

Aproximaciones a un espectáculo-altar | Jaime Gómez Triana

Visiones de la Cuba secreta

Jaime Gómez Triana

La poética escénica de Nelda Castillo, al frente del grupo teatral El Ciervo Encantado, es sin duda una de las más singulares dentro del actual panorama de las artes escénicas en Cuba. Su indagación, centrada en el trabajo del actor, parte del estudio sensible de los márgenes de la nación y propone un espacio único de reflexión en torno a zonas peculiares de nuestra realidad. Su obra, en diálogo con los presupuestos conceptuales que sustentaron las experiencias de la vanguardia teatrales y de los teatros laboratorios en el siglo XX, es testimonio hoy de una búsqueda autónoma que devuelve al espectador imágenes complejas de lo que hemos sido y somos los cubanos. *Visiones de la cubanosofía*, el más reciente espectáculo de esta creadora si descontamos los últimos performances y happenings realizados por el grupo, continúa la indagación sobre la identidad nacional que inauguró *El ciervo encantado* -espectáculo de fundación del cual el grupo tomó su nombre- y al mismo tiempo profundiza y radicaliza su postura frente a los modelos teatrales tradicionales. Así, desde la perspectiva del teatro cubano actual, el espectáculo deviene una experiencia transfronteriza e híbrida que obliga a reformular el instrumental de análisis crítico en tanto propone un planteo de nuestra historia que cuestiona posiciones tradicionales a la vez que indaga sobre el valor actual de determinados símbolos.

La Virgen de la Caridad de El Cobre, Patrona de Cuba; la Reina y el Rey -rostrillo español y larga barba como signos del poder colonial-; el culo -la inferior condición del ser, lo criatural-; los esclavos; el extranjero en busca de exóticos paisajes; el Apóstol -José Martí, imagen y metáfora-; la mulata criolla -Ochún la llaman los creadores-; el patriota "loco"; el pescador; el intelectual -José Lezama Lina: "humo en las altas torres"-; el alma de la ciudad -nostalgia y acumulación de espacios vividos-; los tres Juanes de la Virgen -un indio, un blanco y un esclavo, según la tradición-; imágenes disímiles y cambiantes singularizan dentro del entramado de la puesta un peculiar sentido de la dramaturgia. *Visiones...* no pretende articular una fábula o plantear conflicto en el que se enfrentan irreconciliables contendientes. Su lógica parte más bien de la concatenación contrastada de fragmentos no relacionados. La estructura crea entonces un tejido que se centra en la acumulación jerarquizada de elementos diversos que el *continuum*, en la sucesión espacio temporal, obliga a la permanente participación de un espectador alejado de la segura guía de un argumento reconocible.

Como un retablo medieval, la puesta muestra diversas estaciones de la pasión del cubano. Igual a Cristo, que representa a la humanidad toda siendo hijo encarnado de Dios, Martí es cubano síntesis, caña viva en el trapiche de la nación, jugo, esencia y alimento. Simultaneidad y sucesión, Martí como espectador-testigo de la historia, narrada aquí a partir de la acumulación de sucesivos avatares alegóricos.

Un andamio de hierro apuntala otro de madera. Obra en reconstrucción, abierta, en proceso, circunstancia para armar en tres niveles -cielo, tierra e infierno-; escenario titiritero que conecta con aquel que Carlos Estévez mostró en el Primer Salón de Arte Contemporáneo (1995) bajo el irónico título de "La verdadera historia universal". Obra altar que como aquella de Torres Llorca (1989) es completada con las preces -súplicas, demandas, ruegos- del espectador. La noción de escenografía-espectáculo como retablo, escenario titiritero, altar, es imprescindible para acceder a esta región misteriosa que es el núcleo de la puesta. Hay aquí una ritualidad que se verifica en tanto la obra misma es sucesión de imágenes simbólicas que conectan no sólo con el pasado de la nación, sino también con la espiritualidad depositada en esos íconos cuya resonancia es identidad y certeza de que "formamos parte de algo" secreto indecible que es quizás, según ha dicho Carpentier, "la razón de ser de uno mismo".

Así, la noción de altar surge como clave fundamental que nos permite emprender una lectura más amplia de la puesta, atendiendo fundamentalmente a ese componente ritual que considero esencial en la poética escénica de El Ciervo Encantado.

