

**El papel del teatro en la re-articulación  
de la experiencia cívica:  
la mirada crítica de “Argos Teatro”  
en la puesta en escena  
de *Aire frío*, de Virgilio Piñera <sup>1</sup>**

***Karina Elizabeth Vázquez***  
**University of Alabama**  
**USA**

Esta reflexión fue leída en la última sesión del VI Encuentro de Investigación Teatral *Cruce de Criterios*, organizado por el Prof. Eberto García Abreu (Instituto Superior de Arte de Cuba) en el Festival Internacional de Teatro celebrado en Cádiz en el año 2012, y ofrece las impresiones de la puesta en escena hecha por Argos Teatro de la obra de Piñera. Fotografías cedidas por Carlos Celdrán.

Estas reflexiones tienen como propósito indagar sobre las formas en las que la actual práctica teatral cubana abre espacios de diálogo y reflexión crítica sobre la historia y los sujetos. Sin duda, las crisis de orden político y económico que han aquejado a las sociedades latinoamericanas en las últimas décadas redujeron las posibilidades materiales para la producción teatral, especialmente por fuera de los circuitos metropolitanos. No obstante, la continua y numerosa realización de propuestas escénicas de diversa índole en cuanto a prácticas, género y públicos, confirma la fuerza y la vitalidad de las prácticas teatrales en estos contextos difíciles. Al mismo tiempo, es una nueva constatación de la veta positiva que tienen las situaciones de crisis como fuentes generadoras de agenciamiento y solidaridad social. Tanto en la coyuntura de agotamiento de las políticas neoliberales, como en los contextos de reajuste y reconfiguración de modelos como el cubano, el teatro se ha manifestado más que nunca como un espacio para la articulación de diálogos entre agentes sociales para los cuales las vías tradicionales de debate, manifestación de intereses y gestionamiento (colectivo e individual) han permanecido canceladas, fuera de su alcance o desconocidas.

En villas, cárceles, sindicatos, estadios, fábricas, calles, centros culturales y de cooperación, etc., las prácticas teatrales latinoamericanas han retomado el papel cuestionador y ciertamente contestatario que tuvieron en las décadas del sesenta y setenta, pero investidas ahora de nuevos signos. En gran medida, lo performativo ha respondido a la necesidad colectiva de repensar las instituciones cívicas y políticas a partir de las lecturas de los impactos de las políticas represivas, las derrotas de los proyectos revolucionarios, las fisuras de los discursos ortodoxos y la examinación de los efectos de la cultura del consumismo y de la política como espectáculo. Las prácticas teatrales se suman así a un conjunto de reflexiones críticas en el que incluso las formas de trabajo y géneros teatrales más tradicionales y “letradas” refractan nuevas necesidades. Probablemente sea en las artes escénicas donde los aspectos positivos de las crisis se manifiesten con más heterodoxia, sintetizando los nuevos impulsos a la creatividad, la indagación de zonas oscuras, la necesidad de mostrar las tensiones, la reformulación de viejos interrogantes y la búsqueda de respuestas. Por la naturaleza heterogénea, diversa y dialógica de los materiales que nutren el imaginario con el cual trabajan y al cual interpelan, no hay dudas de que en el campo de las humanidades, la literatura, las artes visuales, el teatro y el performance han sido las áreas en las que más se han generado, tanto en el pasado, como en el presente, cuestionamientos y respuestas con fuerte carga visible de ideología. Desde el interior de cada disciplina se han contestado con intensidad desenfadada, innovación y amplitud de criterios las prerrogativas de las tradiciones y la ortodoxia estética usualmente asociada a los monologismos ideológicos.

