

# En el puente está el mensaje



Jorge Pérez Falconi



La sociedad, Jo Strongren Kompani



Fotos: Abel Carmenate

Los festivales artísticos constituyen eventos importantes que definen y construyen el paisaje social de una comunidad. La importancia de estos eventos radica, entre otras cosas, en que contribuyen a crear y transformar identidades, retoman y muestran las pérdidas o vulnerabilidades de la vida cotidiana e incorporan y debaten la problemática social. Los festivales también pueden marcar rumbos artísticos y enfatizar modelos de creación. Son espacios de encuentro en los que es posible debatir, desde lo artístico, los problemas y anhelos de una sociedad. Un evento como el Festival de Teatro de La Habana, crea una estructura en la que conviven diferentes flujos y trayectorias, incluso opuestas. En ningún sentido

los rumbos que marcan los festivales pueden ser considerados unidireccionales, a la luz del incremento de interacciones generado por las nuevas dinámicas de la globalización. Como estructuras nodales, los festivales pueden servir también de puentes –o incluso de vitrinas– entre individuos y estéticas disímiles o distantes y dan lugar a múltiples formas de compromisos y engranajes.

El 14 Festival de Teatro de la Habana se constituyó como un conglomerado de diversas trayectorias, tanto locales como nacionales e internacionales. En el programa general se incluyen ochentitrés funciones, de las cuales cuarentisiete fueron realizadas por grupos cubanos –tanto habaneros como provenientes de casi todas las pro-

vincias– y treintiséis por compañías extranjeras; se utilizaron veintitrés sedes en La Habana, además de subsedes en el interior del país.<sup>1</sup>

En la muestra se dieron cita diversas corrientes y modos de hacer teatro. Pudieron apreciarse diferentes nichos de creación: teatro para niños, teatro de títeres, cabaret, teatro clásico y experimental. Igualmente se realizaron actividades de discusión e intercambio, como talleres, eventos teóricos y proyecciones de videos. Así, a primera vista, dentro del evento existen espacios abiertos para la confrontación, el encuentro y la mezcla de diversas trayectorias y temáticas.

Ya en 1984 Carlos Espinosa Domínguez en su artículo “La sorpresa de una muestra” hablaba de la positiva función que había logrado este evento:

...la de servir de balance de la labor realizada por nuestros teatristas en los últimos dos años y de posibilitar algo tan necesario como es la confrontación y el ensanchamiento de horizontes. A pesar de que cinco montajes no alcanzan ni con mucho a brindar el panorama de lo que acontece actualmente en la escena de Europa –tal pretensión escapa a los propósitos de los organizadores–, la muestra (...) funcionó como pequeño escaparate para evaluar con bastante precisión algunas de las corrientes teatrales que hoy coexisten.<sup>2</sup>

Teatristas cubanos como Omar Valiño, Norge Espinosa y Osvaldo Cano, han reconocido la importancia del Festival como lugar de encuentro para confrontar la labor de los teatristas cubanos en la isla con el teatro que se realiza en otras latitudes, a pesar de las fallas e inconsistencias que pudieran existir en su curaduría y organización.<sup>3</sup> Quiero elaborar mi reflexión en relación con el 14 Festival Internacional de Teatro de la Habana precisamente sobre esta función –la de servir como espacio de confrontación y sobre todo la forma de implementar los mecanismos para conectar realidades distantes–, la cual tiene diversas aristas.

La forma de construir puentes entre sus diversos actores influencia el contenido mismo del Festival y define de algún modo su rumbo. El Festival es una vitrina, pero también un instrumento para

medir el pulso del teatro cubano. ¿Cómo la construcción de este puente ayuda a definir las experiencias de los participantes? ¿Cómo funcionan los mecanismos que hacen posible este encuentro de diversas trayectorias artísticas? La organización, las sedes, las entidades que apoyan la realización del Festival, los artistas, técnicos y público, quienes pagan los boletos de avión, las medidas implementadas para que este evento se lleve a cabo, entre otros elementos, contribuyen a tejer este encuentro entre participantes de diversas latitudes. La forma de construir las conexiones tiene necesariamente un impacto en el tipo de relaciones que se crean entre los diversos participantes, en los intercambios de experiencias, discusiones y compromisos y engranajes. Por ejemplo, la inclusión de cierto tipo de compañías extranjeras puede mostrar una forma específica de hacer teatro y crear efectos particulares que dependen de su impacto en el público y los artistas locales. El hecho de que las compañías extranjeras participantes contribuyan a la subvención del Festival, genera ciertas condiciones particulares en su conformación que lo obligan a seguir una trayectoria específica.

