

I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba 1983)

Beatriz J. Rizk

“Ya es hora de hacer un balance,” declara uno de los críticos observadores al I Taller Internacional del Nuevo Teatro celebrado en La Habana del 7 al 12 de febrero pasado. Un balance que de alguna manera nos defina qué es el Nuevo Teatro o más bien cómo se hace este Nuevo Teatro; cuales son las características de esta nueva forma de encarar el quehacer teatral.

En busca de una respuesta representantes de 25 países tanto del continente americano como de Europa se reunieron en la capital cubana, invitados a participar en un taller organizado por el Centro Cubano del Instituto Internacional de Teatro (UNESCO).

El objetivo del taller era demostrar cuáles son las tendencias del teatro latinoamericano actual llevando a la práctica durante siete días los métodos teóricos, de aproximación a un texto determinado y de elaboración de un lenguaje teatral, empleados por los diversos colectivos y directores del Nuevo Teatro. El ejercicio consistía en llegar a través de una metodología que incluye en mayor o menor grado improvisación, participación y creatividad, la llamada creación colectiva reconocida por la mayoría como la “manera contemporánea de hacer teatro en América Latina,” a lograr una imagen representativa del continente.¹ Un espectáculo que manifestara una identidad latinoamericana pero que se definiera más por su proceso de creación, como reflejo de un movimiento conjunto de trabajo organizado siempre en vías de transformación, conforme a la lucha de clases que sacude al continente y de la cual a su vez se nutre el contenido del Nuevo Teatro.

Para el ejercicio se eligió el poemario *El gran zoo* del poeta cubano Nicolás Guillén y se dividió el trabajo en ocho equipos a cargo de los siguientes directores: Atahualpa del Cioppo (Uruguay), Enrique Buenaventura (Colombia), Santiago García (Colombia), Rubens Correa (Argentina), José Luis Valenzuela (Chicano), Allan Bolt (Nicaragua), Flora Lauten y Carlos Pérez (Cuba) y Ron G. Davis (Estados Unidos).

La reglas del juego se establecieron desde un principio. Cada director debía elegir de uno a tres poemas entre los 37 que componen el poemario. A



Equipo de Flora Lauten (Cuba)

su vez, los integrantes de cada taller elegirían el poema o los poemas, entre estos tres, con los que quisieran trabajar. El texto de los poemas seleccionados tendrían que estar dichos en su totalidad, sin modificación o intervención de otros textos, en la versión final del espectáculo. Por lo demás, el uso de lenguajes no verbales o paraverbales fue permitido. Entre otras cosas, se consideró indispensable para el experimento la palabra poética de Guillén no sólo por ofrecer una penetrante visión sobre la realidad del Caribe sino por la riqueza rítmica del lenguaje. Además resultó providencial, dado el corto tiempo del trabajo, la gran facultad de síntesis del poeta aunque por su ambigüedad presentó otras complicaciones, como veremos luego. El título de algunos de los poemas elegidos y representados finalmente, explícitamente señalan su contenido, sin que tengamos que detenernos en ellos: “el hambre,” “la bomba atómica,” “el Caribe,” “el sueño,” “los usureros,” “Aviso: Gran Zoo de La Habana,” etc. El nombre de cada poema tendría que ser anunciado antes de cada representación.

El taller se dividió en cinco días de montaje y dos de posición, durante los cuales se presentarían en escena los ocho espectáculos cortos, de más o menos 10 minutos de duración, acompañados de sus consecutivos debates, parte integral del hecho teatral en el Nuevo Teatro. Durante estos debates se discutirían los métodos empleados para llegar al mismo fin, una imagen concreta del teatro latinoamericano, y así se harían evidentes las principales características y tendencias más definitorias del movimiento; sin descontar las posibles conclusiones de carácter teórico que se podrían aplicar después en el trabajo práctico de cada uno de los integrantes al taller. “El arte no es un fin sino un instrumento para indagar la realidad humana. Sin que se pierda lo obvio de la visualización del poema, la ley del juego es que sea arte,” señaló

Atahualpa del Cioppo y a partir de estas premisas se iniciaron las jornadas de trabajo.

