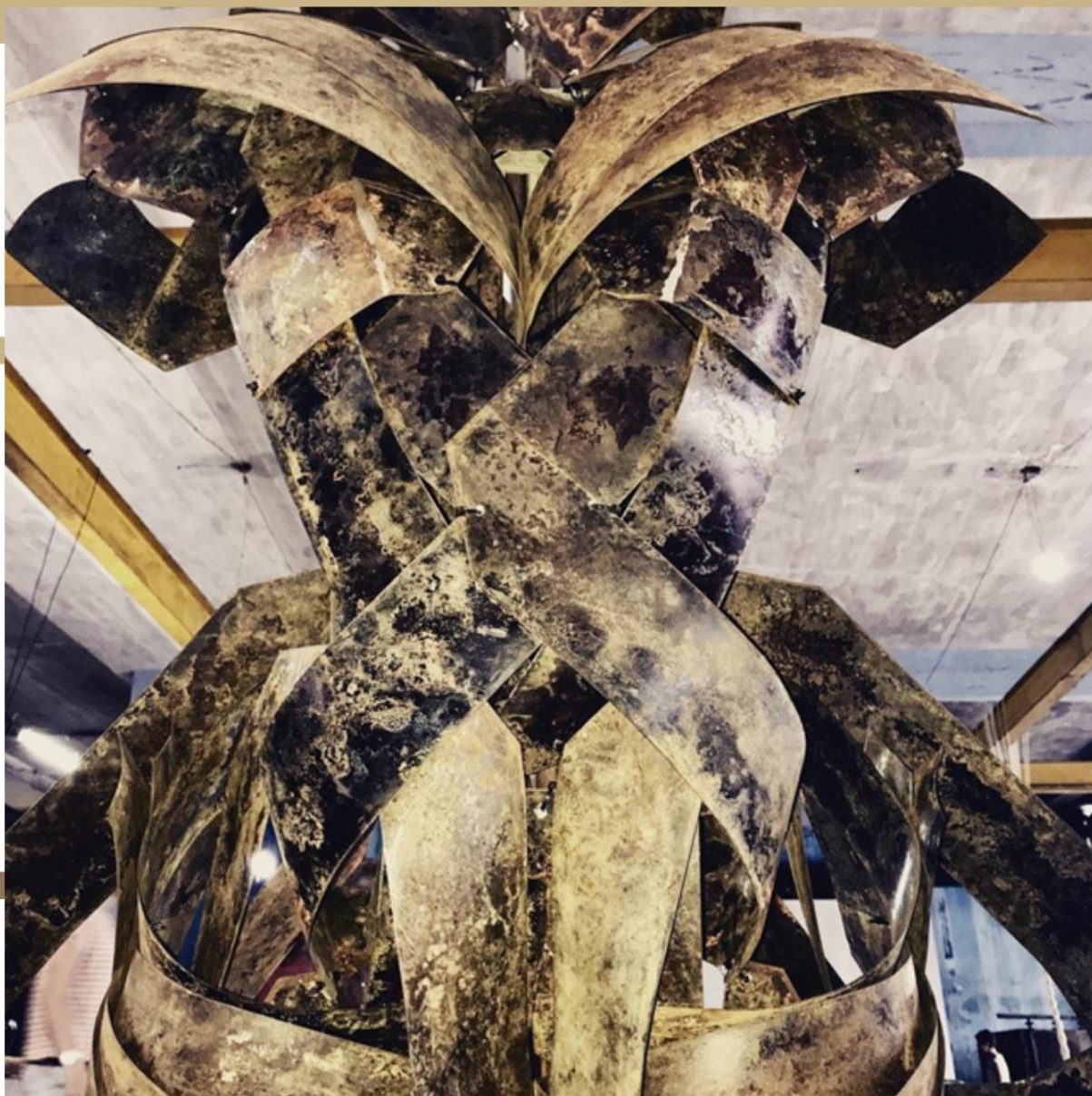


**A PIE DE OBRA.
DOCUMENTOS Y F(R)ICCIONES
TEATROS CUBANOS IN-DOCUMENTA-2**



Nara Mansur: Edición y curaduría

COLECCIÓN PERIFERIAS



POLIEDRO
EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN ISIDRO

Mansur, Nara

A pie de obra : documentos y f(r)icciones : teatros cubanos in-documenta-2 / Nara Mansur ; Compilación de Nara Mansur. - 1a ed. - Beccar : Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro, 2023.
Libro digital, PDF - (Periferias)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-90146-1-7

1. Teatro Cubano. 2. Cuba. 3. Curaduría. I. Mansur, Nara, comp. II. Título.
CDD 700

Colección Periferias

Diseño editorial: Soledad Lohlé

Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro

Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín

Av. Del Libertador 17175 Beccar (B1643CRD), Buenos Aires, Argentina

ISBN 978-631-90146-1-7



Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro es propiedad de la Fundación de Estudios Superiores Dr. Plácido Marín

Autorizada provisoriamente por Decreto PEN Nro. 1642/2012 conforme a lo establecido en el artículo 64 inciso "c" de la Ley 24521

Sumario

Nara Mansur. <i>In-Documenta-2</i> . Nota a la presente edición	5
Nara Mansur, <i>A pie de obra. Documentos y f(r)icciones</i> . Nota introductoria a la revista preparada para Documenta 2022, Kassel, Alemania	8
Fabián Suárez, <i>El viento sopla donde quiere</i> . Introducción a una obra colectiva	17
Fabián Suárez (Dramaturgista), Alessandra Santiesteban, Yunior García Aguilera, Laura Liz Gil Echenique, Yerandy Fleites: <i>Dime (pregunto acaso)</i>	20
Magaly Muguercia. La idea de revolución en el teatro latinoamericano reciente	52
Rosa Ileana Boudet. “No nos disfrazamos de campesinos”. Experimento y eficacia de un teatro (Estudio de caso: Teatro Escambray)	64
Habey Hechavarría. El argumento filosófico (Una lectura sobre el enfrentamiento de las teatralidades y el poder en Cuba)	84
José Antonio Alegría. El jardín que le faltaba a Electra: astucias de la parodia en dos acercamientos a la tragedia	94
Lillian Manzor. El archivo, <i>Electra</i> , y sus públicos	109
Dianelis Diéguez. Semana de Teatro Alemán en La Habana. Un primer camino hacia una práctica de gestión escénica alternativa	121
William Ruiz-Morales. Tejiendo redes. Notas de trabajo	129
Celia Ledón, Marcos Dieppa, Rolando Santini, Yoan Vega, Pedro Rojas, Adela Prado. Afuera / Adentro de la escena pandémica. Encuesta	143

Nara Mansur, Conferencia y conferenciantes performativos. Una introducción al ciclo en Documenta 2022..... 150

En el granero / Colaboradores de esta publicación..... 162

ADENDA

Así comenzó la curaduría: Las convocatorias de ruangrupa e INSTAR..... 168

Nara Mansur, *A pie de obra. Documentos y f(r)icciones*. Palabras al Catálogo de la Muestra de Teatro para Documenta 2022 175

Un continuo de pensamientos y relato. Programa de conferencias performativas de la Muestra de Teatro para Documenta 2022 186

A pie de obra. Documentos y f(r)icciones. Teatros cubanos in-Documenta-2

Edición y curaduría: Nara Mansur

Imágenes: Diseños de vestuario de Celia Ledón. Fotografías de Celia Ledón

*Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

In-Documenta-2. Nota a la presente edición

Nara Mansur

Concebida originalmente para la Documenta 2022, celebrada en Kassel, Alemania, esta publicación integraba la Muestra de Teatro, cuya curaduría estuvo a mi cargo, invitada por INSTAR (Instituto de Artivismo Hannah Arendt).

Durante más de un año, este trabajo, tremendamente creativo e intenso, fue mi principal ocupación y esfuerzo. La propuesta de publicación, como también un ciclo de conferencias performativas que hacían mi curaduría, fue consensuada en sus inicios con los curadores principales Tania Bruguera, Clara Astiasarán y Ernesto Oroza, a quienes agradezco la invitación, que posibilitó generar semejante volumen de trabajo e involucrar a teatristas que se desenvuelven en diversas áreas y oficios, tanto de la gestión pública como independiente y/o alternativa en la isla y la diáspora cubana.

Finalmente, cuando esta publicación estuvo terminada, los curadores de INSTAR no la recibieron bien. Pese a mis esfuerzos por discutir a profundidad la legitimidad de los materiales reunidos, los sentidos que propone en relación a la convocatoria del colectivo indonesio ruangrupa –director artístico de esta exposición mundial-- y del propio INSTAR, la argumentación que sostengo en la nota editorial, la variedad de posturas artísticas y políticas de los colaboradores, la intención historiográfica que atraviesa la revista, la decisión fue ratificada, y por tanto, cancelada su presentación como parte de la Muestra de Teatro.

En mi carácter de curadora de la Muestra valido, defiendo, el criterio que la sostiene, y su doble registro indisociable: la muestra de trece conferencias performativas que iban a ocurrir con carácter presencial y esta revista/libro de formato digital que sería presentada de forma virtual en una o varias acciones durante los días de Kassel.

Mi decisión fue no aceptar esta cancelación. Si la revista no se presentaba, yo no me sentía legitimada como curadora para avanzar con el resto de la Muestra, es decir, el ciclo de conferencias performativas. Pese a esta decisión que tomé como curadora, le di la posibilidad a los conferenciantes performativos de asistir a Kassel, respetando la resolución de cada uno. Finalmente, solo asistió el grupo El Ciervo Encantado.

INSTAR, por su parte, mientras preparaba la Muestra, sumó otras actividades del área de teatro que le interesaban particularmente. Estuve de acuerdo en que estas otras actividades participaran de Documenta, una vez concluida la Muestra que yo había curado.

Ahora, la Editorial *Poliedro* de la Universidad de San Isidro en Buenos Aires, acoge la publicación originalmente concebida --a la que agrego las convocatorias de ruangrupa e INSTAR, junto al programa de conferencias performativas y mis palabras al Catálogo--; y rescata para el archivo un trabajo colectivo en el que participamos cerca de treinta teatristas cubanos, como parte de las memorias en disputa que nos atraviesan, nos sacuden, nos involucran en los debates socioculturales de Cuba hoy. A Magaly Muguercia y Alexis Díaz de Villegas, que murieron mientras preparábamos la Muestra, nuestro recuerdo y gratitud.



A pie de obra. Documentos y f(r)icciones. Nota **introdutoria a la revista preparada para** **Documenta 2022**

Nara Mansur

un hombre empeñado en encontrarse consigo mismo mediante la fusión de su cuerpo de carne y huesos con su cuerpo-teatro" [...] ya que el teatro es "un cuerpo, con brazos, cuerpo, cara y carácter [...] Y no soy más el que avanza enmascarado [...] sino el que avanza a cara descubierta.

Virgilio Piñera, "Los dos cuerpos"

El teatro nació granero, fiesta, ritual colectivo, terapia de sanación, goce. La historia del teatro ha sido la puesta en funcionamiento de dispositivos de montaje y desmontaje de una autoridad, a veces encarnada en el texto, otras en la figura del director, del circuito de festivales o la terminología académica. En ese granero que ha debatido sus formas de administración creativas y económicas convergen las ideas, las artesanías, las políticas de agrupamiento, las obras efímeras siempre, las técnicas. El teatro ha "donado" terminología beligerante, metafórica, como la de acto, performer, conflicto, contradicción, se dice "teatro de operaciones", por ejemplo, en plena contienda guerrillera. Se dice situación dramática; los políticos se entrenan con profesores de actuación. Se ensayan y se representan los discursos, los "gestos"; se construyen personajes en las redes sociales. El teatro integra las formas en las que se lee y se entiende la ficción, el documento, las tensiones entre verdad y verosimilitud, de cierto código de creencia en el otro como construcción o pacto social o política de la belleza y la ofrenda. Ese drama, esa ficción, esa puesta en crisis, esa interlocución directa, en vivo, con el espectador en tiempo real, esas presencias activas son también las evidencias en las que el teatro se hace y muere, en esa misma medida se convierte en una zona de multiplicación y mutaciones sorprendentes.

Esta publicación, que acompaña a la Muestra de teatro para Documenta 2022, toma los puntos de partida de las convocatorias de la agrupación ruangrupa e INSTAR pensando las consignas generales como *lumbung* (granero), mural (factografía operativa),

historiografía, las tensiones entre arte independiente e institución como procedimientos de construcción y técnicas que aparecerán en cada una de las zonas a investigar, en cada uno de los colaboradores y participantes.

Un método de registro --la investigación-- en tiempo presente de los acontecimientos de comunidades de interacción; registros que se producen de forma sistemática y con la menor mediación posible. Los registros o investigaciones, que serán dispuestos en un espacio común --**ciclo de conferencias performativas, revista**--, estimulan una hermenéutica colectiva. La técnica del mural incita al debate horizontal y la búsqueda solidaria de intereses comunes. En base a estos intereses el colectivo teatral reunido en esta curaduría se organiza, de ahí su principio dialéctico-operativo.

Un mural a la manera cubana, un mural que nos recibe/nos recibía en la entrada del edificio --la escuela, el centro de trabajo, el campamento, la vivienda-- con ese procedimiento miscelánico de organización de simultaneidades: efemérides, noticias, planes de trabajo, fotos, postales, imágenes recortadas que adornan (flores, estrellas, animales...), están las tachuelas para fijar el papel sobre la superficie del mural... y están a veces las tachuelas sueltas y hay espacios vacíos, huecos, esperando “la colaboración”, “la actualización”, que alguien se ocupe del armado final o de su “desestabilización”: un grafiti, una broma, una firma; también las tachuelas suelen desaparecer haciendo el vacío más grande... La revista puede leerse en ese agrupamiento miscelánico y rico en yuxtaposiciones que propone el mural, un objeto/un funcionamiento que ha tenido enorme popularidad en Cuba (ya debilitado, burocratizado, como otras tantas herramientas de construcción colectiva). Este mural de teatro se organiza ahora pensando productividad, acción social, “escritura de los hechos”, ruptura con las formas dominantes, tomando como referente la concepción desacralizadora de Tretiakov.

Cada uno entonces ha sido convocado a trabajar a la manera de un historiador, cada uno dará cuenta de procesos inacabados, fecundos o interrumpidos, en los que mostrará datos, evidencias, nombrará, consultará, armará series, construirá genealogías, preguntas, cartografías, obra en proceso no autorreferencial. Se trata de investigaciones inmersivas no personalistas enfocadas en lo procesual; investigaciones abiertas, en movimiento, que siguen en construcción. Este ha sido el eje de mi convocatoria.

¿Cómo se pueden registrar, documentar las tensiones, las fuerzas, la disputas, las innovaciones, los mutuos reconocimientos, las descalificaciones y borraduras? Estas zonas de investigación planteadas en las que convergen y/o se funden el artista y el investigador --la mayor parte de los cuales hemos formado parte de equipos de gestión institucionales públicos y/o de iniciativas de creación y gestión independientes--, creo que son de las más vigentes y proteicas con las que las prácticas artísticas del teatro cubano se identifica hoy.

Estas fueron algunas de las ideas en la arrancada, con las que invité a participar a Rosa Ileana Boudet, Magaly Muguercia, José Antonio Alegría, Lillian Manzor, Habey Hechavarría, Danelis Diéguez y William Ruiz. Los dramaturgos Fabián Suárez, Alessandra Santiesteban, Yunior García Aguilera, Laura Liz Gil Echenique y Yerandy Fleites han escrito una obra, pasándose la posta uno a otro en un ejercicio de relevo y construcción colectiva. Y Celia Ledón, Marcos Dieppa, Rolando Santini, Yoan Vega, Pedro Rojas, Adela Prado responden a una encuesta que los invita a pensarse en sus oficios como diseñadores, luminotécnicos, maquillistas, musicalizadores, asistentes, en ese recorrido del Afuera / Adentro de la escena; y también a nombrar la pandemia en sus postergaciones y trabajos de duelo. Los diseños de vestuario de Celia Ledón se despliegan como un ensayo en sí mismo.

. Una isla, muchas islas. Islas de un mural. Viaje, exilios, nomadismos, territorios, abandonos, fijeza. Materiales para un teatro posible. Visiones de las Cubas posibles y sus teatros. Las diásporas en su posibilidad de reconocimiento y disensión. Separaciones y pertenencias. Vasos comunicantes, mixturas, cruces.

. Narrativas y modelos de organización. ¿Qué quedó del teatro de grupo, la creación colectiva, el teatro de relaciones, el teatro de aficionados, poéticas como el agit prop, el teatro del oprimido, formas didácticas, juegos grupales, psicodrama? Mutaciones y transfiguraciones.

. Comunidades y públicos. Debates todavía vigentes.

. La parodia como contradiscurso. Genealogía de un lenguaje. Presencia y relecturas de la tragedia griega en el teatro cubano, una poética o género que continúa identificándonos, nombrando lo propio.

. Ficciones y no ficciones. ¿Qué historias, qué conflictos, qué problemas, qué documentos, qué testimonios? Verdad vs. verosimilitud. Ecos, reverberaciones, muestras, evidencias. ¿Son eso las dramaturgias?

. Grupos, laboratorios, estudios teatrales. Discusiones en torno a la experimentación, tareas pendientes, pérdidas.

. Mapa de la gestión alternativa y/o independiente reciente y de los vínculos con la institución. ¿Independientes de qué, de quiénes?

Estas zonas a investigar acompañan la escritura de la obra colectiva *Dime (pregunto acaso)*; pensada como taller, y al taller como ámbito de la ejercitación, del ensayo (prueba/error y ámbito de la reflexión), de la instancia de aprendizaje en la que nos confrontamos con las pautas creadas por el dramaturgista Fabián Suárez, y con la serie a la que pertenece. Esta familia sería la de las obras de la producción en la que podemos encontrar *Huelga* (1980) y *Autolimitación* (1978) de Albio Paz, *Accidente* (1986) de Roberto Orihuela, *Aprendiendo a mirar las grúas* (1979) de Mauricio Coll, *Memorias de un proyecto* (1975) de Maité Vera, *El ladrillo sin mezcla* (1974) de Sergio González y *El patio de maquinarias* (1974) de Pedro Rentería, entre otras. Hay una familia mayor a la que asociar la obra: la de la construcción/disolución o construcción/derrumbe, cambio social, que enmarca y distingue a una zona extensa de la producción dramaturgica nacional.

Durante estos dos años de pandemia se han agudizado los debates en torno a la democratización de las culturas y la necesaria participación de los públicos, del rol de las políticas culturales públicas y de su vínculo y apoyo a las iniciativas autogestivas, comunitarias, alternativas. Han sido las políticas públicas y/o institucionales a nivel global las que han salido –las únicas solventes-- para proteger de la inanición a artistas y obras, como han sido las políticas de estado las que han solventado la investigación científica para llevar adelante una vacunación a escala mundial todavía insuficiente. Esta enfermedad global que nos ha sumergido en la catástrofe común, en la discusión por el consumo sustentable, por la ética del trabajo y los vínculos, que nos ha colocado en el foco del adentro y el afuera, ha interpelado a nuestras formas de trabajo, de producción, a nuestra salud mental, como ninguna otra. El teatro ha sido una de las expresiones, una de las formas de producción más afectadas por la imposibilidad del encuentro presencial y colectivo durante tantos meses. De alguna manera ya contiene el virus de la pandemia que

lo ha modificado, que lo hace preguntarse por la vigencia de ciertos procedimientos y por los tipos de contacto y encuentros hacia el futuro.

Estos *Documentos y f(r)icciones* a la manera de otro *Mural del teatro en Cuba*¹ están pensados como un ejercicio de toma de la palabra desde la investigación, la creación. La mayor parte de los colaboradores comparten la práctica escénica con la investigación, la gestión, el periodismo, y oficios, ocupaciones, desempeños, en los que dan cuenta de qué se trata ser un teatrista hoy: un trabajador multitareas, creador de obra multidimensional, en lector/escritor en solitario o en grupos de investigación de precaria estabilidad. Los colaboradores en su multiplicidad de lecturas dan cuenta de estas microsociedades y micropolíticas que el teatro funda y lleva adelante.

También porque la publicación periódica sobre teatro / especializada tiene en Cuba una hondura y singularidad fascinantes: recordemos la historia de nuestras revistas de teatro: *El Teatro Alegre. Semanario jocoso-teatral* (1910-1918, reaparece en 1924, su director fue José del Campo), la *Revista Teatro cubano* (Sociedad Teatro Cubano 1919-1920, fundada por Salvador Salazar), *Artes* (Teatro Popular, 1944, fundada por Paco Alfonso), *Prometeo* (1947-1953, fundada por Francisco Morín), *Revista Nacional de Teatro* (Consejo Nacional de Cultura (1962), *Cuba en el teatro* (1964) y las todavía activas *Conjunto* (Casa de las Américas, 1964, su primer director fue Manuel Galich) y *Tablas* (Ministerio de Cultura, 1982, su primera directora fue Rosa Ileana Boudet).

La curaduría ha hecho hincapié en la práctica historiográfica y memorialista --genealogías, series, archivos, cartografías-- que nos permitan --en el granero, en el mural--, no separar en compartimentos estancos, en dentro-fuera, en dicotomías y antinomias. Es decir, hay una vocación de trama, de tejido, de pensamiento no binario, una vocación de complejidad y debate a partir de las propias contradicciones y problemas. Los textos dan cuenta de la disputa ideológica que el teatro ha testimoniado, de su capacidad crítica, de la fricción entre artistas e institución, de la invención de espacios de trabajo, de la polarización actual, de la necesidad de democratizar espacios de interlocución, de renovar estructuras de gestión. Son tiempos en que urge tratar y llevar adelante políticas de la verdad, la justicia y la memoria histórica en las que las políticas culturales seguirán siendo protagonistas de gestos de emancipación y soberanía, políticas que junto a leyes y derechos ganados

¹ Título del libro de críticas de Mario Rodríguez Alemán, reunidas por Rine Leal después de su muerte en 1982.

(profesionalización, legitimidad, autonomía) confronten y resuelvan carencias, censuras, ninguneos, descalificaciones, lenguajes preteridos.

Hemos apostado al estatuto literario del teatro --el texto-- y a pensar el teatro como una operación conceptual, como aventura del conocimiento, como subversión de los poderes que muchas veces no localizamos o ubicamos unívocamente. La intención es que algunos de nuestros debates y el relato no excluyente de esos debates aparezca en esta escena “revisteril” como formas de atacarla, de conocerla, de no maniatarla. No como ritual vacío ni monólogo (por cierto, uno de las formas del discurso teatral más usadas de los últimos lustros). La disputa en torno al lenguaje (realismo vs. irrealismo / representación vs. presentación / experimentación vs. convención) creo que sigue vigente y es la más poderosa aunque en muchas ocasiones menospreciemos la violencia de sus desacuerdos o la hegemonía y protagonismo de uno sobre el otro.

Hagamos de nuestro presente --entonces-- un mundo no maniqueo, no le exijamos lecturas literales, enfáticas y transparentes. Nuestras viejas dicotomías siguen acompañándonos sin dejar la sospecha, el recelo, el contoneo: individuo/sociedad, coturno/chancleta, nuevo/viejo, dentro/fuera, obediencia/desobediencia, dogma/subversión, didactismo/experimentación, “vivir con lo enterrado o enterrar lo vivido”... Ojalá que estos “dúos dinámicos” se hagan evidentes en los textos reunidos y que el debate se muestre caleidoscópico, poliédrico, como el debate del que ha participado el gremio teatral en su conjunto históricamente. Una escena que no quiere quedarse en lo previsible, digerida en sus arquetipos, que pelea contra sucesivos coloniajes, contra estructuras agotadas, insatisfecha con la “práctica teatral establecida” como expresaba el documento de fundación de Teatro Escambray o como suscribió el grupo Los Doce en su manifiesto en 1968: “la estructura teatral vigente está agotada” y “la [...] que se corresponde con nuestro presente histórico debe tener, al menos la misma complejidad y originalidad que distingue el proceso revolucionario cubano”. Un proceso que se ha vivido como mito fundacional y/o clausura (la puerta “que nadie podía trasponer”, la puerta de “no-partir”, “la puerta trancá”. Como el teatro mismo --o el más convencional en todo caso-- un ritual de entradas y salidas, de réplicas y contrarréplicas “como si una casa se pudiera arreglar con palabras”, de abandonos y reencuentros. Hace rato que nuestra escena, especialmente desde la dramaturgia, ha creado estructuras liberadoras, ha mostrado su “acumulación de

deseos”, ha legalizado formas y jerga, que subvierten lo anquilosado de un ritual que no deja de necesitarnos y hablar en nuestro nombre.

Agradezco a Rosa Ileana Boudet, Karina Pino, Yohayna Hernández, Fabián Suárez, Habey Hechavarría, Yvonne López Arenal por la colaboración prestada y las conversaciones tan enriquecedoras y variopintas durante estos meses de inspiración y trabajo “a pie de obra”.

Buenos Aires, noviembre de 2021



El viento sopla donde quiere

Fabián Suárez

Tengo un maestro que dice –se me parece mucho a eso que los antiguos llamaban el *Maese* de Obras--, que las obsesiones no se discuten. Coordino la realización de este proyecto colectivo (yo también estoy dentro, formo parte como un obrero por decisión propia) y me aferro a mi pedacito de poder como rezago de un tiempo que se va, que se está yendo con la cansada Era de Piscis, para poner dentro de mis zapatos esas piedras que se traducen en obsesiones que siempre me atormentan. Todo comienza en el WhatsApp, un torrente de voces y mensajes, y la llamada al orden de otra maestra, para mí ella se parece mucho a una de esas mujeres que fueron quemadas vivas, no por bruja, si no, por preclara, inteligente y transgresora. Su llamada me invita a coordinar esta obra. Ambas personas tienen sus nombres propios: Eliseo Altunaga y Nara Mansur.

Al aceptar este trabajo, yo quería purgar una de esas obsesiones que acompañan mis días... hasta que mi cuerpo físico ya no ocupe un sitio en la tridimensionalidad. Habré dado, entonces, el salto cuántico en pos --a ello aspiro--, de la 5D. Y eso que muchos llaman el alma, pueda *habitar* un sitio que no sabemos dónde está ni cómo es, porque nadie ha construido cosa semejante acá en la Tierra. Hago énfasis en la palabra *habitar* porque la misma atraviesa, como una flecha a un cráneo, las negociaciones que mantuvimos (siempre por WhatsApp) para la escritura de *Dime (pregunto acaso)*, rubricada por cinco dramaturgos en busca de un lugar donde *habitarla*.

No he dicho cuál es esa obsesión (¿obcecación?), y bien, acá la digo, es la *Arquitectura*. De manera que dos textos, hermosos y colosales, comenzaron a drenarse a través de mis poros cuando proponía a mis compañeros-obreros un marco referencial de trabajo para la escritura de esta pieza. El primero de los textos es un pequeño ensayo de Jacques Derrida en el que se habla de cuestiones para mí impactantes, *La metáfora arquitectónica...* la imposibilidad de la construcción de la Torre de Babel fue lo que dio origen al lenguaje: el colapso de un proyecto constructivo terminó edificando otros inmuebles para la palabra. *Arquitectura y lenguaje* unidos, entrelazados, como yo mismo aspiraba en esta pieza. La imposibilidad de ensamble de una “microbrigada” es a su vez el origen de una voz colectiva por encima del todo, pero que contiene de manera

fragmentaria (en microgotículas contaminantes) las propiedades de la saliva con que fuimos pegando los ladrillos y también las palabras.

El segundo, en cambio, es una especie de diario firmado por Le Corbusier: *Cuando las catedrales eran blancas*, y es un paseo de la mano del insigne arquitecto de visita en Nueva York. En este libro se ponen en la balanza arquitectura e historia, de modo que el *magister* nos presenta dos paisajes históricos (uno, medieval, donde las catedrales góticas dominaban el paisaje de las ciudades: culmen de la arquitectura europea; y el funcionalismo de esos años 30 con sus grandes máquinas compitiendo con el hombre y las producciones en serie; el telón de fondo son los rascacielos que se erigen como las nuevas agujas desde las cuales el hombre moderno puede invocar a Dios.) Antes, eran blancas las catedrales, recién nacidas; fue el peso de la Historia quien coloreó la piedra en esos tonos negruzcos que solo confiere el devenir del tiempo. Esta obra, la nuestra, también intenta establecer un diálogo con nuestra historia y nuestro devenir.

Sin embargo, estos fueron los textos con los que yo trabajé, por interno, diré que mi contrato-marco. A la “microbrigada” de cinco dramaturgos (incluido yo, desdoblado) propuse un trabajo *ad later*, bordeando aquella obsesión; no de forma directa, sino en tonos metafóricos, poéticos, incluso, sentencias. A esto fueron llamados, “manos a la obra”, con una carta que incluyo aquí en su totalidad. De modo que me conecté a la matriz central de la Documenta 15, al llamado de ruangrupa en torno a los *lumbung* o graneros de arroz colectivos, al ser humano tendido en la horizontalidad de los nuevos dominios.

Invitación a ser las hijas y los hijos

Para: Alessandra Santiesteban, Yúnior García, Laura Liz Gil Echenique y Yerandy Fleites.

Documenta 15 ha lanzado una invitación para entrar a un *lumbung* y entre todos administrar los recursos que seamos capaces de brindar a una comunidad. En las notas curatoriales de Nara Mansur a la Muestra de teatro se lee: *El teatro nació granero, fiesta, ritual colectivo, terapia de sanación, goce. La historia del teatro ha sido la puesta en funcionamiento de dispositivos de montaje y desmontaje de una autoridad, a veces encarnada en el texto, otras en la figura del director, del circuito de festivales o la terminología académica.*

Anoche, cuando ella me invitaba a escoger los granos, a separar la paja, a amontonar el heno, a habitar este granero, permitía que llegaran los mensajes correctos. Estuve pensando en las instancias superiores de ese granero, de ese mural colectivo que pintarán nuestras voces. Pensé en cuatro horcones que sirvan de simiente para que seamos las hijas y los hijos que darán forma a la administración de nuestra propia comunidad.

- *I Ching (El libro de las transformaciones)*
- *Código de Hammurapi*
- *Las Profecías de Nostradamus*
- *Codex Seraphinianus* de Luigi Serafini

Estos textos prefiguran, desde la política o lo místico, desde las clasificaciones imposibles o la moral y la conducta del grupo, las normas establecidas, el canon roto, el subterfugio del código, el *malware* y el virus para infectar. Somos hijas e hijos de nuestros padres. Por eso pensé en: predicciones, códigos, catálogos, libretas de herbolarios, libretas de abastecimiento, en la big data, en los sistemas significantes. Reuní estos textos que pueden servir de inspiración, ya sea uno u otro, a quien los quiera utilizar.

Son textos que nos invitan a ser semillas en el granero. Una voz que pueda entender el por qué hemos nacido en esta hora del cielo, en determinado lugar, cómo fueron convocados nuestros padres para aportar el aparato de la recepción donde crecimos. Libros que esconden mucha sabiduría humana, popular; acaso una huella, una pregunta: *Hacia dónde derivamos como civilización.*

Es por eso que propongo que escribamos *Dime (pregunto acaso)*. Nada hay más subversivo para un padre que cuando su semilla alza su voz para decirle “Dime”. Es así que tenemos este mapa inicial: una prole que ha leído cuatro libros de la sabiduría humana, que abre la puerta del granero y grita “Dime”.

Somos cinco voces en busca de un decir; cada autor entendiendo, respetando y asumiendo la escritura de su antecesor. Cinco voces dentro del *lumbung* racionando, contando, nutriendo, estallando, hidratando la poesía natural de un grano de arroz. Los invito a que, en unas pocas páginas, dejemos plasmadas nuestras más urgentes y necesarias formas de alimentar el alma.

Proponemos este modelo de organización para nuestra Microbrigada:

Un dramaturgo/dramaturga escribe cinco páginas que le pasa al siguiente. Así hasta completar los cinco autores de la obra. La fecha de entrega es impostergable debido a tiempos específicos que debemos respetar.

El espacio es único (me emociona pensar en una microbrigada) y será propuesto ya desde la primera parte. A partir de ahí será respetado ese espacio, que puede tener otros sets.

También los animamos a que, siguiendo el principio de la escucha colectiva, la obra construya diálogos en cada una de sus partes. En este sentido invitamos a desestimar el monólogo como procedimiento discursivo, aunque puedan existir instancias narrativas o monologantes.

¡Buen viaje! ¡A batir la mezcla, compañeros y compañeras! ¿En qué estoy pensando, hoy, ahora? En las grandes pruebas de amor. En lo bonito que ha sido juntar nuestras manos y batir la mezcla para construir un edificio nuevo, pienso en los diseños ergonómicos de la Fe. Pienso, sobre todo, en esta microbrigada, fuimos colocando las piedras angulares en aquellos sitios donde las estrellas eran auspiciosas y levantamos algunas plantas con mirador al sol. Sobre nuestro tablero con sus cuatro puntos cardinales, y nuestra verdad que por nuestra es irreductible.

¿En qué estoy pensando, hoy, ahora? En *Dime (pregunto acaso)* obra colectiva que he tenido el honor de coordinar bajo la mirada arquitectónica de la maestra Nara Mansur. Pienso en Documenta 15 (Kassel, 2022), en sus graneros de arroz multiplicados. Estos otros hijos (de piedra) te agradecen. He aquí tu Colectivo de Tradición Heroica. Y también pienso en el teatro cubano y sus preguntas, en los nuevos textos que vendrán, en esas zonas donde preferimos no mirar porque duele este país. Pienso en la diferencia de no pertenecer o pertenecer de un modo extraño.

¡Salud, hermanos y hermanas, toca ahora festejar en grande!

P.D. Búscame allí, en la fisura, donde la fragilidad de la flor hace grietas en el cemento.

La Habana, 15 de octubre de 2021

Dime (pregunto acaso)

Fabián Suárez (Dramaturgista)

Alessandra Santiesteban

Yunior García Aguilera

Laura Liz Gil Echenique

Yerandy Fleites

*Una gran época ha comenzado... ¡Nuevos tiempos!
¡Ocurrió exactamente lo mismo, una vez, hace siete siglos
cuando nacía un nuevo mundo, cuando eran blancas las catedrales!*
Le Corbusier

*La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio
de un templo o el de una casa carece de sentido. Se vive en la escritura...
Escribir es un modo de habitar. Arquitecturas donde el deseo pueda habitar.*
Jacques Derrida

I

MOSCAS

Los predios de una microbrigada²; grúas, constructores, cemento.

HIJO MENOR. Dime / me enfrento a mi padre. Al Señor de las moscas. Mi padre me da una bofetada, me agarra por el pelo y salimos en tractor de la microbrigada. Volteo la cabeza y atrás queda la microbrigada (o eso que se construye) con sus albergados y sus indigentes que colocan, sin conciencia arquitectónica, ladrillo tras ladrillo. Compatriotas, es hora de batir la mezcla. Sí, con nuestras propias manos.

PADRE. Dale. Corta ese árbol.

HIJO MENOR. Estoy en contra de la devastación.

PADRE. Con el árbol haremos la ballesta. La ballesta apunta a tu cabeza. Tu cabeza sostiene una manzana. La manzana dibuja la metáfora generacional del cambio, del anti-cambio y de la negación perpetua.

HIJO MENOR. En tractor, a campo traviesa, llegamos al laboratorio. Mi padre grita y exige, según dictan los manuales comunistas, para que me hagan la prueba, el pinchazo que revele mi concentración de testosterona en sangre.

PADRE. Un logro de nuestra medicina.

HIJO MENOR. Mete la cuchareta el médico. Pero, ay... su hijo es varón, ¿no lo ve? Nació varón. Rectifica el médico: mire eso que cuelga entre sus piernas. Y mi Padre le rebate que no y mil veces no, y dice *fuck you* y escupe *el amarillo rey de los hombres*.

PADRE. Es un niño enfermo que necesita ser salvado.

HIJO MENOR. Slogan. En este pueblo la salud es gratuita, pero cuesta.

PADRE. Sávelo, ya, doctor. Déjese de tanta burocracia.

HIJO MENOR. Hiperandrogenismo.

PADRE. Hágalo escupir igual que yo; escupe, hijo.

HIJO MENOR. Mi padre quiere que se aplique el protocolo XY.59 y que el peso de la ley caiga sobre su propia sangre. Sobre el hijo en quien depositó su confianza y la clarividente antorcha del relevo. Pero aquí solo arderá su idea.

² Microbrigada: Reunión de varias familias en torno a la construcción de un edificio donde ellos mismos son la mano de obra constructiva. Esta práctica ha sido largamente implementada en Cuba, país con un alto déficit habitacional. En esta fórmula es el Estado quien provee los materiales necesarios para que las propias familias construyan los espacios que luego habitarán. El tiempo de la obra, debido a las carencias, puede durar años.

PADRE. Mírelo, doctor, es un ser extravagante.

HIJO MENOR. Su hijo, menos macho que su progenitor, debería abandonar la pose y el chantaje emocional. Debería convertirse, ahora que el país necesita sus brazos para dar palo en las protestas, en un pilar de la microbrigada. Este combinado ondea la bandera de Colectivo Heroico.

PADRE. En un horcón, coño. Un jerarca. Y grita.

HIJO MENOR. Conviértalo en un hijo de la vanguardia. En una maquina de batir mezcla y de pegar ladrillos. En una maquina de sudar-copioso y apestar-a-oso como sudan y apestan los constructores que hacen grande a este pueblo que se construye eternamente. Porque eternamente nuestra, de todos, será la victoria.

PADRE. Eternamente. Eternamente.

HIJO MENOR. Mi padre da un golpe de autoridad.

PADRE. Ya tengo la respuesta del laboratorio.

HIJO MENOR. Dime / Me enfrento a mi padre. Al Señor de las moscas. Mi padre llega corriendo lleno de cemento y me abraza. Por un instante todo se detiene en este abrazo y el mundo deja de girar en torno a los manuales. Estoy tendido en la hamaca, leo a la puta suicida de mi pueblo, y mi padre, lloroso, temblando, me confiesa que ya sabe qué es lo que me pasa.

PADRE. Son bajos los niveles de testosterona.

HIJO MENOR. Que ya lo sabíamos, papá. El pueblo entero.

PADRE. Lo que pasa es más bien lo que no pasa.

HIJO MENOR. Entonces, es eso. Los planetas han hablado.

PADRE. Slogan. Un golpe de autoridad con el rabo sobre la mesa.

HIJO MENOR. Papá, escucha, el mapa no es el territorio. El territorio real son los amigos, las curvas de mi cuerpo, los valles de un abdomen liso o el acantilado del pubis; la vejiga natatoria de mi signo Piscis, lejos, en el centro de buceo donde aprendí de mis hermanos los peces. La casa 12, la destruida, el sector del karma.

PADRE. Recítame los lineamientos (del Partido Comunista).

HIJO MENOR. *¡Para qué poetas en tiempos de penuria!* Tengo la convicción de que, guiado por el mapa y no por el querer, mi padre terminará por señalarme el camino equivocado.

PADRE. Es Plutón, es Plutón... el oscuro.

HIJO MENOR. La órbita errática de Plutón dura doscientos cuarenta y ocho años. Gases sulfurosos, montañas congeladas. Mi deber es que yo mate aquello justamente por lo que nunca he muerto. Slogan, papá.

PADRE. Vamos a la plaza. Esto lleva escarmiento.

HIJO MENOR. Un espectáculo público. El cordero de Dios.

PADRE. Debo matarte, hijo mío, porque la sangre limpia.

HIJO MENOR. Morir. Nacer. Renacer. Resurgir.

PADRE. Vamos a preparar el sacrificio.

HIJO MENOR. Aquí está mi cuello, papá. ¡Córtalo!

PADRE. Levanto el hacha. Dejo caer el hacha.

HIJO MENOR. Mi padre no tiene cojones para matarme.

PADRE. ¿Por qué nuestra casa es la número 12?

HIJO MENOR. La bola negra del billar que rebota, rebota.

PADRE. Lo siento. Perdóname. Gracias. Te quiero. Lo siento. Perdóname. Gracias. Te quiero.

Lo siento. Perdóname. Gracias. Te quiero. Yo te quiero. Perdóname.

HIJO MENOR. Mi padre, además de albañil, practica el Ho'oponopono. Slogan *molto vivace*.

Practicar Ho'oponopono, esta tradición hawaiana en busca de reconciliación y perdón, le hace creer que un día, en una playa con palmeras lejos de la microbrigada, quizá me palmee el hombro, me bese la cabeza y me diga lleno de confianza: "Ve, hijo mío. ¡Ve!"

PADRE. Si deseas, entra al mar.

HIJO MENOR. Así toda la noche, repite el padre su mantra: "Lo siento. Perdóname. Gracias. Te quiero", mientras el astrólogo de la microbrigada (puesto a dedo por el ministro) proyecta el mapa sobre la mesa de dibujo y analiza, frente a los ojos soldados de mi padre, este aspecto tan difícil que es Plutón opuesto al Sol.

PADRE. La negación de la negación.

HIJO MENOR. Dime / Me enfrento a mi padre, al Señor de las moscas. Mi padre me da una bofetada, me agarra por el pelo y salimos en tractor de la microbrigada. Volteo la cabeza. Atrás queda la microbrigada (o eso que se construye) con sus albergados e indigentes que colocan, sin conciencia arquitectónica, un ladrillo tras otro.

PADRE. Quema este bosque.

HIJO MENOR. Estoy en contra de la devastación.

PADRE. En este bosque arrasado vamos a construir los nuevos bloques familiares. Para las nuevas familias que levantan banderitas y repiten a coro (como versos helénicos) los lineamientos del Partido. Slogan climático.

HIJO MENOR. Papá, somos cubanos. No somos menonitas.

PADRE. Pinga, no, no. Somos un rebaño sin esquila.