En este sentido, un asunto que me llama poderosamente la atención es la importancia de las estéticas extranjeras en la construcción del gusto del público y de los modos de hacer de los teatristas cubanos. Aislada de los grandes flujos globalizadores del capital por el bloqueo económico, este aislamiento no es, sin embargo, total. En el caso del teatro esta situación no es ajena; Cuba ha sido sede de encuentros de artistas latinoamericanos y de otros continentes como quizá no ha ocurrido en otros países muchos más ricos económicamente hablando. Esto pone de manifiesto la creatividad de los organizadores, quienes han tenido que implementar estrategias que les permitan, en las condiciones actuales, operar un festival internacional de teatro. Al encontrarse Cuba con limitaciones financieras, (en gran parte por el bloqueo y en otro tanto por la burocracia organizativa), el Festival depende en gran medida de la *solidaridad* de los grupos extranjeros que se pagan sus boletos de avión, su hospedaje y su alimentación para asistir al evento.

Sin embargo, la *solidaridad* de los grupos extranjeros no es del todo solidaridad. Sus motivaciones para asistir a un evento de estas características son diversas. De las entrevistas realizadas a artistas participantes se desprende

<sup>1</sup> Del programa general impreso del 14 FTH, y de la suma que hace el autor, hay que excluir dos grupos, Cangrejo Producciones, de Chile y TEATRELA, de Venezuela, que no llegaron al país por razones ajenas al evento. [N. de la R.]

<sup>2</sup> Carlos Espinosa Domínguez: “La sorpresa de una muestra”, *Tablas* n. 2, mar-jun. 1984, p. 94.

<sup>3</sup> Información obtenida a través de una serie de entrevistas videograbadas realizadas durante el XIV Festival Internacional de Teatro de La Habana.

que algunos piensan que es un evento para conectarse con artistas de otras partes del mundo y poder realizar giras o intercambios que les producen beneficios (ya sean artísticos o económicos); a otros los hace venir el deseo de convivir con el pueblo cubano, de saber cómo hacen para vivir en condiciones de crisis. No faltan los que piensan en una forma de hacer turismo cultural, de aprovechar el viaje para disfrutar de un país exótico en el Caribe. La solidaridad en todo caso parecería un término sombrilla, en el que múltiples visiones y deseos de asistir al Festival se hacen presentes. No quiere esto decir que no exista solidaridad entre los teatristas asistentes, sino que también están presentes motivaciones pertenecientes a otros ámbitos. Para Cuba este modelo organizativo resulta beneficioso: por un lado provoca una derrama económica en hoteles, restaurantes y transportes; por otro, coloca a La Habana como un centro nodal del arte a nivel mundial donde el bloqueo parece romperse: cada dos años el Festival catapulta a la isla como uno de los centros neurálgicos del quehacer teatral en Latinoamérica. Puede afirmarse que se ha logrado, no sin sus luchas, un flujo de compañías extranjeras que en primera instancia parecería enriquecer el quehacer teatral cubano, tema sobre el cual abundaré más adelante.

En contraste, la búsqueda y el deseo de conocer lo extranjero por parte del cubano se hace cada vez más patente. Este fenómeno de querer salir de la isla, de pensar que lo mejor se encuentra en otro lado, es a su vez apoyado por las imágenes de lo extranjero que se diseminan en el país. Si bien la circulación de narrativas occidentales es reducida con relación al flujo en otros países latinoamericanos, esta conlleva modelos de creación que permean el imaginario colectivo de los teatristas cubanos. Tal vez debido a que estos flujos del exterior son reducidos –por ejemplo, que los eventos teatrales internacionales se lleven a cabo cada uno o dos años–, y a que lo poco que se puede mostrar sea lo único a lo cual muchos teatristas y espectadores en general tengan acceso, provoca que estos eventos sean esperados con ansias. Marta María Borrás en el artículo “Cruces y contextos de la escena actual”, refiriéndose al 13 Festival de Teatro de La Habana escribe: “Espacios como este se hacen imprescindibles, más si tomamos en cuenta la escasa participación de grupos foráneos en nuestra cartelera, y con ello la poca

vinculación del público con lenguajes divergentes a los explorados por el teatro cubano”.<sup>4</sup>

