

«Pon tu pensamiento en mí...»

La producción teatral en Cuba

—• Por Esther Suárez Durán •—

Con el presente artículo damos continuidad a los comentarios sobre el teatro en Cuba hoy que la especialista Esther Suárez Durán comenzó a exponer en nuestro número anterior.

Pensar es servir.

JOSÉ MARTÍ



El concepto producción teatral (como parte de la producción de espectáculos) puede ser más o menos amplio, pero en todos los casos se refiere a la concreción material de la idea o propuesta artística inicial ya como hecho escénico en sí para ser consumido por los públicos. Ello hace que, si lo analizamos sin prejuicios y con serenidad, este aparezca como el acto principal del proceso que media entre una idea o propuesta artística y su disfrute por los espectadores. Es aquí donde se decide la calidad resultante del espectáculo.

Por tal consideración, tras el triunfo revolucionario de 1959, luego de estructurarse los recursos humanos artísticos para el teatro y la danza conjuntamente con los espacios donde los procesos de la creación artística tendrían lugar, se estructuraron, ya hacia 1962, los espacios y recursos —materiales y humanos— que intervendrían en los procesos de producción de los espectáculos. Esta saga ha pasado a nosotros, mi generación y las que le siguen, como «la época de los Talleres» o simplemente como «los Talleres», en boca de nuestros mayores.

En diciembre de 2018, en un momento mágico durante las celebraciones del fin de año, tuve ante mí al mítico Ramiro Maseda, maestro del diseño de luces, Director Técnico del Ballet Nacional de Cuba durante una década en su etapa fundacional, especialista cotizado en múltiples teatros de Europa desde que se radicó en España en los noventa y, sobre todo, uno de los fundadores de los legendarios Talleres de Producción de la historia del teatro cubano a partir de la segunda mitad del siglo xx. De inmediato le solicité una entrevista y el 9 de febrero del año en curso esta tuvo lugar.

Ramiro nos cuenta:

En el 60 yo estaba en el Hotel Habana Libre como profesor de los primeros Instructores de Arte, ya fuese de Teatro, Música, Artes Plásticas, la mayoría eran jóvenes del interior de la Isla que habían acudido a un llamado de Fidel. Ellos ocupaban la cuarta, quinta y sexta planta del hotel y ahí vivían, comían y tenían las clases. Entre los profesores de la época recuerdo a María Elena Molinet, como profesora de Vestuario. Varios profesores no eran cubanos, algunos eran uruguayos, entre ellos Rodolfo López, que luego pasó al ICAIC, como camarógrafo. Él se encargaba de la iluminación teatral. A mí me contrataron porque me había graduado hacía tres o cuatro años de técnico electrónico y querían que yo explicara toda esa rama técnica. Con Rodolfo López aprendí mucho, fue mi primer contacto con una gente relacionada con lo que a mí me gustaba, que era el diseño de iluminación para teatro. Realmente en Cuba no había nadie que pudiera decir que era diseñador de iluminación; teníamos escenógrafos que hacían iluminación, como Luis Márquez Escribá, Rubén Vigón, a ambos los conocí y trabajé con ellos; había iluminadores, electricistas con cierto conocimiento que podían ayudar, pero el diseño de luces como tal no existía. López fue el primero que se manifestó y trabajó como diseñador de iluminación para el Teatro.

Yo era el par de Rodolfo, por decirlo de alguna forma, porque yo enseñaba la parte técnica y él se encargaba de explicar el diseño. Surgió una



Ramiro Maseda.

agrupación de danza que por ese entonces estaba en el Teatro Payret y Rodolfo me invitó a trabajar con él e hicimos los primeros ensayos y las primeras funciones; la compañía tenía una programación extensa en ese momento y un buen día Rodolfo me dejó a cargo del diseño de luces, ya él iba para el ICAIC, y así comenzó mi carrera en la especialidad.