HIJO MENOR. Por un momento me seduce esta mansedumbre.

PADRE. Hijo mío, ¿cuál es tu lugar favorito de la casa?

HIJO MENOR. Papá, esta casa no existe. Es apenas un dibujo, un plano.

PADRE. Inspírate. Imagina la casa. ¡Ah, corderito de Dios!

HIJO MENOR. El baño. ¿Y el tuyo, papá?

PADRE. Lo sabes... ¡la cocina!

HIJO MENOR. Esta reflexión familiar me lleva a pensar en los debates (domésticos) del pueblo donde vivo. Los viejos tienen una relación atolondrada con la comida mientras los jóvenes establecen conexiones profundas con la mierda: baño vs. cocina; comida vs. excremento. En las antípodas creamos el debate fundamental de nuestras existencias. Las generaciones de mi maltrecho pueblo hallan unidad en un gesto único y rotundo: el gesto de comernos-nuestra-propia-mierda. Slogan final.

PADRE. Estás castigado. Métete al baño.

HIJO MENOR. Ok. Me sentaré en la taza sanitaria.

PADRE. Le puse corriente al sanitario.

HIJO MENOR. Voy a discursar desde mi silla eléctrica.

¡Venid y adoradnos! Somos las moscas, las pulcras y deliciosas moscas. Nuestros cuerpos sin tacha poseen las dimensiones precisas para podernos deslizar por cualquier sitio y tiempo. Funeral o coronación, feria maligna o desfile carnavalesco, pastel matrimonial o corazón sangrante recién extirpado: allí estamos nosotras, rápidas y familiares, ronroneando, disfrutando, decorando el gran banquete. Somos las moscas. Ningún estruendo nos es ajeno. Ningún clima nos es inhóspito. Ningún manjar nos desagrade. Miradnos, mirad como graciosamente nos elevamos por sobre plantaciones y jardines condenados a desaparecer. Y nosotras, inmutables, posándonos, ya en el culo de una reina, ya en la nariz de un dictador, ya en el pecho abierto de un héroe, ya en la cabeza reventada de un suicida.

¡Venid y adoradnos! Mirad cómo simpáticamente danzamos, escrutamos, fornicamos sobre el túmulo de los más antiguos dioses, sobre las tribunas de los flamantes vencedores, por

encima de los airados discursos que retumban, por sobre las aterrorizadas cabezas que se inclinan, por entre las engarrotadas manos que aplauden y matan.

¡Venid y adoradnos! Somos las moscas. Miradnos a nosotras trazad caprichosos giros, despreocupados revoloteos entre los mares de esqueletos que blanquean el páramo, sobre la morada lengua del ahorcado más reciente. Miradnos zumbar en los oídos del que espera su turno. Bebemos la sangre fresca del crucificado y de una sola pirueta caemos en las sepulturas para saborear los tiernos sesos del adolescente recién fusilado. Terremotos, expansiones, hielos y deshielos. Eras que desaparecen, infamias que gloriosamente se instauran y sucumben y nosotras, impasibles y triunfales, revoloteando. Citadme un degollamiento, un fusilamiento, un funeral, una catástrofe, una hecatombe, en fin, algo digno de ser recordado en lo que nosotras no hayamos participado.

¡Venid y adoradnos! Sobre el excremento y la rosa, miradme posar. Sobre la frente imperial o el feto abandonado en el bosque, miradnos, miradnos, miradnos. En los recintos de los dioses bebo y me pavoneo al igual que en la pocilga de la puta más desarrapada. Citadme una flor que pueda competir en grandeza, perfección y belleza con nosotras, las geniales magistrales, espléndidas moscas. Mirad cómo nos elevamos por los aires y ennegrecemos el sol con nuestra gloria pues habiendo saboreado a los héroes de la patria, a los sabios y a los delincuentes --todos deliciosos--, aquí seguimos, investidas de pureza, parsimoniosas, regias. ¡Yo os reto! Nombradme una flor, una sola, que pueda competir en grandeza, perfección y belleza, con nosotras: ¡Las moscas! ¡Las moscas! ¡Las extraordinarias moscas!³

PADRE. ¡Abre! Tu madre y yo necesitamos usar el inodoro.

HIJO MENOR. Usen la cocina... a ustedes les basta una olla de caldosa.

PADRE. Abre, hijo mío. Necesitamos dar de cuerpo. ¡Necesitamos cagar!

HIJO MENOR. El baño está clausurado, tengo conmigo la ballesta y una manzana en la cabeza. Solo queda disparar, disparar a la inversa. Contra el mito, contra la predicción, contra el esquema. Dime / me enfrento a mi Padre. Al Señor de las moscas. Mi Padre me da una bofetada, me agarra por el pelo y me saca del baño.

PADRE. Me vas a respetar, aunque sea a la fuerza.

HIJO MENOR. Disparo. A rey muerto, príncipe coronado. Amarro el cadáver de papá al tractor y salimos de la microbrigada. Volteo la cabeza y atrás queda eso que ya no se

3 Arenas, Reinaldo. "Las moscas".

construye. Atrás queda mi infancia y una familia rota. Una casa que nunca existió. El zumbido ensordecedor de millones de moscas.

II

ABURRIMIENTO

Ellos, los hijos, llegan con la ropa llena de polvo. Desde los edificios a medio construir se divisan los vastos mares de henequén. De vez en cuando se escucha el sonido de la concretera.

1.

HIJO MENOR. Hoy he visto alzarse la máquina nuevamente. Mezclando, removiendo, cortando para que no se solidifique. Mezclando, removiendo, cortando para unificar la masa. Una y otra vez sin cansarse. Una y otra vez día y noche. La cuba mueve el cemento y la piedra para la nueva fábrica. La mezcla que luego asciende en los baldes por la polea y va a parar a las palas de los microbrigadistas: los militantes, los nuevos héroes, los “reivindicadores” de viejos sueños, paradigmas de una tierra que prometía ser buena para todos y terminó siendo un país sin amor, una isla amordazada por la máquina: la cuba y la guillotina. *(Tiempo.)* ¡Ay, pero qué sería de esta microbrigada sin la cuba y la guillotina! Una bate y otra aplana. Una mueve y otra arranca de un tajo. Una fija y otra arrasa. Mezclando, removiendo, mezclando: el arte está en lograr una masa firme, una masa plana, compacta, una masa de piedras y cabezas, una masa uniforme, repetitiva, hueca o al menos que lo asemeje. *(Tiempo.)* Han dado la noticia: hay que inaugurar la fábrica antes de lo previsto. Sudados, polvorientos, los brigadistas se ponen en marcha. ¡A batir la mezcla! ¡A rodar cabezas! ¡A romper espaldas! Esta vez sí. Esta vez “de que van, van”. ¿Y si no van? Mezclando, removiendo, cortando buldóceres, excavadoras y retroexcavadoras. Mezclando, removiendo, cortando arena, ladrillos, tuberías, cables eléctricos. Un primer piso, un segundo, un tercero... La cuba y la guillotina no paran: cortando, removiendo, mezclando al cha cha chá de las tanquetas de arroz, frijoles y viandas de turno, sin sueño, sin descanso. Mezclando, removiendo, cortando se acerca la fecha, el acto de inauguración, la visita del gobierno. Mezclando, removiendo, cortando sin soles de mediodía, sin asfixia ni clemencia... solo la ilusión del deber cumplido, las pipas a granel, las pergas de cerveza en las fiestas en la micro... Mañana será un gran día.

2.

HIJO MAYOR. Hace años que necesitábamos esta obra. Algo que retome el impulso del pueblo. Que devuelva la voluntad, el deseo. Estamos viendo algo único. Una vez haremos vibrar a millones.

HIJO MENOR. Todo es distinto. La gente, la tierra, el aire han sido arrasados. Lo siento, hermano, pero no vemos lo mismo.

HIJO MAYOR. *(A su hermana.)* Tú que sabes el valor de las cosas ¿qué sientes?

HIJA. La máquina sobre los hombros.

HIJO MAYOR. Las grandes obras implican sacrificios.

HIJA. Díselo a las madres que han visto rodar las cabezas de sus hijos.

HIJO MAYOR. Hay actos que no tienen explicación. Que son, sencillamente, necesarios. Con el tiempo todo se asimila.

HIJO MENOR. Siempre, siempre... tú y tu retórica.

HIJO MAYOR. Hay que construirlo todo. Levantar la fábrica. Hacer la revolución, la del henequén, por ejemplo.

HIJA. La cuba.

HIJO MENOR. La máquina.

HIJA. Aplanadora de piedras y cabezas.

HIJO MENOR. El paraíso de las izquierdas.

HIJO MAYOR. Mayores calamidades se ven allá afuera.

HIJO MENOR. Demasiado dolor han traído tus enseñanzas.

HIJA. Mezclando, removiendo, cortando...

HIJO MAYOR. Un día de estos terminarás sintiendo el peso de mi brazo.

HIJA. Cosa de revoluciones tener los sótanos llenos de crímenes, hermano.

HIJO MAYOR. *(A su hermana.)* Dime... ¿Qué pasará contigo el día que no pueda protegerte? El día en que por tu ingratitud caiga tu cabeza. Dime...

HIJA. La sangre que a veces traes en las manos.

3.

HIJO MAYOR. ¡Hay que celebrar! ¡Acaban de ascenderme en la microbrigada!

HIJA. Investido de poderes... ¡Felicidades, hermano!

HIJO MENOR. Parece que los días de gloria han llegado a nuestra casa.

HIJO MAYOR. Director de la Unidad Empresarial Henequenera de Base.

HIJO MENOR. Oficialista.

HIJA. Castigador.

HIJO MAYOR. Yo solo escucho a los hombres hundiendo las manos en la piedra. Levantando la fábrica. Preparándose para la cosecha.

HIJA. Afilando la máquina.

HIJO MENOR. Señoras y señores, con ustedes, la revolución del henequén.

HIJO MAYOR. Una planta vernácula.

HIJA. Nada coyuntural.

HIJO MENOR. Hermano, con qué facilidad sube tu espíritu por la polea. El henequén es originario de Yucatán.

HIJO MAYOR. Cuando se trabaja duro, el esfuerzo se premia.

HIJA. Heydrich Klein fue uno de los primeros productores de henequén en la isla.

HIJO MAYOR. *(A su hermano.)* Tienes aún mucho que aprender. Cosa de hermanos mayores indicar el camino de la casa.

HIJA. Cosa también de revoluciones irse a bolina.

HIJO MENOR. Dicen que el henequén fue el oro verde que una vez se perdió en la isla.

HIJO MAYOR. Pero ahora la fábrica está terminada, y la producción en marcha. Nada nos detendrá.

HIJA. ¡Alegría! ¡La noche es joven!

La hija baila entre sus hermanos.

HIJO MAYOR. *(A su hermana.)* ¿Lo sientes? A ti también te está alcanzando. Deja que llegue al pueblo, deja que inunde todo. ¡Qué felicidad ese día cuando volvamos a pensar y sentir lo mismo!

HIJO MENOR. La revolución del agave.

HIJO MAYOR. Una mano de obra difícil y terrenos pedregosos para el cultivo.

HIJA. ¡La fiebre del henequén!

HIJO MENOR. A los veraneantes foráneos les encantará.

HIJA. *(Canta.)* “Cha cha chá por aquí, cha cha chá por allá...”.

HIJO MAYOR. Cuando se trabaja duro, el esfuerzo se premia.

HIJA. La tierra del henequén: una joyita en medio de la calamidad mundial.

HIJO MENOR. Un complejo hotelero junto a la fábrica donde los veraneantes foráneos entonen y bailen la canción del henequén.

La hija sigue bailando.

HIJO MAYOR. *(A su hermana.)* Quizás estés a un paso de llegar lejos. ¡Quizás esté presenciando el nacimiento de una estrella!

HIJA. ¿Pero ustedes se van a quedar toda la tarde así? No sé por qué pero nunca antes me había sentido tan viva.

HIJO MAYOR. ¡A batir la mezcla!

HIJO MENOR. El ritmo es lo mejor. Un ritmo de otra época. Algo que también creíamos perdido.

HIJA. *(Canta.)* “Cha cha chá por aquí, cha cha chá por allá...”.

HIJO MAYOR. Con el reinicio de la revolución del henequén, los avances del siglo pasado quedarán reducidos a cenizas.

HIJO MENOR. Ahora sí. “De que van, van”...

HIJO MAYOR. Biodetergentes. Jabón de manos. Gel. Sogas. Alfombras, tapices, tapetes y hamacas. Bebidas alcohólicas. Papel. Abono. Biogás. Alimentos ganaderos. Miel...

HIJO MENOR. ¡La miel de agave!

HIJA. *(Canta.)* “Cha cha chá por aquí, cha cha chá por allá...” ¡Esto sí que es una revolución para el cuerpo!

HIJO MENOR. ¡La fiebre del henequén!

La hija y el hijo menor se echan a reír.

4.

HIJO MENOR. “Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los mundos mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo”.⁴

⁴ Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*.

HIJO MAYOR. Cómo visten y calzan. En esta casa no les ha faltado nada. He sido siempre un padre y un hermano. *(A su hermano.)* Y tú, deberías mirar por la familia... deberías estar partiéndote el lomo en la henequenera.

HIJA. No te esfuerces, hermano, pasaron los tiempos en que hablabas por mí, en que tuya era mi palabra, mi pensamiento y mis acciones. Tuyas eran las ideas que revoloteaban en mi cabeza, o mejor decir, las ideas que intentaron levantar vuelo mientras las aplastabas como moscas.

HIJO MENOR. Dime... Dicen que frente a la fábrica han instalado una máquina. Parece mentira que ese instrumento del terror se haya convertido en la vanguardia de una sociedad o que todavía muchos se hagan de la vista gorda.

HIJA. Algunos veraneantes foráneos, por ejemplo.

HIJO MAYOR. Hay que proteger la fábrica. Hay que velar por aquello que nos ha mantenido juntos.

HIJA. Hermano, no te esfuerces, hace mucho dejamos de mirarnos con lirismo.

HIJO MAYOR. Piensen lo que quieran, pero recuerden: hay épocas que no se hacen para los tiernos.

HIJO MENOR. Hoy he visto alzarse la máquina nuevamente. Mezclando, removiendo, cortando para que no se solidifique. Mezclando, removiendo, cortando para unificar la masa. Una y otra vez sin cansarse. Una y otra vez día y noche. La cuba mueve el cemento y la piedra para la nueva fábrica. La mezcla que luego asciende en los baldes por la polea y va a parar a las palas de los microbrigadistas: los reivindicadores de viejos sueños, paradigmas de una tierra que prometía ser buena para todos y terminó siendo un país sin amor, una isla amordazada por la máquina: la cuba y la guillotina.

HIJA. ¿Y los microbrigadistas?

HIJO MAYOR. Han sido destinados a operar la fábrica.

HIJO MENOR. La historia se repite. Todos los caminos conducen al aburrimiento.

HIJO MAYOR. Desagradecidos.

HIJA. Tardamos mucho en darnos cuenta: que los bárbaros estaban en nuestra mesa, en nuestra propia casa. Que enrarecían la tierra y el aire. Que eran nuestros padres, nuestros hermanos. Que éramos un poco nosotros mismos. Unas veces víctimas y otras veces, bárbaros.

HIJO MAYOR. Mala gente. Mala sangre. Todos ustedes... tan ingratos.

HIJA. Escucha, por favor, escucha.

HIJO MAYOR. Nada que escuchar, hoy sentirán el peso de mi brazo.

HIJA. Hermano, hemos perdido el miedo, dentro y fuera de nuestras casas.

HIJO MENOR. Dime... Me han dicho que la gente está saliendo a la calle. Que han parado la fábrica. Dicen que las promesas del henequén han llegado tarde...

HIJO MAYOR. ¡Te callarás! ¡Te lo juro!

HIJO MENOR. Pero a ustedes no les interesa nada de eso. Ustedes no escuchan. Y tú, hermano de mi alma, te has vuelto como ellos: a los que solo les importa que a cualquier precio, en cualquier circunstancia, no pare la máquina.

El hijo mayor le da un puñetazo al menor, que cae al piso. Intenta ponerse de pie y arremete contra él. La hija se lanza hacia ellos y evita la pelea. Forcejean. El menor sangra por la boca. Afuera se escuchan voces y pisadas de una muchedumbre que se acerca.

5.

El hijo menor y la hija salen a la calle. El hijo mayor mira desde la ventana. Masculla alguna que otra frase y marca un número en su teléfono. Desde los edificios a medio construir se divisan los vastos mares de henequén.

III

GIRÓN

El padre y los tres hijos corren a proscenio como si miraran la calle desde un balcón del edificio. Observan a una multitud.

HIJO MENOR. Dime... ¿Quiénes son? ¿Qué es?

HIJO MAYOR. Un acto de repudio.

PADRE. Claro que no. Es un acto de reafirmación revolucionaria.

HIJO MAYOR. Gracias, papá, es un alivio saberlo.

HIJO MENOR. Parecen moscas.

HIJA. Por suerte no vuelan. Escupen consignas, ondean sus banderitas como si fueran alas y repiten constantemente el nombre de un muerto. Todos dicen ser ese muerto y al mismo tiempo gritan: ¡Viva el muerto! Es como un culto espiritista... Me erizo toda. Aquella mujer acaba de caer en trance. ¡Mírenla! Es la que echa a andar la concretera, aunque a veces

pienso que la concretera es ella misma. Vean las venas de su cuello, debe tener la presión en 180. Ella sí se toma en serio la palabra “muerte”. Mucho más en serio que la palabra “patria”.

HIJO MAYOR. Los de atrás están menos animados, mueven la boca y levantan los brazos, pero es solo para no desentonar. Son menos devotos, menos patriotas o menos mortíferos.

PADRE. ¡Eh, los de atrás, arriba ese espíritu revolucionario! ¡Qué pasa, compañeros, camaradas, tavariches! ¡La orden de combate está dada!

HIJA. Por gusto. Nunca serán vanguardias nacionales.

HIJO MAYOR. El acto... ¿será contra nosotros?

HIJO MENOR. Este edificio es Girón. Nadie puede derrotar a un edificio Girón. ¿O sí?

PADRE. Esta es una revolución Saturno y siempre puede comerse a sus propios hijos. Tiene derechos. Y el primer derecho es a existir.

HIJO MAYOR. Nos mastica, nos pasa de un lado al otro de la boca, nos traga, nos digiere, nos obliga a recorrer los intestinos de la patria y nos defeca como el Hombre nuevo.

HIJA. Por eso el Hombre nuevo apesta.

HIJO MENOR. Ojalá sea contra nosotros. Y ojalá traigan huevos. No he desayunado. Sería genial si nos lanzaran algunos huevos.

PADRE. ¿Quién te dijo que es contra nosotros? ¿Y quién te contó esa historia sobre lanzar huevos?

HIJO MENOR. No recuerdo. En la escuela, quizás... No, fue en una obra de teatro.

HIJA. El teatro siempre tan peligroso.

PADRE. Son otros tiempos, hijo.

HIJO MAYOR. Creí que eran tiempos de continuidad.

PADRE. Revolución... ¡la francesa! Ellos sí revolucionaron el arte de hacer que las cabezas rodaran. Ellos sí tomaron la Bastilla y no le echaron la culpa a ningún muerto. Ellos sí inventaron una consigna electrizante: *Liberté, Égalité, Fraternité*. Con el tiempo todo perdió sentido. La derecha se apropió de la Liberté. La izquierda monopolizó la Égalité. Y nadie le hizo swing a la Fraternité.

HIJO MAYOR. No sabía que hablabas francés.

PADRE. En mis tiempos, para ser culto, había que hablar francés. Yo nunca lo fui.

HIJO MENOR. Ahora basta con saber encontrar el traductor de Google. Estoy comenzando a aburrirme. ¿Cuándo empiezan a lanzar los putos huevos?

PADRE. Sssss...

HIJO MAYOR. Están gritando algo distinto... ¿Qué dicen ahora?

HIJA. El que no salte es yanqui.

HIJO MENOR. Genial. Parece una discoteca de los años 80.

PADRE. Esta revolución es eso. No se trata de avanzar, sino de dar pequeños saltos en el mismo sitio.

HIJA. Ahora sí le va a dar un infarto a la señora-concretera. Miren cómo salta, no puede con su vida. Es una mosca muerta.

PADRE. Esta ha sido también una revolución Benjamin Button. Nació vieja y a medida que avanza en el tiempo se vuelve cada vez más inmadura.

HIJO MENOR. ¿Eso era un huevo?

PADRE. No. Una piedra.

HIJO MENOR. Pinga.

PADRE. Modera tu lenguaje. No estás en tu casa.

HIJO MENOR. ¡Estoy en mi casa!

PADRE. No está terminada. Y tenemos visitas. Una multitud de visitantes... imprevistos, por cierto.

HIJA. Veo a todos los vecinos abajo.

HIJO MAYOR. Sí. Están todos. Incluso la intrusa.

PADRE. Entonces sí es contra nosotros.

HIJO MENOR. ¡Yes! Vamos a ser famosos.

Los cuatro sacan sus teléfonos celulares y graban.

HIJO MENOR. Voy a transmitir en directo para Facebook hasta que me corten el Internet. ¿Esa es mamá? Dime...

PADRE. No distingo. Olvidé mis espejuelos en alguna parte.

HIJO MAYOR. Ex mamá. Desde que decidió ser la Madre de la patria, quedamos huérfanos.

HIJO MENOR. ¡Mamita! ¡Somos nosotros, aquí arriba, tus ex hijitos!

HIJA. Creo que nos llamó hijos de puta.

PADRE. Entonces sí es tu madre.

HIJO MENOR. ¿Creen que suban y nos arrastren escaleras abajo, por el pelo? ¿Creen que nos golpeen con sus palos revolucionarios, que nos lancen sobre un camión de basura revolucionaria y nos lleven presos, revolucionariamente, hasta el Vivac?

PADRE. Claro que no. No digas estupideces. Eso sería violar nuestros derechos humanos. Primero tendrían que deshumanizarnos.

HIJA. Nos acaban de llamar gusanos.

PADRE. ¿Ya? Entonces sí es posible que suban.

HIJO MENOR. Creí que estas cosas ya no pasaban.

PADRE. Durante un tiempo dejó de hacerse, pero... intentamos rescatar las tradiciones perdidas.

HIJO MENOR. Pinga. Cortaron el Internet.

PADRE. Ya era hora. El enemigo se aprovecha de estas cosas.

HIJO MAYOR. El enemigo somos nosotros, papá.

PADRE. Exactamente.

HIJO MENOR. Pinga, pinga, re-pinga...

PADRE. Ni un pene más. Eso es lenguaje de odio. Yo jamás he dicho esa palabra enfrente de ustedes.

HIJA. ¿Cuál palabra?

PADRE. Pene.

HIJO MENOR. Y yo jamás diría pene.

HIJO MAYOR. Se siente extremadamente ridículo decir pene.

HIJA. Solo los enfermos mentales dicen pene.

PADRE. La palabra correcta es pene. Y no se hable más. Soy tu padre. Si digo algo es por tu bien. Te pueden censurar.

HIJO MENOR. ¿Quién pinga me va a censurar?

PADRE. Pues... Facebook, por lenguaje de odio.

HIJO MENOR. Sería una mierda de Facebook.

HIJA. El odio es el más honesto de todos los lenguajes. Es imposible ser franco si no se insulta a alguien de vez en cuando. Me tienen harta ya con eso del amor. El amor a la patria, el amor al prójimo, puentes de amor. Me hace vomitar tanta hipocresía de mierda, amor de trapo, amor de dientes para afuera, amor de saliva. (*Escupe.*) Por amor se hace la guerra, se mata, se castiga, se hiere, se rompe, se despedaza. Por amor al dinero, a una ideología estúpida, a un pedazo inútil de tierra, se han hecho las peores cosas de este mundo. El amor es siempre egoísta, siempre posesivo, siempre colonizador. El amor es una fábrica de odios... pero esa sí que es una emoción incapaz de engañar a nadie. Se odia con una franqueza que espanta. Dios creó el universo... porque odiaba estar solo.

PADRE. ¿Y dónde aprendiste eso? ¿En Facebook?

HIJA. ¿En Facebook? ¡Qué ridículo eres, viejo! ¡Qué patético, anticuado y cheo eres! Fue en Instagram.

HIJO MAYOR. Llegaron tres guaguas. Nos van a arrastrar... revolucionariamente, escaleras abajo.

PADRE. El culpable de todo lo que está pasando es ese...

HIJO MENOR. ¿Quién?

PADRE. Ese sin... sin... sinvergüenza.

HIJO MAYOR. Estás usando lenguaje de odio.

PADRE. No es ningún maldito lenguaje de odio. Es franqueza, honestidad pura. ¡Revolución es no mentir jamás!

HIJO MAYOR. Padre, ese señor a quien culpas, es el responsable de muchas cosas. Y sí, es un inepto, un tirano, un déspota...

HIJA. Un singao.

HIJO MAYOR. Pero no es él quien está allá abajo gritándonos. Allá abajo están nuestros vecinos, la señora concretera-mosca-muerta, el viejito que ayer nos pidió sal, el intelectual que siempre encuentra una buena razón para quedarse callado, la muchacha que revende bolsitas de café, la intrusa, nuestra madre... son ellos. Por ellos está pasando todo esto; son ellos quienes mantienen en pie, por miedo, por ignorancia, por adoctrinamiento, por lo que sea, toda esta mierda. Sin ellos, ese señor a quien culpas, no tendría ningún poder, absolutamente ninguno.

PADRE. Lo sé. Sé que la culpa es de todos nosotros, incluyéndome.

HIJA. Se van.

HIJO MENOR. ¿Cómo que se van?

HIJA. Algunos se montaron en las guaguas... y se van. Los vecinos vuelven a su rutina. Al parecer era un ensayo. La señora concretera-mosca-muerta está recibiendo su diploma.

HIJO MAYOR. Bueno... no será hoy que nos arrastren... revolucionariamente.

HIJO MENOR. No, tal vez mañana; quizás en la próxima escena.

HIJA. Ya volvió el Internet, voy a chatear con mis seguidores.

HIJO MENOR. Y yo voy a ver porno. Los dejo.

Los tres hijos se retiran y siguen con su vida. El padre sigue mirando por la ventana.

PADRE. Pinga...

IV

CONTAGIO

Polvo y sobre el polvo, un mapa trazado, un plano de construcción sin construir, una palangana o un tanque oxidado partido por la mitad o un tubo más largo también partido por la mitad... algo que hayan podido olvidar los microbrigadistas cuando aún construían. Todos se lavan las manos, una y otra vez, como un ejército de Ladies Macbeth. En el otro lado de la escena, desde donde viene la tubería que llega al tanque, un par de metros cuadrados de tierra removida, un poco húmeda.

HIJO MAYOR. El lavado de las manos debe durar lo mismo que el himno de la alfabetización, restregarse con fuerza, no dejar nada sin frotar, vencer la suciedad, evitar el contagio, evitar hasta las huellas digitales si es posible.

HIJA. Y luego...

HIJO MAYOR. Luego repetir todo el proceso.

HIJO MENOR. La mesa debería estar lista a esta hora.

HIJA. ¿Ya llegaron todos los invitados?

HIJO MAYOR. Yo no he invitado a nadie

HIJA. Pensé que habías invitado a la muchacha.

HIJO MENOR. ¿Qué muchacha?

HIJA. Esa, la que mandé a que se lavara las manos. Tenía las uñas muy sucias.

HIJO MENOR. ¿La conoces?

HIJO MAYOR. Apenas la vi un día, de pasada.

HIJO MENOR. ¿Ha venido con alguien?

HIJA. No lo sé.

HIJO MAYOR. Voy a preguntarle.

LA INTRUSA. Esta agua está muy sucia para lavarse las manos.

HIJO MAYOR. Ese muchacho escuálido, un poco raro. ¿Viene contigo?

LA INTRUSA. No lo conozco.

HIJO MENOR. Viene conmigo.

HIJA. Él también tiene las manos llenas de tierra.

HIJO MAYOR. Y tú las tuyas... mira... ve a lavártelas de nuevo... No soporto que se sienten a la mesa con las manos sucias.

LA INTRUSA. Ni siquiera tenemos mesa.

HIJA. Un correcto lavado de manos debería durar lo mismo que una canción de reguetón.

HIJO MAYOR. Qué tipo de reguetón.

HIJA. Cualquiera, da lo mismo, es por el ritmo.

HIJO MAYOR. En esta casa no se va a escuchar esa música.

EL ESCUÁLIDO. Esta es una casa muy rara, ¿dónde están las paredes?

HIJO MAYOR. En el plano. Por ahora solo tenemos los muros exteriores, dentro no hacen falta paredes, ¿para qué serían necesarias?

HIJO MENOR. Para cuando quieras hacerte una paja.

HIJO MAYOR. Ahora tendré que pedirte que te laves mejor las manos.

HIJA. Es cierto lo del agua, cada vez más sucia.

HIJO MENOR. Mientras más me lavo las manos, más sucias las siento.

LA INTRUSA. No hay forma de salir de esta casa con las manos limpias.

HIJO MAYOR. Eres tú quien trajo primero las manos llenas de tierra.

LA INTRUSA. No es cierto, tú también tenías las manos sucias. Y tú... Y tú... No se puede sembrar sin ensuciarse las manos, así como tampoco puede operarse una fábrica sin mancharse las manos de grasa. Es raro que no tengas las manos manchadas de grasa.

EL ESCUÁLIDO. *Fuera, maldita mancha. Fuera. Digo.*

HIJO MENOR. Qué dices.

EL ESCUÁLIDO. Nada, no digo nada.

HIJO MENOR. Siempre dices algo.

HIJA. Cada vez sale el agua más sucia.

HIJO MAYOR. El Señor de las moscas debería haber llegado ya.

EL ESCUÁLIDO. ¿Y si no viene?

LA INTRUSA. Podríamos usar el agua para regar el jardín.

HIJO MAYOR. No hay espacio para jardines en esta casa.

LA INTRUSA.Cuál casa.

HIJO MAYOR. Esta, la nuestra.

LA INTRUSA. Dices nuestra como si esta casa también fuese mía, pero no lo es.

HIJA. Tampoco mía, ni de él, ni de él... ni siquiera tuya...

HIJO MAYOR. Esta casa es del pueblo.

EL ESCUÁLIDO. Tocan a la puerta.

HIJO MENOR. Qué puerta, aquí no hay puerta.

EL ESCUÁLIDO. Alguien lanza piedras a los muros. Porque solo están los muros.

HIJO MAYOR. Nadie lanzaría piedras a nuestra casa. Serán los obreros construyendo algo.

HIJA. Ningún obrero quiere construir una casa que no es suya, y menos, después de las 5:00 p.m.

LA INTRUSA. ¿Y dónde me dices que estamos ahora?

HIJO MAYOR. En el comedor. Aquí vamos a tener el comedor.

LA INTRUSA. Quizás en medio de este comedor podría sembrarse un jardín, con galerías a los lados, que den a las habitaciones, como las casas viejas.

HIJO MAYOR. No hay espacio para jardines en estos planos. Ni espacio para lo viejo, ni para lo lujoso. Serán iguales todos los espacios.

HIJA. Esos planos de aglomeraciones de cajas de fósforo son más áridos que la tierra donde quieren plantar el henequén.

HIJO MAYOR. Deja la cosecha fuera, la fábrica sostiene a esta familia.

HIJO MENOR. Si sigues frotando así tus manos, en lugar de tierra te saldrá sangre.

EL ESCUÁLIDO. *Quién ha hablado de sangre. Nunca tendré limpias estas manos.*

HIJA. Mira, ahí, donde está la tierra removida, podríamos plantar las semillas.

LA INTRUSA. Hundir de a poco las yemas de nuestros dedos en la tierra, hacerlo sin asco, por voluntad propia, poner la semillita con cuidado, sin que nadie venga a supervisar lo que hacemos. Velar por ellas y esperar a que crezca un pequeño bosque que nos salve a todos, y entonces, dará igual quién metió los dedos en el fango porque las ramas de los árboles estarán por encima de los muros.

HIJO MENOR. Si el Señor de las moscas no llega, tendremos que empezar a comer.

HIJA. Con estas manos tan sucias nos vamos a enfermar.

HIJO MAYOR. Imposible que no llegue. Ha sido convocado y vendrá. Esta casa es suya y tiene que defenderla.

HIJO MENOR. ¿Tienes frío?

LA INTRUSA. Quizás está rota la cañería y se está filtrando el agua podrida a la tierra.

HIJO MENOR. Quizás está podrida la tierra y está ensuciando el agua.

HIJA. Quizás los obreros intentaron reparar las tuberías y por eso está removida la tierra.

LA INTRUSA. Cómo podemos llamarle comedor a este espacio vacío, en el que nunca una familia compartió un plato de comida.

HIJO MAYOR. Pero lo compartiremos.

HIJO MENOR. Y la comida, y los platos, y la mesa redonda...

EL ESCUÁLIDO. Y si tarda...

HIJO MAYOR. Para cuando llegue habremos preparado todo.

HIJA. Cómo vamos a prepararlo todo con las manos tan sucias y oliendo tan mal.

HIJO MENOR. Busquemos la fuga, busquemos la grieta en la tubería. Estás pálida.

HIJA. Tú también estás pálido.

EL ESCUÁLIDO. No toques esa tierra.

HIJO MENOR. Habrá que buscar ahí, donde la tierra está removida.

EL ESCUÁLIDO. Te vas a lastimar los dedos, te picarán las hormigas.

HIJO MAYOR. Estás pálido... dime...

EL ESCUÁLIDO. No hay nada que decir, tú también estás pálido.

HIJA. ¿No les parece que huele cada vez peor este lugar?

LA INTRUSA. Será el agua o la tierra pudriéndose.

EL ESCUÁLIDO. Están llamando a la puerta. ¿Dónde está la puerta? Tengo la vista nublada.

HIJO MAYOR. Nadie llama, están llegando las cucarachas.

HIJA. Me pareció escuchar a alguien... ¿Será papá? ¿El Señor de las moscas?

LA INTRUSA. Tengo mareos, me fijo en la tierra, parece estarse moviendo algo.

EL ESCUÁLIDO. Nada se mueve, nada cambia, nada crece, nadie llega, nadie llegará...

HIJO MENOR. Mira ahí... lo siento... se mueve la tierra.

HIJA. Cuidado. Están entrando también las abejas.

LA INTRUSA. Las abejas vienen por el jardín, pero en los planos de esta casa no hay espacio para las flores.

HIJO MAYOR. Son las hormigas, las hormigas están levantando la tierra.

HIJA. Míralas. Dime...

HIJO MENOR. Van ordenadas, unas tras otras... tengo nublada la vista.

EL ESCUÁLIDO. No se acerquen a la tierra, no hay que molestar a las hormigas ...

HIJO MAYOR. Dime...

EL ESCUÁLIDO. Se está empezando a hacer oscuro.

HIJO MAYOR. Pero es temprano... no puede oscurecer todavía.

HIJA. La tierra y el agua, que hace un momento olían tan mal, ya no huelen a nada. Apenas distingo a las hormigas... No sé si lo que vuela sobre mi cabeza son abejas o moscas.

LA INTRUSA. Quédate quieta, deja que los bichos hagan su tarea.

EL ESCUÁLIDO. Apenas distingo ya las luces... solo siento un aleteo sobre mi cabeza, entre mis piernas... No soy un bicho podrido, basta...

LA INTRUSA. Quédate quieto.

HIJO MAYOR. ¿Lo escuchan ahora?, va creciendo el zumbido, se acerca...

LA INTRUSA. Apenas pasan entre nosotros, están removiendo la tierra; algo buscan... llegan más...

EL ESCUÁLIDO. Algo encuentran...

HIJA. Dime...

HIJO MAYOR. Ya no veo nada.

HIJO MENOR. Dime.

LA INTRUSA. Psiii... calla... deja que los bichos hagan su tarea...

HIJA. Algo se están llevando los bichos de la tierra.

HIJO MAYOR. Necesito recostarme.

HIJA. ¿Dónde están las habitaciones de esta casa? Dime....

HIJO MENOR. ¿Dónde están los baños de esta casa? Dime...

HIJO MAYOR. En el plano, está todo dibujado en el plano.

EL ESCUÁLIDO. *¡Fuera digo!, la una, las dos; es el momento de hacerlo.*

HIJO MENOR. Dime...

EL ESCUÁLIDO. Quizás el Señor de las moscas no llegue a comer.

LA INTRUSA. Dime...

HIJA. Quizás detrás de los bichos lleguen los pájaros, quizás con los pájaros lleguen las semillas, y el bosque empieza a crecer solo... ahí... en ese pedazo de tierra podrida.

HIJO MAYOR. No puedo ver el plano; cómo se termina de construir una casa a ciegas.

HIJO MENOR. Quizás esta casa no se termine nunca de construir.

LA INTRUSA. Dime...

HIJO MAYOR. Fuiste tú quien estuvo removiendo la tierra...

Ninguno de los personajes ve nada ya. En la oscuridad se siente algo... Alguien está abriendo un agujero en la tierra, arrastra algo pesado. Vuelve a escucharse el agua.

HIJO MENOR. Cuánto tardarán en sacarnos también a nosotros de esta casa... las hormigas, las moscas, las cucarachas, las abejas...

EL ESCUÁLIDO. *Aún queda aquí una mancha. Fuera mancha maldita. Fuera te digo. Una, dos y bien... ya es hora de hacerlo... el infierno es sombrío. (...) Lllaman a la puerta.*⁵

V

VEINTE METROS

El padre dispara la ballesta y atraviesa con la flecha la cabeza del hijo menor(óleo sobre lienzo). En esta última escena se pone en funcionamiento un mecanismo de umbrales y simultaneidades --partes empotradas en el relato principal, a manera de escalones, de espacios de enunciación de los personajes: el hijo menor, el padre, la madre, la intrusa, relatan, desde una perspectiva única. El mecanismo hace que cada uno de los "personajes en umbral", esté en la dinámica de la puerta semiabierta, en el umbral de un espacio mayor, expansivo, donde se encuentran los otros. Se acciona desde ese borde o frontera, desde esa no unanimidad; también desde esa distorsión o visibilidad limitada.

PADRE. Cuéntamelo todo otra vez.

MADRE. Estábamos solos. Él acababa de regresar de la calle, caía la tarde o amanecía, ahora no recuerdo. Venía huyendo de algo o de alguien, me mintió: de la policía tal vez, pero no lo dijo. Eso lo supe después.

PADRE. ¿Caía la tarde o amanecía?

MADRE. Son idénticas esas horas, no sabría decirte.

PADRE. Amanecía, es la hora en que acostumbran a liberarlos, es la hora en que los sueltan porque ya han bajado los moretones.

MADRE. Se notaba angustiado.

PADRE. ¿Angustiado cómo?

MADRE. ¿Con los brazos caídos?

PADRE. No pude hacer nada, no se puede hacer nada en esos casos, no se puede, es imposible.

MADRE. Cruzar los brazos.

⁵ Los textos en cursivas del Escualido citan a Lady Macbeth, en *Macbeth* de William Shakespeare.

PADRE. ¿Qué otra cosa quieres que te diga?

MADRE. Yo me quedé dormida en el sofá. No lo sentí entrar, me dio un beso en la cabeza y me desperté. No lo sentí entrar, no podría decirte qué tiempo llevaba dentro de la casa.

Umbral del hijo menor.

HIJO MENOR. Hoy he roto la ballesta.

MADRE. ¿Por qué? ¿Por qué hiciste eso?

HIJO MENOR. Tenía miedo y la rompí. Un solo golpe contra la rodilla y la hice dos trozos. Los tiré a la basura.

MADRE. ¿Miedo?

HIJO MENOR. Sí, miedo, mucho miedo.

MADRE. Era una reliquia, mijo, una reliquia. No entiendo cómo pudiste hacerlo.

HIJO MENOR. Es mejor una casa, una familia, una vida sin ballestas. Es mejor así. A partir de ahora podremos vivir más tranquilos.

MADRE. Fue de tu abuelo y de su padre. Ha estado en esta familia por casi un siglo. Colgada en esa pared, junto a ese cuadro. Creciste viéndola.

HIJO MENOR. Sí, sí... pero ya no estará más. Nunca más.

MADRE. ¿Ahora qué dirá tu papá cuando no se la tope? ¿Qué le diremos cuando pregunte? ¡¿Quién lo aguanta?!

HIJO MENOR. No sé. La verdad. O cualquier mentira.

MADRE. ¿La verdad? ¿Qué mentira? Dime...

HIJO MENOR. Que no era justo que yo viviera con miedo. Ni tú. Ni nadie en esta casa, en esta familia. Que cada vez que tuviéramos una discusión...

MADRE. ¡Tu papá no sería capaz de cometer semejante barbaridad!, no lo creo.

HIJO MENOR. *(Le muestra la cicatriz que esconde bajo su pelo en la frente.)* ¿No lo crees?

MADRE. No lo creo.

HIJO MENOR. ¿Él no sería capaz? ¿Pero yo? ¿Y yo?

MADRE. Tú tampoco, mijo, tampoco tú. ¿Qué dices?

La madre se acerca, el hijo menor se aleja.

HIJO MENOR. No sé, mamá, ya no sé. Pero te juro que ya no confiaba más en esa ballesta. Ni en papá. Ni en mí. Nada. Ni un poquito así. Nada. Yo me entiendo. Desde hace mucho

me costaba verla colgada ahí, junto a esa pintura. Me sudaban las manos, me aceleraba el corazón en el pecho, en el centro del pecho. Me ligaba a ella algo como una ilusión. Yo me entiendo. He pensado cosas, ¿sabes?, muchas cosas. Extrañas cosas, como sueños breves: a veces dormido, a veces despierto. Cosas monstruosamente necesarias, como esa agradable sensación de atravesar muchas veces el retrato de un mal recuerdo con un cigarro encendido.