PREPARACIÓN DE LAS PROPUESTAS

De los cinco días previstos para el montaje los tres primeros se dedicaron a la búsqueda de la integración de un texto teatral constituido a su vez por los diferentes códigos o textos: el verbal, el visual y el musical. Solamente se contaba con el primero y siendo un texto poético esto representó para algunos de los directores y actores que nunca habían trabajado con textos poéticos, un verdadero desafío. Tampoco se contaba con elementos fundamentales para la puesta en escena como son el contexto situacional y los personajes. Y puesto que se tenía obligatoriamente que "narrar" un enunciado en escena, el primer paso fue resolver el problema de la adjudicación del texto: quién decía el texto (sujeto del enunciado) y de quién hablaba el texto (sujeto de la enunciación).

Al decir de varios participantes ésta fue la mayor dificultad que encontraron los equipos debido a la citada ambigüedad que encierra la poesía de Guillén y a que en su gran mayoría los poemas sin ser descriptivos son verdaderas analogías del Caribe. Durante la primera etapa del trabajo, al aproximarse al texto para convertirlo en imágenes, los participantes efectivamente terminaban en algunas instancias trabajando con imágenes que eran analogías de analogías.

Con el fin de sortear estas dificultades y sobretodo por esclarecer el significado de los poemas sin caer en fáciles descripciones directas, varios de los directores optaron por trabajar con diferentes tipos de improvisación:

- 1) Aproximación por oposición (Enrique Buenaventura). En este tipo de improvisación se deja libre la lógica de la imaginación, la de los sentidos y en cambio se bloquea la analítica. Los participantes se acercan al texto siguiendo el procedimiento de la "oposición binaria que son los contrarios inmediatos," como forma para dar sentido. Y así "El hambre," poema escogido por el grupo, se definió a través de la gula encarnada en un personaje burgués que engullía comida sin parar en frente a un grupo de gente desocupada y hambrienta.
- 2) Aproximación por inversión o por contradicción (Flora Lauten y Carlos Pérez). Es una variante de la anterior. En las improvisaciones no se van a buscar los términos directamente opuestos sino más bien los contrasentidos. Basándose en los poemas "El Caribe," "El usurero" y "guitarra," los participantes elaboraron una revista musical tipo variedad de cabaret al revés, i.e., el cuerpo de coristas como el strip-tease lo ejecutan y componen hombres, el acto de la cuerda floja se hace por debajo de la cuerda, al cantante popular no se le entiende la letra, etc. Esta contradicción del sentido en la formación de las imágenes viene a realzar la diferencia que existe entre el Caribe verdadero y la idea que se tiene de él; entre la manera de reconocerse e identificarse los caribeños y la forma estereotipificada como los ven a través de clichés y *slogan* turísticos. Al final de este espectáculo dentro del espectáculo, se prenden las luces, se despojan los personajes de sus vestidos brillantes, se subvierten los signos del significante y queda desnuda la otra

- realidad. La del Caribe verdadero que cuestiona por medio de esta misma representación la imagen distorsionada y decadente que todavía se tiene de él al tiempo que manifiesta su potencial para transformarla.
- 3) Esta determinación de subvertir la manera como se leen los signos de la sociedad es también lo que ha llevado a algunos directores a buscar imágenes contradictorias en el proceso de las improvisaciones. El grupo que dirigió Santiago García trabajó con el poema "El sueño." Desde el principio se planteó la búsqueda de una imagen que sintetizara las ideas del poema y a través de imágenes contradictorias como complejas se llegó a la figura de un barco que apresaba en su seno a todos los males de la humanidad, tanto los producidos por la naturaleza como por los hombres. Este barco estaba guardado a su vez por un domador que simbolizaba el proceso socialista siempre vigilante para evitar que al menos los males producidos por los hombres no vuelvan a invadirlo. Al hablar sobre el procedimiento empleado, García comentó: "El énfasis puesto en encontrar imágenes contradictorias, disturbadoras, no es solamente por tratarse de este poema. Se extiende en general a todo el teatro que entra en una lucha que tiene que ver con lo ideológico. Nuestra cultura está llena de imágenes falsas y hay que subvertirlas."
 - 4) Allan Bolt, por su parte, utiliza otra variante que él denomina "aproximación por disasociación," Después de propuesto un conflicto se hacen las improvisaciones análogas en las cuales se van disasociando las imágenes que se encuentran. Luego se establece un orden en las imágenes obtenidas mediante un proceso de eliminación y así se llega a la imagen final. El poema escogido fue el "Ave Fénix." Poema muy corto que le permitió al equipo casi suprimir la palabra, buscando la expresión en la música y la danza a lo que se aunó el uso de marionetas y de juegos infantiles.