Yo radicaba en el Palacio del Segundo Cabo, en el edificio del Consejo Nacional de Cultura (CNC), y allí disponía de un espacio bastante amplio, esto pudiera ser 1961 o 62, donde preparé un Laboratorio de Iluminación, y recuerdo que los Talleres aparecen como en el 62. Yo tenía que ver con ellos, era un apéndice de ellos, ya que no existía un edificio único que respondiera a todo lo que los talleres de Teatro necesitan: un espacio para el trabajo con la madera, uno para la pintura, otro para la herrería... Para Iluminación tampoco había ningún otro espacio. Recuerdo que Vestuario radicaba en una casa en El Vedado, que era donde trabajaban las costureras.

Yo estaba en el Equipo de Entrada de Obras, que era como se llamaba; éramos cuatro gatos. Como

administrador estaba el arquitecto Bernabé Pérez, los restantes éramos diseñadores, y el jefe de carpintería, que era un excelente carpintero. Entonces, las obras entraban con un presupuesto, se hacía un presupuesto de las obras. Discutíamos la escenografía, el vestuario... La entrada de obras se hacía del siguiente modo: el diseñador presentaba el proyecto, si traía planos mejor, pero venía en bocetos y nosotros debíamos hacer los planos. Posteriormente se hizo un archivo con los bocetos y los planos técnicos de todas las escenografías que se habían presentado. En el caso del vestuario, venían los diseños, pero con la Jefa de Costura se desglosaban todas las piezas de costuras, se veía qué material hacía falta, si lo teníamos o no, si se podían hacer sustituciones y con qué. Aquellas sesiones de trabajo duraban 4 o 5 horas en cada especialidad.

Iluminación lo atendía yo desde el punto de vista técnico. Cuando comenzamos a tener diseñadores de luces el intercambio se concentraba entonces en algo particular que necesitaran para hacer la obra en ese teatro específico donde se iba a hacer, porque siempre había un teatro para cada caso, no era que se pudiera hacer en cualquier teatro, pues los teatros no estaban estandarizados, ni el equipamiento ni las medidas de los teatros eran de tipo estándar.

Por ejemplo, cuando se preparaba *Fuenteovejuna* para el Teatro Mella, Mirabal, que era su escenógrafo, planeaba tener un rosetón en el fondo del escenario, como un vitral, y planteó hacerlo en cristal y madera, y Carpintería expresó sus objeciones. Surgió una idea por mi parte para simplificar aquel rosetón. Hice uno pequeño, en escala de un metro más o menos, lo forré con tela pintada con los colores que solicitaba el diseño, lo iluminé por detrás y se lo presenté a Mirabal y al resto de los compañeros en una sesión de trabajo. Como mi salón era muy largo, de unos 25 metros, lo puse en un extremo, hice una cámara oscura y el propio Mirabal, cuando lo vio, pensó que allí había cristales. Encendí las luces y demostré que eran telas. El teatro tiene una magia que se ha perdido en muchas oportunidades. Yo lamento que se pierda. El Teatro es como un truco, tienes que dar la sensación de que lo que presentas es real, el público no se puede enterar; nosotros trabajamos sobre esa base. Por supuesto, hay espectáculos que no necesitan de eso. Pero cuando haces teatro tienes que cuidar qué tipo de obra quieres montar, qué quieres proponerle al público, y muchas veces tienes que crear un poco de magia, de ensoñación. Una tela puede parecer riquísima, que tiene brillantes

y tal, y para nada. Un traje de la época puede pesar unos cuantos kilos, pero en el escenario hay que aligerarlo, para que el trabajo del actor sea humano. Tienes que suplantar, eso es lo que se llama diseño teatral, si no, no estamos haciendo nada. No es igual hacer una mesa como la real, que pesa muchísimo, a hacer una mesa para teatro. Y esto sucede con todo.

En Teatro no podemos usar una estructura como la que existe en la realidad, y hoy en día las posibilidades son otras, hay motores, no es a mano, no es con contrapeso, pero, entonces, es muy costosa. La idea es que sea barata y dé la sensación que uno quiere.