MADRE. Necesitas descansar.

HIJO. Sí, te prometo que lo haré.

MADRE. Has estado pensando demasiado, es eso.

HIJO. Ándame un poco en el pelo, mamá, como cuando era un niño, como cuando estuve enfermo aquella vez, ¿te acuerdas?

El hijo menor se sienta en el suelo entre las piernas de su madre.

MADRE. Tienes la cabecita sucia.

HIJO MENOR. Lo sé.

MADRE. Muy sucia.

HIJO MENOR. Cuánto me alivian tus manos, mamá.

MADRE. Ya hemos hablado tantas veces de esa cicatriz... No sé por qué te empeñas en recordar las cosas de una forma distinta a como yo te las cuento. Siempre son mejores mis versiones sobre los hechos, ¿no crees?

HIJO MENOR. A veces no ayudan, mamá.

MADRE. No se puede vivir con tanto odio, mijo. Así no se puede.

HIJO MENOR. He querido que sea diferente. Pero tampoco se puede vivir con una manzana en la cabeza. Cada día, todos los días. Mientras sea necesario. En cualquier parte. Que te apunten y disparen. Como en un circo, hasta que las dos mitades de la manzana caen desechas, y las personas viran la cabeza, se sorprenden o aplauden. Podría ser diferente, ¿no crees?

Umbral del padre.

MADRE. Luego medio que se durmió entre mis piernas. Al rato, cuando se despabiló, habló de las protestas y de una muchacha en la cárcel.

PADRE. ¿Qué muchacha? ¿La conocemos?

MADRE. Una muchacha, cualquier muchacha.

PADRE. ¿Qué dijo de ella? Dime...

MADRE. Me contó que se pintaba los labios todo el tiempo.

PADRE. ¡Una puta!

MADRE. ¡No!, una muchacha con miedo, temblando, con mucho miedo.

PADRE. ¿Eso qué importa!

LA MADRE. Importa, claro que importa. Importa porque se besaron al despedirse.

Umbral del hijo.

HIJO MENOR. Un día mi padre me ubicó a veinte metros, puso una manzana en mi cabeza.

Tomó la ballesta y disparó.

PADRE. ¿Quieres ser un héroe?

HIJO MENOR. Sí.

PADRE. Pues no te muevas.

HIJO MENOR. ¿Y si fallas, papá, y si te equivocas?

PADRE. ¿Equivocarme? No te muevas.

HIJO MENOR. Tengo miedo, papá.

PADRE. Cierra los ojos.

Umbral de la intrusa.

HIJO MENOR. Y disparó.

LA INTRUSA. Me hubiese gustado haber grabado eso. Tu padre, tú, una ballesta, una manzana en la cabeza... Soy de las que graba todo. De las que denuncia todo.

HIJO MENOR. No me moví, ¿sabes? Ni un milímetro.

LA INTRUSA. ¿Después, qué pasó?

HIJO MENOR. Papá fue un héroe.

LA INTRUSA. ¿No?

HIJO MENOR. Sí. Esa tarde hubo una fiesta, conmemorativa; me puso la mano en el hombro y me comentó despacio: "ya puedes abrir los ojos".

LA INTRUSA. ¿Y tú?

HIJO MENOR. Abrí los ojos. Crecí. Rompí la ballesta. En un abrir y cerrar de ojos.

LA INTRUSA. Te entiendo. Yo también me he sentido así. Cuando tengo que correr y meterme la tarjeta de memoria del teléfono en el culo. Cuando me rompen el teléfono en la cabeza. O cuando me encierran junto a alguien con una cicatriz como esa.

Umbral de la madre.

HIJO MENOR. Tenía más o menos mi edad. Cuando me soltaron, todavía seguía allí. Nos besamos a través de los barrotes. Con gusto me hubiera quedado.

MADRE. Te enamoraste un poco.

HIJO MENOR. Sí.

MADRE. ¿Quedaron en algo?

HIJO MENOR. Sí, quedamos en seguir en las calles, en no caminar más por debajo de ellas. Quedamos en nunca más cerrar los ojos. Y nos quedamos dormidos.

Umbral de la intrusa.

LA INTRUSA. Oye, oye, muchacho.

HIJO MENOR. Estás sangrando.

LA INTRUSA. No te asustes. Creo que caí.

HIJO MENOR. ¿Caíste?

LA INTRUSA. La regla, ya sabes, que ya me vino.

HIJO MENOR. ¿Y ahora?

LA INTRUSA. ¿Ahora?

HIJO MENOR. Sí.

LA INTRUSA. No sé... Podría grabarme, pero me quitaron el teléfono.

HIJO MENOR. Entonces no hay nada que podamos hacer, ¿verdad?

LA INTRUSA. Sí, seguir vivos aunque parezcamos muertos. ¡Seguir vivos!

Umbral de la madre.

HIJO MENOR. Y con aquella sangre se pintó los labios, una y otra vez. Quería parecer viva, viva a toda costa, mamá.

Umbral del padre.

LA MADRE. Estaba muerto de sueño, y aún así no paraba de hablar de ella. De la universidad, de su lucha, de la forma en que movía las manos, de los tirantes de sus ajustadores sucios, del silbido que emitía entre los dientes como si fuera un pajarito.

PADRE. Nunca hablamos de eso. Nunca nos sentamos a hablar de novias, a hablar de amor. No son temas que se me dan, yo vengo de otros temas, de otros tiempos, y hay cosas que no podría entender nunca. Es que siempre lo vi demasiado lejano, demasiado chiquito, ¡con la edad que tenía y aún me llamaba papá!

Umbral del hijo menor.

HIJO MENOR. Papá.

PADRE. ¿Quién habló? ¿Quién me habló?

MADRE. Estabas borracho.

PADRE. Uno de los dos está de más en esta casa. Uno de los dos. Es un problema entre él y yo. Es una cuestión de él o yo: así de sencillo. Pero bajo el mismo techo, este techo, que construí con mis manos, con mis propias manos, no podemos seguir durmiendo los dos. Bajo mi mismo techo, no. No, señor.

HIJO MENOR. Papá.

MADRE. Debió irse y dejarme sola contigo. Regresar más tarde.

PADRE. Borracho no estaba, sino sordo, con los oídos podridos.

HIJO MENOR. Papá.

PADRE. ¿Quién me habló? ¿Quién me habló?

HIJO MENOR. Fui yo, papá. Estoy aquí, frente a ti. Mirándote directo a los ojos, viendo cómo te dan vueltas debajo de los párpados. Párpados grandes como carpas de circo, ojos grandes como planetas. Iguales a los míos.

PADRE. ¿Tú? ¿Quién eres tú?

HIJO MENOR. Tu hijo.

PADRE. ¡Esto ya no es mi hijo!

HIJO MENOR. ¿Entonces quién soy? Dime...

MADRE. ¿Y quién era? Un niño todavía, apenas un niño.

PADRE. Escúchame. Ese muchacho, ese muchacho, al que cuidé, al que alimenté, al que crié, al que le di todo en la vida, por el que aposté para que fuera un hombre de bien...

MADRE. Esto ya no es mi hijo. Esto ya no es mi hijo.

PADRE. Estaba borracho. Estaba decepcionado. Estaba herido. Pensé que con un poco de fuerza, que con un poco de presión en su vida...

MADRE. Esto ya no es mi hijo. Esa idea le recordaba a la muchacha. Esto ya no es mi hijo. Esto ya no es mi hijo.

Umbral del hijo menor.

HIJO MENOR. Me mintió. No quería asustarme. No quería llamar la atención, por eso me dijo lo de la regla.

MADRE. Debiste avisar a los guardias para que la llevaran al hospital. Que hicieran algo, no sé.

Umbral de la intrusa.

HIJO MENOR. Deberíamos pedir ayuda.

LA INTRUSA. No, de ninguna manera.

HIJO MENOR. Pero a lo mejor todavía hay algo que podamos hacer.

LA INTRUSA. No hay nada que yo quiera hacer. Y ellos, ellos, ya hicieron todo lo que pudieron.

Umbral de la madre.

HIJO MENOR. Fue una pateadura brutal, mamá. La arrastraron...

MADRE. Eso ya no era su hijo, pero cómo se le explica eso a una muchacha de veinte años.

HIJO MENOR. No sé.

Umbral de la intrusa.

LA INTRUSA. Si tuviera un teléfono le mostraría mi hijo al mundo, podría mostrárselo después. Pero no tengo mi teléfono y esto ya no es mi hijo.

HIJO MENOR. ¿Qué pasará entonces? Dime...

LA INTRUSA. Tal vez encuentre un hoyo a través de un desagüe, o por la letrina aquella... Por eso es mejor así, llevármelo a los labios, a la boca a cada rato, pintarme la sonrisa como de un rojo vivo. Parir una sonrisa.

Umbral del padre.

PADRE. ¡Qué horror!

MADRE. Pobre muchacha, qué habrá sido de ella.

PADRE. Y después qué pasó. ¡¿A dónde fue?!

MADRE. Se dio un baño, se puso ropa limpia, comió algo, un pan con cualquier cosa antes de volver a la calle. Y entonces me contó lo que ya sabes.

PADRE. No importa. No importa. Vuélvemelo a contar: hasta que me lo aprenda, hasta que me lo aprenda, hasta que de tanto rebotar dentro de mi cabeza me abra huecos a un lado y al otro.

Umbral del hijo menor.

HIJO MENOR. A veces sueño, medio dormido, medio despierto, que papá y yo estamos a veinte metros de distancia. Él me entrega la ballesta, marca los pasos --veinte--, se detiene y gira. Yo apunto, apunto a la manzana pero en verdad no hay manzana ni papá sino un animal cualquiera. Le apunto a esa raya en el pelo que se lo divide perfectamente a la mitad. Respiro, respiro; papá comienza a impacientarse y cierra los ojos. Respiro, respiro; papá se cubre el rostro y se tira al suelo, temblando. Respiro, respiro; levanto la ballesta en alto y contra la rodilla, la rompo en dos pedazos. (*Tiempo.*) Respiro, respiro; me acerco a papá, al animal vencido, el animal disecado que huele a polvo, a mundo viejo y a olvido.

Umbral de la madre.

MADRE. Cuando niño soñaba otras cosas, soñaba con construir edificios.

PADRE. Lo llevaba a la obra y no sabes cuánto se divertía. No paraba un minuto de corretear, de hacer preguntas, hasta que en cualquier rincón, dentro de cualquier grúa, se quedaba dormido. Luego, lo traía hasta la casa cargado, con sus bracitos alrededor de mi cuello.

HIJO MENOR. Edificios, mamá, muchos edificios, ese sigue siendo mi sueño.

MADRE. Era un muchacho tan lleno de vida, tan repleto de sueños. No tenía una vida, pero había una que perseguía, que perseguía con rabia. Sí, señor.

HIJO MENOR. Le dije que no tenía una vida.

MADRE. Todos tenemos una vida, le contestó ella.

PADRE. ¿Qué sigue?

MADRE. Eran miles, miles. Y dispararon contra todos.

Umbral del hijo menor.

HIJO MENOR. ¡Seremos miles, mamá, miles! ¿No lo ves?

MADRE. Cayó herido. Llegando al hospital murió, a los pocos minutos. No sé por qué me dijeron eso de que llegando murió, de que a los pocos minutos ya estaba muerto.

PADRE. A veinte metros de donde yo estaba. Y no hice nada. Qué podía hacer. ¿Me comprendes? ¿Qué otra cosa podía hacer? Eran miles, miles.

Umbral de la intrusa.

LA INTRUSA. ¿Y mañana? ¿Qué harás mañana cuando despiertes, cuando todo esto no sea más que una mala noche, en una cárcel, junto a una loca perdida?

MADRE. Le preguntó la muchacha.

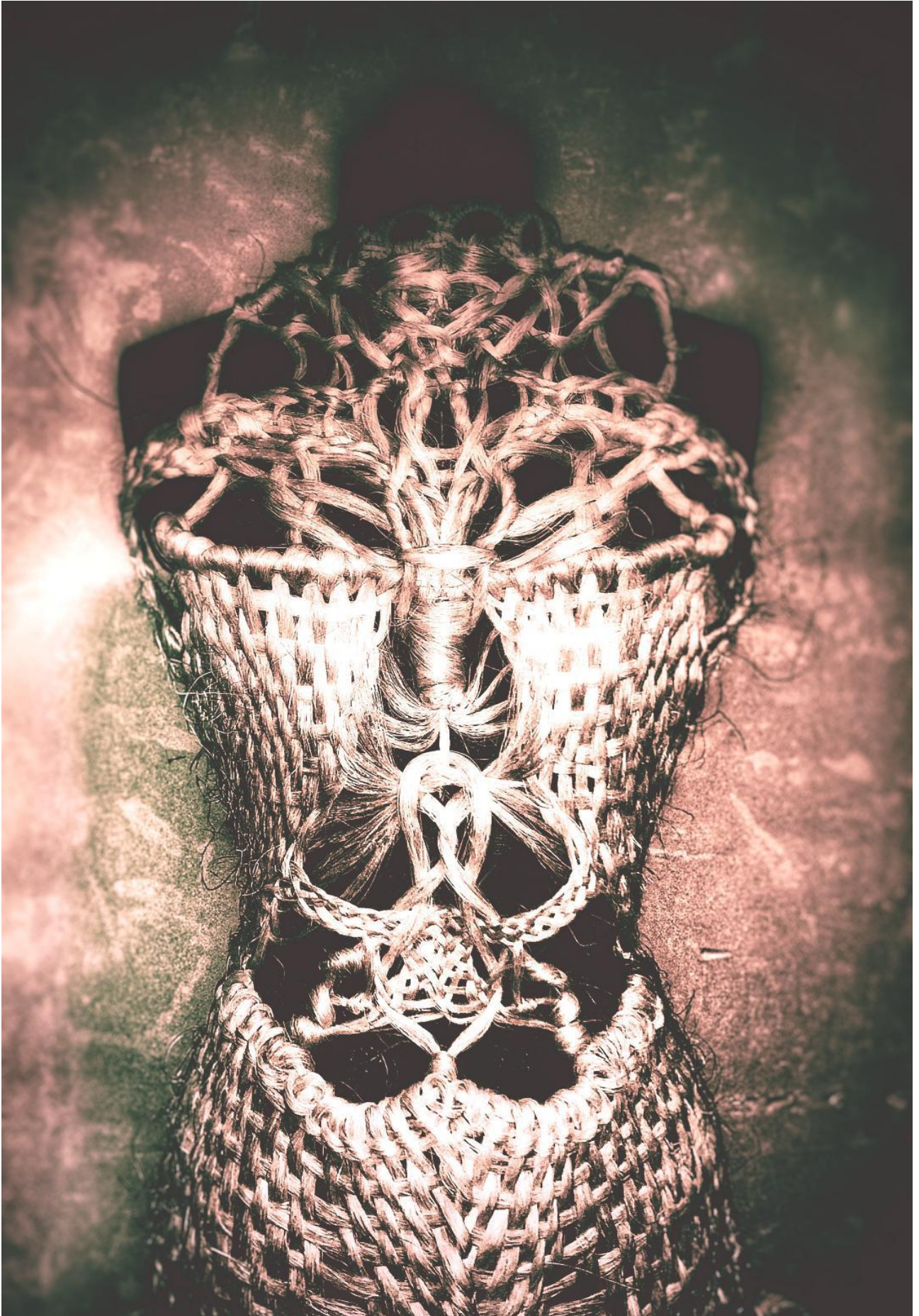
PADRE Lo cargué, me tiró los brazos al cuello y cerró los ojos sin emitir sonido, ningún sonido... Y lo entendí. Y entendí entonces, por Dios te lo juro, que perdía la vida que nunca había tenido.

Umbral del hijo menor.

HIJO MENOR. Soñar.

MADRE. Soñar, sí, soñar. Y eso fue lo que hizo.

FIN



La idea de revolución en el teatro latinoamericano reciente

Magaly Muguercia

Para Alain Badiou “el esplendor perdido” de la revolución volverá a aparecer, pero será una circulación en el presente y “en la superficie salvadora de un cuerpo”

Hoy está en curso una redefinición práctica y teórica de la idea de revolución. En filosofía, en política, en teoría del arte y en toda forma de teatro. El teatro es arte idóneo para anticiparle a los filósofos qué pudiera ser, en el siglo XXI, una idea de revolución.

Perry Anderson describía en 1984 el concepto revolución como el “derrocamiento político desde abajo de un orden estatal y su sustitución por otro [...] transformación política convulsiva, comprimida en el tiempo y concentrada en sus objetivos.” (Anderson)

Pero en el 2000 Alain Badiou no habla de “derrocamiento político”. Piensa la revolución como *acontecimiento*, adoptando en este punto el lenguaje de Deleuze y Guattari. La idea de revolución así conceptualizada pone en el centro un principio más general: cuerpos movilizados para hacer estallar cualquier registro de la vida en nombre de una verdad. *Acontecimiento* sería el punto de aparición de lo nuevo, ya/todavía sin estructura, lo nuevo que todavía no ha sido capturado en un sistema. Y el acontecimiento/revolución viene siempre acompañado de “cuerpo glorioso”: la vaca sobre la línea mirando hacia la luz: “vamos a matar lo que nos mata”. (Orizondo)

En algún punto entre la increíble hiperkinesis del tío Vania y el apagón universal de Vladimir y Estragón, el teatro de la primera mitad del siglo XX se paseó con divina gracia por la idea de revolución. Alguien se asoma por encima del muro y husmea, a ver si todavía quedan deseos de matar lo que nos mata, como diría la vaca.

Sugeridas estas generalidades, veamos algunos ejemplares concretos.

Relatos de ficción

He escogido seis textos dramáticos latinoamericanos escritos en los últimos tres o cuatro años. En ellos la ficción relata situaciones de revolución entendida, en principio, como derrocamiento político, desde abajo, de un sistema que menoscaba a un grupo humano.

En *Proyecto Posadas* (2013) del argentino Andrés Binetti, unos clandestinos se batan contra la dictadura de los años 70 en su país. Son seguidores de un personaje de la historia real llamado Posadas, que introdujo en el trotskismo el dato nuevo de que había extraterrestres. Los alienígenas, por estar dotados de inteligencia superior, serían *naturalmente* comunistas, según Posadas. El espectáculo se desarrolla en una vieja barbería real de Buenos Aires, no en un teatro. En el Primer Acto, los conspiradores preparan un festejo por el cumpleaños del gran Posadas, que ha accedido a visitarlos. La líder se llama Victoria y lleva la voz cantante. Miren un momento de Victoria:

Arturito no es militante y entra sin permiso en la barbería. Se arrodilla frente a Amalia, que sí es militante, para declararle su amor. Victoria, la líder, entra desde la calle, pero Arturito no la ve.

Arturito (*de rodillas*). Amalia, ¿te querés casar conmigo?

Victoria saca su revólver.

¿Por qué revólver? Porque un militante debe tener temple de acero. Nada de sentimentalismos si quieres hacer la revolución. Nada de episodios íntimos y blandengues. Así que, ¡revólver!

En el Segundo Acto han pasado treinta años. Es el presente de la Argentina y la antigua líder Victoria ahora es entrevistada por unos estudiantes de cine que quieren hacer un pequeño documental “progre” para asegurarse éxito en el examen de egreso. A ella le dicen que será una película importante. Mientras Victoria brinda testimonio, ante las cámaras, de su fervor revolucionario del pasado, estos universitarios hijos de papá discuten si usar plano medio o *big close up*, qué ángulo, qué efecto musical o qué canción “de época” sería más impactante. Están calculando el marketing. Victoria los odia y, al mismo tiempo, entrevistada ante esas cámaras de cine, revive la pasión revolucionaria de antaño.

Otro texto se titula *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014) y pertenece al joven uruguayo – dramaturgo, actor, director -- Santiago Sanguinetti. Dos jóvenes universitarios uruguayos, situados en el día de hoy, se han trasladado a Manhattan junto con el abuelo trotskista de uno de ellos y se alojan en el apartamento de un tercer amigo que es hijo del cónsul de Uruguay en Nueva York. Vienen a poner en marcha un complot para hackear los laboratorios de Genética de la Universidad de Columbia y apoderarse del ADN de los gorilas de espalda plateada. Con este ADN fabricarán un concentrado letal de testosterona que contagiará al planeta a través de la pintura roja de las latas de Coca Cola. Todo el que tome Coca Cola se animalizará, de modo que pronto sucederá un delirio violento y genital a escala global donde se devorarán los unos a los otros y el capitalismo se liquidará a sí mismo.

Los conspiradores, claro, se guardarán de tomar Coca Cola y preservarán del contagio a Noam Chomski para que sea el líder de una historia nueva, que reconstruirá a la humanidad a partir de cero.

Pero han cometido un error: el jefe se ha confiado a un amigo en las redes sociales y les han robado la idea. Los propios complotados comienzan a contaminarse con la animalidad letal.

En el texto *Escuela* (2013) del chileno Guillermo Calderón, seis militantes (siempre encapuchados) reciben clases en una escuela clandestina. El objetivo es derrocar a la dictadura de Pinochet. Los instructores les enseñan teoría marxista, técnicas de arme y desarme, plusvalía, algo de maoísmo y una receta para fabricar bombas caseras. También hacen un ejercicio consistente en bailar con la imaginación: esta técnica les servirá para contrarrestar la embriaguez que causa la violencia.

En *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2011) del chileno Marcos Layera, un grupo de actores jóvenes lleva cuatro años sepultados bajo tierra. Están *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* y eso toma su tiempo. La discusión que transcurre entre ellos es estética: ¿Hacer teatro *in yer face* o teatro concientizador? ¿Buscar identificación o distanciamiento? Todo se irá probando concienzudamente; y, por supuesto, mientras más los artistas profundizan en el debate estético y se empeñan en discutir puntualmente la forma, con mayor fuerza se revela un enfrentamiento ético e ideológico abismal.

Pasemos a un maestro mexicano. Un texto impresionante de David Olgúin. El gran dramaturgo escribe en 2013 *Los conjurados*. Jóvenes mexicanos del presente conspiran para poder derribar muros (¿una anticipación del muro trumpiano?). Y tienen poder para atravesar los tiempos. Alrededor de cincuenta personajes se verán implicados en un megadebate que tiene la extensión de una novela al estilo de *Cien años de soledad*. Los jóvenes viajan a la Suiza de 1916. Y presencian los choques entre Lenin, los anarquistas y los surrealistas en el Café Voltaire. Lenin, que vive al lado del famoso Café, está escribiendo *El imperialismo, fase superior del capitalismo*. David Olgúin permite también que los complotados de Suiza se deslicen hacia el presente latinoamericano. Y siempre vuelve la misma pregunta: ¿Qué debería ser la revolución? ¿Estallido de toda estructura disciplinante, máquina de guerra contra el estado burgués? ¿O acaso hay otra cosa, otra cosa?

¿Serán un poco cínicos estos planes de revolución del argentino, el uruguayo, los chilenos y el mexicano? ¿Cinismo canalla o refinado cinismo filosófico griego?

Para completar el cuadro del gran debate, el joven cubano Rogelio Orizondo ha presentado su idea de revolución en el texto titulado *Antigonón, un contingente épico*, estrenado en 2013 en La Habana. Orizondo escribe su *Antigonón...* en un proceso escénico que fue suministrando a su escritura los descubrimientos de dos actrices jóvenes y de un reconocido director: Carlos Díaz. *Antigonón...* es un laberinto que más adelante intentaremos describir.

Hace unas tres décadas Lyotard diagnosticó el desmantelamiento de aquella filosofía de la Historia humana orientada hacia un horizonte de emancipación. ¿Seguimos siendo posmodernos?

La forma

Seis artistas que hablan de revolución en la segunda década del siglo XXI. Todas estas escrituras dejan ver un actante que podríamos llamar “el país de mierda”. El país de mierda se manifiesta aquí y allá en medio de un repertorio de procedimientos que, sumariamente, enumeraré.

Materialidad acelerada

Los chilenos de *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* critican la lógica binaria, esa racionalidad paralizante que divide todo en dos. Están en pleno ensayo y se forma un coro de voces.

TODOS, Inicio – Fin Pasado – Futuro Hombre – Mujer Grande – Chico Gordo – Flaco Rubio – Moreno Ricos – Pobres Buenos – malos Ging – gang Si – no

El coro se va desmesurando.

Tom – y jerry Chili – willi Pac – man Spider – man Chanco – man He – man Super – man Bat – man Bati – chica Bati – cueva Bati – dora Bati – cano Cue – ca Chi – cha Chori – pan Chimi – churri Chun – chule

La asamblea de voces se irá abriendo a figuras de la cultura de masas, superhéroes, folklore chileno... hasta desembocar en la delicia del puro significante patrio: la letra ch.

Nunca más una dicotomía saldrá indemne tras este triunfo de la fonología aleatoria.

En la obra del chileno Guillermo Calderón la palabra suena como un mecanismo de relojería: frases cortas, tic-tac, palabra fáctica, limpia, escrita en la pizarra, neutral, despsicologizada... Si le prestamos oído atento, este texto suena a bomba de tiempo.

Vayamos al inicio mismo del texto uruguayo *Breve apología del caos...*:

BENJAMÍN. *Apoyado a la puerta del baño. Como si le hablara a un perro.* Belén. Abrí, Belén. Abrí, Belén. Dale, abrí. Belén. Abrí, Belén. Abrí, Belén. Dale. Abrí. Belén.

Belén. Abrí, Belén. Belén, abrí. Belén. Abrí, Belén. Abrí, Belén. Abrí, Belén.

Belén, abrí. Belén. Belén. Belén. Belén. Belén. *Pausa.* Belén.

RICHARD. *A Benjamín.* Si escucho el nombre de tu novia una vez más se me va a infectar el oído. Y vos no querés que se me infecte el oído, ¿entendés?

Cada texto se las ingenia para golpearnos con la materialidad de la palabra proferida, más allá de su significado.

Esto no impide a estos autores hilvanar tramos de relato de ficción donde proliferan las peripecias y los cambios de fortuna. ¿Son aristotélicos? Lo que sucede es que, en todos estos textos, la palabra que narra se ve sometida a un exceso de velocidad. Cuando el texto se acelera, el encadenamiento de sucesos acaba sobrepasando la lógica lineal. El sistema discursivo y la psicología sucumben ante las velocidades. El relato acaba saliéndose de la carretera.

Grotesco

También impera en estas escrituras ese modo afectivo especial que se llama el grotesco. El grotesco es un registro estético que cruza fronteras y procede por acumulación de exageraciones y deformidad. El grotesco pone al espectador en un lugar inestable entre el efecto cómico y el horror. Así, la idea de revolución es sacada estratégicamente del pathos romántico.

La idea de revolución, desromantizada, investiga la estrategia de salir del sí mismo, y sobre todo del sujeto heroico, y circular en lo otro. Hay que perder apego por la raíz, perder apego por la lógica del árbol, como diría Deleuze. El procedimiento grotesco nos entrena en la capacidad para encarnar identidades mutantes.

Autorreflexividad

Todo texto del chileno Guillermo Calderón se presenta siempre como una reflexión sobre la forma que lo constituye.⁶ En *Escuela*, los sujetos subversivos actúan de principio a fin encapuchados. Hacen ejercicios variados, físicos e intelectuales, para mostrar que una revolución, paso a paso, necesita entrenar cuerpos y cerebros diferentes.

Los chilenos del autor-director Marcos Layera y la compañía La-Resentida, son cínicos y chacoteros, grotescos y altamente provocadores. Suenan escépticos, cuando hablan de revolución. Aquí el procedimiento de autorreflexividad es radical: presenciamos las dinámicas de un *ensayo*. Hacen pruebas y descartes para formar un microuniverso político diferente que redistribuya los espacios y las jerarquías.

⁶ Desde *Neva*, su obra de 2009, el poeta chileno Guillermo Calderón no cesa de servirse de la autorreflexividad para elaborar su idea de revolución. En *Neva*, Chéjov acaba de morir y su viuda, Olga Knípper Chéjova, tiene que reformularse su técnica para poder actuar. Pero no están en el Moscú del Teatro de Arte y de Stanislavski, sino en el San Petersburgo de 1905, sacudido por la revolución en las calles.

De modo que ya mencioné tres procedimientos de forma: materialidad acelerada, grotesco des-identificador, y una forma que apunta hacia sí misma. La consecuencia última es la tematización del entrenamiento para producir lo otro (que no es sólo ideología).

La performance

El cuarto rasgo que todos comparten, y que ya aparece insinuado en los rasgos anteriores, es un acento en el plano de performance. Todos los textos confrontan las razones discursivas con cuerpos radicalmente movilizadas. Para hacer la revolución, una deriva hiperkinética y vagabunda forcejea con la lógica de la representación y los significados. La manera de enunciar la palabra, así como las hazañas corporales son ataques de real que sobresaltan y hacen retroceder la ficción, lo imaginativo y simbólico.

En la pieza uruguaya Benjamín le aúlla a la novia ¡Te amooooooooooooooooooooo, Belén! No es psicológico. Él espera, todos esperamos, que el grito salvaje derrumbe la puerta.

Aquí y allá algún sujeto cae lapidado a pura pedrada de palabra obscena: “Vos sos un hijo de remil puta y la recalcada concha de tu madre. Forro pelotudo.” Ese es Andrés Binetti, el argentino. O el sonido de la pólvora, en vivo, no deja escuchar algún himno nacional, alguna canción sagrada.

Quemadera

Y entonces la vaca [le] pregunta al puerco: qué vamos a hacer ahora y el puerco le responde a la vaca: no, qué vas a hacer tú ahora. Y la vaca, echándole una mirada de desprecio al puerco, recoge su manta y su anillo... y se para en medio de la línea.

Porque la vaca tiene una ira que la consume desde la primera vez que se metió un trozo de hierba en la boca. Y ahora, parada sobre la línea, caga la hierba. Y así, con el culo lleno de mierda liberada, la vaca mira hacia la luz.

Ven, puerca. Párate en la línea conmigo. Vamos a MATAR LO QUE NOS ESTÁ MATANDO.

El puerco se queda paralizado. Él no está para esa Quemadera.

Me conmueve mucho cómo el mejor teatro cubano está diciendo hoy su idea de revolución. Jóvenes dramaturgos, actores y directores ponen en el centro de sus creaciones una potencia que llamaré la Quemadera. Tomo la palabra que tomo de la jerga popular cubana. “Quemadera” es alguna situación de ilegalidad, más o menos delictiva, en la que el sujeto transgresor “juega con candela”. Quemadera sería, metafóricamente, la situación donde grandes dosis de cuerpo insumiso se enfrenta con La Ley.

La Quemadera poética hace saltar a gran velocidad y grotescamente pedazos de deterioro, mentira y corrupción. Mientras unos hacen inventario del Deterioro del presente cubano y condenan el pasado revolucionario, ahora examinado como El Gran Error, hay otros que se vuelven los poetas de la Quemadera.

Quizá la veta la haya inaugurado la maestra Nara Mansur, formadora de esta nueva generación. En *Ignacio & María*, texto de 2002, María pronuncia un discurso público ante las masas:

NO QUIERO SER UN PERSONAJE, QUIERO SER UNA PERSONA, NO QUIERO QUE NADIE ME LEA, NI ME MIRE, NI ME ENTREVISTE. SÓLO QUIERO BAILAR Y COMER ARROZ CON POLLO.

Y antes de suicidarse ella se pregunta: “¿Yo soy revolucionaria o estoy enferma?”. María muere de su deseo ilícito de verdad, de su deseo de no apagarse. Su Quemadera es una intensidad que crepita por todos los agujeros. María se lanza, trágica como Edipo, contra la puerta trancá.

Rogelio Orizondo es un poeta joven que ha recibido varios galardones dentro y fuera de Cuba. Su *Antigonón...*, nacida en 2013, es una “escritura de escenario”, inseparable de la colaboración de las actrices, el director y otros artistas del equipo. Allí Orizondo nos presenta a una entidad absoluta llamada la Patria. La Patria es ontológica; es un ente constitutivo del ser cubano.

El texto se apropia de textos literarios, mayormente del siglo XIX, referidos a la guerra de independencia contra España. Y se forman funciones poéticas que llamaremos “voces”; son “personajes” ubicuos que se desplazan en el espacio y en el tiempo.

Hay una constelación nombrada “Hermano”, y que a veces se llama “el Soldado”. El Hermano/Soldado puede ser relatado o bien dialogar con otro. Ese Hermano hace la guerra con su tanque. Le pasa por arriba a una ternera y la mata. En otro momento “da látigo” y látigo sobre los músculos rosados y las tetillas amarillas del cadáver del Hermano. “Mi hermano sigue en el tanque”, dice la primera persona.

Antígona ayuda a la Vieja a cruzar la calle con su carretilla. “La vieja de la joroba me dijo que se llamaba Patria”. Antígona habla en primera persona en una secuencia que se llama el Avance de la Conciencia.

cómo pudo crearse tanta ruina qué pudo pasar para que llegaras a esto en lo que
te has convertido ruina na má

Ahora te voy a decir donde Antígona va a tocar

Antígona va a tocar donde más te duele

Antígona va a tocar donde la mierda está dura

Antígona va a tocar donde la pipa explotó

Antígona va a tocar donde la Electra cerró la puerta

Y sabes lo que le va a decir a la Electra

Ven acá mijita

Hasta cuándo vas a tener la puerta trancá

Antígona, desde luego, tiene cojones.

Y en medio de mi contingente saco la perra lengua que te saqué

Y la cocino.

Antígona tiene la vocación de la Quemadera.

Puede ser compasiva: le regala a la vieja de la joroba su maletín y su carretillón repleto de tomates. Escapa en el horario de almuerzo de su oficina para ir a tirarle tomates a los monos del Zoológico de 26.

Una tercera zona de subjetivación se llama el Soldador. El Soldador pinta cuadros baratos; eso que él vende no es arte sino “guarapo blandito” para los yumas [gringos]. Sus cuadros se le convierten en una “cochiná”. Eso pasa “cuando uno vive en la cochiná”.

Un exiliado cubano, presunto Polinices, vive en Nueva York y cuenta por mail a la hermana de Cuba su sueño recurrente: dos tipas están atrapadas en un nido y tienen alas; no

pueden volar porque hay dos lobos que no las dejan. Tienen que estar bajando las alas todo el tiempo porque las alas solas se les paran. Por eso están “ostinás” y se las quieren cortar. El Hermano exiliado que se pasea por el puente de Brooklyn con su pesadilla les grita que no se corten las alas, porque en algún momento podrán volar y entonces no tendrán con qué.

La Madre (Patria o Antígona) alienta a sus hijos para que vayan a la guerra. Cruza bajo el fuego enemigo apretando al hijo contra el pecho. Quiso salvarlo y lo asfixia. La Madre, claro, es la suprema Quemadera.

La Madre no me dijo empínate
La Madre no me dijo arrodíllate y reza
La Madre no me dijo levántate y anda
La Madre me cargó
Y con sus pies recorrí todo el camino
La Madre que me parió me llevó hasta donde estaba la bandera
Todos los días
Todas las mañanas
Hasta que mis pies dejaron de sangrar
Yo no sé por dónde he de morir
¿Por la boca? ¿Por las manos? ¿Por la cabeza? ¿Por los huesos?
Pero aquí estoy
Sin llanto
Sin altura
Con la columna virá
Y la boca salá
Y la lengua más larga que nunca
Para que ustedes me condenen
Para que ustedes me maten
¿Pueden hacer otra cosa?

Contra la “puerta trancá” de los sujetos oscuros que no quieren acontecimiento, contra el “guarapo blandito” de los reactivos que bailan con la música que les tocan, el texto de

Orizondo produce un cuerpo glorioso que se sale por todos los agujeros. La obra termina citando un famoso poema del José Martí adolescente.

El amor coma madre coma a la patria no es el amor ridículo a la tierra coma ni a la yerba que pisan nuestras plantas punto y coma es el odio invencible a quien la oprime coma es el rencor eterno a quien la ataca punto

Conclusiones

El plano de performance es aquel que golpea directo sobre la sensorialidad y produce comunicación más allá del signo. No me extenderé en este concepto, profusamente estudiado. Lo que quiero destacar es que muchas obras latinoamericanas de hoy, para hablar de revolución, privilegian la “producción de presencia”, como le llama el teórico alemán Hans-Ulrich Gumbrecht.

En todos estos textos abundan cuerpos movilizados que se desbarrancan para producir lo que no hay, como la Vaca de Orizondo.

Los seis textos rezuman un contenido afectivo que es cultura e historia de cada país. Todos refieren a algún entrañable “país de mierda”, vislumbrado desde este presente. Todos se manejan con alguna gloriosa Quemadera.

Abril 2016 - enero 2017

Referencias / Bibliografía

Anderson, Perry (1993). “Modernidad y revolución”. En Nicolás Casullo. *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por Asalto. Disponible en: <http://cipec.nuevaradio.org/b2-img/AndersonPerryModernidadyRevolucion.pdf>

Badiou, Alain (2008). *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2. Buenos Aires, Ed. Manantial. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/29830184/Alain-Badiou-Teoria-del-Sujeto>

Gumbrecht, Hans-Ulrich (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México, Universidad iberoamericana.

Hernández, Martha Luisa (2014). “Una mirada al fenómeno teatral *Antigonón, un contingente épico*”. *El Caimán barbudo*. La Habana, agosto. Disponible en: <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-escenicas/2014/08/una-mirada-al-fenomeno-teatral-antigonon-un-contingente-epico/>

Lyotard, Jean-François [1979] (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Ediciones Cátedra. Disponible en <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/la-condicion-posmoderna-de-jean-francois-lyotard.pdf>

Morena, Marianella (2014). “La singularidad es la revolución”. *Artezblai, Periódico de Artes Escénicas* (Bilbao). Disponible en: <http://www.artezblai.com/artezblai/sobre-los-paradigmas-unicos-cuando-de-verdad-escenica-se-trata-o-la-singularidad-es-la-revolucion.html>

Orizondo, Rogelio (2013). *Antigonón un contingente épico*.

Sanguinetti, Santiago (2014). “La risa es negra”. Disponible en <http://www.elpais.com.uy/sabado-show/risa-negra.html>

_____ (2015). *Trilogía de la revolución*. Montevideo, Estuario Editora.

_____ (2016). “La yuxtaposición como procedimiento de montaje político”. Disponible en

<https://saquenunapluma.wordpress.com/2016/01/29/la-yuxtaposicion-como-procedimiento-de-montaje-politico-por-santiago-sanguinetti/>

_____ Entrevista sobre la Trilogía de la Revolución <https://www.youtube.com/watch?v=gn1LYmqKSIE>

“No nos disfrazamos de campesinos”.

Experimento y eficacia de un teatro (Estudio de caso: Teatro Escambray)

Rosa Ileana Boudet

Mientras proliferan juegos, absurdo, crueldad y grotesco, los nuevos autores quieren hablar de las situaciones cercanas al público. *Unos hombres y otros* de Jesús Díaz, comienza con una “mala palabra” de las que nunca se dicen en el escenario. La escenografía indica un claro en el monte, el Jabao está acostado frente al público, entran El Niño y Lolo y en cuanto lo divisan, le gritan ¡Maricón! (1983, 5). La palabrota conmociona el escenario minúsculo de la sala El Sótano en la puesta de Lilian Llerena. Dos grupos de personajes en tríadas (Jabao, Niño y Lolo) y (Erasmus, Méndez, Carmenati) y más de quince miembros de la patrulla de la LCB (Limpia contra Bandidos). ¿Quiénes son? Hasta ahora hemos visto a una miliciana tímida que se enamora de Ñico en *Santa Camila de la Habana Vieja* de José Ramón Brene, pero nunca un grupo de hombres armados que observa la muerte como algo natural.

Por culpa del Jabao “los comunistas rompieron al Gato y casi nos rompen a nosotros” dice Niño. A través de escenas cortas (el Primer Acto tiene siete y el Segundo, cuatro) seguimos a los bandidos en su intento por librar el cerco mientras los milicianos los persiguen. En la primera, la banda escoge la salida por Cañitas –el llano–; en la siguiente, la patrulla se pregunta cuál camino habrán seleccionado y Erasmus se aventura por la opción menos lógica para llegar a la costa. La decisión es el *leitmotiv*. Si los “bandidos” son un bloque monolítico de hombres acorralados, la patrulla vive el drama de Erasmus, pendiente de una sanción al cometer un error que costó la vida al mejor de sus combatientes. En el Primer Acto se propone recobrar la confianza de sus subordinados. El Segundo, después de la captura de la banda, se concentra en su culpabilidad. Para librarse de ella o atenuarla, busca alistar a Carmenati en el pelotón de fusilamiento y le exige una decisión inmediata.

CARMENATI. ¡Qué problema ese!

MÉNDEZ. ¿Cuál problema?

CARMENATI. Esos hombres.

MÉNDEZ. ¿Qué hombres, ni hombres? Son unos criminales. Unos asesinos.

CARMENATI. Sí, pero también son hombres.

MÉNDEZ. ¿Entonces tú no estás de acuerdo en que hay que fusilarlos?

CARMENATI. Sí, pero vaya, voluntario...

ERASMO. No hay otro camino... Decide (Díaz, 1983, 28).

Al final de la mejor escena –la decisión– Carmenati, que se debate en cuál es su deber, se niega a fusilar hombres desarmados. Sin embargo, al oír a los bandidos contar crímenes atroces y enorgullecerse de sus hazañas, escoge ajusticiarlos. Obligado por la evidencia y la presión moral, participará del pelotón. No se profundiza en los excesos ni en la violencia de los jefes militares que, obligados por las circunstancias de la guerra, tomaron decisiones erróneas ni en la psicología del experimentado Erasmo, en busca de paz interior, al descargar su responsabilidad en el más joven. Sobre todo, minimiza la crueldad del fusilamiento en aras de defender el tema de la elección.

