concepto del teatro y de la puesta en escena específicamente, se correspondían con las demandas del autor. El alto rigor artístico del director se tradujo en una puesta superadora de los modelos costumbristas de marcado acento naturalista de matices sicologistas en el tratamiento de los personajes y la imagen escénica. Las particulares



Alma de resurrección. Dirección: Ricardo Muñoz. Teatro a Cuestas. Cuba. (Foto: O.S. Silvera).

condiciones de este espectáculo señalan una línea a seguir cuando pretendemos encontrar el origen de las experiencias teatrales que hoy se manifiestan, de un lado en la línea del *teatro de director* que parte del texto dramático para realizar su lectura escénica alteradora; y de otro, el trabajo del dramaturgo que profundiza en la exploración sobre las posibilidades y la dilatación del texto como soporte de múltiples traducciones escénicas.

Como parte indiscutible de lo más notorio de la escena cubana de los últimos años se encuentra la labor de dos directores: Bertha Martínez y Roberto Blanco. Ellos definen con nitidez el área donde el creador investiga fundamentalmente sobre el tratamiento de los distintos sistemas signícos de la escena en función del concepto de teatralidad de grandes dimensiones metafóricas, explotando con mayor énfasis los elementos visuales y sonoros del espectáculo, procurando deliberadamente crear una posibilidad de integración evidente de diferentes expresiones y lenguajes artísticos en el discurso de la puesta. Su proceso de trabajo se ocupa de la elaboración formal del espectáculo tomando como punto de partida el texto dramático para concebir un planteamiento escénico de amplios registros sincréticos de referencias culturales, religiosas, estéticas e históricas disímiles. Con determinados matices diferenciadores entre ellos, en ambos casos el actor constituye un elemento dinamizador e integrador de las relaciones posibles entre los distintos sistemas y lenguajes, sin que realmente sea el centro de atención principal del criterio rector de la puesta en escena.

Las opciones que podemos confrontar en este campo de la creación teatral son muy diversas en el panorama cubano. Desde los antológicos montajes de Bertha Martínez con «Teatro Estudio» (*Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Bodas de sangre* y *Bernarda Alba*, de Lorca, *Macbeth*, de Shakespeare) y Roberto Blanco con «Ocuje» y «Teatro Irrumpe» (*María Antonia*, de Hernández Espinoza, *Yerma*, de Lorca, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *Milanes...* de Estorino) hasta llegar a las propuestas más recientes de Carlos Díaz y su «Teatro El Público», un joven

director discípulo de Martínez y Blanco.

Con su criterio de hacer de la puesta una posibilidad para desarrollar una "bacanal de los sentidos", Carlos Díaz se propone una noción de espectáculo que relaciona varios referentes culturales y textuales en un planteamiento espectacular fastuoso, rico y ampuloso que mucho se ha vinculado al efectismo visual y a la irónica mirada "postmoderna" sobre nuestros escenarios. También en su caso, el texto es un punto de partida que se respeta con rigor. Sobre

cente Revuelta y su «Teatro Estudio» inicial. Profundizando en el conocimiento de las enseñanzas técnicas, estéticas y éticas de Stanislavski, Brecht, Grotowski y Barba, principalmente, Revuelta ha desarrollado importantes experiencias de investigación paralelas a la producción de espectáculos renovadores de nuestro panorama teatral. Vicente es austero en el uso de los recursos escénicos e insiste en la profundización del trabajo artesanal del actor, en su aparato técnico y expresi-

modelo de laboratorio de producción y descubrimiento de un lenguaje teatral propio, distintivo y renovador. Estos procesos tienen vínculos con los enfoques antropológicos con que desarrollan su práctica creativa numerosos grupos de América Latina asociados al *tercer teatro* que encabeza el Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba. Con estas agrupaciones, nuestros teatristas han sostenido sistemáticos encuentros pedagógicos y artísticos en los últimos tiempos, a partir de los cuales se han generado importantes experiencias en el teatro cubano y latinoamericano en general.

