

El teatro en Cuba hoy: algunas notas sobre reorganización y coherencia

————• Por Esther Suárez Durán •————

En política, la única fuerza definitiva e incontrastable es la honradez. No lo parece así; pero así es. Lo que daña no es ser honrado, sino serlo a medias.

JOSÉ MARTÍ

Pelear es un acto de pureza donde solo triunfan los valientes.

PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ



Durante los últimos meses de 2018 hemos asistido al menos a dos semanas de transmisiones televisivas donde el Noticiero Cultural ha dedicado la sección llamada «Contrapunteo» al teatro cubano en la actualidad. En ellas el centro de las disquisiciones fue la calidad de los resultados y la eficiencia en el trabajo de los grupos teatrales existentes, y hablo de eficiencia para no incluir en el debate una noción como la de productividad, que puede hacerse compleja para el arte. Durante este tiempo se ha estado examinando la nómina ocupacional del sector teatral y decidiendo qué instituciones artísticas permanecerán en él y en qué condiciones (ajustes en sus nóminas) y cuáles terminarán su existencia.

En las emisiones mediáticas a que antes hice referencia se escucharon las voces de varios críticos teatrales que aludieron a la calidad de los espectáculos y a la frecuencia de la presentación en los escenarios de una serie de agrupaciones artísticas en relación con asuntos financieros, como los salarios devengados. La mayoría de estos críticos son egresados de diversas promociones de la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte, todos fueron educados bajo el principio de que en arte no solo vale analizar los resultados, sino que es fundamental tener en cuenta los procesos. Sin embargo, esta vez los procesos quedaron fuera. Hablemos, entonces, acerca de ellos.

Para intentar un análisis, con vocación integral, del panorama que presentan las artes escénicas en Cuba en el momento actual es menester comenzar por decir que en 1989 este ámbito sufrió una transformación estructural y organizativa de suma importancia.

Las agrupaciones existentes hasta aquel momento suspendieron su funcionamiento en un instante cero de ese año para dar paso a una nueva organización de los recursos humanos que se conoció bajo la denominación de Sistema de Proyectos Artísticos. Sus bases quedaron esbozadas en una cuartilla de unos cinco párrafos que prescindía de adjetivaciones y giros de elocuencia y se limitaba a definir en un lenguaje llano las reglas del juego: establecía que, a partir de aquel instante, dejarían de existir las compañías y agrupaciones teatrales conocidas y el personal artístico y técnico se reorganizaría en nuevas agrupaciones en torno a un líder artístico con objetivos y líneas de trabajo afines a todo el conjunto; que esas nuevas agrupaciones debían presentar «su proyecto» ante el Consejo Nacional recién creado; dicho documento debía exponer sus objetivos de trabajo como nueva agrupación, su línea estética, las propuestas de obras a realizar (podían ser varias o una sola), y las necesidades de recursos materiales para ello. También debía quedar delimitado el espacio físico donde trabajaría el nuevo ensemble. Los así llamados «Proyectos

Artísticos» podrían ser hasta de una sola obra, con lo que se trataría de la modalidad de «proyecto por obra». En todos los casos las propuestas serían valoradas por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y aprobadas o no por dicha institución. En el caso de las aprobadas (los nuevos Proyectos de aquel momento), su labor sería seguida sistemáticamente por la institución y recibiría una valoración de cada uno de sus resultados artísticos que estaría acompañada por las evaluaciones que, por su parte, hiciera la crítica teatral. Quedaba explícito que cada proyecto estaría dotado de un presupuesto financiero bien definido, el cual sería no solo del conocimiento de los integrantes del proyecto sino, además, administrado por ellos, con lo cual se pretendía garantizar la presencia del tan anhelado pensamiento económico y terrenal en los creadores, ajenos, en su mayoría, a las cifras de ingresos y gastos.

