

Tradición y vanguardia en el teatro para niños y jóvenes

Por **Inés M. Martiatu Terry**
y **Gerardo Fullea León**
(Cuba)

1. La identidad

El devenir histórico, las tradiciones etnológicas y el acontecer contemporáneo son tres elementos indispensables en la conformación de la identidad. Esta se expresa en el arte y en el teatro específicamente. Una de las funciones del arte es la comunicación, aunque las modernas teorías de la información la han exagerado a veces y hasta obstaculizado. El arte no es sólo comunicación, sino estructura de valores, la simbología concreta emocional de un sistema de valores humanos en una época determinada, en un pueblo determinado que se hace portador de un código transmisible y descifrable en sus formas más sutiles, que nos llega a parecer entrañable e insustituible, pero que puede ser también universalmente comprendido. Es lo que nos habla directamente a lo más íntimo de nuestra condición humana en dos direcciones: a lo consciente social, es decir, la historia, lo histórico, el pasado común; y a lo inconsciente en la vida colectiva de los hombres, lo etnológico, la memoria colectiva cultural que nos es también común.

Estos aspectos no son arbitrarios, sino que expresan la objetivación de valores éticos propios del grupo, la expresión simbólica de los valores necesarios a la existencia social y la plasmación concreta-emocional de la mitología llamada a afirmarnos. Lo que nos gusta llamar esa insustituible y entrañable información emocional estética.

2. **Carácter cambiante de la identidad**

El carácter histórico de la identidad no va a evidenciarse siempre en una forma inalterable y rígida. Lo que debemos tener muy en cuenta los creadores a la hora de aprehenderla e interpretarla artísticamente. La identidad en el acto de nutrirse con los avatares del devenir social suele acomodarse, enmascararse por momentos con los vaivenes y los modos que el diario quehacer le impone. Llega a ser tan eficaz la labor mimética a la que en ocasiones se ve forzada que nos puede llegar a parecer su faz la opuesta a la conocida. Son etapas de mutación en las cuales lo reconocido, como premisas básicas de su composición, resulta proclive a ser barrido por una marejada ajena, desbastadora y algunas veces, sin lugar a dudas, reconfortante.

Pero, aun entonces, entre los rictus y las arrugas, entre las venas y las células regeneradoras, se mantienen agazapadas las condiciones que le son propias y que, tras asimilar lo benéfico de dicha racha, re-ordenan, en otro estadio superior, la fisonomía propia enriquecida.

Toda identidad padece este asedio cíclico que a ratos simula ser liquidatorio y definitivo, y que conforma en última instancia el entarimado dialéctico necesario. En el cual la tradición de ruptura y la tradición de continuidad se dan la mano en un mismo humus trascendental. Para hacer más coherente y efectivo su desarrollo indeclinable de adaptación y consolidación interna, ante los nuevos aires con que la propia existencia se hace sentir.

El individuo asume su identidad entre dos sueños: el que le precede, el de sus padres, y el definitivo, en el que se sumerge como en las aguas heraclitanas y que él ayuda a conformar para otros, no obstante, con su posible sedimentada ausencia. Mientras, anda insomne, en perenne vigilia, tratando de adueñarse del presente hasta llegar a querer desligarse de lo que de pesada carga pueda conllevar el sueño que le antecede. Es éste el momento

de crisis válida donde aún no sabe qué nuevo templo instalar, qué dioses dentro de su personal demarcación adorar, ni qué plegarias musitarle. Lo ajeno, por distante, por inatrapable y diferente, adquiere ante sus ojos rasgos de seducción. Es el deslumbramiento de lo nuevo que conmina siempre a nuestros naturales apetitos de búsqueda. «El amor nace del conocimiento imperfecto», sentenció Thomas Mann. Y ese afán de conocimiento es el que acerca a los individuos, a los grupos, a las naciones y, muy singularmente, a las culturas a conocerse, a interrelacionarse. Este proceso es un germen de transformación que fructificará válidamente sólo en la medida en que nos ayude a mirarnos mejor internamente. Al saber encontrar las voces orgánicas dentro de la propia vasta tradición, capaces de atemperarse a los nuevos sonidos ajenos y en comunión resurgir metamorfoseados ambos en un coro diverso, integrador, tan antiguo y a la vez contemporáneo como es todo cuerpo vivo que se asume como producto y productor de alcance creativo. La contemporaneidad como resumen expresivo de la identidad no es entonces más que el reflejo indispensable de esa realidad de quien asume el sueño precedente raigal y críticamente, no como cita recurrente, sino como señal esclarecedora; no como concluyente fardo, sino como valija propicia; no como modelo obligado, sino como luminoso por donde transitar y erigir las bases del sueño de mañana.