Estrenada en el Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas 1967, fue muy bien recibida por lo desacostumbrado de su temática y la necesidad del público de reconocerse en la escena. Hoy me pregunto cómo un texto que teatraliza una guerra entre cubanos y discute la muerte por fusilamiento no causó una conmoción en el público. Un año después, un grupo de actores, directores y técnicos de los elencos más importantes de la capital, insatisfechos con la “práctica teatral establecida”, deciden buscar otro camino. Crean en 1968 el Teatro Escambray y al año siguiente reponen la obra de Jesús Díaz.

En 1974, en busca de un reportaje para la revista *Revolución y Cultura*, visité por primera vez su campamento La Macagua, a unos kilómetros de Cumanayagua, en el macizo montañoso del centro de la isla. Renuente a las entrevistas, su director, Sergio Corrieri, protagonista de *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea y actor de Teatro Estudio, no creía pertinente hablar sobre el grupo sino “experimentar”. Me habló del tiempo de la lluvia, apropiado para los ensayos, y de la seca, para actuar al aire libre. Sorprendida y cautivada por la ligereza con la que un excelente actor se asumía como campesino, no me di por vencida. Mucho después supe que sí concedió entrevistas pero eso no cambia mi percepción de nuestro primer encuentro. Como no podía llegar a la redacción con las manos vacías y Sergio no quería propaganda, encontré, en la comunidad de La Yaya, en Mataguá, a 16 kilómetros de Santa Clara, a Flora Lauten, actriz de Teatro Estudio y de Los

Doce. Desde enero de 1973 dejó el Teatro Escambray para cuidar de sus hijos pequeños. Hacía teatro con sus pobladores para los que escribió pequeños “actos”, recopilados como *Teatro la Yaya*, una escena local y única.

De cómo algunos hombres perdieron el paraíso de Lauten, se representaba al aire libre. Los actores salían de un vara en tierra y se confundían con los espectadores sentados en sus taburetes o encima de sus caballos. El espectáculo –rústico y noble– intentaba hacer rectificar a un grupo de campesinos, que influidos por los Testigos de Jehová, se negaban a sembrar tabaco. Una asamblea sobre la historia de Cuba pretendía convencerlos. En *Este sinsonte tiene dueño*, sobre las mujeres en las vaquerías, Flora, al interpretar a Rosario, no minimizaba sus habilidades histriónicas para igualarse a sus espontáneos actores, sino los entrenaba en técnicas de memorización, empleo del cuerpo, desinhibición y les entregaba algo que no está en los manuales de actuación, un vehículo de expresión.

Aunque quise dedicarle al Escambray el número completo, la dirección de la revista publicó un *dossier* reducido titulado “Teatro Escambray: una experiencia sin experiencia previa”, portada de Aldo Menéndez y fotografías de Pirole. La embocadura de un teatro a la italiana, incrustada en las montañas, que entonces no me pareció una buena idea, terminó por ser una imagen bastante exacta de los propósitos del grupo que empezaba a conocer. Entusiasmada con el Teatro de la Yaya, reconocí allí algo que sentí muchas veces en el Escambray: el arte se integraba a la vida cotidiana de los poblados sin relación anterior con el teatro.

La crítica que en la actualidad ironiza sobre la posición privilegiada del Teatro Escambray por su adhesión política, no podrá imaginar que no tenía el beneplácito del Consejo Nacional de Cultura, era contracultura y abogaba por el debate y la discrepancia. Era la dialéctica del espectador de Tomás Gutiérrez Alea y el teatro tosco de Peter Brook “donde el arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno” (Brook, 87). Este se completó con mi reportaje sobre La Yaya, un fragmento del informe del Teatro Escambray “El teatro. Un arma eficaz al servicio de la revolución” y el recuento de de los pintores Alberto Jorge Carol y Juan García Miló de sus exposiciones móviles en las que los campesinos discutían sus obras, los cuadro-debates.

Me quedé siempre con muchas ganas de volver. Y volví. De mi relación con el grupo surgieron crónicas, reportajes, libros y el recuerdo imborrable de los actores, trabajadores, técnicos y dirigentes que conocí. En 1978 los acompañé como periodista a la IV Sesión de Teatro de Naciones en Caracas y constaté que la experiencia “sin experiencia previa” interesaba en los barrios pobres de San Miguelito y el 23 de enero, en Panamá y Venezuela. Y en un festival en el que Tadeusz Kantor y Kazuo Ono eran las estrellas, Gilda Hernández ocupaba los titulares del periódico *El Nacional* con sus declaraciones a Teresa Alvarenga: “No nos disfrazamos de campesinos”. Su intención era profundizar con medios artísticos en la realidad y no suplantar la voz de su público. Los seguí a su campamento, fui a sus debates, asistí a sus estrenos y a los festejos por sus aniversarios. A veces para escribir algo puntual, invitada o espectadora. Sin embargo, nunca había vuelto sobre los textos. Me maravillo de los que escriben hoy sin referencias, sin haber escuchado ninguna de sus grabaciones ni conocer su archivo. Entre mis papeles, encontré una “ponencia”, leída en La Macagua, durante el Encuentro por el XXV aniversario del grupo (1993) que inserté en mi libro *Cuba: Viaje al teatro en la Revolución*. Tres años después asistí a Teatro y Nación --organizado en su sede-- y terminé, sin despedida, mi relación formal con el Teatro Escambray, ya que desde entonces no he podido asistir a sus espectáculos ni cumplir con sus invitaciones.

Una provocación (1993)

Quisiera interpretar que las “respuestas sin preguntas” del texto de Rine Leal, que toman como punto de partida mi artículo de 1975, son sólo una provocación para el análisis sereno que le debemos al Teatro Escambray en sus veinticinco años. Si un breve texto [“Socialización del teatro”] sobrepasado por el tiempo y la evolución del pensamiento de su autora puede contribuir a este debate, será el mejor destino de un acercamiento crítico por lo ligado a mi aprendizaje con el grupo.⁷ Sus obras no están terminadas y son hipótesis a verificar de acuerdo con la respuesta de sus espectadores, incorporan la retroalimentación comunicativa dentro de la estructura dramática, que no es un hecho fijo e inmutable, sino extiende su creatividad a los espectadores. Era la “socialización de la creación” [...] y eso no existió antes del 68 para la escena cubana, como tampoco un colectivo de soñadores que intentó plasmar imágenes nuevas (y no precisamente dóciles)

⁷ Boudet, Rosa Ileana (1999). “Preguntas ¿sin respuestas?”. *La Gaceta de Cuba* 1: 2-4. Leal, Rine. (1997) “Respuestas sin preguntas”. *La Gaceta de Cuba* 1: 16-18.

en la búsqueda de un teatro crítico que hizo de su función ancilar y su voluntad de servicio un instrumento para “cambiar la vida”. Si continuó por esta línea de pensamiento –no era mi intención– es para apuntar mi punto de vista sobre un tema al que se vuelve una y otra vez de manera distorsionada. El texto que le debo al Escambray no es sobre su pasado, su historia, su incuestionable lugar en la cultura cubana, sino sobre las contradicciones de su presente, de manera que mis observaciones críticas de hoy, como el trasnochado artículo de 1975, contribuyan a repensar una escena y una experiencia que están vivas y cambian.

Está de moda olvidar la historia o amoldarla a nuestras personales conveniencias. Por una extraña razón, lejos de entender la naturaleza de un fenómeno, ubicarlo en su real contexto para extraer ideas y sugerencias que nos permitan actuar en el aquí y ahora de nuestra peculiar circunstancia histórica, etiquetamos los procesos, reducimos los movimientos, nos interesamos en oposiciones maniqueas y ofrecemos con palabras nuevas análisis de un mecanicismo ingenuo. La supuesta “vanguardia” que el Escambray significó, término que nadie más que yo empleó por suerte [el texto se preguntaba si el grupo era excepción o vanguardia] no era una consideración política porque el Teatro Escambray no fue ni es un “teatro oficial”. Cuando comenzó muy pocos estudiosos se interesaron –Graziella Pogolotti era parte del grupo, dentro fuera, cercana y distante– y su lucidez crítica ha acompañado su recorrido. Pero sus hacedores eran reacios a conceder entrevistas y adelantar con manifiestos grandilocuentes lo que debían expresar los resultados escénicos. ¿Qué ocurría? Un experimento. Ni colectivo que se entregaba dócilmente a la ideología dominante, apadrinado por instancias estatales, ni beatíficos funcionarios que lo amparaban, sino una acción teatral que involucra diferentes disciplinas y encontró apoyo en la comunidad a la que servía e intentaba trascender con medios artísticos. ¿Con cuáles otros pudo *La vitrina* de Albio Paz, conseguir reflejar esa imagen contradictoria y extrañada del campesino con la cual todavía hoy identificamos el egoísmo? ¿Cómo podía hablarse de servidores sumisos cuando a partir de *La vitrina*, las versiones de *El paraíso recobrao* o *Las provisiones*, hasta *Molinos de viento* de Rafael González, cada propuesta del Teatro Escambray ha producido polémica y generado opiniones contrapuestas? ¿Es *Accidente* de Roberto Orihuela una pieza apologética? ¿Representa la imagen acostumbrada del obrero?

Si se trata de nombrar las cosas con propiedad, no cabría nunca colocar al Teatro Escambray en una dimensión estrecha. El mismo lema que Leal cita tenía un adjetivo: el

teatro es un arma “eficaz” al servicio de la Revolución. Y la eficacia son sus técnicas y procedimientos, la refuncionalización dramática de la décima y la ritualidad comunitaria, el empleo de los “momentos abiertos al debate y la improvisación”, los efectos de desvestimiento, los nuevos roles asignados al narrador, el empleo de los espacios (locaciones y anfiteatros naturales) y la integración de la concepción escénica a los requerimientos del entorno. Ello por citar sólo elementos estructurales, sin abordar algo más complejo, su búsqueda de una escena cómplice y comprometida que no aspira a la inmortalidad sino a la vigencia. Presentar al Escambray como el obediente servidor de una doctrina bajo el amparo del paternalismo oficial es negarle su condición de rompimiento e insatisfacción, escena contestataria que ha mantenido contra viento y marea. ¿Por qué reducir el proceso de búsquedas, angustias y afirmaciones que conduce al espectáculo? ¿Por qué desconocer el papel de la investigación social y la convivencia dentro de una comunidad como práctica novedosa? Mientras para Leal el signo de apoyo e identidad política invalidan el hecho artístico, a mi modo de ver, el problema es de otra naturaleza. Si prestigiosos investigadores de todas partes del mundo se volcaron voraces sobre esta audaz aventura cubana –y está por revisar su incontable bibliografía– es porque se adhiere de manera sustantiva al proyecto y la sociedad en transformación pero no desde la incondicionalidad, la postura acrítica o el conformismo servil. Para los avisados estudiosos, prejuiciados por las nefastas secuelas del realismo socialista, debe ser impensable un proyecto teatral que, arraigado en su comunidad, combine fuerza moral con valentía artística y hable de los temas más crudos. Basta hacer un inventario de los conflictos abordados en su repertorio para reconocer su papel como “examen de conciencia”.

Reivindicaron la posibilidad del arte como herejía con limitadas herramientas y defendieron lo que ya es una conquista. Si la escena cubana transita hoy por un camino plural y el teatro ocupa un espacio de discusión y convivencia, diálogo y complicidad (que en ocasiones pareciera suplantar el papel de la tribuna o el periodismo) es también, en buena medida, resultado de sus veinticinco años de labor. En lugar de lamentarnos de este teatro oficializado que no tuvo espacios en las primeras planas, en vez de ocuparnos de este teatro protegido que no tuvo mecenas, las preguntas que compartiría con el Teatro Escambray son de otra naturaleza. ¿Cómo puede existir una dramaturgia con identidad propia en medio de una región que se ha igualado tanto al resto del país? ¿Cómo ha

influido la nueva organización del grupo, ahora una sedentaria ocupación profesional? ¿Cómo y de qué forma encuentran nuevas ideas? ¿Cómo entablan el diálogo con espectadores que ahora tienen televisores y videos y reconocen al Teatro Escambray como “tradición”? ¿Cómo jóvenes y mayores coexisten en afectuoso desacuerdo? ¿Cómo transmiten su legado cuando sucesivas generaciones no han visto nunca a Ana López – personaje de *La vitrina*– y muchas piezas no están ni estarán en repertorio? ¿Cómo imaginan su futuro? ¿Un grupo más?

[...]

Festejé con ustedes el décimo aniversario en La Yaya. Participé de sus quince años cuando Sergio Corrieri dijo “para resistir al tiempo y pertenecer al futuro hay que ser primero del presente”. Los acompañé en sus veinticinco con enorme gratitud porque su trabajo ha sido un descubrimiento que me obliga y compromete. Les debo experiencias inenarrables en los barrios populares de San Miguelito, en Panamá y el 23 de Enero, en Caracas, donde encontré un “teatro de los límites” que hizo de la pobreza una noble materia para el arte. Ojalá las reflexiones de ese libro ajado y amarillento sirvan para que sus interrogantes y respuestas sean otra vez, en un próximo encuentro, impugnadas, rectificadas y renovadas.

Al reproducirlo vuelvo al Escambray sin empañar mi agradecimiento –viví con el grupo un intenso aprendizaje que pocos críticos han tenido la fortuna de ensayar– así como intento cumplir con mi obligación de repensar y revisar el pasado. Al mismo tiempo, aclarar las circunstancias de un debate que no fue tal, ya que en el evento organizado por el crítico Omar Valiño, un moderador debía interpelar las ponencias. Rine Leal, defensor vehemente del grupo en *La dramaturgia del Escambray*, pero arrepentido, partió de mi artículo escrito veintitrés años antes. El respetado crítico y profesor intenta desdecirse de sus apasionadas opiniones y sugiere “la corriente renovadora no fue permitida a otros teatristas” y le fue “autorizada” al grupo por su incondicional identificación política. Aunque no suscribo en su totalidad “mis preguntas”, las reproduzco para que se comprenda que la reflexión vive en su aquí y ahora y no en el vacío. De ahí que un crítico sagaz en un libro lleno de interpolaciones (Abreu Arcia, 162), contrapone un artículo mío de 1978 al juicio descalificador de Leal. Uno fue escrito por una principiante a pie de obra y el otro, era parte de un afiebrado debate. No son excluyentes. Los participantes del

encuentro en La Macagua escucharon dos puntos de vista e hicieron sus conclusiones sobre dos miradas sobre un grupo que se debería estudiar y no desacreditar. Abreu lo remata con la cita de un trabajo inédito sobre los textos y los teatristas silenciados en la etapa. Eso lo sabe el crítico en el 2007 pero en 1975 ninguno de nosotros sabía cuántos textos dejaron de escribirse. Y si hubo autores apartados de la escena, un “quinquenio gris” y decenas de artistas sufrieron la parametración y el ostracismo, la responsabilidad no es del Teatro Escambray. Una corriente renovadora no se instala ni decreta, ni necesita permisos ni autorizaciones. Muchos autores que Abreu Arcia no menciona –René Ariza, José (Pepe) Santos Marrero, Matías Montes Huidobro– como se ha descubierto, crean en esa etapa sus obras más rupturistas.

En los 70 los textos del Escambray participan de la intensa ideologización del periodo, pero si consulto obras de corte realista como *Piezas de museo* de Raúl González de Cascorro o *Los chapuzones* de Ignacio Gutiérrez solo por necesidad de la investigación, cada vez que releo *La vitrina* (1971) de Albio Paz, le encuentro más encanto, me divierto como la primera vez y hallo más parentescos entre la obra y la tradición bufa del siglo XIX. No es un calco de la bucólica campestre sino su parodia. Juan José Guerrero introdujo el “guajiro” en *Un guateque en la taberna un martes de carnaval*, *Una tarde en Nazareno* y *Las boas de Petronila* (1864) y con el personaje de Ildefonso, Alfonso, o Alifonso, creó el dialecto descoyuntado y los ambientes de décimas, tiples y güiros que configura también la arcadia satírica de Antonio Enrique Zafra en *La fiesta del Mayoral* y José Socorro León en *Garrotazo y tente tieso* (1863). Paz retoma la escasa tradición escénica rural y le otorga un sello propio. Los campesinos de sus obras provienen del esperpento de Valle Inclán y parecen retratados en los espejos cóncavos del Callejón del Gato. Se relacionan con la investigación del entorno social que Laurette Séjourné testimonió y el papel de la investigación. En *La vitrina* el gobierno solicita a los campesinos arrendar sus tierras. Algunos las recibieron por herencia y otros, como en *La sorpresa* de Virgilio Piñera, gracias a la salvadora Reforma Agraria. El estado la requería para sus planes agrícolas. Albio participó de una investigación sociológica paralela a la edificación de los pueblos nuevos y quiso devolver la imagen que recibió del campesino, ya que este, al vislumbrar un cambio que le traería felicidad, veía amenazada su libertad, forma de vida y tradiciones. Los debates realizados en el seno del grupo sobre qué imagen ofrecer fueron intensos hasta que –por insistencia del autor– fue farsesca, no lineal, agresiva, como vista por un lente

adulterado. *La vitrina* es cruda y subraya de forma incisiva el conflicto entre individualismo y colectivización. Después de exponer el pasado del campo, llega la Revolución cantada en décimas: “Una mañana temprano/ llegó el rumor de otra sierra:/ algo pasa con la tierra,/ ahora va a cambiar de mano;/ ya no será un don Fulano/ el dueño de otro sudor/ todo toma otro color/ viene una Ley Necesaria/ viene la Reforma Agraria/ viene a arrancar el dolor.” Pero acto seguido Ana López dice: “Hay que hacer algo pa defender este gobierno... y busca alambre, Pancho, ¡Busca alambre pa cercar lo de nosotros!” (Paz, 2004, 30).

La contradicción entre Reforma Agraria y “cercar el sitio” asume el carácter de *gestus*: el horizonte del campesino y su meta son la pequeña parcela. Ana, oriunda de un lugar intrincado y sin instrucción, al recibir el pedazo de tierra al que tiene derecho, quiere cumplir la última voluntad de Pancho y enterrarlo allí. Con desenfado, originalidad y eticidad, –el autor muestra un gran respeto hacia sus espectadores–, rompe con los conceptos manidos sobre lo fácil, entendible y por lo tanto popular, y asimila de Brecht no sus aditamentos externos sino la esencia de la fábula. Los artistas a priori no tenían soluciones ni impusieron esquemas ni estereotipos. Como expresa Corrieri “porque a veces tratamos problemas que la sociedad en su conjunto no ha dado solución, la confrontación con el público, la discusión colectiva, la intervención activa de los factores interesados durante el proceso de creación de la obra son indispensables. No somos francotiradores. Somos soldados de la Revolución” (Corrieri, 1984, 7).

A partir de la anécdota, Paz trabaja diferentes versiones con los mismos recursos: la décima como narrativa, el paréntesis estructural (momento abierto al debate de los campesinos entre sí y con la obra) saltos en el tiempo y el espacio y recursos “desacostumbrados”, infrecuentes en una escena destinada a un público desconocedor de las convenciones teatrales. Ana se aferra con terquedad a enterrar a Pancho en su “altoconsumo”. Prolifera un lenguaje arbitrario como fuente de comicidad: los campesinos padecen una *úrsula en el diodeno*, viven en la *indulgencia* y quieren *superitarse*. Antes de darle sepultura a Pancho, Ana comprende que si lo hace, la tierra no le alcanzará para sembrar, a menos que lo haga encima del muerto. Y voluntariosa y empecinada, cambia de idea y lo lleva al cementerio. El velorio se transforma en asamblea con la llegada de la “comisión” encargada de explicarle a los campesinos las ventajas del arriendo. Estos “mueren” y “desmueren”, el mundo se vira al revés, dislocado, y la muerte colectiva es

jolgorio, guateque y fiesta. La discusión de cómo librarse de esa muerte del campesino como clase social, deviene la obra abierta de Umberto Eco. Para Albio, el campesinado estaba amenazado con desaparecer. Todo a partir de dos torres de luces, unos taburetes, una guitarra, claves y un féretro. En el libro de Séjourné se intuyen las tensiones del grupo para crear el texto, lo mucho que debatieron sobre la caracterización, la insistencia en los “hijos bobos” pues el gobierno aumentaba las pensiones si las familias tenían discapacitados.

Después de asistir a varias representaciones, Fidel Castro confesó, en una reunión con el grupo, que le interesó el “experimento” porque refleja las contradicciones. A partir de su estreno en La Yaya, conmovido porque la Ana de Lauten “llora de verdad”, insiste en que a la obra le faltó enfatizar en la “voluntariedad”. El campesino era libre de integrarse o no a los planes estatales. Algún día será una “obra histórica” (Sejourné, 312). Pero Paz no acepta ninguna de estas sugerencias. *La vitrina* se estrena (El Bedero, Cumanayagua, 1971) por el Teatro Escambray y regresa en el Panorama de Teatro y Danza (1975) en el Teatro Mella, interpretada por el grupo de la comunidad de La Yaya, dirigida por Flora Lauten. La obra resistió la tentación de complacer a los espectadores y al máximo dirigente y se mantuvo fiel a su autor que sugirió un tríptico pre-renacentista en sus acotaciones y no obedeció consejos. Hoy perdura y se incluye en las antologías.⁸ En 1977 Albio pensaba que era “historia” y en el Escambray no tenía nada que hacer, me dijo, ya tenía otra idea, proyecto o locura en su cabeza. El tema volverá con *El rentista*, en la que un campesino se arriesga a perder su condición, al abandonar su tradición de lucha. En ambiente de farsa, muere y resucita mientras un actor propone: “Hemos cambiao el pensamiento/ yo y el público presente/ no es el *vistuario* aparente/ y hay que hacer desvestimiento” al tiempo que lo despojan de su sombrero, sus polainas, su vaina, sus espuelas y se abre el debate.

La primera obra que abordó el tema de los Testigos de Jehová es *Y si fuera así*, una adaptación de Sergio Corrieri de *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht, sobre la neutralidad frente a una hipotética invasión de los Estados Unidos. Al morir su esposo, Teresa se incorpora a la lucha, no en la España de la guerra civil sino en el Escambray. Dirigida a los miembros de la confesión, neutrales y no violentos, en una zona que vive un

⁸ *Teatro y revolución*. Pogolotti, Graziella, Leal y Boudet. Eds. (1980). “La vitrina”. La Habana. Editorial Letras Cubanas. 7-30. y *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008). 30 obras en 50 años*. “La vitrina”. Omar Valiño, concepto y selección (2011). La Habana. Tablas-Alarcos. 7-47.

enfrentamiento prolongado, no los ataca, sino brinda al público elementos para reflexionar. Es comprensible que al investigar la realidad de la zona, este fuese un tema para el teatro. Las tres versiones de *El paraíso recobrao* (1972, 1974, 1978), de mucho interés para los investigadores, se originan con cada nueva puesta en escena, ya que cada vez se somete a una revisión prolija y en ocasiones radical. Dos de ellas son de Albio Paz, a quien sin dudas el Escambray debe sus mejores obras, y la tercera, del director Elio Martín.

Albio (1936-2005) nació en Zulueta y fue desde peón de albañil hasta vendedor ambulante. A partir de 1959 se dedica a la escena, integra las Brigadas Francisco Covarrubias, el Conjunto Dramático Nacional y Taller Dramático. En 1968 es uno de los fundadores del Teatro Escambray. Cuando participó como actor en la muestra teatral de las Olimpiadas de México con piezas de Virgilio Piñera y Manuel Reguera Saumell, a pesar de que gustaron, sintió que había defraudado. No era lo que se esperaba. Con vocación tardía, empieza a escribir por necesidad, ya que no existen las obras sobre estos temas. Es uno de esos personajes inolvidables del que guardo muchos recuerdos amables. Casi treinta años después, al releerlo, algunas de sus obras integraron su *Teatro* con mi prólogo, mantengo casi todas mis consideraciones de entonces. *El paraíso...* no discute la religiosidad ni cuestiona el derecho de los pobladores a profesar sus creencias, sino que a partir del culto (Albio penetra en los templos, lee sus revistas, entrevista a hermanas y hermanos y acude a sus salones) y a través de la sátira, ridiculiza sus métodos proselitistas para “captar” a los campesinos con la promesa de un paraíso dirigido por Jehová. Aprehende su lenguaje, crea situaciones hilarantes, juegos de palabras y chistes al mezclar el guateque con la teatralidad del acto religioso y las “captaciones”.

La primera versión es muy desenfadada y atrevida, pero se deshilvana al contar los problemas internos de la confesión, que culminan con la crucifixión de Moisés, uno de los hermanos. La segunda critica al buen vecino, bondadoso y caritativo, que se aprovecha de la crisis o la confusión. Llega el humor negro –la muerte del hijo de Noemí y Juancho, atacado por la “vaca pinta de José”– con controversias, décimas y música. Tiene un trazado grueso y de farsa, sobre todo cuando el hermano Moisés le promete a Panchita el regreso de su marido en otra vida.

PANCHITA. ¡Ay viejo, no me diga eso! Mire que si el viejito se muere y yo lo veo aparecer por el trillo ese, me cago toa.

MOISÉS. Hay que creer en la “asistencia” de Jehová, Dios, Panchita.

PANCHITA. ¿Jehová Dios? ¡Qué va, si yo ni en Dios creo! ¿Usted cree que yo voy a creer en Dios si yo no lo ha visto? (Paz, 1978, 149).

Se reitera, como en *La vitrina*, la arista grotesca. De un lado los vigilantes y raudos “jehovases” con sus métodos y del otro, el egoísmo y la ignorancia, caldo de cultivo para su auge y proliferación. Vi esta última versión en muchas ocasiones representada también en la IV Sesión del Teatro de Naciones 1978. La hermana Sarah llega de Santa Clara en una guarandinga para adoctrinar a sus feligreses. Babilonia, una anciana de la picaresca y su comadre Edelmira, son el contrapunto. La primera ve cómo peligra su ansiada mudada al pueblo nuevo si su marido no acepta las exigencias de los religiosos. Al final, toca una “bunga” un poco libertina y los campesinos echan a los adoctrinadores fuera del local en una fiesta parecida a la de los apósitos del Teatro Popular de Paco Alfonso en los años 40.⁹

En 1976 el grupo viaja a Angola y ese mismo año viven cuarenta y cinco días en San Pedro de Palmarejo. Cuando lo visité, el pueblo, muy cercano a Trinidad, aislado durante el capitalismo, tenía todavía casas de barro. Se investigaba para *De como San Cleto le vendió a San Cleto*, después *San Cleto* de Julio Medina. Allí representaron *El ladrillo sin mezcla* de Sergio González y *El patio de maquinarias* de Pedro Rentería, que critican la ineficiencia en la construcción, los servicios y la maquinaria ya que muchos campesinos se han proletarizado. Los personajes Retranca, Simplicio, Pancho y Guille exhibían carteles como en el teatro chicano.

Es lógico que un proceso tan transparente como el del Teatro Escambray visto desde fuera o analizado desde la academia produzca lecturas contrapuestas y reductoras. Le han llovido acusaciones de dirigismo, intervención, foquismo y en la propia sesión de Teatro de las Naciones, Cheriff Khaznadar lo consideró “paracaidismo cultural”. Algunos jóvenes, acostumbrados al juicio de los años 90, lo perciben como teatro oficial. El profesor Gustavo Geirola lo considera “amputación”, imposición y apéndice estatal ya que a su juicio sus técnicas brechtianas están al servicio de la alienación cultural. Consideraciones de esa

9 Cf. Paz, Albio (2010). “El paraíso recobrao” Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo Eds. *Antología de teatro latinoamericano*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, Tomo 3, pp. 159-210.

naturaleza –y hay muchas– desconocen los textos y la copiosa bibliografía escrita por quienes vimos la obra en su momento y para sus espectadores.

La tercera versión fue muy efectiva y es la más explícita sobre la necesidad de utilizar argumentos y no consignas. “Culto” y “asamblea” se confunden, la música celestial impaciente a la hermanita Sarah y ella, que prometió no hablar de política, le exige a los campesinos no integrarse a los planes. “Les quitaré –dice– las ideas a tos los que quieren mudarse para esos pueblos inicuos” (Paz, 1978, 228). Los campesinos, curiosos y confundidos, descubren la manipulación y la expulsan del templo. Más que sobre los métodos coercitivos empleados, la universalidad del teatro de Albio proviene de expresar la angustia ante el cambio. Con la mudada a un pueblo nuevo, el campesino accedía a edificios de mampostería, electricidad, escuelas y médicos, está feliz pero al mismo tiempo, inseguro sobre qué le depara el futuro. Sobre *El paraíso...*– escribió Leonardo Azparren– “El servicio que se presta no se dirige tanto a la exaltación de un proceso político en el que el Teatro Escambray es portavoz, como a la explicación de los diversos aspectos de ese proceso. Se discuten problemas más amplios y es claro que la pieza busca cuestionar y anular todo tipo de proposición religiosa”. Desde luego, lo que más le interesó fue su “carácter popular”.¹⁰

EDELMIRA. ¡Vamos a botar esta gente de aquí, viejo! ¡Se van a aprovechar de cómo tenemos la cabeza y nos van a pasar pa la Obra!

TIMOTEO. (*De frente al público, en el extremo contrario a Edelmira*) ¡Delmira no tendrá vida eterna, no irá al Paraíso!

EDELMIRA. (*De frente al público, detrás del pilón*) ¡Pero si yo lo que quiero es un vivir distinto, en lo claro, en lo limpio..! ¡Como las personas!

NOEMÍ. (*A María*) ¿Y dejar el rancho de guano y el piso de tierra?

MARÍA. ¿Y la luz de las chismosas y el humo del fogón de leña? (Paz, 1978, 111).

El grupo indaga por qué los campesinos eran captados y no se interesa demasiado en la naturaleza de sus creencias. Uno de los temores más arraigados de estos, apuntado en *La vitrina*, era carecer de productos para el “cambeo” ya que con la mudada al pueblo nuevo, los vecinos tendrían que vivir solo de la cuota (libreta racionamiento).

¹⁰ Azparren Jiménez, Leonardo (1983). Citado por Boudet en *Teatro nuevo: una respuesta*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

Sergio González en *La provisiones* (1973-1975), antes titulada *Las provisiones de Jehová*, no hace una farsa sino un drama. Los Hermanos captan a Damiana para la Obra, retraída y huidiza por la muerte de un hijo, y le prometen reencarnará durante un cli de luna. Cuando se niega a que su marido Pedro arriende la tierra otorgada por la Reforma Agraria, todo se transforma y en una “asamblea”, (paréntesis estructural), los campesinos discuten qué hacer. Guiados por Cleto, deciden arar la tierra de quienes se niegan a arrendarla. Es la única que refleja alguna coerción. El grupo insiste en emplear fórmulas de participación: asambleas, paréntesis, discusiones y fiesta colectiva con voladores y cerveza.

Asentados en la zona y después de una investigación, producen tres obras sobre la Lucha contra Bandidos. Algunas fueron muy representadas como *El juicio*, de Gilda Hernández (1973) –publicada con fragmentos de sus diferentes versiones– el intercambio con sus espectadores. Parte de la necesidad de reubicar en otras zonas del país a los colaboradores de las bandas rehabilitados y empieza con la elección de los jueces de la comunidad. Presenció la representación número setenta y dos, en San Pedro, en el municipio de Caracusey (28 de noviembre, 1975). “El juicio utiliza al público como personaje [...] escribe Gilda Hernández, puede decirse que el público escribe la primera parte de la obra. Durante toda ella esos representantes forman parte de la acción dramática. Los actores que declaran como testigos pueden ser interrogados tanto por estos jueces como por el público en general.” (Hernández, 1975).

Desde que el Grupo llega a la localidad, acondiciona la locación, limpia, chapea, coloca las luces y selecciona a sus “jueces” entre el público. Una acción imborrable de ficción y autenticidad, apela a la participación y al mismo tiempo la controla. Todas las explicaciones de Corrieri –hoy algo fatigosas de leer– sobre qué era el grupo Escambray y por qué necesitaban la intervención de los vecinos, pertinentes en un anfiteatro natural con la noche como marco, eran una vía inédita que ni el grupo ni otros dramaturgos volvieron a transitar. Alrededor de mil quinientas personas rodeaban el área escénica cuando se encendió la planta eléctrica. Estaban por todas partes, desordenados y ansiosos. En la primera fila, muchos niños. El murmullo y las exclamaciones cesó a medida que la obra avanzaba.

Rine Leal también se entusiasmó: “Las fronteras entre el teatro y la realidad estallan aquí por completo y se produce un fenómeno colectivo que tiene mucho que ver con los

orígenes mismos de la escena no como ‘imitación de una acción’ sino como una acción compartida por todos” (1984, 26). Las escenas de corte tradicional que indagan, preguntan o exponen aspectos de la vida de Leandro Pérez González se integran al “juicio” moral con la versión de los testigos, interrogados sobre casi todas las facetas de su vida. ¿Por qué colaboró con la banda de Casariego? Cualquiera de los “jueces” o miembros del público que necesita una aclaración o despejar una duda, interrumpe y los actores desarrollan “momentos abiertos” de forma improvisada. Era un evento de participación. Desde luego hay diferencias entre el acto en vivo reescribiéndose en cada función y su vigencia como texto. No tengo la menor duda de su novedosa estructura (el público como copartícipe) que exige del actor un ejercicio diferente y un conocimiento responsable del público.

Sin embargo, su relectura abre varias interrogantes. Una de ellas es que carece de la versión del acusado. Si las leyes rehabilitan a Leandro y cumple nueve de treinta años de condena, prescindir de su voz es endeble y no está justificado ni ética ni dramáticamente. En esta, como en muchas otras, la participación, aparentemente real y natural, no era espontánea ya que tanto el grupo como el moderador conocían y deseaban “elevar a un plano racional el impulso instintivo del odio a una clase explotadora”, según Rine Leal (1984, 27). De ahí un veredicto similar en casi todas las representaciones. Debía ser reubicado. Y aunque no está en la obra, el espectador conocía el paradero físico de los colaboradores, en su mayoría destinados a Ciudad Sandino, Pinar del Río, que acogió más de quince mil vecinos del Escambray. Por otra parte, si es cierto que como dicen los testigos del juicio, nadie pudo saber lo que piensa Leandro, ¿qué responsabilidad tuvieron los que como Mario se negaban a tratarlo (“es un poco duro pa un hombre tener que trabajar con un hombre que tuvo la oportunidad de salvarlo y permitió que estuvieran a punto de asesinarlo”). También la de los que “no pueden perdonar” como María Cristina, madre de Lito, campesino asesinado.

Aunque toma partido por la reubicación de los colaboradores, “los alzados”, la pieza facilita una comprensión humana del dilema e interroga, más allá del destino individual, si el hombre puede vencer la prueba del odio, cambiar y aceptar. Sin embargo, no logró, con los escasos medios del teatro, aminorar el drama de una guerra sangrienta ni atenuar el dolor de ambas partes. Se verificaban las ideas de García Canclini. Los consumidores se convertían en productores y se superaba la función pasiva del consumo. “Hacer del

espectador un productor” fue el título de mi crónica.¹¹ Y creí ver allí una respuesta, una vía original para un teatro crítico en las condiciones de Cuba. Una relación sujeto-objeto desconocida establecía un puente, un diálogo, que lejos de agotar la obra, la enriquecía.

la única experiencia latinoamericana de socialización del arte dentro de una socialización de la producción, la de Cuba, revela que el proceso revolucionario – lejos de amputar la imaginación y la búsqueda experimental– puede crear las condiciones sociales para ampliar su desarrollo por parte de todo el pueblo (García Canclini, 1975, 113).

Después de la representación de *Los cuentos*, basada en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso, el público continuaba con sus cuenteros y devolvía su fiesta improvisada y su guateque. ¿Qué es el debate de *La vitrina* o la presencia de los espectadores en *El juicio?* *Ramona* de Roberto Orihuela (1977), discute la vida de una mujer mediante retrospectivas, en una asamblea de ejemplares, primer paso para integrar el Partido Comunista. En apelación realista y melodramática, se pregunta si una adúltera podía ser elegida. Se estrenó el 6 de diciembre de ese año, en la Lima. Tres actrices narran su vida. Sergio Corrieri, su director, situó la “asamblea” en una valla de gallos, que recordaba una de las más violentas y superadas aficiones de los campesinos. ¿Podía ser “ejemplar”? Mientras en las obras de Albio predominan los tipos, aquí es la psicología. En los debates surgía la pregunta. ¿Por qué existe un patrón moral diferente para juzgar a la mujer? *Ramona* es la primera de las piezas del Escambray representada en La Habana, en el Teatro Hubert de Blanck y en la gira de junio-julio de 1978 a Caracas y Panamá. Allí algunos críticos la consideraron apologética, aunque intuían su original proceso de creación. Mientras al presentarse en las ciudades de Cuba, el grupo enfrentaba extrañeza y cierta hostilidad de los artistas, gustó al público.

El día del estreno de *Ramona*, se celebró un encuentro con la revista *Bohemia*, donde muchas agrupaciones decidieron integrarse al teatro nuevo.¹² Aunque fue el título de mi libro, el nombre no fue afortunado. Para Abreu Arcia, que debe haber revisado las copiosas páginas de la revista *Conjunto* dedicadas al tema del “nuevo teatro” cuyo alcance fue

11 Boudet, Rosa Ileana (1976). “Hacer del espectador un productor”. *Revolución y Cultura* (mayo). 22-29.

12 “En torno al teatro nuevo”. Debate cultural. *Bohemia* n. 5. febrero 3 1978. 30-37. Los grupos vinculados a esa idea son en esa fecha además del Teatro Escambray el Cabildo Teatral Santiago, Teatro de Participación Popular, La Yaya, Pinos Nuevos, Teatrova, grupos de la Agrupación Genética del Este, Colectivo teatral Granma y Cubana de Acero.

continental, hablo desde la “exclusión” y la “tachadura”, sin imaginar que nadie me pidió ese libro ni ningún otro y al igual que disfruté y escribí de muchos montajes silenciados de los años 70 (*Los juegos santos* y *Collage USA* de José Santos Marrero, *Pato macho* de Ignacio Gutiérrez, *La cortinita* de Raúl Macías, *Peer Gynt*, versión del grupo Los Doce, *En la parada llueve* de David Camps), aprendí en el Escambray que el único excluido y tachado era el público campesino. Pero el teatro nuevo sugería apoyo institucional sólo para una zona de la escena y creó fricciones insalvables. Y aunque el Ministerio de Cultura se preocupó por incorporar artistas de todas las tendencias, al afirmar lo “nuevo”, los no incluidos se consideraban relegados y esos autores “viejos” (entre ellos Héctor Quintero), insatisfechos con la política establecida, buscaban una reparación.¹³

En la actualidad, cuando casi nadie estudia al Teatro Escambray ni busca en sus archivos o su legado y más que analizarlo, se descalifica, todavía le llueven críticas. Desiderio Navarro ha señalado la imposición de un “sujeto autoral colectivo único” y el “asalto” al “sujeto creador individual”, a pesar de que él mismo, vecino por muchos años de una nueva comunidad, escribió sobre sus logros culturales. El Escambray es paradigma, escribe, mientras el *happening* fue “rechazado tan tajantemente” a propósito de una entrevista suya a Alain Joffrey. El *happening*, cultivado de Samuel Feijóo a Leandro Soto, no se desarrolló con intensidad pero dejó su marca y el Escambray nunca fue un paradigma. Una “aventura” escribe Valiño, una “respuesta” escribí yo, que trascendió por su originalidad y su profesionalismo pero que nunca, ni al publicar sus primeros textos, desalojó o anuló al creador individual. Un grupo sospechoso para los funcionarios del Consejo Nacional de Cultura por su influencia y autoridad.

Los problemas del teatro en la década del 70 rebasan una entrevista censurada o los motivos por los que el *pop*, la crueldad o el tercer teatro no tuvieron demasiados seguidores. Lo que estaba en juego trascendía tolerar una forma escénica, aunque fuesen los radicales y efímeros *happenings*. Lo que yacía en el fondo de las conciencias era anular o salvar la creación. La libertad o la censura. Es posible que, ubicado en un lugar entonces intrincado, el Escambray se salvara de alguna furia del momento, pero hubo que tener una

13 Héctor Quintero, significativo autor de *Contigo, pan y cebolla*, *El premio flaco* (Premio del Instituto Internacional del Teatro), *Si llueve te mojas como los demás* y *Sábado corto*, entre otras, de vasta producción dentro del realismo y el costumbrismo y arraigo en el público. Cf. Espinosa Domínguez, Carlos. *Héctor Quintero: un comediógrafo sin arrepentimientos*. La Habana: *Tablas-Alarcos*, 2015. En las notas al programa de *Sábado corto* explica su “oposición” al teatro nuevo. pp. 91-95.

gran capacidad de sacrificio para vivir en un campamento por más de veinticinco años.¹⁴ Defendió una utopía y una idea del teatro.

Nadie emplazaría a Grotowski, Robert Wilson o Eugenio Barba por sus laboratorios experimentales pero critican al Escambray que inventó uno en el monte de Cuba. Todavía hoy, salvo para algunos empecinados, bajan sus valores en el cambiante canon de Cuba. Sostengo que aportó nuevas temáticas, una manera directa de abordar la complejidad de la sociedad y un teatro político original. En sus *acaso* rústicas escenas se trascendía la escena de la sala pequeño burguesa que Santiago García ha llamado “teatro de visita”.

Capítulo de *Cuba: viaje al teatro en la Revolución* (2012). Santa Mónica. Ediciones de la Flecha. Las revisiones y añadidos deben mucho a la editora, Nara Mansur.

Referencias / Bibliografía

Abreu Arcia, Alberto (2007). *Los juegos de la escritura o la (re) escritura de la historia*. La Habana. Casa de las Américas.