El actual campo escénico cubano no es una excepción; no lo fueron las teatralidades devenidas de las experiencias de explotación en las plantaciones, que desde mediados del siglo diecinueve influenciaron la escena cubana con el teatro bufo y el desarrollo de la figura del negrito (1860), inspirada en la del minstrel norteamericano (tenemos aquí a José Jacinto Milanés, en 1838 con *El conde Alarcos*, y a José Martí, en 1869, con *Abdala*). Tempranamente, se buscó por medio de lo teatral un cambio en los roles sociales, combinando

estética y pensamiento político, y abordando así problemáticas sociales diversas. En otras latitudes latinoamericanas, esta corriente encontró su expresión en el grotesco criollo (Discépolo, Florencio Sánchez), en el teatro de Usigli y en el absurdo, del que Piñera, junto a la argentina Griselda Gambaro, sea probablemente uno de sus más claros exponentes. También, más recientemente y con una relación más íntima con las culturas digitales y con otras formas de protesta, los escraches callejeros (como los de H.I.J.O.S. en Argentina) y el performance que critica las culturas populares y de consumo (como Astrid Hadad en México) se han convertido en herramientas de reflexión estética y política sobre las urgencias de la realidad social y los legados de pasados traumáticos. Sin duda, en estas manifestaciones, así como en el teatro de Piñera más asociado a la tradición del absurdo, el motor es la necesidad de desmontar el sentido de autoridad por medio de la desjerarquización no sólo de los espacios y roles institucionales, sino también de las relaciones sociales.

Un ejemplo de esto es la reciente adaptación y puesta en escena de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, por Carlos Celdrán y el grupo Argos Teatro. Aquí, la desjerarquización no se produce en el campo de lo institucional, sino en el de las relaciones familiares, ya que estas son una microexpresión del Estado, de la nación y de un nosotros social y colectivo. Tal vez por eso, los cien años del nacimiento del autor se hayan celebrado con una de sus obras menos estructurada en el absurdo y más realista. No hay aquí estructura circular, diálogos irracionales, personajes arquetípicos, violencia gratuita, ni tono político. La atmósfera que prevalece es la de un persistente encierro cotidiano (como en la década del cincuenta, fecha original del texto dramático). La rutina y la repetición no son para Luz Marina, personaje central de la obra, el resultado de una violencia externa (ya sea social-material o institucional-simbólica), sino el producto del estado de catatonía de algunos miembros de su familia (la madre, el hermano mayor y el padre). Su ahogo no solamente responde a un clima externo implícito, sino fundamentalmente a la transmisión intergeneracional de un estado de abatimiento, en este caso a través del

comportamiento de género (la relación entre los padres) y de las relaciones fraternales (el hermano mayor).



Esta reflexión no se centra en el trabajo de adaptación del texto, sino en el tratamiento de lo histórico, lo ideológico y lo político en una puesta en escena caracterizada por la falta de referencialidad temporal. Mediante una poética del absurdo, con tintes grotescos, de dinámica rápida en un espacio sencillo, minimalista, la obra muestra la historia de un “nosotros” al centrarse en la exhibición de la frustración y agobio humanos. Aquí, tanto la violencia, como lo ideológico, son aspectos intrincados en la estructura emocional e inconsciente de los individuos. La falta de referencialidad histórica es un rasgo central en la construcción de un diálogo escénico que no por eso se torna menos crítico o político.



El escenario presenta al espacio íntimo y doméstico como el locus por excelencia en el que debería articularse una voluntad crítica sobre las responsabilidades del individuo en sus campos de acción más inmediatos, como son la familia, las relaciones amorosas y los vínculos fraternales. Los personajes se hallan librados discursivamente del peso de un sistema (ideológico, político, burocrático) que ha circunscripto los vínculos más elementales al panoptismo de la censura, la autocensura y el sojuzgamiento cotidiano, en gran medida a causa de un contexto internacional que ha reforzado la polarización ideológica y política. Los cuerpos de los actores se mueven bruscamente, cargando de melodrama los diálogos de los personajes

y poniendo en evidencia que en ese terreno de la intimidad o de la comunidad más primaria también deben dirimirse tanto los conflictos, como los posibles cambios de rumbo o respuestas colectivas al agobio social. Como efecto se produce un entrelazamiento del habla de los personajes que simboliza la ingenuidad pueril, la decepción sofocante y el dolor humano de un colectivo que debe proyectar sus decisiones más abarcativas desde un espacio íntimo en el que primeramente debe librarse de sus frustraciones, sus ahogos y sus propias trampas.