De este modo, la poca vinculación del público con las corrientes extranjeras puede crear una idea parcial de los movimientos teatrales contemporáneos en el ámbito mundial. Esto no quiere decir que mientras mayor volumen o número de artistas extranjeros lleguen al Festival se produzca un mejor efecto. La calidad no depende de estadísticas, y la inclusión de cierto tipo de grupos, de estilos y de estéticas, contribuye a definir rumbos y modelos que pueden afectar la forma de hacer teatro en la isla.

### **LAS ANSIAS POR LO EXTRANJERO Y LA CONSTRUCCIÓN DE DESEOS Y NARRATIVAS**

Mientras en el Festival lo extranjero se enfrenta por un lado a una gran tradición de teatro cubano –una tradición que en las condiciones actuales pareciera en ocasiones anquilosada, tal vez por el hecho precisamente del conocimiento fragmentado de lo que sucede en otras partes del mundo o tal vez también porque la teatralidad cubana contemporánea solo en contadas ocasiones logra conectar y debatir con la realidad cubana actual–, por otro lado la conformación del programa extranjero depende en gran medida de la voluntad de los grupos e instituciones provenientes del exterior que pueden y desean pagarse sus gastos. Así, la programación de los grupos extranjeros no depende de las necesidades estéticas o de formación de los teatristas cubanos, sino más bien de la capacidad y/o deseo que tengan los artistas extranjeros de venir a Cuba. Esto provoca que la curaduría del Festival dependa, en buena medida, de las posibilidades y deseos de los extranjeros, dejando casi al vaivén de los grupos foráneos la estructura y composición del evento. Esta situación produce que la muestra tenga inconsistencias: puede haber, por tanto, grupos excelentes, como otros que no lo son. La dependencia genera particularidades y define en cierto modo el rumbo que toma el Festival.

Si el Festival está diseñado, de cierto modo, a expensas de las posibilidades de las compañías y organizaciones extranjeras, lo extranjero también contribuye a marcar y definir deseos y ansiedades en los teatristas cubanos. Es en este sentido que debemos valorar la presencia de lo

<sup>4</sup> Marta María Borrás: “Cruces y contextos de la escena actual. A propósito del 13 Festival Internacional de Teatro de la Habana”, *Conjunto* n. 153, oct.-dic. 2009, p. 71.

externo en él. La ansiedad generada por las cosas *extranjeras*, entre las cuales localizamos no solo los teléfonos celulares sino también el arte, tiene que ver, desde mi perspectiva, con la creación de imaginarios globales y su distribución en el planeta a través de lo que Arjun Appadurai llama *mediascapes*. De acuerdo con Appadurai: “*Mediascapes* se refieren tanto a la distribución de las capacidades tecnológicas para producir y diseminar información (periódicos, revistas, estaciones de televisión, y estudios de producción de películas)... y a las imágenes del mundo creadas por estos medios.”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Arjun Appadurai: *Modernity at Large*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996, p. 33. “*Mediascapes* refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, and film production studios)... and to the images of the world created by these media”. (Traducción del autor).