Boudet, Rosa Ileana (1975). “Socialización del teatro”. *Revolución y Cultura* 33: 78-83.

----- (1983). *Teatro nuevo: una respuesta*. La Habana: Letras Cubanas.

----- (1987). “La dramaturgia cubana en la literatura cubana”. *Letras. Cultura en Cuba*. Prefacio y compilación de Ana Cairo Ballester. La Habana: Editorial Pueblo y Educación: 147-166.

----- (2004). *En tercera persona: Crónicas teatrales cubanas (1969-2002)*. Irvine, California: Ediciones de Gestos: 46-49.

Brook, Peter (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.

¹⁴ El Teatro Escambray permanece activo y con jóvenes miembros dirigidos por el profesor, dramaturgo, asesor literario y estudioso de la vida rural y las comunidades Rafael González (1950), autor de *La paloma negra*, *Molinos de viento*, *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* y *El metodólogo*, así como ensayo y novela. Autor del ensayo “Toward’s the Cuban’s Inner Being”. *The Drama Review*, Spring, 1996. pp. 98-112. *Calle Cuba...* apareció en *Morir del texto*. Selección y prólogo: Rosa Ileana Boudet, Ediciones Unión, 1995.

Corrieri, Sergio (1984). "Un teatro comprometido hasta los huesos". *Revolución y Cultura* 138: 3-7.

Díaz, Jesús (1983). "Unos hombres y otros" *Lucha contra bandidos*. La Habana. Editorial Letras Cubanas: 5-50.

García Canclini, Néstor (1975). "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano". *Casa de las Américas*. 89, (marzo-abril): 99-119.

García, Santiago (1983). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Ceis.

Geirola, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine. Ediciones de Gestos.

Hernández, Gilda (1975). "Participación, comunicación y estructura dramática". *Revolución y Cultura* 32: 7-10.

----- (1983). "El juicio". *Lucha contra bandidos*. La Habana. Letras Cubanas: 55-116.

Lauten, Flora (1981). *Teatro La Yaya*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. Prólogo de Rosa Ileana Boudet. Comp. Carlos Espinosa Domínguez.

Leal, Rine (1984). *La dramaturgia del Escambray*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Navarro, Desiderio (1975). "Las nuevas comunidades: nuevos puntos de la vida cultural en la geografía del país". *Granma*. 30 de julio.

----- (2002). "Unhappy happening. El happening aquella Béte Noire", *La Gaceta de Cuba*. 5 (sept-oct.): 21-25.

Paz, Albio (1978). "El paraíso recobrao" (I versión) *Teatro Escambray*. La Habana. Editorial Letras Cubanas: 77-138; (II versión): 145-18; Paz, III versión: 189-240.

----- (2004). *Las penas que a mí me matan y otras obras de teatro*. Ed. y prólogo de Pedro Morales. La Habana. Ediciones Alarcos. "Huelga": 73-134. "La vitrina": 20-72.

Séjourné, Laurette (1977). *Teatro Escambray: una experiencia*. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales.

Valiño, Omar (1994). *La aventura del Escambray*. La Habana, Pinos Nuevos.

Otros textos de la autora sobre el Teatro Escambray, no citados: “De San Miguelito al 23 de enero.” *Revolución y Cultura* (agosto, 1978): pp. 26-31; “Desde Caracas: IV Sesión de Teatro de Naciones”. *Revolución y Cultura* (septiembre, 1978) pp. 19.23; “Escambray, frente infantil”. *Revolución y Cultura* (abril, 1975): pp 2.6; “Nuevo teatro cubano”, *Unión* no. 17 (1978): 34-49. “Roberto Orihuela: temas audaces y polémicos”. *Granma. Resumen semanal*. 6 de junio de 1982. p.7; Prólogo al *Teatro* de Albio Paz, La Habana: Letras Cubanas, 1982. “Teatro nuevo en Cuba”. *Revista Celcit* (agosto-octubre, 1978) pp. 2-7 y la segunda parte en *Revista CELCIT* (enero-marzo, 1979) pp.16-19. “Una escena del presente”. *El Público* 65 (febrero de 1989).

El argumento filosófico (Una lectura sobre el enfrentamiento de las teatralidades y el poder en Cuba)

Habey Hechavarría

Las dinámicas teatrales frente al poder político en Cuba atraviesan siglos de complejidad que la historiografía y la crítica nacionales no han analizado ni registrado apropiadamente. Pero siendo este uno de los aspectos más apasionantes para una sociología del teatro, la carencia de estudios sobre esos procesos culturales y artísticos coloca a los empeños esporádicos en una situación adánica, que, lejos de ser una limitante, constituye un estímulo. El desafío consiste en entender el arte dramático y su representación en términos de contribución a los debates políticos, e incluso hurgar en su participación dentro de las lógicas de cambios sociales a partir de las peculiaridades gregarias, rituales y artesanales del teatro. Y más cuando dicha peculiaridad arranca de una comprensión sensorial de las relaciones humanas en circunstancias de representación, incorpora formas de socialización que son reproducidas estéticamente, virtualmente con la intención, implícita o no, de procesar y culminar una forma de vivir o de pensar. El caso cubano, a lo largo de más de cinco siglos y tres formas de gobierno, tiene algo genuino que decir.

Al respecto, será necesaria una comprensión de lo teatral que no se agote en la experiencia escénica, sino que preceda y trascienda las formas concretas del arte y la falta de una apropiada historia del país, sin vacíos ni argumentaciones ideológicas de cualquier signo político. Pues se trata de navegar en una ruta muy conocida hacia patrones del comportamiento artístico todavía sumergidos en lo ignoto, el tabú o la sospecha. Afortunadamente, algunos períodos del tema del teatro cubano frente a la autoridad política han sido bien estudiados, han podido dejar huella y poso referidos a sus dinámicas de tensión, acoples y enfrentamientos. También habrá que seleccionar zonas puntuales, proscritas, para considerar una reflexión teórica que pueda retroceder a ciertos argumentos filosóficos. El objetivo del presente empeño es abrir una discusión perentoria que fragüe un modelo suprahistórico, no ahistórico, cuyos rudimentos incorporen un enfoque esencial y una perspectiva general en su planteamiento, acaso iniciático.

El principio de la teatralidad

Las elucubraciones contemporáneas de lo teatral tienen todavía un punto de apoyo en las visiones de Artaud y en los experimentos de Meyerhold. El eje técnico y teórico de la indagación continúa siendo la pregunta de qué hace que el teatro sea teatro. Incluso la teorización de la Escuela de Praga, en nada obnubila “el principio del teatro” y aquella “identidad de esencia” artaudianos. A fin de cuentas, hemos fundamentado en ello casi toda la reflexión sobre el ser del teatro y sobre el ser en el teatro.

Pero las obras traslucen teatralidades diversas en los autores, creadores escénicos, escuelas estéticas, países o regiones y, hasta cierto punto, en épocas. Nunca aparece la teatralidad por sí misma. Solo es posible hablar de una esencia del teatro cuando se entra en consideraciones filosóficas, en abstracciones y constructos porque cada representación teatral o texto dramático contiene su propia teatralidad, forjada por su propia contingencia discursiva. Es decir, el principio de la teatralidad constituye un núcleo persistente a lo largo de las formulaciones artísticas sin mostrarse a plenitud en ninguna.

La llamada teatralidad o esencia de lo teatral podría resumirse en dos concepciones a partir de muchas: una definición del discurso y su naturaleza que, de un modo u otro, termina jerarquizando el fenómeno de la espectacularidad donde se coordinan todos los lenguajes o recursos escénicos en una producción artística más allá de la propuesta literaria; y una definición de la recepción del discurso escénico, que solo dentro en una ejecutoria de apropiación y co-creación parecerá arte, transpirará sentidos, buscará lo teatral en cualquier representación en el tiempo y el espacio. La primera concepción, que nació con Aristóteles, atiende el interior de la *poiesis* teatral (naturaleza, forma, acto), el fenómeno constructivo de la creación generando en mayor o menor medida una estructura piramidal de la comunicación, donde los artistas se expresan desde el vértice hacia la amplia base de los espectadores. La segunda concepción maneja “el principio del teatro” en su bifurcación de experiencias hacia el interior y hacia el exterior del hecho artístico en cuanto sería el proceso de recepción teatral pondría al artista y al espectador a un mismo nivel de responsabilidad creadora; y por ende, la comunicación transversal, trascendente, tributaría hacia una lógica metafísica que, paradójicamente, se remontaría a Platón, un adversario del arte.

No hay que obviar la otra paradoja de encontrar la esencia del teatro fuera del teatro, ni que el alivio de la contradicción venga de una estructura de comunicación horizontal. Al mismo tiempo, que percibir en el suceso teatral sea un acto de responsabilidad compartida, sublima y disuelve la idea esencialista del teatro. Esta perspectiva dominará las páginas siguientes.

La *denegación*: un proceso de construcción

La teatralidad como experiencia de recepción y como una tipología artística, una forma del discurso espectacular, tiene un correlato en las disciplinas clásicas de la física y la metafísica. Tal discusión ontológica acerca de lo teatral reúne pensamientos de Aristóteles, Freud, Heidegger y Ubersfeld. En el centro de esa discusión está el concepto de *denegación* que para el maestro del psicoanálisis constituía un retorno del impulso reprimido. Luego, gracias a Lacan, entra en el análisis literario y Ubersfeld lo desplaza al análisis de lo teatral.

La *denegación* teatral nombra la doble negación que confirma la concreción física y la ilusión dramática del evento escénico. La no-realidad del teatro, al ejecutarse físicamente, se convierte en una no-no realidad autónoma respecto a la supuesta realidad, mezcla de sociedad, individualidades, subjetividades. El estatuto de la realidad denegada de lo teatral es el resultado de la tensión constante entre sujetos o actores sociales (artistas-público, espectadores-ciudadanos, arte-sociedad, teatro-poder) durante la recepción de los múltiples discursos, devenidos de los lenguajes sonoros, visuales y sensoriales, así como de sus signos correspondientes, que solo en este proceso cohesionan el discurso teatral. A la inversa, un evento escénico puede percibirse como real (“teatro invisible”, de Augusto Boal), y un evento real llega a percibirse como arte (un ritual antiguo escenificado). Téngase en cuenta que la hermenéutica de las os variantes sería un fenómeno vinculado a la *denegación*, pero posterior y diferente de esta.

Vista así, la teatralidad como percepción enlaza el ámbito *performativo* (cuerpos, olores, ritmos, texturas, sonidos, vacío, posiciones, movimientos), el ámbito dramático y el de la representación dentro de la subjetividad de cada individuo. La evidencia parece afirmar que la subjetivación de lo teatral es un empoderamiento del sujeto receptor, participante e intérprete, del proceso artístico en un grado equivalente al poder del sujeto creador que inicia la comunicación. El espectador y el artista, ubicados en lugares diferentes del espacio escénico, son agentes sociales, ciudadanos, que colaboran en la demarcación de

una experiencia sociológica dentro de cánones estéticos que estimulan o limitan la *denegación*, devenida gesto comunitario.

Dicho en una perspectiva heideggeriana, primero, la teatralidad remite de un problema en torno al ser a una problemática del ente (los entes); segundo, una multiplicación de los entes, mediante las variaciones de la teatralidad, revela entidades que incluyen un sinnúmero de lecturas y doctrinas, una de las cuales es la concepción barroca del *Theatrum Mundi*; tercero, la *denegación* implica un mecanismo liberador, no solo purificador o sanador, que cada espectáculo teatral auspicia y celebra.

El binomio *auctoritas*/*potestas* en relación con las teatralidades

El antiguo diferendo *auctoritas* y *potestas* ofrece un modelo, acaso esquemático pero gráfico, de un equilibrio de poderes que podría explicar el cruce de teatralidades y sus relaciones con las esferas del gobierno a través de siglos. *Potestas* remite al poder fáctico, institucionalizado, que se asocia al Estado, sus órganos de gobierno y represivos. Pero hay una zona a la cual *potestas*, por sí misma, no puede llegar. *Auctoritas* ocupa el registro correspondiente al poder que emana del prestigio y la legitimidad sin depender de la legalidad, la represión, ni siquiera del miedo. Esa autoridad procede del reconocimiento público, la dignidad, el respeto y del servicio a la comunidad que, en su forma más profunda, es amor. Por lo tanto, podría interpretarse que los gobiernos conservan la *potestas* y las obras teatrales y sus realizadores administran la *auctoritas* en los márgenes de una tensión perenne. También es evidente que no en pocas ocasiones ambos factores se entrecruzan y mezclan. Las relaciones entre el teatro y el poder, en gran medida, responderían a las variaciones de este diferendo armonizan unas veces, en otras circunstancias se desatan enfrentamientos y en determinados momentos se funden hasta la confusión, de acuerdo con las teatralidades vigentes.

Varias excepciones del enfrentamiento, al estudiarlas, terminan confirmando la lógica del diferendo. Goethe concentraba rigurosamente *potestas* y *auctoritas* en el Gran Ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach. Platón se refiere a una “teatrocracia” que regía en la Atenas del siglo V y IV a.C., aunque está fuera de discusión quién conservaba la hegemonía. Otro tipo de armonización se repite en algunos períodos de la historia de Occidente: Roma, las repúblicas italianas del Renacimiento, el Imperio español, el reino isabelino. Es la instrumentalización de las representaciones hechas por gobiernos que encontraron en las

artes, en general, y en el arte escénico, en particular, una extensión de su *potestas*. El poder que molestaba al filósofo aristocrático era una consecuencia del desequilibrio mediante el cual la *auctoritas* teatral se sometía a la *potestas* política bajo una suerte de pacto beneficioso para las dos partes. La pompa, la suntuosidad, la efervescencia del teatro que pareció investido de poder, benefició a ciertas manifestaciones y ayudó a los poderes que se valieron de una teatralidad como espectacularidad para sofisticar el control sobre los individuos en épocas sin medios de comunicación audiovisual.

El teatro cubano y el poder político

La historia de Cuba, después de quinientos años, expone con nitidez las variaciones de ese enfrentamiento. En síntesis, son conocidos los procesos que conectan a un archipiélago caribeño que era parte del Imperio español con una república liberal que, motivada por unos cortos períodos dictatoriales, en pocos años organizó una revolución burguesa que rápidamente derivó en un régimen comunista sin aparente fecha de caducidad y en disputa con los Estados Unidos.

De aquellos procesos surgieron teatralidades y, tal vez, existan patrones en los cuales puedan descubrirse una teatralidad nacional que irriga la cultura. A grandes saltos, habría una secuencia desde los autos sacramentales de los siglos XVI y XVII, los primeros divertimentos escénicos que arribaron de España, los bufos peninsulares, atravesando las primeras escrituras dramáticas de los criollos y sus representaciones, los dramaturgos románticos, la teatralidad oratoria, tan clásica, del José Martí de *Abdala* y “El alma trémula y sola”, las aportaciones africanas a una teatralidad criolla, la fabulación política en el Teatro Alhambra, la farsa del vernáculo, los dramas y las disputas republicanas alrededor de la modernidad y las vanguardias hasta los tantos modos de inserción, disensión y diáspora ante el desafío revolucionario y su sociedad de matriz marxista. A lo largo de este trayecto, lo cubano en el teatro ha ido acercándose a lo que Lezama llamaba “el misterio” refiriéndose a la identidad, mientras reproduce o sorteja los razonamientos ideológicos al uso, e introduce nuevos materiales de construcción artística que ha sido una de sus principales subversiones contra los poderes establecidos. Hoy, quizá pensando en clave cultural, cívica, ha ido teniendo un desempeño menos teatral y más *performativo*, más *denegativo* y menos asido a una teatralidad retiniana.

Algunos referentes importantes ayudan a comprender los enfrentamientos del teatro cubano con el poder. Las primeras décadas del siglo XIX acogieron, entre las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Jacinto Milanés y Joaquín Lorenzo Luaces, el ejemplo emblemático de *El conde Alarcos* (1838) de Milanés, un paradigma de las dinámicas *potestas/auctoritas* por la utilización de la parábola, ese encubrimiento narrativo y polisémico que prevalecerá en la escena nacional hasta hoy. A inicios del período republicano se desplegó una variedad de formas teatrales que incluyó el realismo social *Tembladera* (1918) de José Antonio Ramos, un abordaje crítico y directo de las problemáticas sociales. Después, la etapa comunista replanteó el equilibrio de poderes a partir de la hegemonía totalitaria de un Estado que controla todos los poderes públicos, incluidas las artes, tuteladas por un régimen que no está dispuesto a perder espacio en ningún ámbito de la vida. El teatro se convirtió en una actividad oficial, creciente, institucionalizada casi por completo, sufragada por un poder que, en el transcurso de seis décadas, fijó y varió organizaciones, mandatos, límites, acciones, estéticas, realizadores, funcionarios, temas y tratamientos sin cambiar lo fundamental de su política: solo el régimen decide y condiciona lo que tiene derecho de ser, estar, existir.

Tras los sucesos del Teatro Villanueva en 1869, cuando, en medio de una representación, criollos independentistas fueron reprimidos por el Cuerpo de Voluntarios, integrado por españoles y criollos integristas, el encontronazo de la *potestas* imperial y la *auctoritas* mambisa, no volvió a ver conflictos sistemáticos hasta después de 1959. El reforzamiento del modelo estatista (igual a las demás repúblicas socialistas o soviets del siglo XX) ofrece un marco idóneo para estudiar las complejidades del vínculo teatro-poder. La respuesta al conflicto quedó desplazada a la individualidad del artista y su relación circunstancial con la *potestas* dictatorial, a la situación de cada obra, de cada coordenada política. Por ejemplo, las obras de los años 60, consideradas “revolucionarias”, cuestionadoras de la república que empezaba a desmontarse (*Santa Camila de La Habana Vieja* de José Ramón Brene, *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, *El premio flaco* de Héctor Quintero) recibiendo el aplauso y la promoción del poder, en contraste con las obras críticas del proceso represivo (*La noche de los asesinos* de José Triana, *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera), que produjeron escándalo político y ocasionaron el exilio o el insilio de sus autores. Las obras “revolucionarias” establecieron modelos de arte realista, directo, con pocos subterfugios en sus planteamientos

ideológicos y con una sincera vocación popular. Las piezas críticas plasmaron un canon próximo a las vanguardias, tejiendo discursos sofisticados, lenguajes experimentales, estilos poéticos, pletóricos de los recursos que usan los teatristas intentando burlar la censura, hacer su obra, salvar la vida.

En este punto es justo hacer una mención sucinta de una pléyade de los creadores, jóvenes al partir al exilio desde 1959 hasta 1980, que apenas habían escrito y escenificado en Cuba. Eduardo Manet, Raúl de Cárdenas, Pedro Monge Rafuls, Matías Montes Huidobro, Julio Matas, René Ariza, José Abreu Felipe, son dramaturgos relevantes que quedaron fuera del canon oficial cubano, a pesar de que las adaptaciones de la política cultural comunista a los cambios globales han permitido la recuperación posterior de algunos de estos, al menos, de algunas obras. De cualquier manera, la proscripción temporal y definitiva de autores cubanos en Cuba ha herido la cultura nacional y generado quejas clamorosas.

El resto de la producción teatral de la diáspora medra entre las dinámicas de poder, censura e institucionales propias de sociedades democráticas. Una pequeña parte de los artistas gravita en la órbita paralela de los círculos teatrales de los países a donde se trasladaron, o sus obras están sumergidas en nichos culturales a la espera de nuevas transformaciones políticas en Cuba. Un grupo ínfimo logró insertarse en la vida teatral, mediática, de esos países, pero tras el *crossover* su identidad transita hacia una condición transnacional o adopta una nueva identidad nacional. Justo es consignar que ese teatro exiliado atesora obras casi desconocidas, nunca representadas y espectáculos notables no debidamente registrados. En años recientes el teatro cubano de la diáspora se ha nutrido de la emigración o el exilio de jóvenes creadores escénicos.

Arquetípicos del discurso teatral: metáfora e imagen

El recorrido no estaría completo si no llegara a la actualidad. Lo relevante es que, sin importar las peculiaridades del momento histórico, dos constantes grafican la operatoria de la *denegación* teatral al enfrentar críticamente la dicotomía *auctoritas/potestas*: la *metáfora* y la *imagen*, asumidas en un modo arquetípico, según diría Northrop Frye. Son instrumentos tradicionales, eficaces también en el teatro contemporáneo, cargado del cinismo y la sensibilidad finisecular.

La *metáfora* integra un amplio número de tropos y recursos dirigidos a sortear la vigilancia del poder, pero también a dotar la obra de un sentido lírico, humanista, de una resonancia allende las fronteras nacionales y el contexto social que le inspiró. Los recursos o tropos (parábola, metáfora, símbolo, mito, subtexto, intertexto, guiños e insinuaciones) conforman una avalancha polisémica en el torrente discursivo, cuya actividad y densidad sígnica libera al artista de penalidades y libera al espectador de los encapsulamientos ideológicos propios de la orilla política opuesta a la oficial. A la inversa, la *imagen* evita los enmascaramientos del discurso, modula los parámetros de la ficción que configuraron realistas y naturalistas en función de una ilusión al estilo fotográfico del siglo XIX, o de la ilusión previamente *denegada* a la manera post-brechtiana, posmoderna. Parecida y distinta de la comunicación política ordinaria, se adapta al discurrir escénico, se apropia de lo real y luego lo devuelve en un modo arquetípico.

Al nivel de la *denegación*, la puesta en escena, apoyada en la *imagen* o la *metáfora*, confirmaría si la tragedia y el drama reproducen los mecanismos del poder establecido, o si la comedia y el humor refuerzan los aspectos subversivos y liberadores de una autoridad ajena a la *potestas*. Podría responder a cuál asidero conduce las mezclas indistintas de los elementos. De momento, sabemos que la *auctoritas* trágica, cómica y farsesca ha dominado la gramática del acervo teatral cubano estableciendo puntos de origen, tránsito, apoteosis y retorno.

Teatralidades, conflictividad, argumentos

La noción metafísica de la teatralidad que se ha estado empleando, está obligada a encontrar planos interdisciplinarios que permitan sondear la naturaleza multilateral del teatro. La interconexión de las líneas de aproximación incide en una metodología para el reconocimiento de registros comunes al texto dramático y su representación. Una hermenéutica observa aspectos ético-estéticos, culturológicos, antropológicos, sociológicos, u otros propiamente metafísicos. Los aspectos mencionados repercuten en las teatralidades que los realizadores configuran. Empero, aquí solo se abordarán obras centradas en la *imagen* en sus vínculos históricos.

Desde los argumentos antropológico y el sociológico la aparición de la figura del “negrito” plantea un paso simbólico en la jerarquización de las personas negras, y de democratización en la sociedad esclavista del siglo XIX, que versionó la técnica del *black*

face, propia del *minstrel* estadounidense, fijando la estructura de personajes del teatro vernáculo. El relativo enaltecimiento humano al representar personajes negros, pese a la parodia y al maquillaje de caracterización en rostros de actores blancos, generó un devenir cultural opuesto a la significación de burla opresiva contra el sujeto marginalizado que tuvo este recurso en Estados Unidos. En el mismo sentido, la mirada antropológica no desaparece en autores del presente como Abel González Melo, que en su obra *Chamaco* (2004) visibiliza personajes homosexuales o transexuales fuera del escarnio, mientras su existencia no deja de ser marginal en un ambiente habanero, trágico, de sordidez y belleza. Y también en *Jacuzzi* (2017), de Yunior García Aguilera, la figura del intelectual inadaptable a la sociedad comunista (para el régimen, un atisbo de “gusano” o “joven confundido” a punto de convertirse en “disidente”), adquiere relieves de humanización y penetración sociológica, merecedores de un estudio detenido. Las dos obras actuales subrayan la otredad de sus personajes, dramatizados corporal y sexualmente bajo el compromiso social de los dramaturgos, la potencia de sus *imágenes*, un lenguaje ordinario reelaborado, un discurso de lo real sin medianías.

Los argumentos ético-estéticos y culturológicos encuentran muchas muestras en el teatro cubano, pero no abundan las construcciones de la *imagen* cruzada por la *metáfora*. Los discursos escénicos de las agrupaciones de vanguardia Teatro El Público y El Ciervo Encantado, centrados en los perfiles creativos de sus directores, no tienen posicionamientos artísticos demasiado alejados uno del otro, al menos, en lo que se refiere al cuestionamiento de modelos moral y cultural que repercuten en la sociedad. No obstante, la estética de Carlos Díaz en El Público poco tiene que ver con la concepción estilística de Nelda Castillo, al frente de El Ciervo Encantado. Ni siquiera la teatralidad como espectacularidad carnavalesca en la cual los dos grupos participan, es determinante para no distinguir el esteticismo glamuroso-descarnado del director y el anti-esteticismo de la directora, mitad ritualizado, mitad esperpéntico. *Harry Potter: se acabó la magia* (2015, a partir del texto de Agnieska Hernández) y *Departures* (2017), espectáculos muy diferentes, están habitados por el mismo dolor y la misma desilusión que empujan a la diáspora e ilustran sus diferencias. Díaz concibió una obra de impactante plasticidad, choteo y coreografía, compuesta por monólogos sucesivos de muchos actores; Castillo orquestó un soliloquio conmovedor, hecho con la presencia conmovedora de la actriz, sillas vacías, cuadros de rostros ausentes, cartas de amigos, silencios y cuyo título plural

en inglés ahonda la desolación con la sinceridad, sencillez y rotundidad de la *performance*. Les separan las poéticas, les unen la teatralidad de la palabra novedosa y el ícono atronador.

A esta vertiente pertenecen tanto las producciones del Teatro Alhambra como la obra reciente del director de cine y teatro Juan Carlos Cremata. El Alhambra armó un engranaje popular y político, provocador, comprometido con los desafueros de los primeros 30 años del siglo XX en Cuba. Cremata, que llevó al cine *Chamaco* de González Melo (2010), compuso espectáculos transgresores (*Las viejas putas*, 2006; *La hijastra*, 2012; *El rey se muere*, 2015) que emplazaron la moral política de las instituciones culturales. Estas, incapaces de resistir la embestida satírica, llevaron al artista a protagonizar una de las últimas exposiciones públicas del enfrentamiento entre la *potestas* del autoritarismo y la *auctoritas* de la teatralidad con un final previsible: el espectáculo censurado, la trayectoria artística truncada y la salida del país de un creador fundamental del panorama cubano.

Consideraciones generales

Algo sobre el teatro se revela en los choques con el poder político. Es una fuerza antropológica que no se diluye en la sucesión de acontecimientos históricos. Me refiero a la fuerza sumergida, garante de que el teatro renazca al fragor de las contingencias sociales y que sobreviva, florezca muchas veces, en contra de los poderes fácticos. Porque antes de la ficción de la obra, lo corpóreo y gnoseológico del hecho escénico activan una cadena de interacciones de una amplia expresividad que llegan a considerarse peligrosas en los círculos del poder. Menos aún será perdonado el salto inverso de lo simbólico a lo real en la *performance*, que considerarán una forma natural de reafirmación del sujeto social, una *denegación* orgánica, una fatalidad.

El *fatum* de la cubanía tiene un asidero en las artes escénicas, debido a que la teatralidad impregna la vida ordinaria de los cubanos y se adentra en todo el tejido de la cultura nacional. A la par, una *performatividad* crece en proporciones semejantes a los de la sociedad que la implementa. Una doble manifestación teatraliza en el espectador un posicionamiento del ser y estar en el mundo, e induce una escenificación biopolítica de sí mismo en la ciudadanía. Los nuevos sujetos que se abren paso en el teatro cubano funcionan sobre otros parámetros discursivos, otras lógicas culturales, en busca de la difusa identidad de un ser nacional que muy posiblemente siempre ha sido trasnacional.

El jardín que le faltaba a Electra: astucias de la parodia en dos acercamientos cubanos a la tragedia

José Antonio Alegría

A sesenta años del estreno de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, obra con la que debuta --tardíamente-- la Modernidad en el teatro cubano, Yerandy Fleites escribe *Jardín de héroes*, una obra-homenaje donde una vez más asoman los personajes y, mutatis mutandis, las formas de hacer del autor de *La isla en peso* pero con un acento completamente personal y definitivamente atenido a los tiempos que corren. De los posibles diálogos entre estas dos formas de insertarse estéticamente en la realidad cubana tratará este acercamiento que lejos de ser exhaustivo solamente se conformará con recorrer algunas de las vías que ambos textos dejan abiertas a la interpretación.

El estreno *Electra Garrigó* en 1948, coherentemente con las intenciones del autor, fue un escándalo: algún crítico la calificó como un escupitajo al Olimpo y años después Rine Leal como nuestra batalla de Hernani. La obra en cuestión es una revisitación carnavalizada al texto de Sófocles donde el tratamiento libérrimo de las fuentes, lo intertextual y el irrespeto vanguardista van a conformar una manera de hacer que ha sentado cátedra en una gran parte de las aproximaciones textuales que desde entonces han tomado como referente la antigüedad grecolatina y particularmente la tragedia. Esta es la tendencia paródica que desde el teatro bufo en la segunda mitad del siglo XIX venía desarrollándose y cristaliza en esta obra para conformar una especie de *canon cubensis*, una manera más bien desenfadada de asumir la tradición y a la que se han sumado una gran parte de las producciones que desde entonces visitan el mundo clásico. Aunque pudieran verse excepciones como *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat; las “tragedias republicanas” *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe y *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa; *Bacantes*, de Raquel Carrió y Flora Lauten y algunas otras, lo cierto es que aunque estas obras no se proponen para nada emplear el régimen paródico sí es indiscutible que comparten un rasgo estilístico que permanece: ninguna de estas producciones ha sido ni se ha propuesto ser “respetuosa” en el sentido ancilar del término sino que por todos los medios han buscado la manera de, mediante la confrontación crítica, dar cuenta de un

proceso de incorporación y asimilación de la cultura que de ningunísima manera es un camino en una sola dirección.

Si bien la parodia ha sido considerada tradicionalmente en su dimensión risible, desde la definición que de ella hace Aristóteles en su *Poética*, cuando habla de Hegemón de Tasos, Nicocares, Timoteo o Filoxeno y la representación de hombres “peores que nosotros mismos” o de la aproximación etimológica que, partiendo de las raíces *pará* = contra y *odé* = oda, la define como contracanto, también es posible entender el prefijo *pará* como al lado de, con lo que *pará - odé*, pasaría a denotar un canto alternativo. Esta última acepción tendría la ventaja de dilatar el espectro de lo paródico dando cabida a las múltiples producciones intertextuales que juegan con el canon y con sus deformaciones estilísticas. Entonces, dentro de sus objetivos podría estar no sólo la burla sino incluso la veneración. El ethos de la parodia, o lo que es igual, el efecto que tiende a suscitar, incluirá por tanto una amplia gama que irá desde lo burlesco hasta lo reverente. En cualquier caso este género, aún en sus formas más extremas de burla e irrisión va a conservar un aspecto más bien serio y es el que tiene que ver con la meditación de carácter crítico, esto es, en tanto alternativa, siempre realizará una impugnación o al menos una reflexión acerca de modos de hacer establecidos.

En nuestras latitudes esta manera “contradiscursiva” de textualizar tiene mucho que ver con una “condición nacional”, una forma de lidiar con los referentes que nace de una originaria situación de coloniaje y con el hecho de que nuestra afirmación como naciones pasa por la discusión del legado cultural metropolitano, asumido en parte como herencia y en parte como imposición ante la que se reacciona.

Es por esta cualidad desviante que el criterio de parodia como creación alternativa conjuntamente con el de carnavalización acuñado por Mijaíl Bajtín han sido tan importantes a la hora de apreciar toda una serie de productos culturales en Latinoamérica que van desde el barroco de Sor Juana Inés de la Cruz en el México novohispano y de Gregorio de Matos en el Brasil virreinal hasta muchas de las expresiones del Modernismo y la Vanguardia. Esta colisión entre universos culturales diferentes, signada por la confrontación entre modelos foráneos y locales, fue catalogada por Fernando Ortiz como transculturación, esto es, la negociación entre culturas dominantes y sometidas que arrojan un producto híbrido, reflejo de una situación – aunque sea desigual – de

intercambio. De ahí parten las nociones de literaturas transculturadas de Ángel Rama, literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar, el criterio de antropofagia que teorizara Oswald de Andrade o el neobarroco de Severo Sarduy. Todas tendientes a acercarse a la compleja red de influencias, reflejos, juegos y permeabilidades que provoca el encuentro de culturas y la búsqueda de una expresión propia a partir del trabajo con los referentes. (Rodríguez Monegal, 305-316) La parodia que Piñera implanta en *Electra Garrigó* está orientada hacia la creación de una expresión nacional donde se fundan las dos líneas principales por donde había transcurrido toda la creación teatral cubana desde el siglo XIX; por una parte la de filiación culta y por otra la de carácter popular. El resultado fue un producto desasosegante donde logró insertar la ironía, el desenfado y la irreverencia de la cultura vernácula dentro del núcleo de la alta cultura. Con este híbrido emprenderá así la doble tarea de explorar y subvertir el canon y como de pasada, desesperar a la ortodoxia.

Electra Garrigó, vuelve a contar la historia de la heroína sofoclea pero esta vez en otro registro: aquí la acción, en vez de en Micenas, transcurre en la ciudad de La Habana, donde la familia Garrigó al completo, esto es, Agamenón, Orestes y Egisto incluidos,¹⁵ lleva una existencia acomodada y sin otros sobresaltos que los meramente domésticos: los conflictos filio-parentales y las más o menos naturales resistencias que oponen Electra y su hermano Orestes a “la educación sentimental que nuestros padres nos han dado” (Piñera, 11) son el motor de una fábula que al tiempo que rebaja a sus referentes clásicos los sitúa en una realidad contemporánea. Ubicada en el contexto de la Cuba republicana coetánea a la fecha de su escritura,¹⁶ “en esos años ominosos que hemos atravesado desde la fundación de la República” (Piñera, 13) la obra nos narra la situación de Electra, “luciente botón de rosa”, como apreciativamente nos la califica el coro, en medio de un universo poblado por criaturas farsescas sin la más remota relación con sus predecesoras clásicas; hija de Clitemnestra, una caricatura del narcisismo y la sensualidad insulares, tiene que lidiar con la posesividad y la debilidad esencial de su padre Agamenón, el grotesco performance de género de Egisto, amante de su madre, las ironías del pedagogo y la falta de relieve de su anodino hermano Orestes. Como se ve, el “alto interés de Estado”

15 Se recordará que en la fábula de Sófocles, llegada la mayoría de edad de Electra ya Agamenón había muerto hacía muchos años, asesinado por Egisto y por Clitemnestra y Orestes vivía en el exilio.

16 Virgilio Piñera fija la fecha de escritura de su *Electra Garrigó* en 1941, sin embargo, algunos investigadores han planteado dudas al respecto. Sobre este particular consúltese: Fundora, Ernesto (2012). “Una cuestión sanitaria. Mirada clínica y políticas del cuerpo en *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”. *Tablas*, n. 4. La Habana. pp. 48-58.

que solicitaba el clasicismo francés para el acontecer trágico se reduce aquí a las estrategias de sobrevivencia de la protagonista empeñada en combatir el edipismo de sus padres y tratar de salvar a su hermano del enfermizo control de Clitemnestra. Todos los personajes están designificados. Todos menos Electra. Piramidal y funesta, como diría Sor Juana, ella libra una ingente batalla personal frente a un mundo que la excluye y del que denodadamente batalla por desmarcarse.

Estructuralmente la obra juega con la norma y la subvierte: aunque está dividida en tres actos, lo que apunta a una factura más o menos contemporánea, éstos se acompañan de sucesivas intervenciones corales que fueran arcaizantes si no incluyeran un factor que hace estallar el uso canónico y lo instala en un espacio metateatral e irónico: porque, lejos de garantizar la solemnidad de sus referentes áticos, muta en un híbrido que socava y ridiculiza esa función litúrgica: la obra comienza con una párodos tropicalizada donde el coro aparece “reescrito” como una Guantanamera. “La Guantanamera” es una tonada campesina vertida en décimas que popularizó Joseíto Fernández, un conocido sonero cubano y a la que más tarde, en la década de los 60 el cantante norteamericano Pete Seegers internacionalizara. En la versión de Seegers las décimas originales fueron sustituidas por las primeras estrofas de los *Versos sencillos* del apóstol de la independencia de Cuba, José Martí, pero resulta que en la época del estreno de la obra, en 1948, aprovechando la proclividad de la décima para la improvisación o el repentismo, la famosa melodía era profusamente utilizada también y con más prosaicos y frecuentes cambios de letra. El muy gustado programa radial *El suceso del día*, la empleó con gran éxito para narrar hechos cotidianos y particularmente de la crónica roja. Así, el acontecer trágico se ve arrastrado por los nada solemnes territorios de la sensiblería melodramática y la truculencia de los hechos de sangre a los que remitía diariamente la emisión radiofónica.

Hasta aquí hemos visto dos de los más importantes elementos que subrayan la dimensión paródica del texto: desde el punto de vista temático, con el rebajamiento de los caracteres y desde el punto de vista formal con el juego metatextual en cuanto a la refuncionalización del coro y la erosión implícita de los regímenes de representación que apuntalaban las textualizaciones canónicas o de base. Hay otros, entre ellos la inserción del pensamiento existencialista en la conformación del carácter de Electra y la dimensión absurdista de las situaciones, o el juego metadiscursivo de los mimos: éstos, cuatro mujeres y cuatro hombres, todos negros, hacen varias apariciones de carácter vanguardista: en el primer

acto, para representar las “muertes fingidas” de Clitemnestra y Agamenón a los que les resulta imposible rebasar las –falsas-- noticias acerca de los decesos de sus hijos: Orestes, despedazado por las fieras y Electra, víctima de una “pasión de ánimo” y luego casi al final del tercero, como ayudantes en la muerte real de Clitemnestra. Un curioso empleo de la *Mise en abyme*, por cuanto en el contexto de la obra funge simultáneamente como índice de contemporaneidad y como homenaje al teatro bufo que tanto la prodigó.

Pero nos quedaríamos cojos si atendiéramos solamente a la dimensión paródica del texto. *Electra Garrigó* es una parodia y algo más. Es también tragedia. No debemos dejarnos arrastrar por la naturaleza farsesca de la mayor parte de los personajes. Basta atender a la protagonista para advertir que bajo la mofa late una dimensión muy elevada. Elevada como propugnara Aristóteles para las acciones de la tragedia pero además amarga, de una amargura completamente contemporánea.

¿Qué ha ocurrido? Cómo es posible que en un universo tan descalificado pueda darse la tragedia? Carlos Marx apunta en *El dieciocho de brumario de Luis Bonaparte* que la Historia se escribe primero como tragedia y después como farsa. Tal vez esta sea una pista hermenéutica. Ya vimos como Clitemnestra pierde toda su terribilidad trágica para convertirse en un ama de casa tremebunda pero ridícula y cómo Agamenón y Egisto no son sino seres carnavalizados salidos de alguna aberrada caricaturización de la cubanía.

Si nos fijamos, en efecto, todo el elenco está construido a partir de este prisma deformante. Todos excepto Electra. Y aquí entonces aparece un rasgo que denota la nueva, acerba tragicidad del personaje. *Electra Garrigó* será entonces una versión paródica del tópico existencialista del ser “yecto en el mundo”, esta vez objetivado a partir de la historia de una heroína de tragedia arrojada a un universo de comedia.

Para el análisis de la tragedia contamos con la Poética de Aristóteles como principal monumento crítico y efectivamente desde sus páginas brota todo el aparato categorial para abordar este género: la magnitud o grandeza de la acción, el carácter del héroe, la producción de la compasión y el temor, el predominio del principio de la causalidad, la hamartía o error trágico, la empatía, la peripecia, el reconocimiento, la verosimilitud, la catarsis, etc. A partir de ahí podemos contar con el instrumental necesario para caracterizarlo y sobre todo con una norma que guíe la producción y la recepción del acontecer trágico.

La comedia, en comparación, ha estado mucho menos atendida salvo hasta hace relativamente poco. Desde el descubrimiento del *Tractatus Coislinianus* y su edición en 1839 por J. A. Cramer, los estudios sobre comedia se han multiplicado hasta tal punto que casi podría decirse que en la actualidad rivalizan con los de la tragedia, con lo que el preterido género, de parienta pobre ha pasado a ser una especie de rica heredera de la dramaturgia clásica.

Considerado actualmente una recopilación de temas adjudicables si no a Aristóteles, al menos a la escuela peripatética, coetánea y posterior al maestro, el *Tractatus* remeda la manera de proceder de la *Poética* en cuanto al análisis de la poesía, en este caso la cómica. Allí encontramos una definición de la comedia que es como el reverso de la que sobre la tragedia diera Aristóteles en el célebre Capítulo VI, una clasificación de los recursos de lo cómico a través del uso del lenguaje y por la naturaleza de las acciones, un análisis de la diánoia de la comedia más desarrollado del que se ofrece en la *Poética* y, sobre todo una interesante clasificación de los caracteres. Este es uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica contemporánea por cuanto instituye uno de los pilares del acontecer cómico. Y define básicamente tres: el alazón, el bomolochos y el eiron. Estos personajes pudieran caracterizarse en cuanto a su proporción de ridículo o, como diría Platón en el Filebo, por su posición frente al precepto delfico de “conócete a ti mismo”: los alazones siempre se sitúan por encima de la línea de pretensión: se creen más bellos, o más inteligentes o más algo de lo que realmente son y esta falsa conciencia de sí mismos es lo que los convierte en los personajes obstructores por excelencia de la acción cómica; los bomolochoi, más modestos, sólo tienen la función de hacer reír y asumen todas las formas de la deformidad cómica; los de tipo eiron, por el contrario se sitúan por debajo; simulan ser peores de lo que son en realidad y según Aristóteles, que los estudia en la *Ética a Nicómaco*, están situados en una mejor posición desde el punto de vista de la ética del ciudadano pues si bien se alejan de la verdad lo hacen para complacerse a sí mismos y no para divertir a otros. Aunque estos caracteres suelen mezclarse, aquí estará claro que el ámbito de alazoneia correspondería sin discusión a la criolla pareja Clitemnestra Plá y Agamenón Garrigó, oponentes por excelencia de los deseos de realización de los héroes Electra y Orestes, situación en menor medida compartida por Egisto, cuya impostura si bien no lo enfrenta totalmente a los héroes sí lo ubica dentro de la zona de la bomolójía o

de lo risible y El Pedagogo, heredero vanguardista de la tradición propedéutica del mundo clásico, encajaría perfectamente en el molde de los personajes de tipo eiron.