Es precisamente en este entrelazamiento donde se observa un re-enfoque en las relaciones familiares por fuera de las marcas histórico-sociales. Esto propicia la mirada hacia adentro; una especie de reducción a cero de las relaciones sociales que indicaría la necesidad que tienen los individuos de re-pensar(se) como agentes con capacidad de decisión política frente a los imperativos culturales (el consumo), institucionales (el Estado, la escuela, etc.) e ideológicos (el partido). El escenario aparece entonces como un disparador de reflexiones sobre los efectos que tienen las transformaciones institucionales y políticas en el campo de la percepción individual de la realidad. Es en este sentido que el teatro, en este caso la obra que se refiere aquí como ejemplo, reinventa los diálogos críticos.

De la misma manera que el escenario introduce a la audiencia en el agotamiento de una forma de vincularse entre los integrantes de una familia, el cual claramente se produce con la muerte de la madre, la combinación de dramaturgia y trabajo corporal genera voces e imágenes que provocan no sólo actos de reflexión, sino también de reorganización emocional y de resistencia. Si *Dos viejos pánicos* invita a pensar en el miedo, esta puesta en escena de *Aire frío* propone pensar críticamente en la decisión, en el momento en que el ser humano produce una acción o inicia un movimiento que rompe un estado de cosas dado, un cierto equilibrio, acuerdo implícito o estado de la cuestión. Uno de los efectos más interesantes de esta puesta en escena es su capacidad para sacudir la indiferencia de una audiencia que más allá de compartir una misma coyuntura político-social y de haber resuelto adversidades de formas probablemente similares intenta tomar decisiones en su fuero interno con

respecto a una realidad que ha entrado en crisis. Tal vez sea este el elemento más movilizador, en el sentido histórico, de una puesta que como tantas otras prescinde de la referencialidad histórica a la hora de entablar un diálogo. Esta puesta en escena invita a abordar críticamente la complejidad que representa el fuero individual de las decisiones. Una vez más, el teatro es capaz de formular y decir lo político sin apelar a una discursividad política.

En las palabras con las que el director celebra y agradece los casi quince años de trabajo continuo del grupo “Argos Teatro”, se plasma su interés personal por concebir la práctica teatral como un espacio para “hallar alivio en la lucidez y sinceridad intelectual” y en el que sea posible “exorcizar la oscuridad y la zozobra”. Es decir, un teatro que fluya en la transparencia de los movimientos del cuerpo y del pensar, del hacer y decir de los actores, y logre con eso movilizar el interior del espectador. Se trata entonces de un trabajo de representación y sobre la representación que además de ser el resultado del despliegue interior de los actores, forma parte del complejo proceso mediante el cual éstos, como agentes sociales, buscan reconstruir el escenario cubano de las prácticas civiles.

Sin duda, la búsqueda de una poética teatral translúcida por parte de Celdrán resuena con la poética escrituraria de Piñera en el hecho que la sinceridad intelectual y la sintaxis prístina de éste transponen no sólo una visión de las cosas, sino el difícil, absurdo y a veces inabordable momento en el que la experiencia cobra sentido por medio del lenguaje. Probablemente sea la coincidencia entre las formas con que Piñera trabajó el peso de las palabras y las maneras en que Celdrán trabaja el peso de los cuerpos aquello que se transpone en la puesta en escena de un texto dramático donde lo biográfico, las marcas del paso del tiempo, el cuadro de época y la insensatez cotidiana han sido desplazados por la sencillez de las expresiones y los movimientos. La incesante queja de Luz Marina es una reproducción discursiva de la indiferencia internalizada, que se manifiesta en la sumisión de la madre, la avaricia del hermano mayor y la violencia paterna. Luz Marina es simultáneamente eso mismo y otra cosa. Esa conciencia de la asfixia que paradójicamente la acerca de modo vital a romper con la autocomplacencia o la