El trabajo práctico se organizó de la siguiente manera. Cada equipo se dividió en dos o tres mini-equipos. Estos tuvieron a su cargo improvisar el poema señalado, explicar el intento de análisis que se propuso a través de la improvisación y dar oídos a la crítica de sus compañeros para luego sacar entre todos los elementos que de común acuerdo acertaran a delucidar el texto. En algunas instancias se pedía a los participantes a que contaran sin ningún criterio lo que habían visto y de estas nuevas interpretaciones entonces se seleccionaba una propuesta que era con la que se trabajaba de nuevo. Y así sucesivamente hasta que por medio de mecanismos como el "desplazamiento" de una imagen por otra o la "condensación," superposición de dos imágenes, se iba integrando orgánicamente el texto teatral.

Este proceso llevó más o menos tres días, al cabo de los cuales se procedió al montaje inicial. Algunos grupos como el que dirigió Santiago García después de 17 improvisaciones no llegó a la imagen final sino hasta el día anterior a la representación del espectáculo. Este montaje inicial casi siempre se hace omitiendo el lenguaje objetual y dando paso a un primer intento de escenografía por medio de una improvisación de maquillaje, máscaras, utilería, etc. Luego se van integrando los otros códigos del texto: el verbal o el musical, siempre orgánicamente y no como una suma de elementos, hasta que se llega al espectáculo final.



Grupo de Rubens Correa (Argentina)
Poema: "El Caribe" Foto: Félix Cordero

Debemos constatar aquí que la música fue fundamental en todo el proceso de creación de estos espectáculos. En algunos montajes sirvió efectivamente de trasfondo como un elemento más, o de apuntamiento crítico como en el trabajo presentado por el equipo que dirigió Atahualpa del Cioppo; el texto de los poemas escogidos "Aviso," "Usureros," "Bomba Atómica" y "Cierre" fue cantados por un narrador y no dicho por los actores. O sirvió de enlace entre los otros textos como fue el caso en el grupo bajo la dirección de Rubens Correa; el ritmo sirvió de elemento unificador de las diferentes visiones multifacéticas que ofrecía "El Caribe," poema con el que trabajó el equipo. Pero en otros casos, como en la propuesta cubana, la música se convirtió en el texto teatral: a través de una misma música se expresaron las dos imágenes disyuntivas del Caribe que se intentaban plasmar. Como dato de interés la Corporación Colombiana de Teatro proyecta un taller que tendrá lugar en la ciudad de Medellín, Colombia durante el próximo mes de julio sobre "La música y el Nuevo Teatro."

DEBATE Y CONCLUSIONES

Antes de empezar la presentación de las propuestas elaboradas por cada equipo, Enrique Buenaventura tuvo a cargo dar una introducción general sobre algunas de las características "que distinguen el Nuevo Teatro de otras maneras del quehacer teatral," a saber,

- 1) Una nueva relación con un nuevo público, entendiéndose ésta como una relación polémica.
- 2) Participación del equipo colectivo a través de improvisaciones, estableciéndose un nuevo modo de producción.
- 3) La investigación de los lenguajes teatrales, los contextos y su relación entre ellos. "Esto debe crear una reflexión del trabajo y en la medida de lo posible debe llevarse al campo de la teoría. Este taller se desarrolla en este espíritu de investigación cuyos resultados vamos a ver. No con el

objetivo de ver resultados sino el proceso y el resultado dinámico entre éste y el proceso." Y terminó haciendo un llamamiento a una nueva crítica que atendiera más a los procesos de creación que al resultado.