3. Crisis histórica y conflicto dramático

El teatro cubano y el teatro para niños y jóvenes no han sido una excepción; se han desarrollado vertientes que parten de tradiciones históricas, etnológicas, y en algunas obras se mezclan ambos elementos. El auge en el tratamiento del tema histórico muestra cómo en momentos de indiscutible relevancia se expresa con más claridad al pueblo el carácter histórico y no casual de los acontecimientos de los cuales él es el protagonista. Es en estas etapas donde lo histórico, el pasado común, viene a re-afirmar nuestra identidad, como hemos visto, y son las características intrínsecas del conflicto dramático las que hacen del teatro el medio artístico idóneo para expresar la crisis histórica. La obligatoriedad del conflicto resuelto por medio de la acción, en el teatro, coincide con la característica de la crisis histórica resuelta también por medio de la acción. Por otro lado, de igual manera es el drama el llamado a expresar las crisis inherentes a los citados procesos de identidad personal.

4. Un teatro mitológico en Cuba

La vigencia entre nosotros de elementos mitológicos y rituales, especialmente provenientes de las culturas de origen africano y sincretizados en nuestra tradición, ha hecho que éstos aparezcan en un buen número de obras para niños y jóvenes, tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena.

De todos es conocido el origen mitológico del teatro, que se remonta a sus inicios. El mito, como todos sabemos, constituye un esquema, y en eso están de acuerdo la mayoría de los teóricos. Su carácter esquemático le hace susceptible de enriquecerse y perdurar y le permite plasmar el futuro, condición inherente al arte. Además, puede llenarse siempre de actualidad, utilizando para ello la historicidad y la caracterización psicológica de los personajes. Sin embargo, en el rito se expresa la práctica teatral propiamente dicha desde tiempos inmemoriales. El rito es el mito escenificado. El mito puede ser llevado al teatro, pero lo verdaderamente teatral está en el rito y se relacionan como el texto y la puesta en escena tal como lo conocemos modernamente. Así, si bien los géneros teatrales siempre han encontrado una simiente poderosa en las fuentes mitológicas, sólo quienes se han servido de ellas para hacer prevalecer en sus obras la pujanza de la condición humana, por encima de la fidelidad etnológica y el carácter moralmente conservador que pueda alentar en algunos mitos, no han pagado el irrisorio precio que conlleva la banal ilustración de los códigos establecidos.

La característica de la cultura cubana hace que se desarrolle entre nosotros un teatro mitológico y ritual. Tendríamos que volver siempre a la obra de Fernando Ortiz, que en *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba* demostró la teatralidad de los ritos de los cultos sincréticos que se conservan en Cuba: santería, palo, abakúá, vodú (agregándose a esto el carnaval y otras fiestas populares). En estas manifestaciones se expresan claramente estructuras y funciones dramáticas en los elementos que las integran: anécdota, música, danza, pantomima, actuación, etc. Constituyendo un verdadero teatro ritual y popular en el que se expresa la identidad y que ha tenido una amplia repercusión en las artes escénicas a partir de los años sesenta hasta nuestros días.

5. Peligros de un teatro «folclórico»

Lo mitológico como tema de creación en nuestro medio presenta varios atractivos fundamentales para un realizador: la recurrencia a anécdotas que yacen y sobreviven en el acervo popular; las connotaciones morales y caracteriológicas que poseen y que se emparentan en muchos casos con los rezagos de nuestra visión y manifestaciones judaico-cristianas, y, sobre todo, el esquema narrativo del que están dotados los relatos, de notable efectividad para ser comprendidos fácilmente por los más disímiles espectadores.