El acento poético en el lenguaje verbal que origina la propuesta de «Teatro a cuestras», con Ricardo Muñoz al frente o el juego intercultural e intertextual que sustenta la pulcritud escénica de Joel Sáez y su espectáculos con el «2do Estudio del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara», junto a la travesía de Víctor Varela y su «Teatro del Obstáculo», desde la compleja e impactante imagen escénica de *La cuarta pared*, hasta el ikebana o arreglo floral que articula su último espectáculo, *Segismundo ex-marqués*; en conjunto constituyen todas estas propuestas la zona de investigación teatral más activa y dinámica en nuestro contexto. Ellos delimitan un terreno que se ocupa especialmente del actor, tanto en su entrenamiento formativo, como en la producción de espectáculos en los que han de participar plena e integralmente en los distintos niveles dramáticos de la creación teatral y de las relaciones con el espectador.

En medio de aciertos y desorientaciones, en pleno período de temprana madurez artística, el «Teatro Buendía», fundado y dirigido por Flora Lauten en 1985 con sus alumnos del Instituto Superior de Arte, tipifica con sus resultados más notables y de mayor continuidad la acción creadora generada desde la relación estrecha entre la investigación teatral sobre el actor y los lenguajes escénicos y dramáticos, la experimentación en el proceso formativo de los actores y directores y el descubrimiento simultáneo de un criterio particular sobre la teatralidad y la proyección de la escena hacia el espectador. En la práctica del colectivo, se sinteti-



«Ópera ciega». Dirección: Víctor Varela. Teatro del Obstáculo. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

él se teje un discurso escénico que lo transgrede, violenta y dilata no sólo por el manejo de los elementos propios de la escena, sino también por el tratamiento abigarrado y entrópico del actor y su aparato expresivo. Precisamente por ello, es el suyo un discurso escénico que apela igualmente al rejuego genérico, gestual, sonoro y visual en aras de una puesta totalizadora.

En otro ámbito del teatro cubano, el actor y su instrumental técnico y expresivo, así como su integración al trabajo del grupo teatral como propuesta de indagación, aprendizaje y creación, ha sido el objeto de atención principal de otros creadores encabezados por Vi-

vo, como soporte de la relación entre la escena y el público, al que le ha ofrecido puestas de O'Neill, Miller, Brecht, Lope de Vega, Shakespeare, Guelman, Sanchis Sinisterra, entre otros.

Tras Vicente han ido creadores nucleados alrededor de otras experiencias artísticas en distintos períodos de nuestra historia teatral más reciente. Ellos han hecho énfasis, en algunos casos, en el tratamiento alterativo de los textos dramáticos inspiradores de sus procesos creativos, en otros, han indagado de modo general en el aprendizaje y el dominio de las posibilidades expresivas del actor a partir de su ejercicio técnico preciso y en el trabajo del grupo como

zan de modo significativo diversas experiencias de investigación teatral desarrolladas sistemáticamente en nuestro teatro, las cuales aparecen en sus imágenes transmutadas e integradas a un discurso escénico de rasgos muy particulares.

En el repertorio del «Buendía» uno puede hallar la herencia de múltiples referentes teatrales y culturales nuestros no sólo a nivel de sus planteamientos temáticos y formales sino al sentido del grupo como célula generadora de la práctica artística y como proyecto pedagógico que se retroalimenta a partir de sus nuevas formulaciones y de otras influencias escénicas diversas. Un aspecto a considerar con especial interés es su trabajo sistemático sobre los principales autores de nuestra dramaturgia contemporánea junto a otros materiales textuales y referencias de nuestra cultura popular tradicional. Todo ello conduce a un espectáculo que se concibe como una estructura abierta e *imperfecta* que se ajusta, evoluciona y confirma a partir de sus nexos con el público.

Precisamente este elemento asocia la actividad del «Buendía» a una de sus fuentes originarias: la investigación sociológica como instrumento de la creación teatral. Fue ésta una práctica característica del movimiento de teatro nuevo iniciado por el «Teatro Escambray» en 1968. Hoy, la investigación de carácter sociológico, vinculada a la producción teatral es menos frecuente, pero jugó un papel activador imprescindible en el cambio de los criterios referentes a la estructuración y finalidad del texto dramático y la puesta en escena, así como un medio verificador de los resultados y el alcance artístico de los espectáculos en relación al público que pretendían acercar.