Este último punto creó una controversia que duró hasta bien terminados los debates y sigue indudablemente abierta. La posición de algunos de los críticos presentes era que el hecho teatral debía analizarse a partir de un resultado concreto: la representación final del espectáculo. Mientras que el lado contrario sostiene que un espectáculo cualquiera que sea del Nuevo Teatro no se puede medir como un hecho terminado, concreto, bajo una serie de valores específicos generalmente derivados de la heredada ideología estética dominante, pues eso es restarle a la obra en cuestión, su carácter absolutamente polémico y dialéctico, características esenciales del Nuevo Teatro. Es tan importante en el Nuevo Teatro lo que se dice como lo que no se dice y en los debates que siguen a las representaciones es en donde se puede definir el efecto específico de la obra dentro de un contexto social determinado. Y aun así este efecto nunca será ni inmutable ni definitivo porque puede ser transformado cada vez que se represente la obra ante este mismo público u otro cualquiera.

El Nuevo Teatro no debe ser analizado empíricamente como un hecho concreto, sino a través de su proceso de creación, por la manera como se han entrelazado los diferentes códigos del texto; estructura que a su vez refleja una realidad susceptible a ser representada pero que también es susceptible a ser transformada.

LOS DIRECTORES

Uno de los aspectos del Nuevo Teatro que se hizo evidente en este Taller es el rol clave de organizador y guía que ocupa el director en todo proceso de creación colectiva. Y si bien todos los integrantes del colectivo son los responsables de la producción del espectáculo, el director no obstante está allí, presente, no sólo para contribuir eficazmente a elevar el nivel de la producción sino también y en última instancia para dar su sello *personal* a la obra en cuestión.

Su influencia, directa o indirecta, es notoria aun en los directores que no están acostumbrados a trabajar solos sino por medio de comités de dirección como es el caso del chicano José Luis Valenzuela. Fue el único director que formó un equipo de dirección al que se integró juntamente con los cubanos Albio Paz y Gilda Hernández. Esta es la forma acostumbrada de trabajo del grupo chicano Teatro La Esperanza del que forma parte Valenzuela.

Alguien encontró semejanzas entre el trabajo presentado por el grupo de Buenaventura y su obra *La orgía*. Asimismo hallamos similitudes entre la disposición, maquillaje y actuación de varios de los grotescos personajes de la barca de los sueños del grupo que dirigió Santiago García y los diablos que pueblan el infierno en la última obra de *La Candelaria*, escrita y dirigida por Santiago, *El diálogo del rebusque*, basada principalmente en *La vida del Buscón* de Quevedo. El trabajo que presentó el grupo dirigido por Allan Bolt no sólo escogió el poema "Ave Fénix" por estar "relacionado con Nicaragua," sino que exploró abiertamente las formas del teatro infantil, la música y la danza

que según el mismo director son algunos de los elementos más importantes del teatro nicaragüense.

Para los que tuvimos la oportunidad de ver durante nuestra breve estadía en La Habana el montaje que del *Lazarillo de Tormes* hizo Flora Lauten con los estudiantes del cuarto año de la Escuela de Arte Dramático, no nos fue difícil reconocer el mismo ambiente de fiesta y colorido, pleno de humor, que resultó de haber puesto el acento en las imágenes visuales complementadas por las acústicas mientras que el texto quedó relegado a un tercer plano, de la propuesta del grupo bajo su codirección. Como dato indicativo o casual el *Lazarillo* estuvo interpretado por una actriz. En cuanto al norteamericano Ron Davis, cuyo equipo trabajó con los poemas "Papaya" y "Ave Fénix," cualquier espectador familiarizado con su estilo de dirección hubiera advertido ciertos rasgos típicos como el carácter protagónico que él le da a los objetos en escena—en este caso un reloj, un tablero, una máquina, una papelera, una jaula y finalmente un latón de basura—un gran sentido del humor y una obsesión por escenificar datos estadísticos.