Coincidencias, BlakPox Collective

# URC...ITE



**EQUIPO AUTONOMO  
CONTRAINCENDIOS**

Appadurai también sugiere que esta mediación crea narrativas que son distribuidas en todo el mundo, las cuales, a su vez, crean paisajes ficticios; sin embargo, las líneas entre los paisajes reales y ficticios son vistas de forma borrosa o son imperceptibles por la gente que experimenta estos paisajes ficticios:

...mientras más lejos se encuentren estos públicos de las experiencias directas de la vida en las metrópolis, lo más seguro es que ellos van a construir mundos imaginarios los cuales serán objetos quiméricos, estéticos, y aún fantásticos, especialmente si se evalúan desde el criterio de alguna otra perspectiva, de algún otro mundo imaginario.<sup>6</sup>

Desde tal perspectiva, este alejamiento, esta separación entre la gente que vive en las metrópolis y la que vive fuera de ellas –o trasladado al caso del Festival Internacional de Teatro de La Habana, de artistas que viven en países extranjeros y artistas que viven en Cuba–, crea una tendencia, producida por el flujo de *mediascapes* extranjeros, a considerar al arte creado en el exterior como un objeto estético, quimérico y fantástico que necesita ser atrapado. Así, se aprecia en algunos grupos la necesidad de utilizar tecnología en sus espectáculos; sin embargo, su uso tuvo más de carácter ilustrativo que de aporte a las narrativas o estéticas del espectáculo. De manera similar a cómo la tecnología se hace presente en la vida cotidiana a través del uso de teléfonos móviles, internet o computadoras, en el teatro también produce necesidades y ansiedades. A través de la tecnología y de la distribución y control de narrativas por países extranjeros, se crea un paisaje imaginario de progreso y tecnología en la mente de los habitantes de los países

<sup>6</sup> Ibid. “...the further these audiences are away from the direct experiences of metropolitan life, the more likely they are to construct imagined worlds which are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some other imagined world”. (Traducción del autor.)



del llamado tercer mundo, un mundo ideal que existe en la imaginación geográfica de los países no occidentales, el cual tiene que alcanzarse para poder progresar. La imagen ficticia del mundo occidental se impulsa sobre la realidad de los países del llamado tercer mundo, creando ansiedades estéticas.<sup>7</sup>

Esto no quiere decir que la realidad teatral cubana sea actualmente la copia de las estéticas producidas en el extranjero, sino que la selección de obras extranjeras de ciertos estilos y técnicas confrontan al público y al teatrista cubano con tendencias particulares que contribuyen a generar reacciones específicas y a absolutizar las imágenes

nes a las que tienen acceso como modelos de lo extranjero. Es decir, solo tendrán cabida aquellas formas de hacer teatro que puedan y deseen costearse sus gastos para viajar y presentarse en Cuba. Por lo tanto, la unidad de una curaduría resulta hasta cierto punto utópica y los efectos son disímiles en la definición de rumbos y trayectorias locales. Por ejemplo, no es lo mismo el impacto que produce la obra *Broadway Ambassadors*, de los Estados Unidos, que la obra *El trompo metálico*, de Argentina, o el espectáculo *Cosmogonía. Experimento No. 1*, de la compañía Os Satyros de Brasil. Cabe mencionar, que la inclusión en el programa de *Broadway Ambassadors* generó el entusiasmo de un gran segmento del público, reflejo tal vez de la demanda que existe por este tipo de espectáculos, de la influencia de las narrativas estadounidenses en el imaginario del público cubano y de la afición por el Music Hall de un gran segmento del público cubano. Además, este espectáculo podría darles la oportunidad de “poseer” aquello que no se tiene, de brindar la posibilidad de realizar sus fantasías de encontrarse en Nueva York, fantasías

<sup>7</sup> Esta idea sin embargo difiere del Orientalismo de Edward Said porque no conlleva la descripción de actitudes e ideas de países desarrollados con relación a países subdesarrollados. Al contrario, se refiere a la construcción imaginaria que realiza la gente de los países del llamado tercer mundo sobre el mundo occidental. Por otro lado también se refiere a la serie de nociones e imágenes que se crean en occidente y viajan a otros países y a la adopción como reales de estos paisajes imaginarios por países del llamado tercer mundo.

creadas por el flujo de *mediascapes* estadounidenses. Por otro lado, aunque la inclusión de obras de este tipo en un programa de “teatro urgente” pueda deberse más a cuestiones políticas –la capacidad de romper el bloqueo a través del arte–, esta inclusión demuestra que la conformación del evento también obedece a diversas razones que van más allá de la índole artística que propician una estructura ecléctica y hasta cierto punto divergente.