El sistema de talleres y la producción teatral, en sentido general, sufrieron severamente durante el llamado período especial. Las consecuencias a largo plazo fueron tales como el disloque del sistema de talleres y la desaparición del pensamiento sobre la organización, concepto y valor de la producción escénica.

Demandas con respecto a la escala salarial del llamado personal artístico y en algunos casos del personal técnico ocupan casi todo el espacio. El teatro, salvo contadas y honrosas excepciones, se redujo a las producciones de pequeño formato y en no pocas ocasiones prescindió de la figura del diseñador (en cualquiera de sus especialidades: escenografía, vestuario y luces) con la consecuente pérdida de calidad en sus propuestas y algo más grave aún, el abandono de los cauces de la legítima teatralidad.

A nivel de la organización económica cada vez más la iniciativa individual solventó el financiamiento de la producción de los espectáculos, un asunto que desde 1959 había sido prerrogativa del Estado. Ahora también los lugares necesarios para el ensayo, almacenamiento y conservación del patrimonio de las agrupaciones teatrales pasaron a ser precarios espacios en la propiedad individual de sus integrantes.

Pero, aunque algunas voces se alcen denunciando las arbitrariedades y déficits presentes en las exiguas instituciones de la producción, el panorama mantiene su entropía. Para comenzar, algunos de sus directivos resultan absolutamente ajenos en trayectoria, conocimiento y sensibilidad a dicha materia, como sucede en el conocido almacén de la Autopista. La organización del trámite para servir allí los pedidos de las agrupaciones artísticas roza el límite de la burla y el delirio, pero, sin duda alguna, es señal de desconsideración e irrespeto.

Partes de algunas producciones pueden ser consideradas —por su relativa complejidad— para ser realizadas en lo que aún se llaman los talleres, pero estos no garantizan ni la calidad de su terminación ni la

entrega en el tiempo pactado, sin que ello tenga otra consecuencia que no sea la repercusión del hecho en los espectáculos o en el calendario de presentaciones al público, lo que se conoce como la programación teatral. Nunca más hemos visto en ensayos o en las propias funciones a los técnicos a cargo de confeccionar estas producciones tal y como era práctica común durante las décadas del sesenta y setenta. Una brecha absurda y dañina se ha abierto entre los oficiantes de una parte importante de la producción y los espectáculos teatrales a las cuales ella tributa.

No sé si en la actualidad tal práctica se mantenga, pero en la etapa de auge de lo que se denominó perfeccionamiento empresarial los talleres pasaron a régimen de empresa y comenzaron a realizar producciones «comercializables» que inclinaran favorablemente la balanza de ingresos para el sistema de las artes escénicas, lo cual suponía desatender o desentenderse de sus obligaciones primigenias con el teatro.

No soy economista y me gustaría tener el concurso de algunos colegas de esta especialidad en el ámbito de la Cultura pues creo advertir una interesante contradicción en un arte subvencionado por el Estado, como base de su política cultural, y este modo de obtención de ingresos que no guarda relación con la mayor o mejor explotación de los productos artísticos, toda vez que la subvención estatal no radica en el pago de los salarios al personal que interviene en este tipo de creación ni en el hecho de costear la producción teatral, sino y sobre todo en mantener una política de protección para el acceso de las mayorías al disfrute de los productos artísticos, que se revela en la política de precios que se establece para acceder a los espectáculos, en tanto las presentaciones teatrales que se dirigen al sector de la Educación, por ejemplo, se llevan a cabo de manera gratuita, esto es sin que el correspondiente Ministerio y sus instituciones educativas efectúen pago alguno por ello.

El resto de la producción teatral, que bien puede representar alrededor del sesenta por ciento del total, cursa por canales desiguales y muy diversos para su realización. Una parte del personal técnico que interviene en ella puede pertenecer al sector que ahora se reconoce como privado (en particular, sastres, modistas, costureras), sin vínculo orgánico alguno con la propia creación y vida posterior del espectáculo que colaboraron en crear.