Volviendo a la idea principal de este aparte, creación colectiva sí, pero de ninguna manera excluyendo al director o al organizador como el propio Atahualpa del Cioppo prefiere llamarse: "En la búsqueda de los elementos expresivos de los textos seleccionados, hemos trabajado como siempre colectivamente. Se ha superado la época del director absoluto y preferimos la opción de un organizador de los aspectos que conforman el espectáculo."

LOS PERSONAJES

Otro de los temas que salieron a relucir durante los debates fue la textura de los personajes en el Nuevo Teatro. Para algunos de los actores que provienen del teatro tradicional, el tener que trabajar representando un papel sin poseer de antemano una idea neta de las características peculiares que lo califican, sin verlo "corporalmente con sicología, con todo" resulta invariablemente en personajes faltos de individualidad subjetiva. Este dictamen de la "carencia de sicología" que no sólo perturba a algunos actores sino que también ha sido planteado como una falla por algunos críticos que se han asomado al proceso del Nuevo Teatro, se deriva igualmente de una posición "tradicionalista" de la crítica dentro del panorama de la literatura latinoamericana.

Resulta que el tipo de personajes heredados del teatro tradicional, como bien observó Buenaventura durante los debates, descende del concepto de personaje derivado precisamente de la novela burguesa y del realismo psicológico decimonónico. Al cambiar de dueño el teatro y al apropiarse el pueblo de los medios de producción del espectáculo, es evidente que el individualismo burgués tiene que dar paso a la representación en escena de los problemas más apremiantes de una comunidad con el énfasis siempre puesto en los colectivo.

Por otra parte, el personaje en el Nuevo Teatro, como todos los demás elementos que conforman el texto teatral, nunca está delineado con anticipación a este texto, sino que se va elaborando con él, sobre un escenario, a través de las improvisaciones, de la práctica del montaje y del enfrentamiento a un público.

Existen otros problemas en la concepción de estos personajes del Nuevo Teatro, problemas de tipo procedimental y es que al querer representar a toda una comunidad, los actores se ven obligados a transformarse en escena constantemente en uno o varios personajes según la necesidad de la acción. Ron Davis señaló que “no es representativo de un carácter socialista ni progresista cuando los actores se transforman sin lucha evidente sobre la escena.” Desafortunadamente la solución práctica a esta clase de problemas está sujeta a una cierta independencia económica que permita a los colectivos mantener numerosos miembros. Lo que a su vez pone de manifiesto una de las características determinantes en el desarrollo de este Nuevo Teatro como lo asertó Helmo Hernández del ITI cubano durante la sesión final del evento: “Tenemos que hacer teatro en condiciones espantosas no sólo por la persecución política en la mayoría de los países latinoamericanos sino también porque lo hacemos en condiciones económicas prácticamente imposibles.”

Por último, el director Atahualpa del Cioppo clausuró el Taller con la lectura de una declaración en la que se invoca a los teatristas latinoamericanos a que continúen trabajando en función de una mejor comunicación con un público, de una búsqueda siempre renovada del lenguaje teatral y de una proyección universal de nuestra identidad cultural. En cuanto al diálogo que se ha venido estableciendo a través de estos encuentros y talleres, proseguirá en Nicaragua en junio próximo durante el II Encuentro de Teatristas Latinoamericanos.

New York

Notas

1. Por la mayoría que no por todos, si tenemos en cuenta que en algunos países como en Argentina no se hace creación colectiva. Con muy breves excepciones como fue el Teatro Libre de Córdoba, en este país no se ha implantado este método de trabajo. Sin embargo, el actual Teatro Abierto a través de su temática desarrollada alrededor de las vicisitudes y contradicciones que presenta su respectivo contexto histórico contemporáneo se entronca con el movimiento del Nuevo Teatro, como por otra parte lo afirma la presencia de Rubens Correa, uno de sus directores más representativos, en el Taller.