

Ballet Teatro de La Habana

Posmodernidad en la Cuba de los 80

Miguel Ángel Sirgado

NO CABE DUDA QUE LA DÉCADA DE LOS 80 EN CUBA MARCÓ, ENTRE OTRAS cosas, un interesante apogeo creativo en el medio artístico de la Isla por razones que, en su momento, iban más allá de la agenda que mantenía el organismo que regulaba la cultura. Los múltiples intercambios de artistas cubanos en las esferas de la poesía, la plástica, el teatro, la música y la danza con instituciones en el extranjero —que fueron propiciados lo mismo por el gobierno que por los propios artistas y sus contactos fuera de Cuba—, hicieron que circularan por las manos adecuadas mucha información y referencias provenientes del exterior, hecho que a la larga se tradujo en resultados artísticos, si no de calidad, al menos «novedosos» dentro del ámbito cultural cubano.

Uno de los beneficiarios de este flujo informativo fue el Ballet Teatro de La Habana (BTH), un grupo de danza-teatro de mediano formato que en la coyuntura de su nacimiento, a finales del año 1986, trajo a la escena no sólo una propuesta escénica novedosa en términos del género que abordaba, sino una manera peculiar de enfrentar el funcionamiento y la estructura del núcleo artístico, bastante diferente en sus circunstancias de lo que la oficialidad reglamentaba. Pero ese segundo planteamiento, de base político-formal, es harina de otro costal. Lo que aquí nos ocupa son los aportes del BTH como entidad estético-cultural a su contexto, y su aproximación particular al fenómeno escénico.

Conformado originalmente por tres primeras figuras salidas del Ballet Nacional de Cuba —Caridad Martínez, Rosario Suárez y Mirtha García—, el primer reto operativo que enfrentó el BTH —además de ser considerado un grupo de desertores de la «oficialidad», y por ende estar sometidos a presiones de índole policíaca y de no disponer de ningún recurso básico, incluyendo apoyo monetario estatal (en Cuba no existe la posibilidad de mecenazgo privado) o espacio físico para trabajar— fue encontrar una contraparte masculina que complementara las propuestas de su coreógrafa y directora, Caridad Martínez. En busca de solución a esta necesidad —que partía de la formación misma de las bailarinas—, Martínez comenzó a preparar, dentro de la muy parametrada técnica de la danza clásica, a «actores» con determinadas aptitudes físicas, que provenían de una tradición

teatral donde el físico no contaba con un sistema de códigos y una disciplina de tal rigidez. El resultado a corto plazo sorprendió a todos por la forma en la que esta interacción de pensamientos desembocó en un abandono de los caminos establecidos, y comenzó a decodificar un discurso más cercano a lo que se conocía en otras partes como danza teatro, con una concepción posmoderna del cuerpo del actor.

«Inevitablemente, la dirección del grupo osciló hacia la danza teatro porque al concatenar las acciones resultantes del entrenamiento de los actores y de su interacción con las bailarinas, se crearon secuencias de movimientos en las que las articulaciones eran el centro, más que los músculos mismos, consiguiendo una interesantísima fragmentación del cuerpo, una apertura hacia un universo en el que las acciones del actor-bailarín se descomponían y el resultado de esta descomposición definía no sólo la comprensión del espacio sino también los niveles de narración», explica Caridad Martínez, que hoy reside en Nueva York donde tiene su propio estudio de trabajo.

De esta primera experiencia surgieron tres trabajos definitorios en la trayectoria del grupo: *Hallazgos*; *Hablas como si me conocieras* (con textos del poeta y escritor Osvaldo Sánchez) y *Solo*. Cada uno de ellos, y muy a su manera, ponía las cartas sobre la mesa, y sin tapujos en lo que a sus referencias más cercanas concernía. Lo anterior, superpuesto al resultado de la propia investigación del grupo. Así las cosas, el trabajo del BTH creaba una convivencia casi placentera entre Pina Bausch, Alvin Ailey, Mark Morris, el teatro Noh y el Kabuki, la danza tradicional balinesa, Eugenio Barba, los artistas multimedia norteamericanos, los poetas de la marginalidad cubana, el teatro renegado, entre otros. Ese primer intento de «reciclaje» formal y emocional estructuró desde su génesis las preocupaciones de un colectivo cuya propia marginalidad conformaba su propia narrativa.