En inspirado ensayo, Nancy Morejón define una *Poética de los altares* con la cual caracteriza esa ritualidad presente en determinadas zonas de nuestra escena nacional. La escritora incluye en su texto la definición consignada por Fernando Ortiz en su *Nuevo catauro de cubanismos*. Dice Ortiz que un altar es un "conjunto de ilusiones o de cosas dispuestas a un fin determinado" y más adelante prosigue la investigadora: "nuestros altares son en sí mismos una propuesta de organizar -como expresión artística- los elementos conformadores de la naturaleza, a saber: agua, aire, fuego, tierra". Cosmos e ilusiones arman un objeto plural cargado de infinitos significantes que es espejo en el que cada uno encuentra un sentido propio. José Millet, en otra definición

aparecida en su Glosario mágico religioso cubano, nos dice que altar es:

Santuario, sagrario, mesa o gradas donde son colocados objetos de diversa índole con función ritual. Alrededor o frente a él se realizan sacrificios, cruentos o no, referidos a las divinidades o genios de que se trate. También, cerca o alrededor del mismo, son ejecutadas operaciones mágico-religiosas simples o complicadas como saludos, velatorios de santos, oraciones, comidas, plegarias, adivinaciones, consultas, etc.

Más adelante consigna Millet que “hay tantos altares como miembros de cada una de las diversas religiones”, siendo esa diversidad la que me permite afirmar que a cada altar corresponde una personal visión del mundo que, anclada en una concepción más general, particulariza de manera simbólica las esencias del ser que lo organiza y sus circunstancias a la vez que queda abierto y puede ser reorganizado por la experiencia devota y sensible de otras personas que se acercan a él reconociendo su naturaleza de obra viva.

Visto a la luz de estas definiciones, el espectáculo *Visiones de la cubanosofía* funciona como un posible altar de la patria en el que estos creadores depositan una imagen propia –vívida- de la nación, organizada desde el aquí y el ahora de la puesta. Ahora bien, digo posible altar de la patria sabiendo que al edificarse éste se tiene en cuenta otro, icónico en sí mismo, que es pieza y letra muertas, objeto de museo, imagen retórica, que en su continua invocación se desvaloriza y vacía de sentido. Es por eso que a la hora de conformar este altar otro se disponen y mixturán aquellos elementos que componen la imagen histórica, creándose insólitos conglomerados de sentido, posibilidad que, si bien es connatural a todo altar, se incrementa esta vez gracias a la cualidad performativa -teatral- que singulariza esta construcción.

Sigamos una secuencia de imágenes para ilustrar cómo opera la puesta. Al inicio de la obra se deja oír la excelente interpretación que hace el conjunto de música antigua *Ars Longa* de uno de los villancicos del cubano Esteban Salas. Un contraluz nos permite ver una silueta que suponemos de espaldas, quizás sea una mariposa enorme con las alas plegadas -la mariposa como signo de la infinita metamorfosis-. Se encienden los frontales y vemos la imagen de la virgen de manera nítida, lo sabemos por el traje que cualquier cubano reconocería siempre, pero en lugar del moreno rostro de la Caridad aparece un ser diabólico que se regodea morbosamente en lo que mira; que saborea y degusta nuestras desgracias, que impone y dispone. Es el poder colonial que se oculta tras los ropajes de María y marca la puesta también como reflexión en torno a la presencia sostenida del “travestismo” y el engaño en nuestra historia.

Los textos extraídos del poema “El central (fundación)”, escrito en 1970 por Reinaldo Arenas, inician la redistribución del material histórico-poético. El poema mismo es una relectura dolorosa de la historia desde los permanentes principios negadores del autor. Los reyes católicos -el poder monárquico y absolutista- se ocultan bajo la grotesca imagen del inicio: rostro fantasmal, boca roja y larga barba. Se sintetizan así y se conjuran los diversos procesos de dominación padecidos por la isla y sus pobladores en imagen que culmina con la gráfica presencia de un sometido trasero tambaleante.

Así el espectáculo va superponiendo, una tras otra, imágenes diversas en ese altar que deshace otro en aras de encontrar un centro que escapa. ¿Existe el ser cubano? ¿Es posible una ciencia de lo nacional? ¿Qué nociones nos permiten hoy hablar de Cubanosofía? El espectáculo nos acerca a nociones que no siempre están a mano y que van mucho más allá de las tradicionales construcciones positivas y épicas de nuestro devenir. El artículo del pedagogo y psicólogo cubano Alfonso Bernal del Riesgo “La Cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional”, aparecido por vez primera como parte del volumen *Cuestiones futuras de la enseñanza en Cuba* (Editorial Selecta, La Habana, 1944), da cuerpo, desde la escena, a una reflexión que conecta con algunos textos pioneros de Fernando Ortiz, así como con iluminados ensayos de Jorge Mañach y José Antonio Ramos. Todos estos autores abundan en una caracterización objetiva y compleja del ser nacional y del cubano.