Los motivos de aquella transformación organizativa y estructural se encontraban en las nóminas enormes y estáticas de las agrupaciones, donde era frecuente hallar grupos de actores a los cuales ningún director del ensemble daba trabajo; registros inmóviles y esclerosados que impedían la entrada del talento joven (incluyendo las promociones del sistema de enseñanza artística) y su empleo por parte de los directores. La nueva forma pretendía dinamizar los recursos humanos del sector y abrir caminos para la expresión y el desempeño de los jóvenes artistas; para conseguir estos fines dejaba en claro los modos de su-

pervisión y evaluación del desempeño de los nuevos conjuntos artísticos, evitando así la reproducción de la situación anterior. A la par se buscaba la manera de descartar a los que no cumplieran con los raseros fijados de eficiencia, puesto que, en el caso de que un proyecto dejara de brindar los resultados artísticos esperados, sería disuelto y sus miembros quedarían en libertad de sumarse a algún otro, si allí fuesen necesarios, o de crear, en un nuevo orden, una posible nueva entidad dentro del sistema. De no suceder así quedarían fuera del movimiento teatral. El nuevo concepto organizacional suponía una continua superación y depuración de los recursos humanos.

La estructura del Ministerio de Cultura también se modificaba y daba paso a los Consejos Nacionales en lugar de las anteriores Direcciones Nacionales; también buscaba hacer más ligeras estas instancias con menos personal en cada una de ellas. Así, la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura era sustituida por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con una nómina inicial menor que aquella y, no obstante, con la responsabilidad de sumar a la atención al teatro y la danza en todas sus expresiones (teatro de títeres, musical, ballet, danza folklórica, danza contemporánea) manifestaciones tan dispares como las artes circenses, la pantomima, el humor escénico y la narración oral escénica. A nivel de las provincias surgían los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas. Para la atención a la capital se creaba el Centro de Teatro y Danza.



Grupo Argos Teatro.

Desde entonces diversos creadores han presentado su documentación a las autoridades competentes en el marco de las artes escénicas para solicitar ser reconocidos como líderes de una nueva entidad artística en el ámbito del sistema de proyectos y han sido acogidos con beneplácito a pesar de que alguno no contara con una trayectoria que lo respaldase para desempeñar la compleja función de Director Teatral o Director General de un conjunto artístico. Tampoco se tuvo en consideración la relación necesaria entre cantidad de entidades escénicas y recursos materiales en existencia, en una lista que ha de encabezar el número de espacios de ensayo y almacenamiento disponibles en el espacio geográfico de que se trate y que continúa la cifra y las condiciones de los espacios de presentación al público utilizables en el mismo contexto.

En favor de la práctica generada en la fase inmediata al instante del parte aguas podría aducirse que los primeros años del nuevo sistema organizativo tuvieron por escenario al llamado «período especial»: un ciclo de intensa contracción económica en el cual se produjo una compleja reorganización de la fuerza laboral del país que incluyó reducciones y cambios drásticos en buena parte de los sectores productivos. Obviamente, no fue esta la mejor época para añadir una nueva arista a la situación. De aquel instante data en la escena cubana la proliferación de los espectáculos de pequeño formato y un minimalismo a veces mal entendido junto a la intervención significativa de la economía personal de los sujetos creadores en el financiamiento y producción de los espectáculos, lo que incluía el hecho de que los espacios privados se convirtieran en espacios de ensayo y preparación de los espectáculos, así como en zonas de almacenamiento y conservación del patrimonio de los grupos teatrales.

En condiciones de sobrevivencia de la nación, nuestros artistas se aferraron a su labor creadora como a un baluarte, y también en esta esfera de acción es dado hablar de hazañas.

Una vez remontada la etapa, que nos dejó una lamentable resonancia, no se retomó el camino. En los albores de este milenio nuevos directivos asumieron los destinos de las artes escénicas, y de ellos los principales eran ajenos a la creación teatral, así como a los temas económicos y la organización de los recursos. A juzgar por sus primeras decisiones, la continuidad crítica no animó a este relevo. De hecho, fueron desmontados los mecanismos creados con anterioridad para democratizar la gestión de dirección o, al menos, conseguir tomas de decisiones de forma consensuada mediante el ejercicio de los consejos o grupos de expertos.

La situación se agravó tras la primera década, a raíz de nuevos cambios en la dirección del sector. De

modo general, a lo largo de estas etapas un espíritu voluntarista y de romanticismo equívoco se hizo presente en una operación que necesita atender su base técnico-económica como primer requisito a la hora de brindar una respuesta. ¿O se trata de un espíritu ajeno al reconocimiento de la necesidad de la planificación real de los recursos, de un espíritu alentado por décadas de funcionamiento «entusiástico» donde, al final, como por arte de magia, una vez y otra los recursos aparecen?