«Al Ballet Teatro de La Habana se le puede considerar como la primera expresión de la danza posmoderna en Cuba, tanto por la diferencia de orígenes y escuelas escénicas de sus integrantes como por su dramaturgia. Sus espectáculos mezclaban manifestaciones técnicas, experiencias, espectacularidad novedosa a partir de lo conocido en una relación sorprendente con lo hasta ese momento ajeno o presumiblemente ajeno. A la hora de citar cuestiones escénicas, sociales, culturales, religiosas, el trabajo del BTH estaba lleno de ironía, humor, silencio, complicidad en el secreto, entre otras formas de retórica. Es aquí donde radica su similitud con la danza posmoderna, pero con una fabulosa participación emocional, sensorial e intelectual del público, partícipe no en el nihilismo aceptado por los nuevos tiempos, sino aún inmerso y necesitado de la provocación artística desde la escena», explica la teatrológa María Antonieta Collazo, que actualmente reside en México D.F. Y es de la confrontación de experiencias de donde surge en el BTH el tema de la doble espacialidad, algo muy propio en el entrenamiento de los bailarines que se ejercitan permanentemente con el objetivo de mantener su sensación de «espacio interior», su noción de «centro». El espacio exterior, por su parte, se convirtió en el contenedor visible de las investigaciones

del grupo, cuyos resultados establecían un discurso de códigos comunes entre la narrativa del ejercicio y la realidad inmediata.

Como coreógrafa, Martínez insistió en trabajar esa dualidad ya que el espacio exterior le permitía manipular varios niveles de discurso de una manera mucho más precisa. La poética del espectáculo tenía sus fuentes en los diferentes niveles de conflicto que planteaban los participantes: desde la dificultad de alcanzar una cierta perfección técnica, de comunicarse por medio de un lenguaje común, de conciliar el espacio geométrico con el tiempo matemático del entrenamiento, hasta las sensaciones y emociones referidas a situaciones concretas de la situación del BTH y sus integrantes como entidad en la Cuba de la época.

De esta progresión nace *Eppur Se Muove*, el siguiente espectáculo de la agrupación, en el que se logró concatenar, de una manera más precisa, los tiempos de la danza con los del teatro. Martínez incorporó al montaje la posibilidad de lo aleatorio y los tiempos de resolución de la danza. Todo en forma de cadenas de acciones que conformaban diferentes cuadros narrativos. La velocidad, duración, visualidad y desarrollo de los mismos estaban mucho más cercanos a la narrativa del montaje sobre cuadros escénicos, asunto totalmente cinematográfico. Sobre este espectáculo, Martínez ha expresado: «Las acciones físicas y dramáticas de los bailarines-actores, sus movimientos internos y externos, el tiempo y el espacio, se relacionaban de una manera sumamente íntima. El espacio se modificaba pero siempre desde el actor y, sin lugar a dudas, a partir de su relación con los espectadores. En *Eppur Se Muove* el trabajo partió de la fragmentación para lograr la síntesis. Y el entrenamiento corporal constituyó el vehículo apropiado para recorrer varios caminos narrativos y construir una poética del espectáculo».

Justamente es en la cuestión de la «poética» donde se ubica el logro del BTH. El grupo permitió la creación de una plataforma expresiva desde la que también hablaron creadores contemporáneos como Retazos (dirigido por la ecuatoriana Isabel Bustos); Víctor Varela y La Cuarta Pared, y DanzAbierta de Marianela Boán. La re-apropiación de diversos lenguajes y técnicas era un hecho en ciernes dentro del panorama danzario de la Cuba de los 80, pero lo que facilitó el BTH fue la estipulación de una poética de la existencia, como una forma de construir realidades escénicas alternativas desde una situación de riesgo y sin perder su capacidad lúdica. En otras palabras, este experimento propició de alguna manera un diálogo entre diferentes lenguajes artísticos que terminó permeándose —muy a pesar de algunos— en la realidad cultural cubana de ese momento. Su reflejo cambió para siempre no sólo la aproximación teórica y la percepción del público a este tipo de espectáculos, sino también el modo en que estos fenómenos, en cierta forma alternativos, sobrepasaron los límites de la oficialidad.