Nadie podría discutir en la parodia clásica la presencia de alazones y bomolochoi pero lo verdaderamente raro aquí es la inclusión de un carácter heroico en este universo. Efectivamente, en la parodia el acontecer trágico se hace cómico pero es la incongruente presencia de Electra en este contexto --amargo *object trouvé*-- lo que convierte la obra en un ejercicio retórico donde se dramatizan los diálogos imposibles de una heroína trágica con el universo de la alazoneia. Resultado: que Electra no aparezca disminuida sino enaltecida en su soledad y que su impotencia se alce como metáfora de la situación del ser superior --facturado desde una exigencia de absoluto-- condenado a vivir en un mundo de seres inesenciales.

Electra es trágica por su soledad, por ser la única conciencia lúcida en medio de un mundo de estentoriedad y cursilería. Al final de la obra Electra se niega a partir ¿Cuáles serían sus motivos? “La falta de alegría, la falta de convicciones, la falta de fe”, precisa su autor (Piñera, 14). La incomunicación y la impotencia de sentir que nada puede hacerse --supongo que sería lo bastante perspicaz como para saber que tampoco Orestes podría salvarse de la general mediocridad-- es lo que signa la dimensión contemporánea de su conflicto que, para decirlo con las palabras de María Zambrano, no es otro que “el vacío de la conciencia apática.” (Zambrano, 2ss)

En cuanto a los recursos retóricos está claro que *Electra Garrigó* es un interesante y retorcido ejercicio de estilo muy a la manera de su autor. Burlarse del canon, rebajar los caracteres, actualizar irónicamente el acontecer, incrustar elementos de la cultura popular en los de la alta cultura han sido desde siempre recursos de los que se ha valido la parodia como estrategia discursiva pero aquí se da otra vuelta de tuerca: no bastando con la contaminación del acontecer trágico por el cómico, una vez logrado el efecto paródico se vuelve atrás, regresa entonces el hipotexto a imponer sus prerrogativas y enclava dentro del universo de la parodia un fuerte pilar de tragicidad. Es el mundo de la tragedia profanado por lo cómico que se venga con una maniobra perversa que lo retrotrae todo a una especie de caos original.

En el mismo polémico espacio, quiero decir país, pero 60 años después, Yerandy Fleites escribe *Jardín de héroes* y en el texto este dato aparece como dedicatoria. Lo problemas

son otros pero, en lo esencial, los conflictos no. La relación individuo-sociedad sigue ocupando a los dramaturgos como desde el primer día.

Jardín de héroes, así como las otras tres obras que conforman su tetralogía *Pueblo blanco*, parte de una muy simple idea poética: la casi totalidad de las sagas de la antigüedad clásica no son otra cosa sino hechos en los que se han visto envueltas personas muy jóvenes y los míticos emporios donde se escenificaron, en comparación con las grandes ciudades de hoy, no eran sino pequeños pueblos, lugares donde se amplificaba la comunicación entre la gente y donde el destino nacional se manejaba casi como una cuestión doméstica. Este hecho y la caracterización de los personajes --jóvenes sencillos de cualquier pueblecito, cotidianidad, cercanía referencial-- pudieran haber llevado la fábula hacia la banalidad de las historias adolescentes o hacia la construcción de una serie de tragedias de la inexperiencia, según se hubiera puesto el acento en la edad de los protagonistas o en la desproporción entre sus cortos años y los hechos en los que tuvieron que afrontar. Pero no. Aquí ocurre algo diferente: siguiendo el genotexto piñeriano, donde el retorcimiento es la vía que se escoge para la exposición de los temas que se tratan, la sencillez, la corta edad y la inexperiencia no son sino la expresión enrevesada de un estado de cosas que aplasta a los caracteres del drama y los inutiliza.

Jardín de héroes establece un interesante juego con los *mythoi* trágicos en torno a Orestes entre los que se cuentan los trabajados en *La Orestía* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y en *Electra*, *Ifigenia en Táuride* y *Orestes*, de Eurípides, amén de la reelaboración de Piñera, pero en rigor, si nos atenemos a su peso en la conformación de la fábula, tendríamos que considerar dos textos como las fuentes principales. Si bien el hipotexto original estaría en Eurípides, más cercano por la condición menoscabada de la heroína y por el descreimiento, no podemos dejar de advertir que comparte también importantes elementos con la paródica *Electra Garrigó* de Piñera no solo desde el punto de vista temático (la cubanización de los caracteres, la presencia de los gallos, la caracterización de Clitemnestra) sino también en la utilización de recursos tales como el manejo anárquico de intertextos, la metadiscursividad y la lectura alegórica, entre otros.

La versión que Eurípides hace del tema de Electra y en general del mito troyano tiene bien poco que ver con una visión triunfalista de la última gran saga del poder micénico; es una interpretación post épica. El paisaje que se nos perfila arroja un cuadro más bien

desencantado de la suerte de los vencedores: tiempo después del asesinato de Agamenón por su esposa Clitemnestra, ésta no parece haber logrado mucho con su venganza; conviviendo aún con su amante y cómplice, Egisto, su vida se reduce a seguir existiendo entre la zozobra ante la eventual venganza de un Orestes del que no tiene una cabal certeza de si estará vivo o si habrá muerto y los muy frecuentes furores de Electra a la que trata con la indulgencia y el hastío de quien está más allá de las pasiones. Egisto se limita a usufructuar el espacio que le ha arrebatado a Agamenón. Orestes vive en el destierro y Electra, casada a la fuerza con un campesino para impedir el derecho al trono de su descendencia, malvive con su esposo en el campo. Sólo ella y en un grado muy menor Orestes mantienen viva la necesidad de vengar a su padre y cumplir lo que decretan la religión y el destino. Así que, siguiendo la senda de sangre que han abierto los Atridas, matan a Clitemnestra. No fue un crimen litúrgico. Fue un asesinato, nervioso y descuidado, con una madre descubriendo los senos que una vez dieron de comer al asesino y un hijo no demasiado a la altura de la acción que estaba acometiendo. Y luego de tanto horror, el absurdo más abrumador: de repente se aparecen Cástor y Pólux, los divinos hermanos de Clitemnestra y les explican a los matricidas que en realidad toda la saga troyana fue un gran malentendido: Apolo fue poco sabio al decretar la muerte de la reina. Helena nunca fue a Troya, en realidad fue “abducida” por los dioses y llevada a Egipto donde con todo el recato del mundo esperó pacientemente a su esposo. La guerra de Troya fue un fiasco. Los ideales que la impulsaron, mentiras.

Como se ve, el antiguo hipotexto no tiene nada que envidiarle a ninguna otra reformulación en lo tocante a violencia y a decepción. Tal vez sea por ello que resulta tan atractiva para esta propuesta contemporánea.

La fábula de Yerandy recoge la llegada de Orestes a unos predios imprecisamente cubanizados donde Clitemnestra, Egisto y Electra fatigan una y otra vez sus relaciones disfuncionales. Está claro que se llevan mal, pero el punto central del conflicto está un tanto desplazado de la necesidad de venganza de la heroína al desacuerdo en cuanto a una cuestión ideológica: la fruición heroica de Electra y la indiferencia y hasta el hartazgo de los demás personajes por todo lo que huele a Historia, tradición o culto a los antepasados. Esto por muchas razones: en el caso de Orestes porque se crió en la Fócida y no le dicen nada esas viejas historias que no sirven para otra cosa sino para eternizar un pasado que le es completamente ajeno, en Clitemnestra y en menor medida Egisto porque, habiendo

asistido, aunque sea involuntariamente, a esa construcción hipertrofiada del epos, le conocen sus falacias y les aburre su solemnidad. De hecho, Clitemnestra sólo guarda una imagen menoscabada de Agamenón, destruye sus retratos y le da un uso doméstico a sus armas como una forma de emascular los viejos emblemas del poder patriarcal y reinsertar muchos de ellos en el ámbito paradigmático de lo femenino: la cocina y en el mensajero, en esta obra novio de Electra, porque, excluido desde el principio de esos montajes por su condición de clase, tiene otras prioridades, por ejemplo, enamorar a Electra y vivir con ella en una casa donde los héroes encuentren un inofensivo espacio en el jardín como flores que iluminen una vida nueva, totalmente ajena a todas esas manipulaciones que definitivamente no le atañen. Orestes, a causa de una deuda no saldada en una pelea de gallos, mata a Egisto y luego de conocer a su madre y presenciar el estado de enajenación en que la sumió la muerte del amante y el reconocimiento de su asesino, olvida la sanción del oráculo --que le había indicado ejecutarla para salvar a sus gallos-- la acompaña compasivamente a salir de escena y parte para la Fócida a asistir a Estrofilio --el hombre que secretamente lo prohijara-- en su lecho de muerte. Electra tal vez le siga mas adelante con la eventual y no totalmente aclarada compañía del mensajero, más bien reacio a dejar a su familia y abandonar a Clitemnestra.

La Historia aquí no es más que una máscara en la que nadie cree, un artificio que el poder utiliza para validarse aunque sea decrepitamente. En el universo ideológico de la obra este tópico actúa de dos formas complementarias; para denotar la utilización demagógica de hechos a los que se les ha fabricado dolosamente una dimensión gloriosa y para dotar a la protagonista de unos ideales anacrónicos. Metáfora del mal uso de la Historia, de una tradición forjada para que opere como un peso muerto para impedir el futuro, la obra termina de una manera rara, con la claudicación de una Electra que termina afirmando que "...sólo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo". (Fleites, 46)

Como se ve, la orientación de la fábula, más que por los muy transitados tópicos de la culpa o la venganza, pasa por la meditación sobre la Historia y sus mecanismos enajenantes. Esto y algo más. Como parte del desencanto general que la anima y que ella misma consecuentemente promueve, asoma un aspecto cardinal que colorea de una manera muy específica este mundo que nos muestra la obra. Cuando observamos su universo no podemos sustraernos de constatar la insondable distancia que media entre este presente pequeño, empobrecido y sin ideales y el formidable pasado de las sagas originales.

Esto funciona así porque hay una serie de elementos que se van manejando y que organizan una red de relaciones que generan otro código de lectura. Vamos a empezar con la inscripción genérica: habíamos estado hablando de la parodia. Independientemente de los valores que pueda asumir este tipo de obras --desde su surgimiento y sobre todo en la contemporaneidad-- su rasgo principal radica en la referencialidad: toda parodia lo es de *otro* texto; tiene que haber un texto parodiante y un texto parodiado, un hipertexto y un hipotexto y es regla general que el hipertexto tiene siempre las de ganar. Puede burlarse, degradar o relativizar al texto base. Incluso en las parodias cuya finalidad es reverencial o de homenaje, es el hipertexto quien decide qué tenor tendrá el producto de acuerdo a las estrategias discursivas que se plantee. Ostenta, por así decirlo, una superioridad. Pero aquí sucede algo extraño. El universo hipertextual, con todo y su sencillez, no es para nada idílico, no supone para nada tampoco --como pudiera presumirse-- un regreso a esa especie de edad dorada donde imperan el candor y la juventud, los ideales y la pureza. Es de hecho la expresión más descarnada del agobio y la mediocridad. La realidad que se oculta bajo esta máscara amable es realmente siniestra: la más fiel imagen de la falta de objetivos y de la mutilación. Por supuesto que nada de esto se explicita, son signos que se van diseminando subrepticamente y que obran por acumulación dejándonos finalmente una sensación de deterioro, sufrimiento y pérdida. Antes habíamos apuntado cómo la parodia, en dependencia del nivel de respeto que la uniera con el hipotexto podía presentar un ethos que iba desde lo burlesco hasta lo reverente. Sin embargo ahora, esta cualidad da un salto: como resultado de la acumulación de motivos degradantes lo que aquí se genera es un ethos deprimente. En comparación con el universo del hipotexto, poblado de héroes, de ideales y grandes empresas, este mundo disminuido es la expresión más descarnada de una menoscabada situación real que el público inmediatamente reconoce.

También resultan reconocibles otros materiales, esta vez sacados de la tradición teatral, que precisan y enriquecen la densidad ideológica del texto: me refiero a los que aportan Bertolt Brecht y Jean Paul Sartre.

En el *Galileo Galilei* de Brecht aparece un elemento sin el cual *Jardín de héroes* podría ver limitada su lectura y éste tiene que ver con aquella alusión que da título a la obra y que instala un núcleo de ironía que irradia hacia cualquier interpretación del acontecer: la silvestre fantasía del mensajero de plantar en su casita soñada un jardín sembrado de

héroes, donde tal vez su hijo pudiera escoger para galantear a su novia entre Héctores y Agamenones, da pie a un “paseo inferencial” por el tópico de la heroicidad que nos remite al Cuadro 13 donde, en la famosa escena de la retractación de Galileo, los discípulos del gran hombre esperan llenos de angustia y de fervor científico que su maestro se mantenga firme ante la inquisición, que se inmole en nombre del futuro y de la ciencia. En la escena anterior el astuto cardenal Barberini, antiguo amigo de Galileo y científico como él, muestra, no obstante, un más profundo conocimiento del alma humana o por lo menos una visión menos exaltada de las cosas y aunque le repugnan la intolerancia y la coerción, en la medida en que es investido con los hábitos papales se va transformando y, finalmente, actuando ya como Urbano VIII, el sumo pontífice, consiente finalmente en que, a lo sumo, “le muestren los instrumentos”. Suenan las campanas de San Marcos y se hace patente que Galileo ha renegado de sus ideas. El sabio llega al palacio de la Legación florentina en Roma donde esperan su hija Virginia y sus alumnos: “¡Desgraciada es la tierra que no tiene héroes!”, alcanza a oír Galilei que exclama Andrea, a lo que responde el maestro cuando al final de la escena casi se llevan en andas al más aventajado de sus discípulos: “No, desgraciada es la tierra que necesita héroes!” (Brecht, 59-60)

Es así cómo se va armando el tejido ideológico de esta pieza, con intertextos alusivos que hacen que el trabajo del receptor se mantenga como una constante, como una de las tantas piezas que arman el engranaje que va construyendo la fábula.

Y hay otro más; casi al final de la obra hacen su aparición unos personajes referidos que merecen distintas valoraciones por parte de los hermanos y el mensajero. Son las moscas. Su presencia aquí y en este momento no es sino una marca, un índice de una fábula que para mejor cumplirse tiene que andar velada. Nos habíamos referido al uso de la Historia y al culto de los antepasados, esto es, de los muertos. Bien, cuando en 1943 Sartre escribe *Las moscas*, se está dando un problema que agrede muy fuertemente el compromiso político de los hombres de su tiempo. En medio de la resistencia contra el fascismo el Régimen de Vichy promulgó un bando que establecía que por cada soldado nazi muerto se eliminarían diez franceses, independientemente de que fueran judíos o ciudadanos comunes. Esto paralizaba la labor de la resistencia. ¿Qué podría hacerse? ¿Alimentar la masacre o plegarse a los invasores? Francia había malogrado su pasado glorioso y era ocupada por una potencia extranjera. Era aplastante el sentimiento de culpabilidad y de pérdida. Los patriotas franceses, sin embargo, sentían que había que continuar la lucha,

pero esto entrañaba un enorme costo, un gran peso moral. Entonces escribe un drama sobre el remordimiento y sobre la libertad. Revisita la Orestía e imagina a Argos sometida al control de Egisto y donde Júpiter ha decretado un día en el que se mueve una gran piedra que obstruye la entrada al inframundo y los muertos salen a hostigar a los vivos y a saldar viejas cuentas. Esa es la base del poder del Estado. Pero Orestes ha descubierto “el doloroso secreto” de los dioses y de los reyes: los hombres son libres, pero no lo saben. También encuentra otro aún mayor: una vez que ha estallado la libertad en el alma de un hombre, los dioses no pueden hacer nada más en contra de él. Para encontrar su lugar en el mundo mata a Egisto y luego a su madre, por eso las moscas lo atormentan. Júpiter le ofrece una salida: podrá ostentar junto con Electra el trono vacante si se arrepiente; él no se somete pero su hermana claudica. El pueblo no puede apoyarlo, ha estado oprimido durante mucho tiempo y Orestes huye, pero al menos mediante un acto individual de rebeldía puede mostrar que el camino hacia la verdadera realización pasa por la superación del remordimiento por lo que no pudo hacerse o lo que se hizo mal y debe dirigirse hacia la edificación del futuro. Es una meditación sobre el uso aberrado del poder y de la manipulación del pasado, la eternización de la muerte para sofocar la vida y también sobre la posibilidad de una luz al final del túnel.

Estos intertextos son recursos que obligan al receptor a comprometerse con una obra que no se da por hecha sino que transcurre; es por ello que resulta más adecuado hablar de escritura, en la medida en que aquí las cosas no son sino que están permanentemente en trance de ser. Se apuesta por una fábula que evidencie sobre todo el carácter procesual de la creación: la intriga, los personajes, las fuentes no son sino materiales con los que se va armando un dispositivo que funciona como significación. La historia que se cuenta es un constructo, sin otras condicionantes que su propia legalidad y la capacidad que tenga para convocar la participación de un receptor obligado a inmiscuirse en ese proceso. A éste se le da entonces la posibilidad de una doble fruición: la de “las delicias” de la intriga dramática en los términos habituales de gradual develamiento del acontecer y la del disfrute de la intriga retórica, esto es, la participación en la construcción de esa obra que se está haciendo. Con este fin el autor acude además a otros recursos, encaminados todos a erosionar el criterio de referencialidad y a enfatizar cada vez más el hecho de que es en el ámbito de la recepción, concretamente en el trabajo del receptor donde definitivamente cristaliza la obra; y para activar este mismo mecanismo, los personajes algunas veces nos

recuerdan que estamos en el teatro y emplean términos técnicos como escena, casting, situación o circunstancias dadas cuando se refieren a secuencias de la trama, pero otras acuden a los recursos de la autoficción para encajar una zona de duda con relación a la actualización de los referentes: en la primera acotación, como para marcar el tenor de la obra, se habla de un Orestes que remoloneaba para evitar oír de nuevo “las dulces patrañas de Clitemnestra”, hecho totalmente imposible por cuanto el personaje había abandonado Micenas cuando era muy pequeño y lo único que recordaba de su madre era que lo había quemado accidentalmente con un cigarro. Egisto, que por la misma razón no podía reconocerlo, cuando se lo encuentra casualmente le espeta que no sabía que Estrofo criara gallos. Son incongruencias, enclaves extrañantes que harían pensar en errores de construcción si no fuera porque en las otras obras de la tetralogía se encuentran profusamente empleados. Su finalidad: quebrantar la confianza que el receptor deposita en los creadores y que es la base del pacto genérico en el drama, introducir la duda con relación a la validez de los regímenes de representación y de alguna manera entronizar una indefinible sensación de estafa.

Estos procedimientos aparecen una y otra vez, como hilvanando un universo extraño, una zona de libertad creativa y hermenéutica donde los roles tradicionales se difuminan al tiempo que se funda otro espacio para la creación que haga estallar esa “suspensión voluntaria de la incredulidad” que postulaba Coleridge para el teatro y la reescriba como una forma consciente de hacer, como un apogeo de la praxis, esto es, la activación de los recursos de construcción y de artificio frente a la concepción aurática que reclama la mayor parte del modelo naturalista-realista.

Este tipo de escritura acude a un interesante expediente: la manera más coherente de arrumbar un género es socavando las prácticas discursivas que hasta ahora lo han sustentado. Lejos de una estética de la obra *pret à porter*, el interés se desplaza ahora hacia la zona de los materiales que la constituyen para, de una manera sesgada operar allí una deconstrucción. Nada de furores iconoclastas ni vanguardistas sino un solapado reciclaje para desmontar el falaz universo del orden natural y necesario y mostrar la dimensión inevitablemente fabricada de todo entramado estético.

El ámbito natural para estos juegos discursivos los propicia naturalmente la parodia. En ella confluyen distintos tiempos y diversas discursividades. Los elementos que concita: la

ironía, la sobretexualización, la alegorización (toda parodia se lee como signo de otra cosa) no son sino maneras alternativas de abordar el referente. Tanto en *Electra Garrigó* como en *Jardín de héroes*, el texto de ayer, revisitado y discutido por el de ahora aparece resaltado con otra luz: la de sus actuales posibilidades. La parodia impugna y legitima. Es una forma distinta –tal vez desquiciada- de apropiarse de los mitos y de insertarlos en una discursividad que apele a una sensibilidad contemporánea, una manera oblicua de crear realidades estéticas legibles desde el riesgo y la complicidad y también una vía por donde encauzar otras formas de hacer que definan el dialogo como una instancia creativa donde nociones como autor, receptor y dramaturgia se intersecten y funden un espacio creativo.

Referencias

Brecht, Bertolt (1956). *Galileo Galilei*. Buenos Aires. Ediciones Losange.

Fleites, Yerandy (2018). *Jardín de héroes en Pueblo Blanco*. La Habana. Colección Aire frío. Ediciones Alarcos.

Piñera, Virgilio (1960). “Piñera teatral”. *Teatro completo*. La Habana. Ediciones R.

Rodríguez Monegal, Emir (1997). “Carnaval /Antropofagia/ Parodia”. *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Tomo IV. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Zambrano, María (1948). “Electra Garrigó”. *Prometeo*. n. 10, octubre. La Habana.

El archivo, *Electra*, y sus públicos

Lillian Manzor

Melinda López, una dramaturga usanocubana¹⁷ radicada en Boston, viajó a Cuba por primera vez en el 2011 y visitó Caibarién, la ciudad natal de sus padres. Mientras caminaba por las calles, una anciana la reconoció como la hija de su madre --que había sido su mejor amiga-- y se puso a llorar. La llevó a su casa y le mostró sus fotografías, incluida una foto de bebé de Melinda, que la madre de Melinda le había enviado cincuenta años atrás. Melinda me dijo: “Ella seguía acariciando mi cara y diciendo ‘¿Qué les pasó? Nunca regresaron; nunca regresaron’”.

El teatro nos permite regresar. Cada actuación, como han sugerido Eugenio Barba y otros, acaricia nuestro rostro, una caricia que toca nuestras sensibilidades y heridas íntimas, llevándonos hacia lugares escondidos dentro de nosotros. El teatro crea un espacio de experiencia compartida, una convivialidad a través de la cual podemos volver a visitar el pasado y, al hacerlo, abre la posibilidad de seguir adelante. Sin embargo, como es sabido, el teatro y la performance son inherentemente efímeros. Es muy difícil que estos eventos entren en la historia cultural de sus comunidades. Y es aún más problemático en el caso de las comunidades diaspóricas y transnacionales, como la cubana. Debido a los desafíos que presentan la evanescencia del teatro y las fracturas de la cultura cubana, en el 2004 lanzamos el Archivo Digital del Teatro Cubano (ADTC). Es uno de los únicos lugares en el mundo que recopila la efímera teatral de Cuba, así como de sus comunidades diaspóricas, incluyendo la estadounidense. El archivo contiene más de cinco mil objetos digitales que incluyen fotografías de puestas en escena, programas teatrales, diseños de escenografía y vestuario, y más de trescientas producciones teatrales filmadas como documentación de las puestas. Podríamos decir que es un “mural [multimodal] del teatro” en la Gran Cuba. Salvador Lemis, dramaturgo cubano residente en México, poéticamente lo describió así:

17 Rechazo el uso del término “cubanoamericano” porque, en su redundancia inherente, reproduce las ideologías culturales y políticas que han caracterizado los dos últimos siglos de historia en América del Norte y del Sur. Como he argumentado antes, (Manzor, 2005), en el siglo XIX, la independencia de las colonias españolas creó la necesidad de que Europa nombrara y contrastara esa parte de las dos Américas que no era anglosajona. Así, todos nos convertimos en latinoamericanos y nos vimos obligados a producir una literatura y una cultura para demostrar que efectivamente éramos latinoamericanos. Ese movimiento político y semántico no es muy diferente de la fusión y agrupación de mexicanos, chicanos, puertorriqueños, nuyoricanos, cubanos estadounidenses y otros extranjeros “legales” e “ilegales” (inmigrantes indocumentados) de América del Sur y Centroamérica bajo el término “hispano” promulgado durante la administración Reagan.

“El archivo ayuda a que las cosas no se pierdan en el naufragio de nuestra condición” (Manzor, 2017).

A pesar de las tensiones macropolíticas entre Cuba y los Estados Unidos, hemos logrado crear este archivo dadas las relaciones entre investigadores de Cuba y su diáspora y las relaciones basadas en el respeto y el mutuo reconocimiento que se han ido forjando entre los artistas, los colaboradores e investigadores, y las instituciones que nos apoyan directa e indirectamente. El ADTC es un proyecto inacabado y siempre en proceso que, como sugiere la convocatoria a esta revista y similar a un mural, también “estimula una hermenéutica colectiva. La técnica del mural incita al debate horizontal y la búsqueda solidaria de intereses comunes”. Sin embargo, el archivo también trata de registrar y documentar las tensiones existentes entre todos ellos al igual que entre el teatro y sus públicos. En este ensayo, presentaré un ejemplo y un análisis de estas tensiones tomando como caso de estudio tres puestas en escena en los Estados Unidos de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera durante las décadas del 70 y el 80: la dirigida por Silvia Brito en Nueva York en 1973, la dirigida por Francisco Morín en Miami en 1978, y la dirigida por Alberto Sarraín en Miami en 1987.

Rine Leal, al escribir sobre *Electra* en *En primera persona* nos dice: “Virgilio triunfa en esta pieza porque logra introducir en la misma una serie de características nacionales (como por ejemplo la Guantanamera que sustituye al coro antiguo y que representa la disección de la sensiblería nacional...) que en aquel instante (1948) debieron no sólo asombrar sino también mover a la indignación” (Leal, 205). Es precisamente la relación de estas puestas con sus públicos lo que me interesa reconstruir para analizar, a través de lo que queda de esas representaciones, una serie de procesos donde podemos ver como los artistas intentaron conectarse con sus diferentes públicos en diferentes momentos y la respuesta de la crítica teatral periodística.

El estreno de *Electra Garrigó* en los Estados Unidos tuvo lugar el 23 de septiembre de 1973 por la Compañía Teatral Repertorio Español en Nueva York. Repertorio Español se fundó en 1968 por dos exiliados cubanos, René Buch y Gilberto Zaldívar, y estaba dedicado en aquellos primeros años principalmente al teatro clásico. Debido a que se organizaba un festival de teatro latinoamericano, al éxito de las puestas anteriores de Piñera en Teatro Dúo --otro de los primeros grupos de teatro latino en Nueva York fundado por el cubano

Manuel Martín Jr. y la actriz exiliada Magaly Alabau--, y debido al género --una tragedia que más o menos se emparentaba con la estética clásica de Repertorio--, escogieron *Electra Garrigó*. La obra fue dirigida por Silvia Brito, actriz que había trabajado con Francisco Morín en *Prometeo* en La Habana.

Aunque el anuncio decía que los protagonistas iban a ser la gran actriz argentina Amelia Bence, en su primer papel en Nueva York, y el puertorriqueño Raúl Dávila, al final *Electra* fue protagonizada por la peruana Isabel Segovia en el papel de *Electra* y la actriz dominicana Ilka Tanya Pagán en el de *Clitemnestra*. Brito vistió a *Electra* y a *Clitemnestra* con vestidos largos y holgados que se parecían a las túnicas clásicas. En el caso de *Electra* fue un vestido negro y uno rojo para la escena de la muerte de *Clitemnestra*; en el caso de *Clitemnestra* fueron vestidos blancos y negros, pero, con líneas más provocativas. Contrastando estas líneas casi clásicas, ambos personajes estaban sin zapatos. Los hombres llevaban guayaberas y Agamenón un uniforme militar (Segovia Charboneau).

La puesta se hizo actualizando a los personajes como una familia moderna y tropicalizándola mediante la música: el coro fue sustituido por un cantante y un guitarrista que cantaban “La Guantanamera”. Además, se proyectaron en el escenario viejas películas cubanas en contrapunto con el discurso de Agamenón y *Clitemnestra* sobre sus supuestas muertes. La escenografía de Robert Weber Federico utilizó plataformas grises en varios niveles. La plataforma central tenía el diseño de un tablero de ajedrez, que sugería la imagen de una familia jugando al “ajedrez” con sus propias vidas y que recordaba el piso utilizado en el estreno absoluto de *Electra* por Francisco Morín en La Habana. Además, Federico usó cortinas negras entre las paredes de madera, que hacían que el espacio pareciera una casa tapiada, como si la familia estuviera aislada del resto del mundo.

Podemos conjeturar que, aprovechándose de los clásicos, la versión caribeñizada de *Electra* le hablaba directamente a la comunidad de espectadores principalmente caribeños y del cono sur que por aquel entonces asistía a las producciones de Repertorio. La actriz Charboneau lo corrobora: “Estoy segura de que entendieron el terrible conflicto que se desarrollaba frente a sus ojos. El público siguió la historia de la familia. Y a medida que el escenario se volvía más cargado emocionalmente, los actores sentíamos su silencio, como si esa fuera la única forma en que pudieran absorber la tragedia que se estaba

desarrollando. No se rieron de algunos de los absurdos que se dijeron o actuaron, pero permanecieron involucrados con nosotros en todo momento. Fueron muy generosos con sus aplausos, así que creo que definitivamente disfrutaron de la experiencia teatral.”

Si en Nueva York las obras de Piñera se montaron sin ningún problema, y *Electra Garrigó* fue un éxito, en Miami las puestas tempranas de Piñera fueron extraordinariamente controvertidas. Mientras que en La Habana, Piñera estuvo condenado al ostracismo durante la década de los 70 por razones ampliamente conocidas, en Miami, Piñera y muchos otros dramaturgos cubanos residentes en la isla también fueron objeto de la censura del exilio histórico en esa década. Desde una perspectiva política, los setenta fueron una época de atrincheramiento y de militancia entre ciertos segmentos de la población del exilio miamense. Casos de violencia real, tales como bombas e intentos de asesinatos contra quienes no demostraran más que absoluta oposición a la Revolución cubana, cobraron impulso. Además, el primer viaje a la isla por los estudiantes cubanos progresistas que organizaron la Brigada Antonio Maceo en 1977 y el Diálogo de 1978 entre representantes de la comunidad del exilio cubano y el gobierno de La Habana desestabilizaron la imagen social y política homogénea que la comunidad exílica se había construido de sí misma.

En el campo teatral, si la política que se insinuaba en la obra no era claramente anti-castrista o si el punto de vista del dramaturgo no era llanamente anti-comunista, los miembros de la línea dura del exilio montaban protestas y organizaban boicots contra las obras que se consideraban controversiales y hasta amenazaban con poner una bomba en el teatro. También se aprovechaban de los medios hispanoparlantes que controlaban parcialmente para criticarlas abiertamente y desde ellos ejecutaron numerosos actos de violencia simbólica en la forma de amenazas verbales, acusaciones a los artistas, y advertencias al público para que no fuera a ver las obras.¹⁸ Como Norma Niurka explicara, “vetar autores que vivieran en Cuba, hubieran visitado Cuba, fueran antifranquistas, antisomozistas, etc.; y temas que los ‘censores’ interpretaran como ‘comunistas’... La amenaza de colocar una bomba en el estreno de un monólogo de Guillermo Cabrera Infante hace cuatro años, obligó... a buscar protección policíaca. (Aún cuando el escritor ya se había exiliado no le perdonaban que lo hubiera hecho ‘tarde’).” (Niurka, 1979, 9).

18 Para un análisis de estas controversias véase Manzor, y Manzor y Rizk.

Aunque hacia el final de la década se vio un cambio en la opinión popular reconociendo el terrorismo como una mancha sobre la imagen de la comunidad del exilio cubano, una disminución en la violencia directa no significó un final para las reacciones de línea dura. Pero el hecho de que había una base fuerte de público para estos montajes y que esos actos de violencia simbólica (y real) eran denunciados, demuestra que, aunque las voces conservadoras prevalentes dominaban los medios hispanoparlantes de la comunidad cubana de Miami, esas no eran las únicas.

Es en ese ambiente que tuvo lugar el estreno de *Electra Garrigó* en Miami en 1978. La obra la montó la entonces recién creada compañía RAS, precursora de Teatro Avante. Teresa María Rojas, actriz que también había trabajado con Morín en *Prometeo* en La Habana, fundó Teatro Prometeo en el Miami Dade College en 1973. Fue ella, junto con su grupo, la que cambió radicalmente el teatro que se producía en la ciudad, donde lo que predominaba eran zarzuelas, musicales, y obras del vernáculo cubano.¹⁹

En 1978, Roja decidió unirse a dos de sus ex-alumnos de Prometeo, Alina Interián y Mario Ernesto Sánchez, y fundar RAS. No es de sorprender, entonces, que haya sido Rojas la responsable del primer montaje de Virgilio Piñera en Miami. Rojas invitó a Morín --que en aquel momento también vivía en Nueva York-- a dirigir *Electra* y trajeron a Andrés García de Puerto Rico para que trabajara con ellos. García era el artista que había trabajado como diseñador en Prometeo y en el estreno absoluto de *Electra*. Aunque Piñera había estado completamente marginalizado durante los años 70 en La Habana, el hecho de que supuestamente no había tratado de emigrar lo hacía sospechoso en ciertos círculos de Miami que se agitaron violentamente en contra de la puesta.

El estreno en Miami tuvo que hacerse con policía frente al teatro debido a las amenazas de bombas. Norma Niurka, en un artículo titulado acertadamente “Los teatristas y la ‘censura extraoficial’”, explicó que “[n]unca se averiguó la situación política de Piñera, quién está tildado de contrarrevolucionario en su país. Blandían como prueba de su culpabilidad, un documento ‘comprometedor’ firmado por Piñera a principios del 60. Continúa Norma Niurka, “No pudieron mostrarlo públicamente ya que, para su asombro, junto a esa firma aparecía la de otros artistas de Miami” (Niurka, 1979, 9). El documento a que se refería Norma Niurka debió ser el “Manifiesto de los intelectuales”, una copia del

¹⁹ Para los interesados en este período, véase Manzor y Rizk.

cual se conserva en los papeles personales de Rosa y Carlos Felipe en la Colección de Herencia Cubana de la Universidad de Miami, y está en versión digital en el ADTC. En la copia se puede ver varios nombres subrayados en rojo, y escrito a mano, también en rojo, “todos rojos, ñángaras”.

Como sugiere Eric Mayer-García, la puesta en escena de Morín en Miami estéticamente trató de recuperar las prácticas de la vanguardia teatral que la persecución de artistas homosexuales y las políticas culturales cubanas impulsaron al exilio: “La práctica de la vanguardia cubana encarnaba una memoria cultural a través de la cual los artistas de RAS imaginaban y representaban su conexión con la herencia teatral más ambiciosa de La Habana... Nada podría hablar más de la naturaleza de esta puesta como “reperformance” que el hecho de que los productores de RAS reunieron los talentos artísticos de Morín y Andrés para su producción” (Mayer-García, 85, traducción de la autora).

Enfocándonos en los elementos de la puesta, si comparamos las fotos de la puesta de Morín en La Habana y en Miami, vemos las similitudes en la escenografía, en el vestuario, en la composición misma del coro, al igual que en la gestualidad de ambas. La escenografía se hizo a partir de los diseños minimalistas de Andrés de las puestas en La Habana.

Los mimos de la puesta habanera se convirtieron en actores que utilizaban máscaras. El choteo piñeriano, desmitificador y paródico, se ve en la escena grotesca de la aparición de Agamenón, en el Segundo Acto, borracho, “remedando con sábanas y una palangana el traje y el casco de un jefe griego” (56). También se ve en la de la cola que le ponen al pedagogo vestido de centauro con frac, cola de caballo y cascos, sugiriendo la transformación del intelectual que ocupaba “el extremo de la cola” (Piñera, 1967, 145) de prioridades en la Cuba de los 40 y desde luego en el Miami de los 70. Tanto en Miami como en La Habana, su ridícula y grotesca presencia como centauro funcionó como una parodia de la imagen poética del intelectual marginado por los valores materialistas de la sociedad burguesa (Ballou, 30).

La puesta en escena de 1978 también contó con la pelea de gallos que Morín introdujo durante el monólogo de Clitemnestra en el Segundo Acto cuando pide la muerte del “gallo viejo”. En el texto de Piñera, la pelea de gallos es una acción obscena --fuera de la escena-- para presentar el asesinato de Agamenón. Morín, sin embargo, escenifica la pelea de gallos mediante un momento de mucho movimiento que simboliza el crimen violento que

sucedía en el interior de esa familia personal y social.²⁰ Pero, a diferencia de la puesta original, la de Miami incluyó a un actor pintado de negro (*blackface*), como se puede ver en algunas fotos y en un artículo de Norma Niurka: “María Melián puso una nota cómica en su intervención de negrita-músico, muy bien maquillada” (Niurka, 1978 c, 9).

La prensa en español fue preparando al público para la presentación. Conjuntamente con los anuncios que aparecieron en *El Miami Herald*, Norma Niurka publicó un artículo cada semana –tres en total. Además del debate político que suscitó la puesta, de la crítica periodística y la del público podemos deducir que, por el lado estético, se le criticó que se quedara “a medias aguas entre el cubaneo y el helenismo”, “los largos monólogos grandilocuentes y aburridos” (Niurka, 1978 c, 9), la falta de creatividad subrayando que esta puesta era una copia de la *Electra* vieja. Sin embargo, como sugiere Eric Mayer-García, “La puesta en escena de *Electra Garrigó* de Morín en 1978 recreó muchos de los momentos y de la gestualidad de las exitosas puestas en La Habana. Con nuevos actores y un viejo concepto, Morín escenificó la obra maestra del teatro de vanguardia cubano para la producción de RAS en el escenario del Teatro América en Miami” (Mayer-García, 92, traducción de la autora).

Sí la puesta de Morín generó no solo protestas sino esa “indignación” de la cual hablaba Leal, la de Alberto Sarraín en 1987 en Miami le añade más leña a esa indignación. La puesta fue presentada por el grupo de teatro Prometeo en octubre de 1987. Siguiendo el modelo que venía proponiendo Teresa María Rojas con su grupo de estudiantes, ella invitó a un director profesional, Alberto Sarraín, e incluyó a actores profesionales en los papeles protagónicos -- Teresa María Rojas como Clitemnestra, Marilyn Romero como Electra y José Zubero como Agamenón-- junto con los estudiantes.

La enseñanza de actuación de Rojas tenía un corte stanislavskiano a lo Francisco Morín, donde el actor se apoyaba en “la memoria de las emociones”. Sarraín le llevó a Prometeo un estilo expresionista enfocado en la imagen. La puesta, además, incluía un elemento usanocubano en la música original, híbrida, creada por Pilar Gato Casero. Si consideramos el magnífico y ecléctico vestuario de Rolando Moreno --diseñador que también había estado activo en el movimiento teatral habanero de los 60--, los andamios de la

²⁰ En el artículo “Presentación de *Electra Garrigó*” aparecen Julio Ambrós y Adelfa Acosta como Gallo Blanco y Gallo Negro.

escenografía de Carlos Arditti, y el elemento usanocubano en la música original de Gato Casero, junto con los otros elementos, se puede entender como esta puesta ayudaba a consolidar “el inicio de una escuela para aquellos que carecían de un espacio donde desarrollar su vocación actoral... Esta experiencia dejaba en los jóvenes que integraron su elenco, no solo el deseo de continuar haciendo teatro cubano como un medio de acercarse a su propia cultura, sino de adquirir la técnica” (Morejón, 2).

Piñera nos dice que Electra presenta “la educación sentimental que nuestros padres nos han dado” (Piñera, 1960, 11). El blanco es la familia tradicional vista como perpetuadora de la tiranía sentimental de los padres sobre los hijos. La puesta de Sarraín retoma esa crítica a la educación sentimental pero la trasplanta al Miami de los exiliados para burlarse de esa cultura y exponer esa tiranía sentimental. Egisto Don, que viste y habla como chulo cubano, se presentaba como un cubanazo miamense. Orestes y el padre venían de jugar al tenis. También se hacía una parodia de la popular fiesta de los quince y salía una joven, vestida de rosado con una sayuela de paraderas. El vestido lo alquilaron de Alfredo Ateliers, un lugar donde se alquilaban esos extravagantes vestidos de las quinceañeras. Los quince pajes venían, la recogían y bailaban un vals con música especial para ese momento pero con la letra de Piñera.

La música de Gato Casero revisitaba todo el canon de la música tradicional cubana y latinoamericana. La primera “Guantanamera” se escenificó como una de esas fiestas escolares donde los niños llevan atuendo cubano y como una parodia de *Añorada Cuba*, una revista musical que era “el arma para levantar el espíritu y la fe del pueblo cubano en el destierro... Para los niños que... no tuvieron la ocasión de conocer Cuba... es la historia folklórica donde pueden conocer la Patria de sus mayores” (*Carteles*, 3). Es precisamente la construcción explícita de esa memoria la cual la música y el coro de Electra parodiaba. Sarraín cuenta: “Vestimos a las niñas con batas cubanas, pero de tela sintética y a los jóvenes de guayaberas también sintéticas, para burlarse de lo que los cubanos exiliados pensaban que era lo cubano”.