La falta de un pensamiento económico (no economicista) y la ausencia de conocimiento en la gestión de la administración pública hicieron de las suyas.

Los procesos de creación en las artes escénicas van indefectiblemente aparejados a procesos de producción. La producción teatral incluye toda la labor de organización junto a los procesos para la obtención de los recursos materiales necesarios y su elaboración con vistas a que un espectáculo se arme como tal y llegue a su meta: el encuentro con el público. La visualidad, sonoridad, materialización de la concepción del espectáculo ante los sentidos del espectador dan cuenta de las características y eficacia de dicha producción. Tras la desaparición del sistema de talleres (que sostuvo la elaboración de la producción material de los espectáculos entre los años 70 hasta una determinada fecha en los 80) y los rigores del llamado período especial, la producción escénica nunca se ha logrado recuperar; de hecho, no cuenta con un pensamiento que guíe su organización. La producción teatral no termina por estar organizada ni funciona como un sistema.

Entonces, si no existe una relación favorable, de concordancia, entre la cantidad de agrupaciones y los espacios de preparación de los espectáculos, ni entre el total de espectáculos que ha de ser presentado al público durante el año, por parte de las agrupaciones que coinciden en un mismo espacio geográfico-administrativo, y los espacios de presentación disponibles (no incluyo a las agrupaciones que sistemáticamente se presentan en espacios alternos como escuelas, parques, plazas, barrios, hospitales, etc.); si la producción teatral no está eficazmente organizada, ¿cómo esperar que dichas agrupaciones puedan cumplir sus planes de funciones, cantidad total de espectadores y recaudación por taquilla en el año? ¿A qué hemos estado jugando, desde cuándo y, sobre todo, desde dónde?

A ello se añade que ninguno de los mecanismos de control previstos en el documento fundacional del Sistema de Proyectos Artísticos fue puesto en funcionamiento. Buena parte de los espectáculos no fueron vistos por los especialistas correspondientes y aquellos que lo fueron y obtuvieron consideraciones desfavorables nunca las conocieron. Por su parte, la

crítica artística funcionó a su aire. Asistió a un número de presentaciones, siempre mucho menor que la totalidad de ellas, y escribió sobre algunos espectáculos; pero, aún en el supuesto quimérico de que se hubiera pronunciado sobre la totalidad, su acción no entró a formar parte de los procesos sistemáticos de evaluación de los resultados de las agrupaciones artísticas. Queda por descontado que las partidas presupuestarias prosiguieron siendo un misterio para cada una de las agrupaciones artísticas, las cuales nunca han conocido siquiera la cifra del presupuesto que, en teoría, les corresponde; finanzas que manejan las instancias intermedias de administración a las cuales se hallan supeditadas dichas entidades creadoras y de cuyas operaciones no se les rinde la debida y pormenorizada cuenta.

La pregunta es: ¿qué situación podía pronosticarse al cabo de unos años que no fuera esta que ha obligado a que la institución asuma, con una acción de golpe y porrazo, las obligaciones que le eran inherentes y que incumplió sistemáticamente? ¿Sobre quiénes recae la responsabilidad ante el hecho de que hoy sea preciso cerrar determinadas instituciones teatrales o, en el mejor de los casos, prescindir de algunos colegas que, hasta ahora, figuraban en sus nóminas? En ambas circunstancias se trata de un grupo de personas que cesa en sus labores y debe encontrar otro espacio donde ganar un salario para vivir.

Lo trascendente: ¿se ha auto-examinado la institución en sus distintas instancias para hallar y entender dónde estuvieron sus fallas y cómo proceder en lo adelante para que una situación semejante no se vuelva recurrente? ¿Se mantienen vigentes las condiciones de evaluación sistemática de los resultados de cada núcleo creador que previó el programa de proyectos artísticos para funcionar como sistema?

Por último, ¿el proceso de reorganización de las instituciones artísticas ha transcurrido sin errores, con una valoración acertada de cada caso?

