

En cumplimiento de los acuerdos entre la ADE y la UNEAC de Cuba, nuestro compañero Jaime Melendres visitó aquel país durante el pasado mes de octubre. En este artículo, presenta una breve crónica de su viaje y de sus impresiones sobre el teatro cubano.

# Hoy es siempre todavía

(Los caminos del teatro cubano)

por Jaime Melendres



“Réquiem o el camino de los dioses de barro”, por el Colectivo de alumnos del Instituto Superior de Arte de La Habana. Dirección general: Eduardo Camacho. (Foto: Jesús López).

**E**L viaje a Cuba debería ser un placer de obligado cumplimiento para todas las gentes de teatro. Por ejemplo, sirve para comprobar que el arte escénico es un virus tan resistente que incluso se reproduce en lugares donde su existencia parece del todo innecesaria. ¿Para qué el teatro en Cuba, si sus escenarios naturales (incluida la arquitectura) son la belleza misma y, además, están habitados por personajes que ningún dramaturgo, ni en sus horas más altas, sabría crear? ¿Qué elaboradas ficciones pueden superar esa singular realidad, siempre vapuleada por la coyuntura de las grandes potencias, donde ni siquiera la penuria es sinónimo de miseria, donde las magias negras y cristianas se reencarnan en colores encarnados? Pues sí, también allí se hace teatro, también allí algunos sectores de la ciudadanía se encierran, de vez en cuando, en locales oscuros para contrastar en cuerpos ajenos su imaginario y su presente. También allí, en la trágica belleza, es posible crear belleza dentro de la belleza, tragedia dentro de la tragedia.

Pero ¿cómo? Para las gentes de teatro, ésa es otra de las ventajas de una visita a Cuba: constatar que allí se plantea un problema que a nosotros, los europeos, ya ni siquiera se nos ocurre formular. ¿Es el teatro —tal como se practica hoy— un espejo neutro o universal, es decir, capaz de reflejar todas las realidades, cualesquiera que sean? ¿Pueden ser aplicados a una sociedad distinta instrumentos artísticos nacidos y perfeccionados para mostrar (u ocultar) las dramáticas tensiones que genera la existencia de unos determinados valores colectivos en una determinada organización social? ¿Se puede hacer teatro en Cuba si entendemos por teatro lo mismo que dicen las enciclopedias actuales?

**E**STA cuestión de fondo fue formulada por el dramaturgo Eduardo Moya durante la mesa redonda que clausuró el ciclo de conferencias sobre la telenovela, organizado por el Festival Iberoamericano de Cine de La Habana. La telenovela al uso —afirmó Moya—, la telenovela como género artístico y producto comercial, es imposible en Cuba. ¿Cómo producir telenovelas cubanas para nuestro propio consumo —preguntó y se preguntó— si esta estructura dramática siempre se basa en conflictos morales como el de la madre soltera, o en el de la virginidad lamentablemente asumida, o en el del duro reparto de una herencia, en conflictos que en Cuba no lo son? Por supuesto, Eduardo Moya no postulaba la incapacidad ontológica de los cubanos y de las cubanas para “identificarse” con las angustias de las madres solteras o de los desheredados. Afirmaba, simplemente, que en Cuba tales problemas son perfectamente comprendidos si los sufren las venezolanas —en lo que se refiere a la virginidad— o los yanquis —por lo que se refiere al patrimonio—, pero que resultarían inverosímiles o irrisorios si sus protagonistas fuesen cubanos de hoy.

Probablemente, Eduardo Moya tenía razón. Y no porque en Cuba no existan tensiones y conflictos entre el individuo y la colectividad, sino porque son otro tipo de conflictos: unos conflictos que la telenovela —y el arte dramático en general— todavía no pueden reflejar. “Dallas”, por ejemplo, no sería creíble sin la existencia de unas leyes que protegen más la propiedad privada que la vida de quienes no tie-

nen propiedades. “Cristal”, vino a decir Eduardo Moya, sólo es verosímil en una sociedad que valora más el matrimonio sin amor que el amor sin matrimonio. Una anónima interlocutora del mismo coloquio matizó: la verdadera causa de la imposibilidad de la telenovela cubana, dijo, reside en el hecho de ser un género basado en la desigualdad social, que siempre narra la excepción de una regla: una ascensión individual imposible para la inmensa mayoría. Era otra forma de enunciar el mismo problema de fondo: el problema de los contenidos en cada Continente.

**U**N problema al que el teatro cubano responde al menos en tres direcciones distintas. El veredicto de los últimos premios teatrales concedidos por la UNEAC —según me comunicó el crítico Roberto Gacio desde La Habana— las reconoce y en cierto modo las consagra.