En el campo de la escritura del texto dramático, muchos de nuestros autores (Estorino, Hernández Espinoza, Albio Paz, Salvador Lemis, Carmen Duarte, Joel Cano, Ricardo Muñoz) han demostrado con frecuencia su capacidad de vislumbrar los cambios en las formulaciones estéticas de nuestro teatro. Las exploraciones dramáticas desvelan la validez de la investigación en esa área de la investigación teatral a partir del uso de sus materiales textuales tradicionales: la palabra, los diálogos, la

fábula, la estructura dramática, los personajes, la situación, los contextos, la acción, las sonoridades, etc, todos ellos reajustados a las nuevas demandas que exige la práctica escénica actual. Tales respuestas, como las que exigían *Electra Garrigó* o las últimas obras de Piñera, se presuponen entre nuestros telones, en las voces y en los gestos de nuestros actores y en los espacios que nuestros creadores remodelan cada día. Pero no siempre las respuestas llegan inmediatamente y entonces se presentan las contradicciones que estimulan el surgimiento de nuevas propuestas de creación teatral.

Aun cuando se intente resumir apresuradamente el cambiante sistema de relaciones que históricamente se ha desarrollado entre la investigación y la creación en el terreno teatral, enfocado el análisis directamente hacia el fenómeno de la puesta en escena, tal resumen en nuestro contexto debe considerar necesariamente el desarrollo de las investigaciones teóricas y la presencia movilizadora de la crítica especializada como parte indivisible de la praxis artística. El contrapunto entre la práctica creadora y la reflexión teórica se ha comportado como un catalizador para la transformación de ambas experiencias al incorporar nuevos presupuestos y concepciones más amplias respecto a la actividad teatral como proceso integrador de diversas expresiones culturales, sociales y humanas; y sobre todo, ha permitido esta interrelación despejar los horizontes y los campos de acción de cada actividad específica. Desde la óptica historiográfica hasta los estudios de matiz semiológico o antropológico, pasando por las fugaces reseñas periodísticas en diferentes medios, nuestro instrumental teórico crítico también ha recibido el necesario registro de los cambios de perspectiva que la investigación teatral ha planteado para la puesta en escena en Cuba durante los últimos años. Pero, además, el proceso puede verse a la inversa en algunos casos donde los conceptos y preocupaciones hipotéticas de carácter teórico han dado lugar a importantes experiencias creativas enfáticas en el carácter dinamizador de la investigación teatral. Con estos elementos, finalmente, ha aparecido

una nueva sensibilidad y disposición para asumir la creación teatral como un hecho esencialmente investigativo y de conocimiento.

Mediante este sintético panorama, he intentado mostrar diferentes opciones que han vinculado la investigación con la puesta en escena en la práctica teatral contemporánea. Las variantes y enfoques que distinguen cada uno de los senderos de nuestro teatro, por su propia dinámica y fluidez, así como por sus resultados sistemáticos, hace aun más extenso el catálogo de señales. Aquí sólo he tratado de recoger en grandes esbozos las regularidades fundamentales de este proceso en torno a creadores y agrupaciones representativos. Lógicamente no está agotado el panorama. Fuera han quedado las experiencias que abordan los fenómenos relacionados con el estudio de las culturas populares tradicionales, las religiones afrocubanas y sus influencias en la creación escénica y en el trabajo específico del actor. De cualquier modo, estos apuntes pueden ayudar a confirmar mi presupuesto inicial referido a la diversidad, heterogeneidad y multiplicidad en cuanto a la aplicación del ejercicio investigativo como soporte de la puesta en escena y de la creación teatral en su conjunto.

Cada vez más el teatro perdurable se aleja de la improvisación y el empirismo individual, sin que esto sea privativo de un estilo o manera de hacer. En cualquier caso, la práctica teatral que gravita sobre la búsqueda de la relación entre su propia herencia artística y cultural y los nuevos elementos expresivos, el dominio de la técnica creadora y la aproximación hacia lo desconocido, puede correr todos los riesgos inherentes al verdadero ejercicio de la creación, pero denotará también síntomas inequívocos de madurez y modernidad en correspondencia con los tiempos que corren. Particularmente, prefiero seguir apostando por ese teatro de indagación y apertura, pues sólo en esas zonas de resistencia y de afán por el conocimiento superador, sólo en esos gestos solitarios o colectivos, permanecerá el teatro diverso y fértil que, desde la *memoria*, alimenta nuestras imágenes del futuro en Cuba o en cualquier rincón del mundo.