En un número del coro aparecía una pareja bailando un tango; en otros, miembros vestidos a lo Carmen Miranda; el actor Larry Villanueva con sombrero mexicano con madroños. Estos números parodiaban el Carnaval de la Calle 8 y desmitificaban lo que los norteamericanos piensan que es un cubano o un latinoamericano. Finalmente, la muerte

de Agamenón iba acompañada de una canción que se escuchaba en ese momento, “María Teresa y Danilo”, del dúo Hansel y Raúl, pero con la letra de Piñera.

En cuanto al vestuario, todos intercambiaban entre un vestido “clásico” y uno contemporáneo, excepto Electra. Clitemnestra, que en el texto está asociada con la fruta bomba o la papaya envenenada que Orestes le ofrece, en la puesta de Sarraín también es una mujer vanidosa, vinculada al elemento simbólico de la papaya; por ella vive y muere. Su frívola sensualidad, marcada no sólo en sus gestos sino en palabras, como “¡Todo lo tengo en la punta de los senos! ¿No soy yo Clitemnestra Pía, la de sibilinos senos?” (Piñera, 1960, 55) también fue acentuada por el vestuario de Rolando Moreno que definía grotescamente sus senos.

La *Electra* de Sarraín exageró en lo grotesco las circunstancias del texto. Siguiendo el modelo piñeriano de jugar mediante el choteo con el patrón de la tragedia clásica, Sarraín subrayaba el elemento humorístico de la realidad, integrando la tragedia y la comedia. Desde la perspectiva de los estudiantes de Prometeo, esto hizo posible un trabajo actoral que se acogía al costumbrismo del vernáculo cubano para ponerlo en función de un texto absurdo a través del cual el actor podía prestar menos atención al por qué de la actuación y más al cómo... A través del texto y los personajes que lo mueven pero en el exilio de ese momento, a través de sus intérpretes... la obra logró crear un espacio para la memoria del público desterrado, a la vez que servía de taller estudiantil. (Morejón, 2)

Sarraín trajo a la puesta su visión espectacular poniendo énfasis en la escenografía, el vestuario, la música, y la fisicalidad de los actores, y no en el psicologismo realista. Los efectos grotescos del original, como la muerte de Agamenón, Sarraín lo logró subrayando los elementos metateatrales del texto piñeriano apoyándose en la música y los actores del coro que parodiaban el tono tragicómico de la obra. “Así empezaba la escuela cubano-exiliada miamense con tendencia absurdista, de la generación de actores de los ochenta” (Morejón, 2).

La reseña periodística, sin embargo, decía que la obra ni era Virgilio ni era Electra. Definitivamente, la crítica a la sociedad miamense, a la cultura del exilio y su “educación sentimental” que presentaba esta puesta no fue apreciada por la prensa. Ni tampoco la manera en que Sarraín presentó la rebelión de Electra contra el mundo familiar en que se había criado. Norma Niurka, por ejemplo, escribió en *El Miami Herald* que *Electra* era “un

arroz con mango... Sarraín sitúa la obra en La Pequeña Habana, con personajes que se supone también sean de nuestro folclorismo (como el beeper de Egisto, el vestuario de Orestes). Si Sarraín pretende escandalizar o conmover al público con esta versión ecléctica, definitivamente no lo logra. Lo que logra es perder un público que pudiera estar interesado en las novedades que promete” (Niurka, 1987, 8). A pesar de la crítica negativa, el público, sobre todo, el joven, sí que entendió la parodia que se hacía a la cultura cubana congelada de sus padres. Además, el elenco ganó varios premios: empate en mejor actuación entre los primeros actores José Zubero y Miguel Corcés, premio para la primera actriz Ana Carballosa, y para Larry Villanueva en contrafigura masculina.

Matías Montes Huidobro, en un artículo titulado “Partir es la voz de Electra” decía: “El caso es que los Garrigó-Plá ya andan por la calle 8, de La Carreta al Versailles como cualquier hijo de vecinos. Mucho antes debieron llegar, pero saldrían por el Mariel, digo yo, y esperemos que no sean deportados por algún maltrato” (Montes Huidobro, 8). La referencia al Mariel es importante porque muchos de los estudiantes y actores de Prometeo habían llegado en las flotillas del Mariel. Indudablemente, la supuesta “escoria” de marielitos, también ayudó a renovar la escena teatral y de la plástica miamense, como anteriormente lo hicieran René Buch, Silvia Brito, Francisco Morín, Teresa María Rojas, Gilberto Zaldívar y otros artistas exiliados durante los años 60. Los Garrigó-Pla no solo continuaron por la calle 8, sino que regresaron a Nueva York, y hasta andan por España y por Inglaterra en inglés. Pero esa historia de *Electra Garrigó* en la diáspora, a partir de lo que el Archivo Digital del Teatro Cubano ha ido y continuará recuperando, será el tema de un estudio venidero.

Referencias / Bibliografía

Archivo Digital del Teatro Cubano. Dirigido por Lillian Manzor, University of Miami Libraries y College of Arts and Sciences, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 2011. <http://teatrocubano.org>

Ballou, Eugenio. “*Electra Garrigó* y el nuevo comienzo del teatro cubano”. Disponible en <http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2020/02/5-Electra-Garrigo-y-el-nuevo-comienzo-del-teatro-cubano1.pdf>

Carteles Internacional (1968). University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection Digital Collections. Disponible en <https://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/theater/id/3441>

Electra Garrigó de Virgilio Piñera, dirigida por Silvia Brito, Compañía de Teatro Repertorio Español, 22 sep. 1978, Gramercy Theater, Nueva York.

Electra Garrigó de Virgilio Piñera, dirigida por Francisco Morín, RAS, 7 jul. 1978, Teatro América, Miami.

Electra Garrigó de Virgilio Piñera, dirigida por Alberto Sarraín, Teatro Prometeo, sep-oct 1987, Olympia Theater, Miami.

Leal, Rine (1967). *En primera persona*. La Habana, Instituto del Libro.

López, Melinda (2017). E-mail a la autora. 26 mar.

Manzor, Lillian (2005). "Más allá del guión: El teatro usano-cubano." *Teatro cubano actual: Dramaturgia escrita en Estados Unidos*, editores Lillian Manzor y Alberto Sarraín. La Habana, Ediciones Alarcos, pp. vii-xxi.

_____ (2011). "Archiving US-Cuban Performances" *Revista Caribe* vol. 13, no. 2 , pp. 71-94.

_____ (2017). "Theater and Reconciliation: The Power of the Digital Diaspora." *Cane Talks*, 13 abr. Disponible en <http://canetalks.miami.edu/cane-talkers/lillian-manzor/index.html>

Manzor, Lillian y Beatriz Rizk. "Teatro cubano en Miami: 1960 – 1980. Disponible en <http://scholar.library.miami.edu/miamiteatro/>

Manzor, Lillian et al. (2013). "Cuban Theater Digital Archive: A Multimodal Platform for Theater Documentation and Research". *ECLAP 2013, LNCS 7990*, editors P. Nesi and R. Santucci, Springer-Verlag, pp. 138-150.

Mayer-García, Eric (2016). *Cuban Routes of Avant-Garde Theatre: Havana, New York, Miami, 1965-1991*. Louisiana State University, PhD dissertation.

Montes Huidobro, Matías (1987). "Partir es la voz de Electra". *Dramaturgos*, vol. 1, no, 3, sep-oct., p. 8. Disponible en

http://ctda.library.miami.edu/media/publications/DRAMATURGOS_1.3.pdf

Morejón, Jorge Luis (2012). "Teatro cubano exiliado: nueva técnica teatral". *Ollantay Theater Magazine*. Disponible en

https://www.academia.edu/13742246/Ollantay_Theater_Magazine

Niurka, Norma (1978 a). "Morín y Andrés después de veinte años." *El Miami Herald*, 1ro jul. p. 10.

_____ (1978 b). "En la exhibición de Andrés." *El Miami Herald*, 6 jul. p. 10.

_____ (1978 c). "La obra de un rebelde". *El Miami Herald*, 14 jul. p. 9.

_____ (1979). "Los teatristas y la censura extraoficial". *El Nuevo Herald*, 25 jul. p. 9.

_____ (1987). "No es Virgilio, no es Electra". *El Nuevo Herald*, 6 oct. p. 8. Disponible en <http://ctda.library.miami.edu/media/publications/enhElectraVirgilio.pdf>

Piñera, Virgilio (1967). "Notas sobre el teatro cubano", *Unión*, vol. 12. pp. 130-142.

_____ (1960). *Teatro completo*. La Habana, Ediciones R.

"Presentación de *Electra Garrigó* hasta Julio 30 en el Teatro América", *Diario de las Américas*, 7 jul. 1978, p.7.

Sarraín, Alberto (2021). Comunicación personal con la autora. 15 jul.

Segovia Charboneau, Isabel (2021). E-mail a la autora. 23 ago.

Semana de Teatro Alemán en La Habana.

Un primer camino hacia una práctica de gestión alternativa

Dianelis Diéguez

Como no me he preocupado de nacer, no me he preocupado de morir.

Federico García Lorca

Habría muchas razones por las que aproximarse y transitar el recorrido de la Semana de Teatro Alemán en La Habana durante sus primeros diez años de existencia, pero sin dudas uno de ellos, es el tipo de estrategias de gestión artística que desarrolló su equipo coordinador y el modo de implementarla en el contexto cubano. En ese sentido podríamos decir que como evento de proyección internacional se trata de un proyecto laboratorio, que se distingue de otros con igual carácter en la escena cubana porque comienza a tejer formas alternativas de organización que ponen en vínculo espacios, entidades y proyectos de naturalezas jurídica, económica y cultural distintas, pero con visiones y objetivos compartidos

En 2006 nace la Semana de Teatro Alemán (STA) con el claro objetivo de promover autores y tendencias contemporáneas de la escena alemana. El evento se organiza bajo la concepción y curaduría del dramaturgo cubano Reinaldo Montero y el crítico e investigador teatral Omar Valiño. Como espacio de colaboración entre la escena de ambos países, el evento se produce con la participación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Oficina de Contacto del Instituto Goethe en Cuba, adjunta a la Consejería Cultural de la Embajada de la República Federal de Alemania en La Habana. La Casa Editorial *Tablas-Alarcos* se establece como institución *partner* en el contexto nacional, y además cuenta con el apoyo de la Fundación Ludwig y el Centro Teórico-Cultural Criterios, entre otros.

Lo alternativo marca como parteaguas las estrategias de gestión artísticas de la Semana de Teatro Alemán, en primer lugar, porque se trata de un proyecto inscrito en el marco de la colaboración internacional dentro del ámbito cultural. Colaborar implica trabajar con

otra u otras personas, especialmente en obras de espíritu. Contribuir, concurrir con un donativo, ayudar con otros al logro de un fin común”²¹. En tal sentido, la colaboración como marco implica de antemano la combinación de apoyos y recursos, la confluencia de elementos que provienen de matrices diversas y su colocación en un espacio otro, en la construcción de una opción, de una alternativa que ejercite la edificación lo imposible.

En el caso de la STA esa colaboración tiene además un elemento que la ajusta de forma definitiva a lo alternativo, el contexto para su sistema de operación. Si bien el proyecto es asumido por instituciones oficiales y respaldadas por el Estado en ambos países, se carece de acuerdos marcos que la viabilicen y soporten como propuesta programática. Su sostenibilidad en el escenario teatral cubano por más de diez años no se debe a un descanso sobre estructuras reguladoras de la actividad de intercambio internacional que produce el Instituto Goethe con nuestras instituciones culturales, sino a la altura que poseen sus diálogos creativos, a la voluntad de sus coordinadores y a un gran despliegue de estrategias que combinan metodologías y herramientas de gestión artística ya ensayadas en proyectos anteriores a ella, con otras más sometidas a un espacio de prueba y error, un espacio de experimentación en las formas, estructuras y tejidos.

Los proyectos de colaboración internacional en el ámbito cultural, anclados en el trabajo de grandes instituciones responsables de la promoción y expansión de su tradición en el mundo, tiene su primer gran ensayo en Cuba con la labor desarrollada por el Centro Cultural de España en La Habana entre los años 1995 y 2003. Alrededor de ese espacio se nuclearon un grupo de intelectuales y artistas cubanos que tenían como propósito fundamental, al decir de Reinaldo Montero, uno de sus principales artífices: “promover de manera creativa la cultura española y su integración con el espectro rico y complejo de la cultura cubana”.²²

En ese objetivo aparecen las claves que servirán de base para el desarrollo del Centro Cultural de España en La Habana y que marcaron un camino para el impulso de proyectos similares en la isla como el trabajo del Instituto Goethe. La creatividad es la única respuesta posible ante tensiones políticas que impiden el desarrollo y la convivencia entre

²¹ Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, Vigésima Primera Edición. Tomo 1, 1992, Madrid, Editorial Espasa Calpe, p.504.

²² Objetivo tomado del documento “Notas para las memorias del 2001”, bajo la autoría de Reinaldo Montero, perteneciente al archivo personal de su autor y consultado para esta investigación.

los Estados. Esa máxima en el trabajo del Centro Cultural de España le permitió avanzar en la colaboración aun cuando en esos años la Unión Europea mantenía una posición común desfavorable a Cuba, entre cuyos protagonistas estaba precisamente el gobierno español.

Las acciones que desplegó el Centro Cultural de España sobrepasaron los marcos de la tradición ibérica y se concentraron en propiciar diálogos culturales desde lo contemporáneo, poniendo énfasis no solo en la promoción entre los artistas cubanos del estado del arte español sino, y en particular, en la zona de encuentro entre ambas culturas, en la articulación de un espacio híbrido, de cruce, que dejaba de ser cubano y español para ser cubano-español y del mundo.

Cuando a mediados de la primera década del 2000, comienzan aparecer tensiones con el trabajo que estaba generando el Centro Cultural de España y que dan al traste con el cierre de forma abrupta de ese espacio, muchas de las acciones que el Centro desarrollaba fueron acogidas de forma natural por la Fundación Ludwig de Cuba, un lugar establecido desde 1995 con objetivos similares. En ese espacio y por esos años aparecen de manera casi sistemática las lecturas teatrales como formato para la puesta en circulación de autores internacionales entre los teatristas cubanos. Esta modalidad de evento se presentaba como alternativa a la imposibilidad de publicación de volúmenes de dramaturgia fundamentalmente europea por editoriales nacionales, debido a los altos costos de los derechos de autor. También acercaba con mayor velocidad lo que se producía en materia de escritura teatral europea en el imaginario cultural cubano.

Para el año 2004 el Instituto Goethe, a través de la Consejería Cultural de la Embajada Alemana en La Habana ya había apoyado proyectos como la Muestra de Cine Alemán realizada por primera vez en 1995 dentro de la programación del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, había propiciado colaboraciones en el ámbito musical con lo que más adelante se convirtió en el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica e impulsaba algunos eventos como el Festival de Música Contemporánea Leo Brouwer. Ese año, se realizan las primeras colaboraciones oficiales en los predios teatrales con la organización de las Primeras lecturas de teatro alemán actual.

Con ese camino recorrido se emprende el proyecto de la STA, un evento que teniendo como eje central la colaboración internacional, ha logrado establecer un importante

diálogo con instituciones y creadores cubanos aun cuando el Instituto Goethe, su principal auspiciador, no posee representación oficial en Cuba, lo que la inscribe en un espacio de experimentación para relacionarse con su contexto. De ahí que, la organización del evento está profundamente marcada por la ejercitación de mecanismos que combinan fuerzas en la producción y sostenibilidad de cada una de las acciones creativas que se emprenden, más allá de la procedencia de los recursos que las amparan. En esas articulaciones y ejercicios combinatorios aparece lo alternativo, la zona que ya no se presenta como defensa de puntos extremos: oficial o independiente, público o privado, sino como espacio híbrido y complejo, difícil de nominalizar y capaz de tejer conexiones entre organismos de naturaleza diversa como única vía posible para su desarrollo.

Lo alternativo como nomenclatura en el arte cubano constituye un espacio pendiente a ser sistematizado en algún caso, y en otros está por reafirmarse y modularse. No obstante, que ciertas prácticas de este orden no estén reconocidas como tal no niega que se ensayen experimentos, acciones y proyectos que intentan combinar fórmulas establecidas desde los marcos institucionales, con estrategias más asociadas al trabajo en red, que conectan creadores, instituciones, recursos productivos, logísticos y financieros para el desarrollo de sus agendas.

La gestión escénica mal entendida ha intentado reducir permanentemente su campo de acción a la producción artística y las estrategias que en el orden de lo económico sostienen un hecho escénico, sin detenerse con demasiado interés a mirar las posibilidades que el arte ha propuesto para construir espacios que promueven otras formas de vida. En los análisis de modelos de gestión, muchas veces han pasado inadvertidas esas redes humanas que desarrollan otro tipo de fuerzas productivas sostenidas por un incentivo diferente, que valoriza la creación más por sus procesos que por sus resultados creativos, que se piensan como espacios de desarrollo y no de llegada, que aplican lógicas de encuentros para la experimentación, la prueba, el error y que se apartan de la visión instrumentalista que piensa que la fuerza es de un solo tipo. Estos proyectos realizan una gestión “afectada” por las realidades sociales, a las que se confronta mediante la construcción de realidades creativas, microclimas que difieren bastante de las estructuras artísticas institucionalizadas.

Los aportes que la STA ha dado a la gestión artística en los predios teatrales de la isla son innegables. El propio hecho de hacer posible un evento cruzando barreras formales y aplicando variantes para la permisibilidad del mismo en el contexto cultural cubano es su primera contribución. Cuando se habla del evento se tiende a pensar que se mostrarán obras alemanas con grupos alemanes. Sin embargo, la particularidad en su estructura radica justamente en la resolución de un problema financiero con una estrategia de gestión artística que la hiciera posible más allá de los obstáculos económicos. Si bien el evento no cuenta con la participación de grupos alemanes por los altos costos productivos y de traslado del teatro alemán actual, no por ello deja de mostrar un panorama de lo que ocurre en la escena germana contemporánea y a su vez ese obstáculo es suprimido con el impulso de una estrategia artística que se centra en la colaboración internacional y en el desarrollo de procesos creativos como espacio mismo de existencia.

La concepción de la STA, tiene como base estructural dos componentes: puestas en escena de piezas alemanas actuales en traducción al español, montadas por grupos cubanos y el intercambio con directores y autores teatrales. Respetando siempre esa pauta, desde el punto de vista de estrategias de gestión artística, posee tres grandes períodos: el primero comprendido entre 2006 y 2009, caracterizado por la puesta en marcha de mecanismos más asociados a promover la producción escénica alemana dentro de la isla; una segunda fase que abarca de 2010 a 2013 cuando la mira comienza a apuntar a la socialización en el contexto alemán de lo que en términos de contenido y creación escénica se estaba produciendo dentro del evento; y una tercera etapa comprendida entre 2014 y 2016 abocada fundamentalmente a la construcción de procesos creativos con la colaboración de artistas de ambos países.

Visto así podemos decir que entre 2006 y 2009 el evento desplegó un trabajo interinstitucional y en red con importantes organismos culturales y creadores de la escena nacional, desarrolló una programación a partir del encargo a directores y agrupaciones cubanas de textos de autores alemanes, combinó en su estructura espacios de muestra teatral con estrenos, reposiciones de obras y acciones ubicadas en el orden de lo teórico con formatos más flexibles de presentación, coordinó el desplazamiento de puestas en escena fuera del edificio teatral e integró espacios físicos no habituales para la muestra de espectáculos, la realización de ciclos de cine, exposiciones, presentaciones de libros y encuentro entre creadores. Además, se comenzó a diseñar una estrategia de comunicación

donde la imagen del evento era parte de un ejercicio de práctica creativa a cargo de entonces jóvenes artistas y diseñadores cubanos.

Uno de las estrategias más importantes de esas cuatro primeras ediciones fue la inclusión del perfil de gestores/productores dentro de los invitados alemanes porque con ello se abrió una importante línea de acción en el ámbito de la colaboración internacional y la circulación de proyectos y obras del programa del evento a diferentes espacios culturales con sede en el país centro-europeo. Esas estrategias de gestión artística ubicaron de forma rápida a la STA como uno de los eventos más esperados dentro del panorama escénico de la isla.

En 2009, el equipo coordinador impulsa una nueva estrategia y comienza a alternar el evento con la presencia alemana dentro del Festival Internacional de Teatro de La Habana. Ajustar las fuerzas financieras para traer agrupaciones alemanas a Cuba en un espacio de muestra mayor y validado por las instituciones culturales cubanas, no solo estaba asociado a economizar recursos, sino que exponía el compromiso del evento con su entorno y contexto de desarrollo. La frecuencia bienal que a partir de ese año adquiere el evento no debilitó el proyecto porque en esos períodos se organizaron acciones de acompañamiento de procesos creativos que tendieron puentes entre una y otra edición del mismo.

Esos tejidos a mediano plazo, ese puente reservorio de dispositivos artísticos, tuvo su primer gran resultado en la cuarta edición de la Semana de Teatro Alemán (2010), con la inclusión del proyecto *Klara's Anatomie* y el *Café Bajo-Tierra*, ambas acciones bajo la coordinación y curaduría del equipo creativo de Tubo de Ensayo. A los anteriores se sumaba la presentación de un número especial de la revista *Theater der Zeit* dedicado por completo al teatro cubano. El diálogo con la escena emergente en Cuba oxigenó el evento y propició una movilización de su estructura de programación. Entre los años 2010 y 2013 fueron apareciendo casi como reacción en cadena, un grupo de proyectos anclados sobre todo en la socialización de las acciones del evento en el circuito teatral germano. Para ello se ejercitaron estrategias como la asociación y líneas de trabajo directa con instituciones alemanas más allá del apoyo del Instituto Goethe, y en paralelo se amplió el eje programático con la inclusión de obras resultantes de esos proyectos de extensión.

Para las ediciones sucedidas entre los años 2013 y 2016 la colaboración entre artistas de ambos países era ya un hecho y el evento sirvió entonces para acoger la muestra de ejercicios de colaboración entre creadores de ambos países. Además, se asumieron diálogos de cooperación con proyectos teatrales menos formalizados en su estructura y funcionamiento en el panorama escénico cubano y se avanzó en aplicaciones a fondos internacionales que acogieran sinergias con terceros países y con los proyectos que las representaciones del Instituto Goethe desarrollaban en América Latina.

En esta última etapa también cristalizaron de manera más sistemática y oficial algunas estrategias activadas desde las primeras ediciones, tales como el desplazamiento a espacios fuera del edificio teatral, la presentación de acciones escénicas con formatos más flexibles y la inclusión de algunos apoyos de instituciones del sector privado para la producción de parte de la logística del evento, así como la acogida de proyectos que contaban con otros auspicios devenidos de la colaboración internacional.

En la segunda década de 2000, aparecen, dentro del panorama escénico cubano la Semana de Teatro Polaco²³, el Laboratorio Ibsen: Plataforma Escénica de Experimentación Social²⁴ y Espacios Ibsen: Jornadas de Teatro Cubano-Noruego²⁵; proyectos que han perfilado un tipo de gestión escénica que se desmarca de los sistemas institucionales públicos, aun cuando posean una relación directa con ellos y que tampoco se inscriben en las nuevas fórmulas de gestión previstas para el sector privado en el país, en la modulación del nuevo sistema económico. Esos espacios han tenido su zona de ensayo en las estrategias que desarrolló la Semana de Teatro Alemán como marco de desarrollo.

El despliegue de esas estrategias de gestión artística marcaron una pauta fundamental en la conformación de una gestión escénica alternativa porque por primera vez, los recursos de diversa índole gestionados por y para el evento no se dirigían únicamente a la realización o producción de una pieza escénica por encargo, sino que se destinaban al

23 El evento tuvo su primera edición del 5 al 10 junio de 2012, pero ejerció sus estrategias de gestión iniciales desde mayo de 2009 con la realización de las Primeras Jornadas de Lecturas de Teatro Polaco Contemporáneo en la Sala Villena de la UNEAC. Las obras leídas durante estas jornadas fueron: *Holyfood*, de Marek Kochan, dirigida por Carlos Díaz con Teatro El Público; *La primera vez*, de Michal Walczak, dirigida por Raúl Martín con Teatro de La Luna; *La sonrisa del Komelo*, de Jan Klata, a cargo de Irene Borges y el Estudio Teatral Buendía y, *La hija del cazador*, de Monika Powalisz, dirigida por Carlos Celdrán con Argos Teatro.

24 Proyecto creado a partir de que el núcleo coordinador de Tubo de Ensayo se ganara la Beca Ibsen, que otorga el Instituto Ibsen de Noruega en septiembre de 2011.

25 Evento que se ha organizado desde noviembre de 2012 por la Embajada de Noruega en La Habana y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con la coordinación general de William Ruiz, uno de los fundadores de Tubo de Ensayo y miembro hasta 2015 del Laboratorio Ibsen: Plataforma Escénica de Experimentación Social.

impulso de una colectividad creativa, para el desarrollo de un tipo de organización artística que priorizaba los procesos creativos teniendo como eje central la cooperación y los apoyos mixtos.

Si entendemos que lo alternativo de la gestión escénica que ha realizado la Semana de Teatro Alemán no está asociado ni a la oposición frente a lo público, ni a la procedencia de los recursos que usa para desarrollar sus acciones sino al modo de aplicar sus estrategias de organización y articulación, entonces podríamos decir que la repetición de ese ejercicio, por nuevos proyectos, eventos o plataformas surgidas en el panorama escénico cubano de esa época, y ensayadas en este evento como espacio marco, han constituido las bases para la formación de una práctica de gestión escénica alternativa.

Los proyectos que antes mencionamos, que logran una visibilidad a partir de 2012, tuvieron sus impulsos y estímulos iniciales propios pero su espacio sinérgico con la Semana de Teatro Alemán indicó que el camino hacia la formación de una gestión escénica alternativa en la escena cubana, había comenzado y era posible.

Una primera versión de este texto fue incluida en *La colaboración. Pensar el fenómeno*, compilado por Cynthia Garit para Ediciones Alarcos en La Habana en 2017.

Tejiendo redes. Notas de trabajo

William Ruiz

The crucial question we face today, as we aim to challenge the neoliberal organization of work affecting the making of art and thought today – echoing Andre Gorz: art and thought as forms of ‘doing’ - is not to conceive strategies of withdrawal, of privileged escapism; rather, the question, the challenge is to envision tactics to disobey to the dominant logic while inhabiting, sabotaging its teleology, occupying its use.

To put it bluntly: it is not enough to “prefer not to”.

Giulia Palladini, The logic of the prelude

En la temporalidad del trabajo en la creación de obras de artes vivas existe frecuentemente una división entre proyecto, creación y presentación. Esta división afecta no solo la manera en que el artista o artistas organizan su labor creativa, sino que está en diálogo constante con las condiciones de producción de arte establecidas por el poder. Hay instituciones que ofrecen recursos materiales para cada uno de esos períodos de tiempo. Las alternativas para la producción artística se definen dentro del campo que estas instituciones dominan. De esa manera, somos obligados a aproximarnos a las ideas de proyecto, creación y presentación de manera repetitiva. Debemos hablar el lenguaje de las instituciones para que estas respondan positivamente a nuestra propuesta. Frecuentemente debemos empobrecer nuestro lenguaje creativo para tratar de agradar y obtener acceso a los recursos. Por eso, pensar en formas alternativas de producción es un acto de rebelión generativa: se trata de intentar cambiar las reglas de juego político y económico, establecidos por el poder, que se manifiesta a través de sus instituciones.

Es importante aclarar que no existe un consenso en la manera en que los términos proyecto, creación y presentación son utilizados en la práctica de la producción artística. Muchas veces son intercambiados o unificados dependiendo de convenciones locales. Más que intentar definir formalmente cada uno de los términos, me interesa utilizarlos para nombrar las divisiones temporales (impuestas) que definen.

Proyecto

Aquí nos estaremos refiriendo al proyecto como el documento que se convierte en carta de presentación de la obra. Una especie de pasaporte, que identifica y permite el acceso dado que todo esté *en regla*. No obstante, en el lenguaje, sobre todo económico, de las prácticas artísticas, la palabra proyecto adquiere otras aplicaciones: definir un colectivo temporal, por ejemplo. En este caso me refiero al término como un trabajo de teorización y descripción previo que se manifiesta frecuentemente en escritura. Salvo algunas excepciones, la organización como documento de un proyecto está orientada hacia el horizonte de apoyos a los cuales el artista pudiera acceder. Una buena parte del trabajo del artista contemporáneo consiste en la producción de ese tipo de escritura. Una de las aristas altamente problemáticas de esta situación es la profunda estandarización de la forma de un proyecto. Las instituciones se ocupan constantemente de encontrar fórmulas para la articulación de la solicitud, que es el envase frecuente para un proyecto. La obra artística es imaginada, desde su inicio, dentro de límites que le son ajenos: límites de cantidad: cantidad de palabras, cantidad de imágenes, cantidad de referencias, etc. Por otra parte, límites de contenido: sinopsis, impacto, audiencias. Lo que es necesario entender es que esos límites no constituyen un marco infalible para la descripción de una posible obra, sino que se crean para facilitar la gestión estandarizada de las instituciones que los reciben. El proyecto se vuelve entonces una herramienta de control, que permite la posibilidad de una obra solo dentro de un sistema repetitivo. Hace imposible la generación de un pensamiento previo autónomo, en diálogo con las características únicas de cada proceso de creación y obra, busca coartar el lenguaje en dirección a formas que sean aceptadas y comprensibles rápidamente por los distribuidores de apoyo.

La estandarización de los proyectos artísticos como único punto de partida posible para la creación y obra, afecta la organización temporal de la práctica de los artistas. La lógica del proyecto obliga a situarse constantemente en un futuro posible, desapareciendo el presente, la práctica actual. Es una lógica de inversión constante en el futuro que se convierte en un no estar.

Julia Palladini se ha ocupado de una crítica de la idea contemporánea de proyecto artístico. Contrapone a la lógica del proyecto, la lógica del prelude: *The idea of prelude is therefore a possible strategy to organize the question of beginning and that of finitude of an artistic*

work exceeding its own enactment as 'oeuvre', to reappropriate the autonomy of 'work time' outside of the haunting of the project logic.

¿Qué pasa con el tiempo de trabajo en un proyecto si este no se manifiesta en obra? ¿Es un tiempo perdido? Parecería ser así si se entiende el proyecto como un acto de hablar el lenguaje del poder. Palladini habla de reapropiarse de ese tiempo, recuperar el valor de la actividad inicial no como simple proyección de futuro sino también como presente que se comparte y genera mundos.

El proyecto obliga a definir cosas en un período donde existe la mayor posibilidad, nos obliga a entrar en un contrato cuando solo tenemos promesas, vibraciones, intuiciones. El proyecto es obligado a ser una escritura separada del funcionamiento de la práctica artística. Establece sus propias reglas de lenguaje, se convierte en una traducción forzada a un formato que mutila las posibilidades de la obra, que trata de ubicarla dentro de lo que el poder considera posible como producto de arte.

Otro de los problemas de la idea de proyecto establecida por las instituciones es su injusticia inherente. Al determinar un ámbito de lenguaje altamente sofisticado y particular, deja fuera a todo aquel que no lo domine. Un padecimiento extendido de muchos artistas es la angustia al enfrentarse a la realización de un proyecto. ¿Cómo escribirlo, que palabras usar para que sea aceptado? Frecuentemente las instituciones desplazan la responsabilidad hacia el propio artista: todo lo que se necesita es que la propuesta sea honesta, relevante, buena. Pero ¿quién determina que significan esos valores? Aún más, en el espacio limitado del proyecto, ¿es posible ser efectivo sin utilizar el lenguaje que la institución define como válido? Muchas voces se quedan fuera en la distribución de esos bienes. Incluso en financiamientos dirigidos a esas voces marginadas se repiten formas excluyentes para la manera en que se debe articular un proyecto. Algunas instituciones intentan otra vía para crear una imagen de justicia: se crean iniciativas para “educar” a esas personas en el lenguaje correcto para producir un proyecto exitoso. Aparece entonces frecuentemente un sinsentido: se trata de enseñar al artista a hablar de su obra con un lenguaje prestado, ajeno a su propia manera de producir pensamiento sobre su obra.

Hasta ahora he pintado una situación desesperanzadora alrededor de la idea de proyecto. Pero existen soluciones (precarias, imaginarias, parasíticas, rebeldes, comunitarias, etc.)

que nos permiten intuir alternativas. He encontrado cada vez más personas ocupadas en transformar esta situación y generar opciones. Goran Sergej Pristas propone la opción de crear instituciones autónomas que no repitan los modos de las instituciones tradicionales, ya sean estatales o privadas. Estas instituciones tendrían la capacidad de responder a las necesidades de las prácticas artísticas sin tratar de disciplinar la manera en que se presentan.

Hace poco comencé a participar en una iniciativa conducida por Naomi Russel titulada temporalmente *espaço agora* que intenta desarrollar un modelo financiero para las artes escénicas experimentales que favorezca formas más sostenibles de trabajo a largo plazo. Existen muchos otros ejemplos de iniciativas y plataformas que tienen como foco una crítica de las condiciones de producción de arte contemporáneas y propuestas viables de alternativas para esa gestión. El ámbito de las artes vivas es un sustrato fértil para la aparición de estas alternativas por el extendido carácter colectivo de sus prácticas. Es sobre todo mediante la asociación que esas alternativas pueden ocurrir: trabajo de redes colectivas de ayuda mutua. Es una labor difícil, de rebelión a las formas de economía política dominantes a nivel global, pero que nos permiten imaginar un futuro distinto mediante el trabajo en el presente.

[...]

Luis Alberto Mariño, un amigo compositor, acaba de producir unas partituras. Son indicaciones exigentes y abiertas, con la potencia para activar interpretaciones múltiples. A ese amigo me une también un largo tiempo de colaboración artística. Gracias a ese amigo comencé a estructurar un lenguaje más o menos informado sobre música contemporánea. Uno de los trabajos que desarrollamos juntos tomaba la forma del preludio como punto de partida. Fue un proceso laborioso, marcado por la necesidad constante de reformular nuestra actividad y la posibilidad de hacerlo libremente. El diálogo que hemos mantenido es continuo y profundo. Esas nuevas partituras me rescatan. Activan un proceso de pensamiento que me ayuda a ver fantasías para una puesta en escena. Quizás todo esto es una indicación de proyecto.

[...]

Creación

En *Evangelion: 3.0+1.0 Thrice Upon a Time* un personaje, un clon the Rei Ayanami, pregunta qué significa la palabra “trabajo”. El personaje acaba de llegar a una aldea, uno de los pocos espacios de supervivencia que han quedado tras una catástrofe global. El personaje ha sido creado como un instrumento de guerra, no posee identidad y no conoce sobre formas civiles de socialización. Las mujeres de la aldea se sorprenden por la pregunta, nunca habían pensado en una definición abstracta del trabajo. Suponen una respuesta: *trabajar es sudar juntas*. El personaje comienza a trabajar y mediante la práctica constante encuentra placer en la labor común.

“Sudar juntas” no señala una definición del trabajo como medio para un objetivo como puede ser la producción de bienes; “sudar juntas” habla del esfuerzo colectivo como centro. Otra posibilidad que la escena sugiere es la utilización del trabajo como medio para producir comunidad. Las aldeanas dicen “sudar juntas” también como una invitación: la acción común como una manera de incorporar “extraños” a la comunidad, de establecer una confianza.

Trabajar en algunos lugares del mundo, muy distintos entre ellos, me ha ayudado a favorecer la escucha como herramienta principal de trabajo. Entender cuál puede ser mi contribución requiere un trabajo previo de esa escucha, que es también un trabajo de apaciguamiento. Se me hace necesario dejar ir algunas ideas fijas personales en aras de descubrir cuales son esas nuevas que se revelan en el trabajo creativo colectivo. Me interesan sobre todo los procesos de creación que comienzan con un balbuceo, como en el poema de Santa Teresa, “un no se qué”, un algo sin forma, incómodo, complejo, raro, improductivo, baboso.

Un empleador me dijo: *enfócate en el resultado*. Yo argumentaba que la efectividad de algunas herramientas digitales no justificaba el daño social que generan. Una vez más se trata de esconder el proceso sucio de producción de productos. Para él, no hay tiempo de pensar la ética de un proceso. Se puede sacrificar todo, hay que sacrificarlo todo con el objetivo de ser competitivo. Sólo así se cumple el mandato de la producción capitalista. Mi empleador tiene razón, la vía más efectiva para el “éxito” en la lógica extractivista de la producción global es el uso de cualquier medio que te haga competitivo, sin importar el daño colateral ecológico que provoque. Solo es necesario ocultarlo, darle al producto una

imagen creíble de producción sostenible. La crisis climática actual debería habernos obligado a pensar en sistemas limpios de producción, sistemas donde se evalúe que daños provoca, que productos tóxicos aparecen durante esa producción. La necesidad de esos sistemas limpios no se reduce a los procesos productivos de industrias como la energía o la comunicación, también existe para las industrias creativas. La sostenibilidad y justicia en el trabajo artístico no son consideraciones al margen de la labor fundamental, la producción de obras, sino parte misma de esta. Trabajar de manera colectiva en procesos creativos se convierte en una oportunidad para ensayar esas estructuras. Si los modos de producción artística han estado históricamente relacionados con las economías dentro de las que se desarrollan, en la actualidad el reto fundamental está en cambiar la lógica del crecimiento acelerado como único índice de progreso.

Por esa razón me interesan ideas como la del fracaso, porque ser conceptos incómodos en el lenguaje laboral actual. La fantasía de trabajar alegremente hacia el fracaso ironiza sobre la competencia. Fracaso es una palabra que puede cambiar constantemente de signo: avanzar hacia el fracaso me da el poder de trabajar de forma lenta, sostenible, ineficiente, placentera. Es un falso fracaso. El verdadero es la incapacidad que hemos demostrado de desarrollar globalmente proyectos políticos que no pongan en crisis la supervivencia misma de la vida en el planeta. No existe un fracaso mayor. Lo que las narrativas de las economías “fuertes” define actualmente como éxito se puede entender como la metáfora del hombre serruchando la misma rama donde se sienta, existe el éxito momentáneo del corte, pero las consecuencias son la extinción.

En las condiciones actuales, solo son posibles soluciones radicales, como escribe Naomi Klein. Y la actividad de proyección de futuros radicalmente distintos es una labor que involucra la totalidad de las prácticas humanas, especialmente la artística.

La indisciplina como intento de pensar de manera distinta a las metodologías únicas que el poder impone. El resultado de la indisciplina es la desestabilización, aún en sus variantes más invisibles. Indisciplina para favorecer el cambio, para mostrar opciones de vida, indisciplina generativa. Indisciplina del placer. La indisciplina nos permite ver la injusticia de los sistemas de poder. Le permite a lo desubicado aparecer, crear espacios de drama, teatro.

Trabajar desde la indisciplina artística me ayuda a desarmar la división del trabajo en colectivo a partir de la especialización de cada uno de los artistas. No se trata simplemente de obviar las herramientas que estos artistas han ido acumulando en los procesos de construcción de sus prácticas individuales sino de asumir esas herramientas como recursos comunes para la creación. Los resultados de los aprendizajes, investigación y práctica que cada uno trae al espacio de creación se abren al intercambio y a la contaminación. No son saberes individuales fijos, son procesos de pensamiento y búsqueda artística que se ponen en crisis con cada creación. La estructura de trabajo es difícilmente jerárquica. Si el proyecto tiene un “líder”, alguien que quizás propone el inicio del trabajo o que guía el funcionamiento general del proceso, esto no significa que esa persona o personas se encuentren por “encima” del colectivo, sino que puede ser entendido como una función necesaria dentro de la organización del trabajo. Las posibilidades de un proyecto artístico de abordar lo político no se manifiestan solo en el discurso de la obra finalizada. Es tan importante como el planteamiento político de las condiciones en las que esa obra va a ser creada. Muchas veces hay obras que explícitamente se acercan a la presentación de supuestas alternativas al estado de lo político o la política, pero están planteadas desde una estructura de trabajo que repite las mismas normas de lo que supuestamente critican. Este tipo de obras pueden ser evidentemente exitosas en las condiciones establecidas de presentación actuales porque crean la ilusión de una crítica sin tocar las bases mismas de lo que produce aquello que critican.

Los espacios indisciplinares me permiten articular una práctica no normativa. Por eso, a pesar de que mi función pueda ser más o menos concreta, dependiendo del proyecto, se hace difícil definir a priori en qué consiste el trabajo. Se me hace necesario recurrir a nociones de dinámicas sociales para nombrar la actividad: para mí es un trabajo de acompañamiento, de disponibilidad para ofrecer aquello que creo contribuye al proceso. También es una disponibilidad para el aprendizaje, para la investigación en colectivo.

La dramaturgia es para mí más una práctica de vida que una práctica artística. Es una manera de socializar, de intercambiar, de compartir ideas y sensaciones. La dramaturgia es el as bajo la manga para procesos que me son difíciles de explicar. Está en el no saber. Idealmente, sería una práctica del no saber, y comenzar a aprenderlo todo. No importa tanto en realidad cuál es el contexto, siempre hay una situación actual, sino cuáles son las

vías para facilitar el intercambio. En algunos momentos ese intercambio se intensifica, va apareciendo el proyecto, que desemboca en la creación de un acuerdo de trabajo en común para la producción de arte. Entonces comienza el proceso de trabajo. Para que esa práctica como dramaturgo funcione planteo una serie de consideraciones iniciales, que ofrecen un marco de acción. Son consideraciones suaves, listas para ser abandonadas en caso de que el proyecto lo exija. El marco se hace necesario para darle sentido a mi actividad, pero no indica un sistema fijo de trabajo. Sueño que cada proyecto necesita la creación de metodologías específicas. Por eso el marco de mi trabajo tiene que ver menos con reglas estéticas y más con puntos de partida. Esos puntos de partida se organizan en la conversación con los colaboradores. Es interesante cómo, cuando digo *mis colaboradores*, tengo la sensación de que me he colocado en el centro de algo. Es importante para mí borrar esa idea de centro. Los procesos de colaboración que me interesan son los que evaden la acumulación de propiedad en figuras como las del líder, algo muy difícil en las condiciones actuales de producción de arte.