aceptación, ante tanta apatía termina por ubicarla también al borde de la repetición vacía: finalmente decide casarse para no quedarse sola, sumándose así a una catatonia socialmente (el matrimonio, la familia) compartida, la cual podría verse nuevamente resquebrajada por la muerte de la madre. Allí nos abandona esta adaptación, con la mirada en el vacío que deja algo que concluye (o que comienza con la sentencia de la repetición), pero que también puede ser el momento anterior a una acción, de una decisión, de un salto hacia algo diferente.



Este ensayo busca remarcar el potencial autocrítico y “constructor” de esta representación de *Aire frío*, el cual no reside en la hegemonía del lenguaje o en el poder significador del discurso, sino en la experiencia y las dolorosas contradicciones que preceden el “habla” de los personajes. La sintaxis no debe prescindir de la emoción y la reflexión crítica no debería soslayar el campo de la sensibilidad porque estos son los materiales con los que la práctica teatral trabaja: la palabra y el cuerpo, lo sensorial y lo intelectual en constante síntesis. En la actualidad, el teatro reflexiona sobre realidades sociales y culturales atravesadas por fuertes crisis no solo en el orden material, sino, y fundamentalmente, en el campo de la conexión entre lo emocional y las representaciones ideológicas y políticas. Es importante notar que tanto las apuestas abiertamente referenciales, como aquellas que en apariencia no lo son, pueden presentarse como estrategias para operar en el campo de la significación social; es decir, de articulación de experiencias a nivel colectivo. Lo interesante es cómo lo hace cada una en contextos diferentes y desde perspectivas que a su vez, material y simbólicamente, se hallan entrelazadas con la situación específica de la que surgen.

Tanto en Cuba, como en otras sociedades latinoamericanas, el elemento vital del teatro es su poder revelador de la articulación entre experiencia y lenguaje. Desde allí una puesta puede subvertir una situación de dominación, un dedo acusatorio o una relación de explotación fomentando gestos que despiertan la conciencia autocrítica y transformadora de los sujetos. De allí su incomparable potencial no solo para ofrecer una representación del presente o de la realidad, sino para operar sobre ella. La puesta en escena de Celdrán, así como los desvíos del lenguaje con los que Piñera da cuenta de un estado de las cosas, no sólo son ejemplos de las formas en que el teatro propicia espacios de autorreflexión, sino que son instancias para la revisión emocional y racional (*ese olor en la memoria* que el mismo Celdrán menciona en el programa de la obra) de la experiencia colectiva e individual. En el caso de la puesta de *Aire frío*, el gesto de introspección, de mirada dirigida hacia los vínculos primarios y hacia el espacio íntimo de las decisiones personales, aparece como un antecedente necesario para reconstruir el gesto de mirar a ese otro que es el conciudadano. Esto quiere decir que el espacio de la representación teatral provee una vía para reflexionar sobre la *toma de decisiones* (terreno esencialmente político) rompiendo el cerco de las polarizaciones; restituye individual y grupalmente relaciones de significación social en un contexto de crisis de las representaciones.