Pero todo ello puede revertirse en contra del creador al trasladar mecánicamente o recrearse sin dinamitar desde dentro las anécdotas, las connotaciones morales y el esquema narrativo en sí. Si olvida que las leyes de la dramaturgia tienen sus propias contingencias. Que al teatro nunca se ha ido tan sólo para ver qué nos cuentan, sino principalmente desde qué punto de vista nos lo cuentan. Es esa capacidad de interpretación de lo conocido lo que más nos subyuga del escenario. Por ello, las anécdotas reclaman ser enriquecidas por nuestra visión contemporánea dotándolas de un sentido histórico que las remodele de una forma distante a la original y sólo en la esencia semejante. Las connotaciones morales exigen ser más problematizadas de acuerdo a los valores que sustentan el debate cotidiano y no basadas en los cánones establecidos por la costumbre, fijada en el propio relato. El esquema narrativo demanda una diversificación de las tensiones componentes que, sin alejarse de la síntesis dramática requerida, logre hacer más ricos, novedosos y verdaderos los caracteres y los sucesos, que al ser complejizados contribuyen a romper el esquema mitológico y a crear obras válidas para el aquí y ahora de nuestros niños y jóvenes.

Hemos llegado a «salvar» en nuestro teatro para niños y jóvenes, de la memoria colectiva, los Patakines y su magia inmanente; hemos dotado algunas veces a nuestra escena con la presencia y la fuerza ritual tan cara al teatro de todos los tiempos, y que conviven en las tradiciones de origen popular; hemos conquistado también la atención regocijada de un público ávido por entretenerse con lo que considera lo suyo; pero, sin lugar a dudas, hemos saturado muchas veces nuestro quehacer teatral con modos y maneras complacientes, reflejos de una falsa Arcadia ahistórica, tan encomiables y vanas como las catedrales góticas de nuestras ciudades levantadas en pleno siglo xix.

Y es que olvidamos que la pujanza de las tradiciones etnológicas de origen africano en Cuba no reside tan sólo en su raigambre religiosa, sino en las resonancias culturales que adquiere en el manifestarse cotidiano, en lo gestual, sensorial y afectivo, dentro de la pareja, de la familia y de los diversos grupos que componen la sociedad.

Un manifestarse que ha estado siempre a los servicios de los intereses más genuinos de las capas populares de la población y que, además, le permite en ocasiones hasta conversar con los dioses de tú a tú, cuando se «montan» en una fiesta donde, entre ofrendas, libaciones, cantos y bailes, el carácter lúdrico se hace sentir en su máxima potencialidad para devolver a sus participantes el goce de recrear y re-interpretar sus vidas y las de sus ancestros, a la medida de sus apetencias, probabilidades y sueños. En fin, un genuino ritual contemporáneo del Caribe, nuestro. Magia y quehacer natural a través del cual, al juzgar con varios niveles de la realidad: un pasado mítico que se emparenta con los dioses, un pasado histórico y la cotidianeidad, logran que dicha praxis devenga en elementos indispensables de dominación de la realidad.

Pero a la hora de trasladar estos condicionantes que nos identifican al teatro para niños y jóvenes, esquematizamos puerilmente las situaciones y nos quedamos con el esqueleto folclórico de esencias tan ricas; nos basta con citar nombres de deidades y sucesos mitológicos, recrear canciones y conceptos morales no problematizados y mostrar caracteres estereotipados por el uso; sin llegar a avizorar las nuevas aristas en ellos que la realidad ha ido aportando. Hacemos en escena la parodia del ritual donde lo vital es sustituido por la banalización, lo mágico por lo meramente espectacular, lo lúdrico por soluciones formalistas. Así se hacen puestas para mostrarnos y no para reconocernos en profundidad. Así se logran indudables postales hermosas como *sones para turistas*, muy lejanas a las renovadas y desacralizadas que lograra nuestro poeta Nicolás Guillén.

Establecemos con todo lo anterior, a su vez, una segregación entre el cosmos de los adultos y el de los niños y jóvenes, como si éstos vivieran en otro mundo, tan alejados del nuestro, de nuestras dichas y desdichas, nuestras carencias y sueños, que estuvieran muy lejos de poder afectar su normal desarrollo. Casi siempre en la dramaturgia y en las puestas en escena, como manifestamos en otro escrito, les escamoteamos «a nuestros pequeños

espectadores la sustancia de los conflictos de la realidad de los que ellos, de alguna forma, se conforman y deforman y en los que participan e inciden en cierta medida, aun a pesar de nosotros».