La primera vía es la de la práctica continuista de la cultura escénica occidental, sobre todo de raíz anglosajona, al estilo de “El zoo de cristal”, “Té y simpatía” y “Un tranvía llamado deseo”, los tres títulos de una trilogía dirigida por Carlos Díaz nada menos que en el Teatro Nacional. Aunque no tuve ocasión de ver este espectáculo, me consta que por lo general el nivel de las producciones de este tipo es alto, y suele contar con profesionales sólidos, a menudo formados en la “vieja escuela”, en el mejor sentido de la frase. Pero aunque no se oponen a la per-

vivencia de este teatro —finalmente de inspiración realista—, los nuevos profesionales no parecen mostrar ninguna inclinación hacia él. Más bien puede afirmarse que todos ellos —según pude ver en el Encuentro de Santiago— comparten un idéntico rechazo al realismo, acaso por las mismas razones aducidas por Eduardo Moya al referirse a la telenovela, es decir, por su total inadecuación a las realidades y la sensibilidad de la mayor de las Antillas. Sea como sea el no-realismo es el máximo denominador común del nuevo teatro cubano que, a su vez, se divide en dos grandes caminos.

Por una parte, existe el teatro de vanguardia, al que muchos de sus protagonistas —al igual que en Europa— llaman de “investigación”, como si esta palabra del universo científico viniese a legitimar, con ecos de ordenador, la “frivolidad” del arte, y fuese superior, pongo por caso, a la palabra creación. Es ciertamente un teatro que se separa del verbo por su inclinación hacia lo visual (aunque ello no le impida caer a veces en ampulosas retóricas) y que recoge aportaciones tan diversas como las de Grotowsky y Marcel Marceau; que se mueve entre el minimalismo aséptico y la provocación más o menos solapada. Un mal ejemplo de este teatro es “El blanco de tus dientes”, espectáculo que por incomprensibles razones representó a Cuba en la última edición del Festival de Cádiz; y un ejemplo mucho más interesante, es “Time ball”, de Joel Cano, bajo la dirección de María Elena Ortega, con el grupo La Ventana, que tuvo ocasión de ver en Santiago y que también ha recibido uno de los premios de la UNEAC. Son ejemplos de

ruptura sobre una tradición ajena.

La última de las tres vías del teatro cubano actual encuentra su mejor ilustración en otro de los montajes galardonados por la UNEAC: “Baroko”, del Cabillo Teatral de Santiago, dirigido por Rogelio Meneses e inspirado en “Réquiem por Yarini”, del escritor Carlos Felipe. Su mismo título es, por así decir, emblemático: “Baroko” no es, tal como podría parecer, una deformación ingeniosa de barroco, sino una palabra de la antigua lengua lucumí que significa “pacto”. Toda la ejecución de “Baroko” responde a esta idea, la misma que preside el sincretismo religioso cubano: por una parte, es una obra urbana —sociología de burdeles y bajos fondos— pero, por otra, su teatralidad se aleja del realismo europeo y norteamericano para desplegarse en ritmos sonoros y gestuales que conectan con otra realidad, del mismo modo que sus personajes, apartados de toda tentación psicologista, responden a las líneas arquetípicas de dioses y de orichas.

Al dejar atrás las luces caribeñas, el viajero occidental conserva, sobre todo, las imágenes de este espectáculo donde se anudan nuevas complicidades entre la música y el gesto, entre la danza y la palabra. ¿Es la mejor de las tres vías? Tal vez sí, tal vez. Pero sea cuál sea la respuesta, cuando surgen de nuevo en las fauces del aviión transatlántico las pálidas siluetas del melodrama comercial, se apodera del viajero la tremenda certeza de saber que el futuro de ese teatro que se busca a sí mismo no depende tanto del arte y de sus artistas como de la implacable geopolítica del sable y la moneda.

## Delegación de la ADE a Hungría

Fruto del “Convenio de Cooperación” firmado con la Asociación Húngara de Directores de Escena, han viajado a Budapest del 17 al 27 de mayo. Ernesto Caballero, de Madrid y M.<sup>a</sup> Angeles Cuña de Galicia. Nuestros delegados asistieron a un festival de teatro en la ciudad de Kaposvar y completaron su estancia en Budapest donde asistieron a numerosos espectáculos.

## Delegación portuguesa en el IV Congreso

Una delegación portuguesa compuesta por Mario Barradas y Fernando Mora directores del Centro Dramático de la ciudad de Evora (Portugal), fueron invitados a participar en nuestro Congreso celebrado en Sitges. Mario Barradas expuso en la última sesión dedicada al tema de “La construcción teatral europea” una ponencia titulada: “¿Centros dramáticos en Portugal?”.