Insularidad histórica y geográfica; “mesticidad” histórica, cultural y cutánea; “factoridad”, emotividad, frustración nacional; “cudillidad”, etc. son algunos de los tópicos que según Bernal del Riesgo han de ser tenidos en cuenta a la hora de explicar nuestro modo de ser. Más allá, la propuesta metodológica incluye rasgos específicos tales como el embullo, la viveza, el choteo, la lipidia, la pereza, la lija, la bola... cuya presencia dentro de los comportamientos del cubano merecería múltiples estudios, a tono con la presencia sostenida de esos rasgos como elementos caracterizadores de personajes y situaciones en muchas obras de nuestra literatura de ficción. Sin dudas, al utilizar estas fuentes, el espectáculo-altar deviene una especie de ensayo crítico sobre las diversas lecturas históricas, culturales, psicosociales, icónicas... de la isla y los distintos períodos transcurridos hasta el presente. Así cómo todo acto de selección, la obra se sustenta en un criterio del mundo que, puesto en diálogo con otros, subraya y recupera una visión compleja del objeto analizado: el cubano. No obstante, creo que lo más interesante de esta propuesta está relacionado con la connotación de alegato político que también entrafía todo altar. El modo en que deviene puente entre la individualidad y el cosmos, su función misma como reconstrucción del mundo y a la vez como testimonio de una identidad, como obra viva que trabaja en pos de la propia afirmación

y también por la superación de lo terrible.

Desde este punto de vista considero importante dar cuenta de ciertas zonas vinculadas al inicio del proceso de trabajo que culminó con la puesta en escena de este espectáculo. Recordemos antes que para este colectivo tiene un importante valor la labor de investigación que conduce a la producción de un espectáculo. Una investigación que va mucho más allá de estudio de fuentes en tanto parte, fundamentalmente, de la búsqueda de un alto nivel de autoexpresión por parte de los actores quienes, mediante un sostenido y meditado entrenamiento, han profundizado de manera extraordinaria en las potencialidades comunicativas del cuerpo-mente en situación de representación; esa maquinaria orgánica que, liberada de automatismos, bloqueos y tenciones, es canal a través de la cual fluyen comportamientos arquetípicos acumulados en la memoria colectiva.

Es ese actor que según Nelda Castillo constituye su principal creación. Quien va depurando esencias y verdades interiores, aquellas que forman parte de los altares individuales que juntos y pasados por la peculiar síntesis de la directora, también actriz y principal investigadora desde su propia experiencia orgánica de las especialidades de su entrenamiento, dan cuerpo definitivo al espectáculo. En caso de *Visiones de la cubanosofía* la directora trabajó durante buena parte del proceso con el ejercicio de la caída descrito por el doctor Alexander Lowen en su libro *Bioenergética*. Parados sobre una sola pierna los actores debían luchar para evitar la caída. La batalla en contra del propio ego y de los límites autoimpuestos conlleva a una comprensión más profunda las propias necesidades y obliga a la sinceridad en tanto saca a la luz, de manera inmediata, los autoengaños y los mecanismos de defensa que usamos para evitar penetrar en lo desconocido. Aquello que se oculta y ocultamos de nosotros mismos y que suele aparecer en situaciones límite es convocado en lo individual para, desde esas certezas, iniciar el proceso de construcción de las máscaras.

Recuerdo que en cierta ocasión una reconocida investigadora del teatro cubano se acercó a Nelda Castillo al término de una función y le pidió que cuidara los límites. La solicitud entraba en contradicción con las búsquedas de la directora que ha dicho que aspira a “un teatro en el que seres soñados puedan realizar imposibles”. Sus guías en esta búsqueda son el Borges de *Las ruinas circulares*, el Unamuno de *Vida de Quijote y Sancho*, El Rodin de *Los burgueses de Callois*, el Severo Sarduy de *De donde son los cantantes*. Estos autores y otros la han llevado a depurar las peculiaridades de una poética que tiene su núcleo irradiante en lo que podríamos definir como un Teatro Soñado, en el que se conjugan a un tiempo altos niveles de artísticidad y organicidad.

Visto desde este punto de vista, *Visiones...* radicaliza la búsqueda de un lenguaje autónomo y se construye como una obra independiente, una instalación viva, que se comunica directamente con el presente y activa en el espectador una lectura abierta en tanto el espectáculo-altar deviene espejo y conciencia que devuelve una imagen compleja de lo que somos. Así funciona también como “un catalizador, un intermediario entre un mundo y otro”.