Por otro lado, la mayoría de nuestras instalaciones teatrales no cuenta con espacios de taller; en el caso del Teatro Nacional de Guiñol, que sí tuvo dicho espacio, plenamente poblado con maquinarias, mesas de trabajo de diversos tipos y herramientas, tal y como pudiera suceder en un cuento de hadas a la inversa, la mayoría de estos útiles fueron desapareciendo y

los pocos que restan se hallan relegados en un rincón. Por espacio de dos décadas los integrantes de la compañía que lo ocupa no le han dado valor a dicha estancia a pesar de ser cultores del teatro de figuras y realizar ellos mismos la construcción de la muñequería y el atrezo. Por supuesto, el tema en cuanto a provincia supondría un estudio aparte. En el mismo pueden aparecer experiencias realmente notables.

Otro asunto relacionado con la zona material de la creación teatral es el relacionado con la tecnología presente en nuestros teatros y salas teatrales. Por una atinada gestión institucional, en los meses más recientes se han realizado arreglos capitales de escenarios que por décadas estuvieron en un estado deplorable, a la vez que se han construido otros de gran calidad en instalaciones nuevas en provincia, no obstante la obsolescencia y el déficit del equipamiento de luces y sonido caracteriza a la casi totalidad de las instalaciones teatrales de la capital y el país. Este desfase tecnológico, en la era de la globalización, afecta considerablemente la presentación en el país de espectáculos extranjeros de gran relieve artístico.

Si bien las voces de la crítica y las de los especialistas se unen para evaluar la calidad de los espectáculos, la calidad y perfeccionamiento de la enseñanza artística, entre algunas otras materias, en cuanto a la producción teatral y todas las condicionantes materiales que están presentes en la creación artística, su circulación y programación reina el mayor silencio, o lo que es peor, la desatención y el desinterés, quizás el desconocimiento y hasta el olvido de que la más sublime y espiritual de las creaciones escénicas se asienta en factores de índole absolutamente terrenales y pragmáticos que incluyen la organización adecuada y coherente de los correspondientes procesos de producción.

Acerca de la producción teatral no advierto que, hasta la fecha, exista un pensamiento, por lo tanto no ha de existir programa coherente y sistémico de desarrollo.

Al respecto, en la entrevista realizada el maestro Maseda comenta:

En Cuba la situación ha cambiado muchísimo. La precariedad, la poca previsión y sobre todo que falta el departamento que recibía todos los diseños y hacía los planos para esa construcción, pero para Teatro. Tuvimos muy buena organización y muy buenos carpinteros que hacían cosas formidables. Se ha perdido el concepto real de escenografía. La madera dura es difícil de trabajar para el teatro; la nuestra ha de ser liviana, le damos veracidad mediante el diseño. Cuidas la iluminación y das la sensación de que es real.

Creo que en este momento hay un problema serio. Los Talleres se han dedicado a hacer otras cosas que no tienen nada que ver con el objetivo para el cual fueron creados. No dudo que ese desvío se haya realizado por razones económicas, pero es que, entonces, no hay taller para Teatro. Esas otras cosas... habrá lugares y carpinteros que las puedan hacer... porque el carpintero de Teatro es un tipo especial de carpintero. Del mismo modo las pinturas que usamos en teatro son al agua, no necesitan ser especiales, mientras que para otros usos sí hay que emplear materias especiales. En Teatro estamos hablando de la fantasía, la sugerencia...

En el diseño hay que inventar y hay que investigar. Casi nunca va a estar ahí, a disposición, todo lo que se necesita, tampoco lo estaba en los años sesenta, setenta, pero hay que darle solución a los problemas, es necesario tener una inventiva, hay más de una forma de hacer las cosas, somos diseñadores de Teatro, sabemos cómo se comporta el volumen, el espacio... He visto algunas entradas ahora en los talleres de la Autopista y me he desilusionado. Había muy buenos pintores allí. Del 63 al 80 fue la mejor época del teatro en Cuba. Todo se pensaba con un criterio muy teatral en aquellos momentos. Buenos talleres y buen teatro. Había zapatería, sombrerería, atrezo. No sé si hoy en día eso se hace, pero yo no lo he visto. La última obra que monté fue con Teatro Caribeño y no hubo nadie que viniera a ver o a resolver algo.