6. Una épica del aprendizaje

La tradición popular cubana, y particularmente la mitología que la sustenta, tiene un carácter oracular (ya que pertenecen a sistemas adivinatorios), pero es eminentemente de aprendizaje también. Con cada leyenda, con cada mito, se somete al sujeto a sugerencias oblicuas capaces de movilizar su propia fuerza, de hacerle encontrar el camino, de tensar sus posibilidades sin el carácter represivo inherente a la cultura judeo-cristiana con su maniqueísmo de crimen y castigo. Esto ha sido llevado en ocasiones adecuadamente al teatro para niños y jóvenes, y en algunas obras se puede palpar la esencia ética del paso a la adultez. Un factor importante para ello es la utilización del niño-joven como personaje protagonista con el cual se identifica el espectador. Este será sometido a sucesivas pruebas, aventuras y enseñanzas que le llevarán a obtener la meta anhelada: crecer. En esto el teatro cumple la función que desempeñan los ritos de iniciación en las sociedades tribales para marcar el paso a la adultez, a ejercer un papel responsable dentro del grupo al que se accede. Así ocurre con los ritos de iniciación en todas las religiones y sectas de origen africano que se conservan en Cuba. Este paso va más allá de lograr la ansiada madurez; tiene un carácter de resurrección iniciática en que se muere simbólicamente para renacer a una nueva vida plena con diferentes funciones.

7. Tradición y vanguardia

Existe una corriente subterránea que pudiera estar llamada a resolver la contradicción entre tradición y vanguardia en el teatro para niños y jóvenes entre nosotros, y cuyo antecedente está en la obra de nuestro Alejo Carpentier. Como crítico sagaz, nuestro novelista mayor arrojó mucha luz sobre la génesis, las coincidencias y relaciones entre el arte popular cubano y las tendencias de «vanguardia» del llamado «universal». Conocedor de las corrientes más modernas del teatro de su tiempo, amigo personal de Antonin Artaud, espectador avisado de estrenos de la van-

guardia del París de los años veinte y treinta, siempre destacó que la asimilación de estas influencias debían de servir no para la imitación europeizante, sino para «originar un arte completamente nuevo en nuestros países, pletórico de tradiciones y recuerdos del pasado». Estableciendo entre tradición y vanguardia un puente necesario y viable para la plasmación futura de nuestra identidad.

Como escribimos en un trabajo anterior —«La cultura popular en el teatro para niños y jóvenes»—, muchos teóricos contemporáneos han acudido a las tradiciones de los pueblos del Tercer Mundo para crear sus escuelas, re-encontrar la esencia de lo espectacular y darnos una visión obra de la teatralidad. Muchos elementos hallados, elaborados y presentados como algo *nuevo* representan una ruptura para las tradiciones del teatro europeo, pero no para el nuestro. Están ya consciente o inconscientemente en los trabajos de algunos artistas cubanos y vivos en la cultura popular. Estudiar esa teatralidad, lo específico del teatro, nos llevaría a descubrir en esos ritos el juego que no quiere reproducir la ilusión de lo natural, sino que se vale del artificio, como querían Meyerhold y Brecht, para un verdadero teatro. El efecto de extrañamiento del propio Brecht en algunas de las técnicas de actuación utilizadas por los posesos *montados*, como los llamamos en Cuba. O esa plenitud «de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias... espesor de signos y sensaciones» que es la teatralidad, más allá del texto, para Roland Barthes. Nos asombrará comprobar cuán cerca están un *güemilere* o un *toque de Palo* de los presupuestos del *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, «donde el espectador experimentará un *tratamiento emotivo de choque* destinado a liberarlo del pensamiento discursivo y lógico, para re-encontrar una nueva experiencia inmediata en una nueva catarsis y en una experiencia estética y ética original. La escena se utiliza como si fuera un ritual y como productora de imágenes que apelan al inconsciente del espectador y recurre a todos los medios de expresión artística»; se conoce también como *teatro total*. O las coincidencias con el concepto del *teatro elemental* de Peter Brook, que él define como «formas populares no institucionalizadas del teatro en espacios no convencionales», y en las que el espectador participa activamente. En las comparsas está ese *teatro espontáneo* que «intenta abolir la frontera entre vida y espectáculo, entre público y actor, entre representación y creación», y que se ha llamado *happening*, también *teatro de participación* y *teatro invisible*, donde los actores lo son sin saberlo.

También podemos observar la cercanía de estas manifestaciones rituales a esas corrientes que engloban las teorías de creadores como Jerzy Grotowski y, más reciente, Eugenio Barba: *teatro antropológico*, que busca en las tradiciones asiáticas la fuerza de la ritualidad, de lo simbólico, que los haga llegar a la identidad por el camino de lo individual.

Por todo ello debemos recordar la afirmación, no por repetida menos certera y esclarecedora, de José Martí: «injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas».

La Habana, 4-2-1990