De esta forma, existen en la estructura del Festival corrientes que dialogan y que marcan rumbos: por un lado, la necesidad de un “teatro urgente” –como reza el programa–, y por otro, las que representan otros ideales. Entre estos dos extremos se localizaron propuestas de calidades muy loables y otras dudosas. Depender de la solidaridad de los grupos extranjeros puede entonces representar riesgos porque la dependencia y diferencia de calidad de las propuestas pueden desdibujar los rumbos y objetivos del Festival. En este sentido habría que preguntarse si al Festival le gustaría ofrecerse como un lugar exótico –para turistas culturales que buscan aprovechar las facilidades para el viaje–, o colocarse como un centro nodal que defina rumbos artísticos. Desde mi perspectiva hay dos extremos: uno, un Festival como recipiente de los flujos inestables de compañías extranjeras; otro, un Festival promotor de encuentros y de construcción de nuevos rumbos. En el primer caso, las empresas turísticas cubanas pueden continuar beneficiándose con estos grupos que se pagan sus gastos y dejan sus divisas en este país; en el segundo, Cuba seguirá ejerciendo su magnetismo hipnótico para convertirse de nuevo en el país que marque rumbos en la escena teatral contemporánea, además de promover la información y el intercambio.

### FESTIVALES DE ENCUENTRO VS. FESTIVALES VITRINA

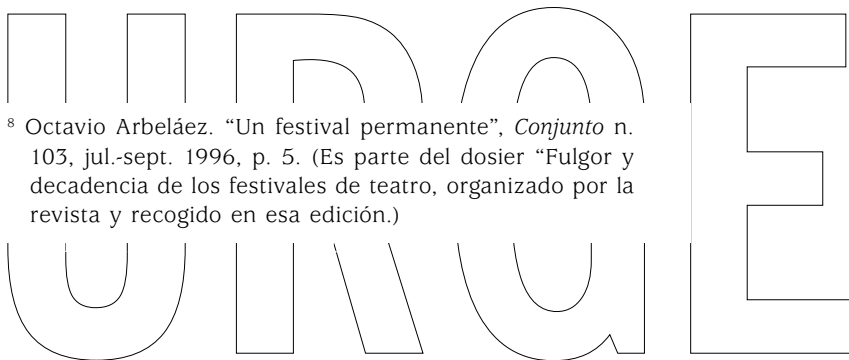
Actualmente los festivales internacionales se están volviendo cada vez más importantes ya que abarcan problemáticas de carácter artístico, cultural, político y económico. Festivales como el de Edimburgo, en el Reino Unido, o el de Aviñón, en Francia, se están convirtiendo en “instituciones”, en circuitos oficiales para exhibir formas artísticas, traer a la luz nuevas compañías y aún mediar entre nuevas trayectorias artísticas y públicos. Los festivales internacionales se han convertido, hasta cierto punto, en aparadores o vitrinas, en el medio a través del cual son conocidas las compañías emergentes y también, finalmente, en autoridades

y administradores del “mercado” teatral. Este tipo de festival ha adquirido un estatus importante que le da prominencia sobre otros tipos de eventos. Algunas veces ser participante en un festival reconocido internacionalmente es sinónimo de éxito.

En una entrevista publicada por la revista *Conjunto*, el director del Festival Internacional de Teatro de Manizales, Octavio Arbeláez, habla de dos tipos de festivales internacionales: los festivales vitrina y los festivales de encuentro.<sup>8</sup> Los primeros se refieren a la oportunidad que genera el evento para ver una gran cantidad de grupos importantes. Se induce entonces que más que la implementación de oportunidades para el debate y el intercambio se prioriza la capacidad de exhibir grupos de diversos países. Los festivales vitrina suelen ser de gran formato e involucrar grandes espectáculos. En cambio, los festivales de encuentro, se caracterizan por la capacidad de permitir el intercambio entre todos los participantes y esto implica que este se realice a todos los niveles; no solo entre los artistas participantes, sino también entre artistas, público, organizadores y críticos: que el encuentro en el festival sirva tanto a la comunidad artística como a la comunidad local, al público y a los periodistas para su formación e información.