La situación va cambiando para mal, justificándose con los problemas económicos y materiales. Que no hay dinero... Creo que lo que no hay es inteligencia o deseos de hacer cosas... En Teatro siempre hay que estar sustituyendo, renovando, probando, experimentando...

Ese rigor del Teatro se ha perdido. Antes los técnicos del teatro sentían su trabajo, lo disfrutaban; tramoyistas, electricistas... porque veían el resultado de su trabajo, y los tramoyistas a veces movían las cosas a mano porque no había siempre un sistema contrapesado... Había hasta que ensayar si el telón de boca abría más rápido o más lento.

Hacía muchos años que yo no trabajaba aquí, en Cuba. Un día una escenografía que se había hecho para el Mella tuvo que irse para la sala Bertolt Brecht, cambiaba el espacio y con ello todo cambiaba, y dijimos: hay que aforar los extremos. Además, en el Brecht estábamos trabajando a nivel de platea plana, es decir, sin visuales, y tratamos de acoplar la escenografía y luego mis luces a la nueva situación. Cuando fuimos a cerrar los extremos hubo una discusión entre los técnicos, porque el cierre estaba robando público. Ningún técnico

pensó que el cierre estaba cubriendo cosas que no debían ser vistas por los espectadores desde la platea. Yo me asombré, pregunté por qué ponían tantas trabas... la respuesta fue que estaban perdiendo público y ellos, además de su salario fijo, recibían una comisión de acuerdo con la cantidad de público que entraba al espectáculo.

Tenemos una cantidad de gente dentro del Teatro que no son teatristas, que no sienten por eso. Hay cuarenta equipos y de esos ves quince rotos, nadie se preocupa por hacer allí mismo el taller para reparar los equipos, y el control de iluminación está haciendo lo que le da la gana y nadie viene a arreglarlo y los que están allí no saben o no quieren hacer nada. Si no los capacitamos y velamos porque esa empleomanía sienta por el teatro, no podemos hacer teatro.

Con respecto a las compras de equipos y materiales... Muchas veces el que va a comprar no sabe lo que va a comprar —no me importa si es el Presidente o un Vicepresidente— ni conoce los precios de mercado. China tiene algunas cosas buenas para teatro, pero otras no, porque no son tan precisas, no tienen los mejores materiales, etc. Cada equipo tiene un dossier que dice todo lo que hace el equipo y para qué sirve pero, al que no sepa, no le dice nada. Entonces las especialidades las tienen que comprar los especialistas, que por lo menos tienen que responder ante lo que compran.

Lo mismo sucede con el vestuario: tiene que ir a comprar un diseñador de vestuario teatral, porque una cosa es la tela para vestir en la calle, otra es el escenario. Creo que nunca ha ido un diseñador de vestuario a comprar la tela de Teatro.

Y no hay escuela, no hay preparación para los técnicos. Vas ahora a un teatro y el tramoyista no sabe trabajar con las sogas, no sabe hacer nudos, el martillo que tiene es un martillo cualquiera, no es un martillo de tramoyista. Si se trata de un sistema de contrapesado... —que ya casi no se usa, los teatros tienen otra tecnología—, pero si trabajas en un sistema de contrapesado, te puede costar la vida.

El técnico nuestro puede ser, en principio, un egresado tecnológico, de Electrónica o de Electricidad... tiene un conocimiento teórico, pero no un conocimiento práctico técnico, eso se lo das en el teatro, tienes que enseñarle la especialidad para ser Electricista de Teatro, porque tiene que conocer su equipo, y hay un montón de equipos.

Necesitamos personal calificado en el teatro, necesitamos escuela tecnológica para teatro, no solo de diseño, no solo de actores. Tenemos que crear directores técnicos, que no existen en Cuba, creo que el primero fui yo, que atendía la ópera y el ballet. ¿No es hora de que alguien diga basta ya de tanta gente mediocre en el teatro?»

Por mi parte, sin comentarios.