El presente cubano impone la necesidad de estimular la práctica teatral en una "sociedad en reacomodamiento" que precisa retomar la reflexión política librada de dogmatismos. Culturalmente el desafío no es menor que el que tiene lugar en el campo ideológico en un momento en el que desde distintos ámbitos del pensamiento y de la estética pareciera coincidirse en la necesidad de debatir sobre la sociedad civil que se debe reconstruir. Se trata de una crisis de representaciones políticas que en la base debe conducir a un replanteo ideológico, no únicamente de la mano de la teoría, sino de la práctica sociocultural, en la que sin duda el teatro se presenta como espacio de reflexión creativa y pedagógica, pero fundamentalmente de acción. Gran parte del problema, en este sentido, es que pensar en replanteos ideológicos provoca inestabilidad, desafío, miedo a la desjerarquización que propicia la

resolución de una situación de crisis, la cual muchas veces es percibida desde el establishment o de desde las mismas instituciones como un ataque a los principios de la nación.

Lo cierto es que el largo proceso revolucionario ha implicado triunfos y formas de "derrota" en muchos sentidos (con errores y aciertos), tanto de los mismos revolucionarios, como de gran parte de la sociedad civil, sobre los que es necesario pensar. Si esas derrotas no se visualizan, analizan y asumen críticamente, no se produce la posibilidad de una reflexión de orden ideológico y político que permita salir de la "crisis" o del estado de apatía social. Aquí el teatro tiene un papel central: en primer lugar, como una práctica sociocultural crea y/o dinamiza vínculos, y en segundo lugar, como un ejercicio de reorientación de las búsquedas, la creación, la colaboración y, sobre todo, de la legitimación civil. En este sentido, el teatro revitaliza la práctica cívica-política comunitaria en una sociedad que aún está lejos de un socialismo democrático. Si bien este último es un concepto alusivo y contradictorio, reubica en la discusión sobre las crisis de las representaciones ideológicas y políticas el papel del intelectual interesado en la elaboración de críticas que rompan los binomios ideológicos.

En tercer lugar, el teatro viene a proveer un espacio y una estrategia de recomposición del habla, la escucha y el hacer/actuar que en el campo de la práctica política no sólo es inaccesible dada las condiciones prevalecientes, sino que aunque éstas se produjeran, no existe un arraigo cultural de prácticas políticas multipartidarias y civiles típicas de las sociedades en las que el Estado no es el gerenciador hegemónico de la participación de los ciudadanos. Esto refrendaría la síntesis entre pensamiento y acción. Dado que en Cuba apenas ahora se están dando indicios de esas otras instituciones que podrían producir los gestos iniciales para tal retroalimentación, el teatro es la práctica que puede encarar el compromiso de promover diálogos e intervenciones cívicas desde el espacio de la reflexión sobre lo íntimo o doméstico. En este sentido, el teatro, y las artes escénicas en general, aparecen como instancias y herramientas democratizadoras esenciales porque incorporan lenguajes y corporalidades diversas, y sus propuestas apelan en muchos casos a la participación creativa

de una audiencia pasiva o adormecida en el ejercicio cívico y político. En última instancia, el teatro propone retomar el pensamiento recuperando la primacía de la experiencia. El campo del teatro es uno de los medios más liberadores y una de las estrategias más democratizadoras para re-articular los lenguajes políticos, ideológicos, cívicos, sociales y culturales en una sociedad como la cubana; con capacidad histórica para desmantelar visiones etnocéntricas dominantes y opresoras, y vitalidad emergente para revisar las contradicciones. Esta puesta de *Aire frío* es una muestra de ello, pues invita a romper un círculo, a tomar decisiones desde ese espacio amplio y solitario que es el individuo, y desde ese otro apretado y colectivo, que es el de la sociedad.

© **Karina Elizabeth Vázquez**

<sup>1</sup> Este ensayo surge del convenio de intercambio académico entre la Universidad de Alabama, la Universidad de La Habana y el Instituto Superior de Arte de Cuba. Agradezco profundamente la inspiración y generosidad del Prof. Eberto García Abreu (ISA) y de Carlos Celdrán (Director Teatral y del grupo Argos Teatro). Sin su enorme capacidad y dinamismo para la creación de diálogo e intercambio intelectual, este ensayo no habría tenido razón de ser.