Desde mi perspectiva, lo que Arbeláez llama festivales vitrina tiene relación con la idea que manifiesta Ric Knowles sobre los festivales internacionales:

Los festivales internacionales son primero y primordialmente mercados (...) Ellos sirven para apuntalar fragmentos culturales en contra de “nuestra” ruina, funcionando como museos, saqueando y exhibiendo artefactos culturales descontextualizados de casi la misma forma en que los artistas modernos saquearon máscaras africanas y formas “orientales” de expresiones rituales (...) Hoy [los festivales] funcionan principalmente como manifestaciones de una versión teatral tardía de globalización capitalista, mercados pos-



<sup>8</sup> Octavio Arbeláez. “Un festival permanente”, *Conjunto* n. 103, jul.-sept. 1996, p. 5. (Es parte del dossier “Fulgor y decadencia de los festivales de teatro, organizado por la revista y recogido en esa edición.)



*Te estoy mirando a los ojos, contexto social de ofuscación,  
Volksbühne am Roxe Luxemburg Platz*

modernos para el intercambio no tanto de cultura sino de capital cultural.<sup>9</sup>

Knowles también considera que los festivales internacionales “despliegan productos culturales nacionales de la misma manera en que otros productos son desplegados y promovidos en ferias de comercio internacional”.<sup>10</sup> Su argumento parece estar basado en dos premisas: Primero, la idea de que las obras de teatro son productos culturales que pueden ser comercializados: las obras son bienes o productos que pueden ser comprados y vendidos y los festivales son los medios para exhibirlos; segundo, que la globalización y el capitalismo han contribuido al saqueo cultural llevado a cabo por países imperialistas que han transformado culturas en artículos culturales o productos exóticos y de esta forma disminuyen sus valores y

<sup>9</sup> Ric Knowles: *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 181. “International Festivals are first and foremost marketplaces... They served to shore up cultural fragments against “our” ruin, functioning as museums, pillaging and exhibiting de-contextualized cultural artefacts in much the same way modernist artists themselves pillaged African masks and “oriental” forms of ritual expression... Today [they] function primarily as manifestations of a theatrical version of late-capitalist globalization, postmodern marketplaces for the exchange, not so much of culture as of cultural capital”. (Traducción del autor.)

<sup>10</sup> Ibid.

dimensiones reales históricas y políticas. En este caso los festivales son mecanismos que contribuyen a esta explotación y dominio.

Los festivales de este tipo pueden ser instrumentos de colonización cuando colocan artefactos culturales como artículos de consumo, cuando descontextualizan tradiciones culturales, y crean telones de fondo sobre los cuales juzgar esos artefactos culturales como primitivos. En cambio, los festivales también pueden ser instrumentos de cohesión y rebeldía comunitaria; pueden crear e incorporar oportunidades de intercambio genuino. Este es el caso del Festival Internacional de Teatro de La Habana. Sin embargo, por momentos parece oscilar entre los dos conceptos de festival: la vitrina y el encuentro. Dentro del encuentro, por ejemplo, se abren espacios de discusión –formales e informales– y se priorizan las oportunidades de intercambio que pueden tener lugar en todos los niveles y entre todos los participantes. De los espacios informales de discusión –como pueden ser los cafés o tertulias– surgen muchas veces proyectos conjuntos o intercambios, o de las sesiones de preguntas y respuestas después de una función pueden resultar públicos y artistas más entendedores de las propuestas teatrales que presenciaron.

De este modo, el *teatro urgente* necesita *urgentemente* del encuentro para su felicidad: recuperar y priorizar espacios y oportunidades de intercambio genuinos en todos sus niveles. El juego de ideales, de modelos y miedos que se tejen a partir de las conjeturas que uno se hace sobre el otro, el extranjero del cubano y viceversa, es lo que impulsa muchas veces a actuar, a tomar actitudes y asumir posiciones. Esta situación es como crear castillos de arena sobre imágenes ficticias que pocas veces se relacionan con sus dimensiones reales históricas y políticas. Un festival que priorice el encuentro, que ayude a vencer estas dinámicas y que a partir del encuentro construya espacios de intercambio genuino, contribuirá a marcar rumbos y a crear proyectos artísticos más significativos y trascendentes, porque en el puente está el mensaje. 📡