Me temo que no. El hecho de haber colocado en la lista del finiquito a una agrupación como Vital Teatro, dirigida por Alejandro Palomino, y de esgrimir criterios absurdos —que no puedo citar sin sentir pena ajena— para eliminar plazas de músicos en la plantilla de una compañía que de continuo los emplea, funcionan como indicadores en tal caso. Por fortuna, los argumentos expuestos por Vital Teatro a su favor (y que eran evidentes) fueron atendidos por la actual presidencia del Consejo Nacional de la especialidad, pero ¿quiénes fueron las autoridades consultadas esta vez para llevar a cabo tal proceso? ¿Se convocaron a grupos de expertos o especialistas? Hasta la fecha, entre los colegas nos hacemos esta pregunta sin hallar respuesta.



Complejo Cultural Raquel Revuelta.

No parece posible tratar estos temas sin apuntar que algunos especialistas del Consejo Nacional de las Artes Escénicas ocupan determinadas plazas de asesoría o asistencia para determinada especialidad en las nóminas de varios grupos teatrales y danzarios de la ciudad, lo que, en teoría, debiera garantizar un dominio del funcionamiento real del sistema de las artes escénicas, pues facilitaría una visión desde abajo (una opción de controlar cómo se comporta, de hecho, lo orientado) y parece una variante de inserción de dichos especialistas en la intimidad de los procesos de creación y funcionamiento de las agrupaciones. Sin embargo, el asunto deriva hacia varias interrogantes. Para empezar, ¿cómo llegamos a tener una situación tal que ha exigido medidas prontas y definitivas? ¿Qué función real desempeña este sujeto institucional en dichas agrupaciones? Y por último, ¿es legítima esta fórmula que coloca a determinados individuos del sistema en la condición de ser «juez y parte»? Si bien no se favorece una situación de clientelismo, en el sentido exacto del término, puesto que aquel supone la interconexión de arenas institucionales diversas, bien puede propiciar lo que se conoce como una «relación de agencia» entre un supuesto patrón y un supuesto cliente, en la cual la primera de las partes actúa como agente de los intereses de la segunda en el espacio institucional donde dispone de determinado grado de poder.

Existen otros temas vinculados con las políticas (y sus programas) de programación y circulación de los resultados artísticos del sector, así como con la pro-

moción de estos y de sus productores: dos procesos definitivos en la socialización (razón última de las operaciones de creación de bienes o artefactos de la cultura artística) que, a su vez, intervienen en la economía de las artes escénicas. Como puede deducirse de todo lo anterior, ellos guardan una relación estrecha que se verifica en términos de interacción con este nivel estructural-organizativo y contribuyen al paisaje de interinfluencias que caracteriza la imagen que conforma este universo de actividad.

Los oportunos pasos de la administración del sistema hoy contarán con mayor eficacia y más precisa brújula si pueden ser acompañados, y hasta precedidos, por un verdadero pensamiento teatral que emerge de la confrontación productiva de opiniones y argumentos procedentes de diversas fuentes en capacidad de elaborarlos. Una de las francas ventajas con que cuenta el socialismo como sistema es el ejercicio pleno de la participación y el control social, que ha de acompañar y complementar el control estatal, lo cual ya estamos viendo gracias a la gestión del nuevo gobierno del país y a los exámenes y las discusiones colectivas que la acompañan. En nuestra burocracia, al

igual que en cualquier otro estamento de la sociedad, excepcionalmente milita algún proyecto de Hombre Nuevo guevariano.¹

El Teatro no concibe otro modo de realizarse que en comunidad. Colaboremos en sus destinos entrecruzando voces e ideas y elaborando el mejor programa común. Hagámoslo desde el diálogo múltiple e intenso, por estremecedor y transformador de vidas y comportamientos, en que tiene ocasión la mejor presentación teatral.

Nota:

1. El comandante Ernesto Guevara sabía que lo más complejo del proceso de transición al socialismo era la construcción de un hombre diferente, en esencia, al hombre heredado del capitalismo como sistema. Ello constituyó una de sus obsesiones y, en mi consideración, uno de sus aportes fundamentales a la teoría marxista y al pensamiento socialista. ¿Dónde y cómo se construye, se crea un nuevo sujeto para construir el socialismo con los individuos procedentes y formados en la economía y los principios de comportamiento de una sociedad capitalista?