Este tipo de práctica se ha manifestado en colaboraciones continuas con Naïma Mazic y Nina Fukuoka. Naïma es una joven coreógrafa austríaca que ha desarrollado una investigación profunda sobre posibles formas de articular el trabajo conjunto entre músicos y bailarines a través de herramientas musicales, específicamente jazz. Nina es una compositora japonesa-polaca con una visión expandida del arte musical. Juntas hemos logrado mantener una conversación continua que en ocasiones se convierte en trabajo en común. Nuestras biografías artísticas están profundamente enlazadas incluso cuando no participamos activamente en las distintas creaciones. Ese entrelazamiento nos ha permitido ir desarrollando un sistema de intereses y lenguaje sobre arte en el cual se basa nuestra vida en común.

La colaboración es la puesta en práctica de procesos de tejido de una red basada en afectos y ayuda mutua. Se trata de tejer colectivamente distintas líneas en dirección a formas comunes. Se trata de un proceso de cosecha de los elementos para una obra común. La colaboración ocurre en una temporalidad compleja, que se tensa y se extiende orgánicamente. El tiempo de la creación no puede ser entendido dentro de las normas de una producción fabril. Incluye el tiempo del descanso, de la fiesta, de la conversación “improductiva”. Acumulamos colectivamente objetos, gestos e ideas que se organizan para revelar la obra.

[...]

El idiota intenta obviar su educación, su adoctrinamiento, las reglas básicas de actuar correctamente. El idiota se aproxima a las cosas con una curiosidad absoluta. Esta definición de idiota ni siquiera se adapta correctamente a la definición extendida de idiota. El idiota se empeña en encontrar la maravilla que cada persona trae. El idiota no puede ser engañado porque no le preocupa ser engañado. El idiota, sobre todo, está fuera de la competencia, ha decidido seguir sin entenderla. El idiota hace preguntas, y a veces la gente no sabe si las hace en serio. El idiota es raro porque le interesa el funcionamiento del motor, pero no si funciona “correctamente”. Lo más difícil para el idiota es evitar la sospecha, que sospechen de él, quiero decir. La confianza se construye en la repetición de lo aceptado, y el idiota no acepta, no hace alarde de ello, pero en el fondo, no acepta lo aceptado. El idiota solo quiere sorprenderse y compartir ese proceso con otros.

[...]

Presentación

*So, when I came to write science-fiction novels, I came lugging this great heavy sack of stuff, my carrier bag full of wimps and klutzes, and tiny grains of things smaller than a mustard seed, and intricately woven nets which when laboriously unknotted are seen to contain one blue pebble, an imperturbably functioning chronometer telling the time on another world, and a mouse's skull; full of beginnings without ends, of initiations, of losses, of transformations and translations, and far more tricks than conflicts, far fewer triumphs than snares and delusions; full of space ships that get stuck, missions that fail, and people who don't understand. I said it was hard to make a gripping tale of how we wrested the wild oats from their husks, I didn't say it was impossible. Who ever said writing a novel was easy? Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*.*

Le Guin apunta a la necesidad de producir historias fuera del monopolio de las narrativas occidentales del Héroe, un héroe de masculinidad tóxica y guerreril. En vez de la historia de batallas, colonización y muerte, historias de supervivencia y trabajo común. Es un trabajo difícil como Le Guin menciona, se trata de la aparición de nuevas narrativas, casi

una invención de un lenguaje otro. Pensar la obra como ficciones científicas no solo la enmarca dentro de determinado género, sino que apunta un procedimiento, el de imaginar maneras de pensar alternativas. La obra produce un mundo autónomo con maneras propias de fluir, de vivir en él. Me interesan definiciones de ciencia ficción desde una perspectiva feminista, como el caso de Ursula K. Le Guin, pero también aproximaciones de pensadoras como Donna Haraway. Ellas hablan de formas para producir ficciones que permitan la aparición de otros cuerpos, de otras actividades, otros eventos que tradicionalmente han estado fuera de las grandes narrativas. Se favorece lo colectivo, lo múltiple en vez de lo individual. Se habla más de estrategias para producir vida que los relatos de la muerte. No monumentos, sino acontecimientos colectivos.

Compartir una obra es invitar espectadores a colaborar. Invitar a otras visiones a participar, a completar temporalmente la narrativa. Una obra es una apertura, un intersticio, un tokonoma. La obra como teatro de operaciones abierto. En la presentación de la obra se trata de favorecer al espectador, darle la oportunidad de contribuir con sus propios sistemas de pensamiento y emoción. Es la continuación del trabajo, no su culminación. Trabajar en colectivo contribuye a que la obra se abra. El proceso de tejido continúa, aumenta con la participación del espectador. La presentación obra es un acto de intercambio e invitación al trabajo de composición. Una obra redirecciona y reorganiza esos elementos hallados en el mundo, propone otra relación entre ellos, invita espectadores a descubrir otras conexiones, producir otras lógicas de funcionamiento.

Historias de trabajo

Ya desde los últimos años del Instituto Superior de Arte teníamos bastante perfilada la idea de una plataforma que sostuviera las prácticas de nuestra comunidad creativa fuera de la institución universitaria. La plataforma que llamamos *tubo de ensayo* tuvo desde el mismo principio una estructura abierta, en proceso, indefinida. Constantemente éramos interpelados para que dijéramos “claramente” de qué se trataba aquello. Afortunadamente, logramos mantener esa fluidez en los proyectos, artistas e ideas que la plataforma activaba y sostenía. Era un colectivo abierto con el que cada cual se asociaba a partir de interacciones, producción de afectos, o la colaboración. Trabajé mucho en colaboración con Yohayna Hernández, pero el grupo de coordinadores se articulaba orgánicamente dependiendo del proyecto. Creamos equipo para una gran cantidad de

acciones con Danelis Diéguez, Martha María Borrás, Amarilis Pérez Vera, Alessandra Santiesteban, Karina Pino. Aunque cada una de nosotras cumplía funciones más o menos específicas insistíamos en llamarnos coordinadores. Sentíamos que nuestra labor, más que dirigir, consistía en articular las opciones que teníamos para producir espacios de creación, componer con lo que podíamos. Ese círculo de coordinadores se intersecaba con el de los performers. Yasel Rivero, Ernesto del Cañal, Johanna Gómez, Raúl Capote, Alegnis Castillo, Judith González, Jarlys Ramírez, Grettel Pérez Mesa, Arianna Delgado, Adriana Jacome y muchos otros,

Tubo de ensayo se planteó un poco desde una perspectiva de pensamiento teórico sobre el teatro que intentaba ponerse en práctica. Más adelante, el proyecto se transformó en el Laboratorio Ibsen. Habíamos ganado una Beca Ibsen del gobierno de Noruega para un proyecto titulado “Las herramientas de la sociedad” y logramos multiplicar esos fondos para impulsar una plataforma que generó una buena cantidad de obras y eventos.

Creamos esas plataformas para suplir lo que sentíamos como una falta de ideas, salvo algunas excepciones, que nos resultaran interesantes en el teatro cubano del momento. Las prácticas que se generaron dentro de esas plataformas eran profundamente experimentales y exploratorias. Una de las formas de criticarnos era que éramos gente sin oficio, yo lo veo más como gente que estaba intentando definir una práctica más allá de la idea romantificada de la artesanía teatral como centro absoluto de toda producción. Con esas boberías lidiamos. Tampoco recuerdo hacerles mucho caso. Lo que estábamos haciendo me inspiraba y ocupaba tanto que me preocupaba bastante poco la gente que no quería entender. Por otra parte, nos encantaba dialogar con personas que se acercaban con preguntas reales, era una forma de definir sobre la marcha de qué iba aquello.

Nos ocupábamos mucho de analizar y actuar sobre las estrategias de producción. Nos interesábamos en la creación de espacios para la producción de arte vivos y también en cuáles eran las condiciones en que producíamos esos espacios. No éramos un proyecto “oficial”, tratamos siempre de no entrar en la maquinaria burocrática que producen las instituciones estatales para aprobar y controlar proyectos artísticos. Había negociaciones con esas instituciones, pero eran muchas veces incómodas e insuficientes. Intentamos diversificar las fuentes de apoyo logístico y de esa manera terminamos colaborando mucho con embajadas y espacios fuera del circuito definido para las artes escénicas.

Trabajamos en casas, centros nocturnos, galerías independientes, etc. Creamos varios eventos fuera de La Habana, para insertarnos en contextos diversos y desplazar la idea de que solo en la capital era posible desarrollar prácticas experimentales. En algún punto empezamos a acceder a los teatros, pero se mantuvo mucho del nomadismo y precariedad. Nuestras plataformas nunca llegaron a generar una estrategia económica “autónoma” que nos permitiera proyectarnos en el futuro. Nuestros proyectos eran afectados por la ausencia de alternativas para organizar una economía creativa que no fueran las aceptadas por los poderes culturales del momento. Nos quedábamos sin opciones en un territorio que se resistía a aceptar hasta el planteamiento de variantes para esas economías. Sin embargo, creo que esa incomodidad fue la que nos permitió ubicarnos como un fenómeno auténtico dentro del paisaje de las artes vivas, un fenómeno que logró adelantar nuevas voces y contribuir a la aparición de proyectos que asumía esos modos de producción alternativos como parte esencial de su planteamiento.

El trabajo con tubo de ensayo y el Laboratorio Ibsen nos ayudó a entender la articulación profunda entre la obra y sus modos de producción. Desde esas experiencias particulares, al menos para mí, el acercamiento crítico a la producción de arte no se manifiesta solo en los análisis de piezas sino también en el cuestionamiento de los contextos económicos en los cuales esas piezas se producen.

[...]

Emigrar. Un proceso de desaprender y reconstruirse. Un proceso de dramaturgia personal.

Dispersarse, entrar en la diáspora. Reestablecer lazos, crear otros nuevos. Entender la colaboración en ese proceso de anudamiento.

Entender donde estoy, dibujar un paisaje. Encontrar un cruce de caminos, tomar uno, regresar al cruce, ensayar salidas y entradas.

[...]

Living Away es una plataforma que fundé junto a Gabriela Burdsall en Nueva York para crear un espacio de presentación e intercambio entre artistas diaspóricos. Evidentemente, la nombramos *Living Away* por ser un espacio construido para pensar en ese proceso de crear lejos de nuestro origen. Pero ese *lejos* está visto desde una posición crítica. Nos

interesa para pensar nuestro ahora, no para expresar una nostalgia romántica. Es un término que trata de mutar, de relocalizarse, de adaptarse a las nuevas condiciones. Es una respuesta al proceso de emigración, un espacio para favorecer la resiliencia en una circunstancia precaria. Queremos que sea un territorio abierto para el apoyo y la creación.

Así definimos generalmente la plataforma:

Living Away quiere celebrar la movilidad humana más allá de las limitaciones de las fronteras y nacionalidades. Es un lugar para que los artistas internacionales se unan y exploren juntos las potencialidades de sus diferentes prácticas e historias personales y lo compartan con comunidades locales y virtuales ubicadas fuera del alcance de las instituciones de programación tradicionales. Basado en esos valores fundamentales, Living Away siempre está transformando y encontrando nuevos formatos para facilitar los intercambios de prácticas artísticas.

Con *Living Away* realizamos un evento de artes vivas en mayo de 2019 en Brooklyn. En julio de 2020 hicimos un evento online en plena pandemia. El trabajo es sobre todo un proceso de construcción de redes. Es el espacio que nos ha permitido situar un proceso de intercambio con otros artistas durante un tiempo marcado por el aislamiento y a veces la duda sobre nuestros futuros. Desde el inicio fue un intento para agrupar sensibilidades afines y fortalecer conexiones. También nos ha servido para ensayar formas de proyecto y creación. El festival online de 2020 nos permitió *practicar* nuestra comunidad mediante el trabajo colectivo. En el equipo multidisciplinario de organizadores, además de Gabriela y yo, estuvieron Claudia Olivera, Liliet Reyes, Alejandro Medina y Daniela Friedman. Trabajamos en red, en este caso mediante el internet, experimentamos en la construcción de la plataforma digital, aprendimos nuevas herramientas, nos instruimos mutuamente. Nuestro equipo de trabajo principal estaba disperso entre Nueva York, Barcelona, Miami y Chile, pero sentíamos una forma de convivencia. La pandemia también nos unía, nos impulsa a reafirmar nuestro trabajo. Nos sentíamos acompañados, activados por el proceso común.

Señalar

Imaginar formas experimentales para la producción de espacios creativos es una tarea laboriosa. Requiere de una constante reformulación porque se practica desde la precariedad. Significa mantener en foco la defensa de una relación transparente entre espectador y artista no mediada por fórmulas económicas hegemónicas. Se trata de la generación práctica colectiva de atisbos de utopía, opciones sustentables de producción, ayuda mutua. Son estrategias necesariamente híbridas, piratas, disidentes, incompletas, flexibles, incómodas, radicales. Se amoldan fluidamente a los contextos particulares ya sean locales o globales. Pienso que esas formas experimentales de producción son siempre preguntas sobre mi circunstancia presente: ¿Qué puedo hacer aquí y ahora? ¿Con quién, con qué recursos, para qué públicos? Las respuestas --si es que se le puede llamar respuestas-- ocurren, no se plantean. Formular respuestas sería cerrar la potencialidad de las preguntas, como ocurre en la redacción de un proyecto. Compartir prácticas, experiencias, historias personales. Me interesa trabajar constante en adaptarme a mis contextos y eso no es posible sin la generación de comunidad. Para la producción experimental es indispensable una red de apoyo, de colaboración. Generar espacios para el arte experimental es también fabricar ficciones colectivas contrapuestas a las historias establecidas, salir de la comodidad de lo repetido, poner en circulación nuevas opciones.

En la práctica diaria, algunas de las consideraciones expuestas anteriormente son utopías. Constantemente somos obligados a negociar con el *statu quo* para sobrevivir y mantener nuestra producción de arte. Pero insistir en la búsqueda de opciones nuevas es afirmar nuestra incomodidad con el estado de las cosas. Necesitamos señalar al horizonte, incluso cuando no estamos aún ahí, incluso cuando no sabemos qué hay. El presente es ese gesto, el de señalar en una dirección incierta. Mantener ese gesto es nuestra labor.

Afuera / Adentro de la escena pandémica.

Encuesta.

Buenos Aires, julio de 2021

Queridx colega

¿Cómo has estado?

Me gustaría invitarte a participar de una revista que estamos preparando para la Documenta de Kassel 2022, que organiza la agrupación indonesia ruangrupa, y desde Cuba, INSTAR. Yo estoy haciendo la curaduría de la Muestra de Teatro, que incluirá una revista y un ciclo de conferencias performativas. Como parte de la publicación quiero incluir testimonios de teatristas; se trata de escribir una cuartilla, dos, que respondan a estas inquietudes primeras, a las que puedes sumar lo que te parezca importante, pertinente, o por el puro deseo:

¿En qué proyecto estabas cuándo llegó la pandemia?

¿Qué le faltaría al teatro si le faltaras tú?

Nara Mansur

Celia Ledón

Cuando empezó la pandemia acabábamos de volver de Washington con la ópera *La clemenza di Tito*, proyecto del Liceo Mozartiano con Carlos Díaz y Ulises Hernández como directores, que se presentó en el Kennedy Center; luego de eso tenía proyectos en espera principalmente audiovisuales. Obviamente la pandemia ha cobrado un alto precio en el mundo del espectáculo en todo sentido, aunque en Cuba pude hacer el Festival Eyeife, que se transmitió online, pero fue muy duro estar tanto tiempo alejada del trabajo. Sí creo que todo esto ha sido una muestra de la permanencia del teatro aunque la gente ha extrañado mucho sentarse junta a disfrutar algo tan vivo. Si le faltara al teatro no sé... quizás lo que más aporte sea una visión poco ortodoxa en tema de siluetas, materiales y referentes... tanto en el vestuario como en escenografía, pero más que nada rapidez, porque trabajo

bien bajo presión. Igualmente creo que lo que se pierde con el confort del mundo moderno es la artesanía, que va quedando excluida y relegada cada vez más al mundo de la moda y el *haute couture*, y cada vez es más difícil producir y con calidad. Yo en lo personal me caracterizo por confeccionar y “pasarle la mano” a todo lo que hago en materia de producción teatral, pero soy una sola y muchas veces siento la falta de tiempo o ayuda, y ciertamente todo lo que vaya en detrimento del resultado final me quita el sueño, sinceramente.

Marcos Dieppa

Cuando leo tus preguntas, pienso en lo difícil que es para mí hablar en primera persona, al referirme al trabajo en el teatro, pero lo intento. Cuando empezó la pandemia estaba organizando una gira al Teatro Sauto de Matanzas en abril 2020 con *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* de Fassbinder. En la preparación de la producción, dentro del equipo que formamos para el evento Mayo Teatral de Casa de las Américas. También preparaba el segundo curso de la Maestría de Dirección teatral del Instituto Superior de Arte donde imparto Producción: a esto le he tomado mucho aprecio, preparar los relevos parece manido, pero es una realidad. (*Más tarde sigo, voy al agro a buscar comida. Volví.*) Hace unos días me encontré con una vieja amiga y describiendo mis ocupaciones, las que te dije y otras: monté con mi pareja un taller de confección de vestuario para teatro y danza, además tengo el hobby de hacer lámparas para vender en una tienda en la Habana Vieja, se llama Piscalavis. Me salió del alma, trabajo como un americano y cobro como un haitiano.

Si no estuviera, imagino: ¿Quién le hace el proceso de evaluación artística a los actores, diseñadores, asesores, etc., el plan de trabajo y cualquier labor que necesite el grupo? En febrero se evaluaron veintiocho integrantes del grupo y ahora en julio, nueve. Es engorroso hacer un expediente artístico, parece que se me da bien (parece que habla un burócrata, eso nadie lo quiere hacer). Últimamente hago ejercicios para controlar la rabia que me genera la situación política y social.

Como sabes --porque formas parte--, lo importante que es el proceso creativo con el montaje del *Orlando*, con un espectáculo con ocho dramaturgos, igual cantidad de diseñadores de escenografía y vestuario, sesenta actores. Será arduo el montaje y

esperemos que sea un suceso en el ambiente teatral habanero, ver el Trianón lleno de público y tener una vida normal o lo que más se parezca. M.

Dejé esa M. que vengo arrastrando hace rato, se me fue, espero no sea M de Malo, Miedo, Mierda, etc.

Rolando Santini

A finales de 2010 la actriz y directora Yvonne López Arenal comenzó el proyecto de un teatro, un almacén que estaban acondicionando para convertirlo en sala; me encantó la idea porque era un momento de plena crisis económica y eso me inspiró: gente que construye algo cuando todo se está derrumbando, y más en pro de la cultura, era algo realmente hermoso. Ahí me propuso Mario García Joya "Mayito", el esposo de Yvonne -- que era el alma de todo aquello-- que me quedara y aprendiera luminotecnia con él; fue una oportunidad de aprendizaje excepcional. Me enrolé en ese barco donde vi que el teatro tiene vida propia.

¿Qué le faltaría al teatro si le faltara yo? Creo que realmente nada porque se basta a sí mismo y genera sus propios protagonistas tanto arriba del escenario como debajo. Algo a mi favor fue que en Cuba pintaba cuadros, tengo una idea de lo que es la composición, de lo que pueden crear las luces, esto para la escena es fundamental. Digamos que tenía la materia prima y Mayito se encargó de sacar el resto. Él es un genio de la fotografía, y la fotografía y el teatro, la iluminación, todo está relacionado... Mayito tenía la idea de crear escenografías a partir de la pintura, de dibujar con las luces. Por otro lado, en escena se producen imprevistos, fallas de las que a veces el público no tiene idea, y que resolvemos sobre la marcha. Es increíble estar a cinco minutos de comenzar la función, y en el menor tiempo posible, identificar un problema técnico y resolverlo; es muy estresante pero ¡qué placer da solucionarlo, que todo funcione, que tu trabajo salga bien hecho! Te das cuenta de que siempre puede salir mejor: para mí fue abrir mis horizontes. Siempre he sido un aficionado a la fotografía y quizás esto fue un incentivo que tuve al principio, porque Mayito, siendo el director de luces, hacía maravillas con el sonido y la música. Aprender siempre fue lo más importante, y más, con gente maravillosa en toda la extensión de la palabra. Luego uno le coge el gusto al teatro: es como un bichito que entra y luego no te suelta, a pesar de la situación adversa del teatro en Miami. En plena crisis éramos todos

más artistas que empresarios, lo que trae sus desventajas porque ¿cómo se sostiene nuestra actividad?: esa es la parte dura en una ciudad que no tiene cultura de teatro, no obstante tuve la oportunidad de trabajar con magníficas actrices como la misma Yvonne, con directores como Alberto Sarraín, autores como Abel González Melo, textos clásicos como *Contigo pan y cebolla* de Héctor Quintero, por ejemplo.

Otra cosa fueron los festivales de teatro que se hicieron en Akuara Teatro, en los que la sala asumió una programación de obras en muy corto período de tiempo. Hoy ya no estoy en el grupo pero el teatro sigue adelante, y para mí es como un *haiku*: algo maravilloso y efímero que se queda en la memoria. Hay que estar ahí en vivo, eso no tiene comparación con nada y sigue siendo igual que hace cientos de años. La experiencia de Akuara fue increíblemente enriquecedora, el amor al teatro queda dentro mío junto a las magníficas personas que conocí.

Pedro Rojas

Cuando la pandemia llegó a nuestras vidas y paralizó el mundo, me encontraba inmerso en varios proyectos, de los cuales todavía hoy no hemos podido retomar ninguno, debido a la complicada situación que todavía hay en Cuba. Entre estos estaba el montaje de *El pato salvaje*, un texto de Ibsen que estaba llevando a escena Jazz Martínez-Gamboa. En este proyecto estaba participando como actor, asistente de dirección y realizador de banda sonora, por lo que era extremadamente demandante para mí, y un reto con el cual me sentía profundamente entusiasmado. Estuvimos dos meses en trabajo de mesa entre director, asistentes y diseñadores, y justo cuando teníamos el trabajo terminado y nos disponíamos a entrar de lleno en el montaje, llegó la pandemia y paralizó todo. También estaba a punto de reponer *El gran disparo del arte*, texto y puesta en escena de Agnieszka Hernández, que habíamos estrenado pocos meses antes. Aquí participé como actor y realizador de banda sonora; amaba hacer esta obra, por sus momentos de música en vivo y energía. Por suerte, en noviembre de 2020 hubo algunas mejorías epidemiológicas y Cuba abrió algunos meses con restricciones pero más flexibles. Entre las flexibilizaciones estuvieron la apertura de los teatros y la posibilidad de ensayar. Hasta enero estuve involucrado en la realización de la banda sonora de *Todos los hombres son iguales*, texto de Yunion García y puesta en escena de Pedro Franco. Es una obra que disfruté ya que es tremendamente musical y Pedro me dio absoluta libertad. Es la primera y hasta ahora

única obra que está cerca de ser una revista musical: música y ambiente sonoro tienen una importancia primordial. Es un trabajo que disfruté mucho y que se llegó a estrenar en esos meses de flexibilizaciones, con muy pocas funciones lamentablemente, pero que pronto tendrá su reposición. Y también participé en el remontaje de *Ubú sin cuernos*, de Abel González Melo, dirigido por Miguel Abreu. Aquí interpreté al personaje Ubú y lo disfruté mucho. Después de meses sin pisar el escenario fue un redescubrimiento y sin dudas, una obra que me hizo evolucionar como actor, además de encontrarme con Ludi Teatro, grupo que dirige Miguel Abreu, un grupo con un método de trabajo muy divertido y exigente a partes iguales y con el que trabajo actualmente en el montaje de su próxima pieza. Lamentablemente *Ubú...* no pudo llegar a estrenarse debido a que la situación epidemiológica se agravó y llevó a restricciones mucho más fuertes.

Es complicado decir qué le faltaría al teatro si yo no estuviera pues no me gusta ponerme medallas a mí mismo. Creo que los directores con los que he trabajado extrañarían mi entrega y eficiencia a la hora de trabajar, además de que soy uno de los pocos que es actor y músico casi a partes iguales. He tratado de crecer como realizador de bandas sonoras enfocadas en el teatro porque hay pocos en Cuba; a pesar de ser un país sumamente musical y abundar los músicos, hay pocos enfocados en el teatro. Y mi objetivo principal como realizador de banda sonora es poder darle importancia y profundidad a la música y al sonido en escena, que muchas veces queda detrás del diseño escenográfico y de vestuario, cuando en mi opinión el ambiente sonoro es una de las principales herramientas que tenemos los teatristas para tocar fibras y lograr emociones en el público. Como actor, creo que mis principales cualidades son mi fuerza y energía: cuando subo al escenario busco darlo todo, si no lo logro, me consume la frustración. Entonces siempre busco llevar mis interpretaciones al fondo y no quedarme en la superficie. Buscar la incomodidad se ha ido volviendo mi meta en cada trabajo que llevo a cabo. Creo que ahí es donde se crece y se logran destellos de genialidad a los que todos aspiramos.

Deseo que el teatro regrese pronto y el público vuelva a llenar nuestros teatros y los aplausos vuelvan a sonar. Cuba y el mundo han cambiado mucho este año y medio de pandemia y eso se va a ver en su teatro. Estoy deseoso de ver qué tienen que decir los teatristas, por conocer yo mismo qué tengo que decir. Tengo la necesidad de expresar muchas cosas y aunque aún no tengo claro qué exactamente, estoy seguro de que las respuestas las encontraré en los tabloncillos y teatros, actuando, haciendo música,

haciendo asistencia, en cualquier otra tarea, pero en el teatro, ahí están las respuestas que estoy buscando y mis necesidades. Por suerte, parece que vamos saliendo de esta oscuridad y se ve un futuro, no sé si mejor o peor, pero diferente. Y eso como en cualquier expresión artística es muy importante y revelador, ser diferente, evolucionar. ¡Viva el teatro y que renazca con mucha más fuerza!

Yoan Vega

Meses antes de la pandemia había estrenado el monólogo *La mujer judía* de Brecht. Fue una presentación única en la tertulia del escritor y dramaturgo Félix Rizo, conocida por “Las noches con Chicho”. Muy a pesar de la carga emocional que llevaba este personaje, me hubiera gustado haber hecho varias presentaciones pero todo comenzó a cerrar y el ánimo de la gente --al igual que el mío-- comenzó a mermar. Luego de esto y adaptándome a la idea de hacer trabajos en línea, creé otros personajes, más bien en el giro de la comedia, como Úrsula von Multanova, monja tarotista que enfrenta muchos demonios debido a su naturaleza fuera de serie, y Mercurio Cromo, periodista desastroso que tiene una sección llamada “Al borde del abismo”.

No me gusta hablar de mí mismo pero pienso que cada cual tiene una misión, especialmente en los tiempos que se están viviendo. Es de vital importancia llevarle a la gente un poco de esperanza y diversión, incluso en momentos en los que uno no quiere o siente el impulso de hacer un personaje. Al final, es la satisfacción y lo que el público recibe lo que importan, da igual si es tras una cámara o en un escenario: hemos de llevar un mensaje que a lo mejor pueda cambiarle el día a alguien, y ciertamente le da un propósito de vida. Todos somos valiosos en este engranaje que se ha convertido en una gran labor social.

Adela Prado

La pandemia llegó en medio de la reposición del espectáculo *La Chunga*, dirigido por Juan Roca con su compañía Havanafama. Esta obra de Mario Vargas Llosa tiene una gran variedad de personajes pueblerinos de diferentes edades y complejidad en los caracteres. Todos los diseños fueron de maquillaje de caracterización, y en la mayoría de los casos,

utilicé maquillaje de caracterización especial, o sea, de ficción. Solo el diseño del personaje de La Meche perteneció a la caracterización histórica.

En las caracterizaciones especiales utilicé principalmente la técnica del claroscuro, sistema pictórico que une tonos claros con tonos oscuros para dar al rostro mayor edad o dureza de carácter, según la psicología del personaje. Además, empleé postizos faciales en los hombres. El personaje de La Chunga no solo necesitó endurecimiento por ser una persona mayor, sino por su carácter viril. Era una mujer con rostro viril endurecido.

El diseño de caracterización histórica del personaje Meche estuvo inspirado en Marilyn Monroe. En eso nos pusimos de acuerdo el director y yo. Pero la actriz que interpretó a Meche es de rostro muy delgado, trigueña y de pelo negro. Su rostro no tiene puntos de contacto con Marilyn. De ahí que el maquillaje tuvo que ir más allá de sus tonos naturales. La transformación consistió en que los ángulos faciales de la actriz coincidieran con los del personaje histórico por medio de tonos claros y una excelente peluca. El trabajo se logró.

Los diseños de maquillaje de caracterización son muy escasos. Son difíciles de realizar actualmente en nuestros teatros por la ausencia de personajes históricos en los textos dramáticos en los cuales trabajamos. Reconstruir la imagen de Marilyn Monroe fue un elemento novedoso dentro de la puesta.

Yo no soy imprescindible en el teatro. Cualquier persona que tenga vocación, talento y conocimientos de la técnica del maquillaje teatral puede hacer lo que yo hago. Mi especialidad sí es imprescindible, porque es una disciplina auxiliar de la actuación y uno de los recursos importantes del teatro. En realidad, la pregunta sería: ¿qué me pasaría a mí si no tuviera el teatro? El teatro es lo más importante en mi vida después de mi familia. Pronto harán sesenta años de que descubrí el maquillaje teatral, a través del cual que he sostenido una práctica ininterrumpida, que me ha dado muchas satisfacciones como diseñadora, realizadora, y también como profesora.

Conferencias y conferenciantes performativos

Nara Mansur

Se pide a los lectores que las acciones, descripciones, hipótesis marcadas en el texto “se ejecuten” mientras se lee, evidenciando que no son una ocurrencia sino que están escritas con precisión, que son verificables en cada una de nuestras experiencias. Adelante.

Al concebir un ciclo de conferencias performativas para Documenta, a la manera de un mural del teatro cubano, del que participan un grupo de teatristas y/o investigadores, este texto se pregunta por el marco que la conferencia performativa ofrece a experiencias multiformes de variadas procedencias geográficas en un tiempo naturalmente liminal, expansivo, curioso, de eclosión de lo interdisciplinario.

¿De qué forma la conferencia performativa está actualizando / reescribiendo su propio modelo? ¿En qué basa su productividad y versatilidad? ¿Cómo leerla? ¿Un género? ¿Una práctica? ¿Una forma de producción? ¿Correlato de lo experiencial? ¿Mudanza, cruce, *show bussines*, tribuna de alta cultura, reality con pretensiones de academia, teatro leído finalmente? ¿Cómo “leer” su genética: sus marcas literarias y su puesta en escena (la realización que de una u otra forma tiene lugar siempre, siempre ocurre)? ¿Se representa o se presenta la conferencia performativa ¿Qué podemos decir de quienes toman la palabra en esta experiencia, de sus discursos? ¿Son performers, tribunos, presencias, veraces o impostores de nuevo tipo, des-nombrados, des-membrados?

Reconocible en la búsqueda de nuevas vibraciones, de acordes (como nuevos acuerdos o puesta en escena de posibles “llegadas” al otro múltiple: porque es espectador a solas / es público / es reunión / es encuentro / convivio: “Yo no puedo espectar el teatro, es demasiado cercano, pero puedo espectar la filosofía por ejemplo [...] En algún punto la ficción, entendida como ilusión, me parece muy ingenua” (Obersztern, 2013, 8). Se han precarizado las formas de sintonía, de llegada en el encuentro con el espectador: “ni fú ni fá”. ¿Y entre colegas, cómo está ocurriendo este “encuentro”?

Algo de este repertorio de conferencias performativas pareciera el ámbito del encuentro entre “iniciados”, entre “profesionales”, para exponer lo sobre-entendido, la zona crítica. Por otra parte, la conferencia performativa nos da la sensación de que allí, en ese marco,

en ese borde, todo es bajable, posible, consumible, expectable. En repetidas ocasiones el teatro no está siendo más el lugar del encuentro y el intercambio más allá del diseño formal, del acto vivo (vivo aquí hace ruido, chirría). Muerto. En ese sentido, vale preguntarse si el desarrollo de nuestras sociedades, la pugna por el pacto social, la incapacidad de la política y el periodismo y los medios de comunicación por construir legitimidad, no son una oportunidad para esta puesta en valor del género, del modus operandi, de la construcción de un acto de habla que aquí llamaremos conferencia performativa. Ese decir desde muchos lugares de pertenencia, ese decir con elementos de distinta procedencia es uno de sus más importantes y legítimos atributos.

Pudiéramos recoger algunas de sus evidentes (evidencias) des-ligaduras, algunas características de instrumentalización:

- No más temáticas predominantes como la familia sino sustancia, articulaciones;
- No al lenguaje tono predominante: la parodia;
- El proceso como signo. La información es la obra;
- Tiene lugar la experiencia estética de la presencia, artistas voraces, con gran conciencia de sí;
- El público funciona como foro “en vivo” público (valga la redundancia), y su comportamiento puede variar: en lo oscuro: hipnotizado; en la luz: a la manera del alumno que toma notas y “aprende”; en la escena conceptual: un colaborador;
- La escena es tribuna, púlpito, academia o teatro didáctico de nuevo tipo, pacto arreglado, texto a mano, leído;
- El circuito va del edificio teatral al museo, a las redes, el archivo;
- La presencia y no la interpretación, no hay que memorizar, representar; no interesa el virtuosismo, que en algunos casos es visto como ingenuidad, fuera de época: “obra caída de la época”;
- El hablante hace “abandono de persona” (uno no es los pensamientos que tiene) y encarna la investigación; el pensamiento analítico se hace discurso;

- El discurso es la obra;
- Se pertenece a varias áreas: las artes visuales, el teatro, la performance y el ensayo crítico: pero en todo caso siempre es a las artes de lo vivo;
- La narrativa documenta, cuestiona y no está interesada en la creación de ficción y en los atributos que confiere la ficción en el intercambio;
- Ocurre la puesta en escena de tensiones territoriales locales; la conferencia performativa se plantea como discurso contra hegemónico, toma partido por la conflictividad de modelos y matrices culturales de una escena local (se discuten formas de pensar, formas de producir, formas de circulación, etc.);
- Se denuncia lo que no existe como convención teatral. Cuando se realiza en el circuito teatral, la conferencia performativa funciona como denuncia de todo lo que el teatro no está haciendo, “lo que no existe”, esa zona de carencia, de olvido. Funciona como teatro desinflado y como memorándum, recordatorio;
- A la manera del arte conceptual, la conferencia performativa (el discurso, la presentación) es la obra. O /y también la idea es la obra, la pieza;
- No hay temas, historias para ser contadas sino situaciones, planteamientos, desarrollos, condiciones. El pensamiento ejercido en la conferencia performativa es funcional a la obra, no hay un interés mayor que lo utilitario;
- En diálogo con las circunstancias --si hay un tono es el de lo circunstancial--, se puede pensar como género circunstancial de respuesta rápida, género “vibrador” del rol del artista en el presente;
- Es finalmente, trabajo, creación, forma de producción de las ideas, de la imaginación en el formato de las artes de lo vivo;

Si bien en los años sesenta del siglo pasado las conferencias performativas tuvieron su época de apogeo, el iniciador fue John Cage. El evento que se llamó *Lecture on Nothing* se realizó en Nueva York en 1949. Allí Cage hablaba de música y había armado su conferencia como una partitura pero cortaba la lectura con silencios, ruidos, observaciones personales y relatos de su vida. Se iniciaba una época de

cambios en el arte. Estaba Merce Cunningham produciendo variaciones en la danza, el expresionismo abstracto de Jackson Pollock y Willem de Kooning, entre otros. En 1952 se realizó en el Black Mountain College un evento organizado por Cunningham y Cage con [Robert] Rauschenberg que exponía sus pinturas, muchas de ellas como escenografía de la danza y Charles Olsen leyendo sus poemas. Anticipaban el happening y la performance y realizaban la interrelación de artes.

En 1958 Cage realiza otra conferencia performativa, *45' for a Speaker* en la que leía textos conocidos, textos nuevos escritos por él e interrumpía todo eso con toses y golpes en la mesa a la que estaba sentado.

El mismo año realizó otra: *Composition as Process* dividida en tres partes: *Changes, Indeterminacy and Communication*. Aquí volvió a trabajarlas como partituras pero esta vez el músico experimental se acompañó con un pianista y reiteró con anécdotas personales.

Otro performer famoso, Robert Morris, escultor y artista conceptual, realizó también, en 1964, una conferencia performativa que tituló *21.3*. En ella incluía danza pero lo más interesante de su labor era que se presentaba frente a un atril vestido como un conferencista de la época con traje y corbata pero hacía gestos con su boca en tanto se escuchaba se escuchaba una famosa conferencia del historiador de arte Erwin Panofsky.

Muchas veces se considera el iniciador de las conferencias performativas a Joseph Beuys, pero [...] en realidad él se coloca en una tradición de los 60 y 70 (en la que, entre otros, debiéramos nombrar a Dan Graham, Andrea Fraser, Chris Burden, Yvonne Rainer). Beuys realiza sus conferencias performativas cuando realiza sus *Aktions*, y cuando toma una fuerte posición política que lo lleva a perder su cátedra en la universidad de Dusseldorf. Sus ideas lo llevan a fundar un partido político, está muy motivado por las propuestas de [George] Steiner y expone su concepción de que "cada hombre es un artista". Defiende la ecología y en sus conferencias performativas expone todas estas ideas. Son, sin duda, políticas. ¿Por qué performativas? Porque las realiza un artista con una vestimenta peculiar, que es la que usa siempre, y porque considera que esas acciones son arte. (Sagaseta, 2015, 1-2).

Los referentes nos parecen claros, transparentes, con una voluntad muy evidente de juego, de subversión. Están en el museo, en la galería, en el archivo. Sin embargo, las nuevas filiaciones de la conferencia performativa --que son nuestras contemporáneas--, deambulan como parte de la programación de circuitos del teatro y las artes visuales, digamos, que cobijadas por las instituciones, muchas veces públicas, sosteniendo este *aggiornamento* del género, que es a un mismo tiempo el modo de decir, de encontrar y mostrar el alter ego a la escena (la programación) convencional, funcional y hegemónica. Pero rápidamente, en la misma medida que la conferencia performativa es contra-discurso, se asimila, se corrige y se pronuncia. “Y es que el arte se permite poner en foco distintas zonas de lo real, observar y poetizar todo lo existente. Y el pensamiento es una de esas cosas que el arte puede poner en escena. Puede tanto usarlo como hilo de su urdimbre, como, incluso, volverlo un material para manipular a gusto, configurarlo, alejarse y mirarlo. El pensamiento ha devenido material y objeto de la creación” (Obersztern, 2013, 11).

Uno de los rasgos más poderosos de este repertorio de evidencias de la conferencia performativa ocurre en la teorización, en la fundamentación de ciclos y presentaciones. El artista devenido curador desde la organización está armando --en cada caso-- un punto de observación particular y de lectura, generando un borde, un tipo de acompañamiento. El artista está creando zonas des-limitadas de desafío, instancias para resolver problemáticas propias, de lenguaje. El artista observa su vacío: sea un proceso creativo del pasado u obra en construcción, procedimientos en construcción.

Pensemos en algunos referentes como Rabih Mroué, Tim Etchells o Jérôme Bel y en algunas de las conferencias performativas con las que convivimos en los últimos años: las internacionalizadas charlas TED *Technology, Entertainment, Design* (presentación del resultado, del circuito virtuoso del éxito de “ideas dignas de difundir”)²⁶; el ciclo *Mis documentos* (curado por Lola Arias entre 2012 y 2017 para el Centro Cultural San Martín, hace hincapié en el proceso de investigación personal, por la zona inconclusa)²⁷; el ciclo

26 Desde junio de 2006, las charlas TED se encuentran disponibles en línea en el sitio web de TED.

27 “[...] el artista en escena con un archivo, que tenía que ser algo que no hubiera mostrado antes o sobre lo que estuviera trabajando. Algo que no había logrado convertirse en una obra, ya fuera porque no había podido ser, porque estaba en proceso o porque nunca se le había ocurrido hacerlo. Es un momento donde los artistas se exponen, toman un riesgo en el escenario, para hablar de algo que no es fácil. En muchos casos los archivos que salieron a la luz, eran archivos que por razones políticas o por razones personales (que a veces también son políticas) resultaban difíciles de exponer. El formato de la *lecture performance*, facilitaba sacarlos de una manera suave, pero permitía reflexionar sobre aquello que tenía un valor medular para el artista”. Buonfrate, M. Lola Arias: *Mis documentos* es un trabajo sobre el fracaso.

Direccionario (curado por Mercedes Halfon entre 2014 y 2016 para la Fundación Proa, se proponía a través de la conferencia performativa “reponer ese intervalo de creación ausente que implica la dirección teatral”);²⁸el ciclo *Territorios en conflicto* (curado por Gabriela Mazzuh y Carlos Gamerro en 2017 para el Teatro Nacional Cervantes, presenta investigaciones que una serie de artistas llevan a cabo en territorios en conflicto en Argentina)²⁹; *68, Modelo para armar* (ideas y moderación de Sylvia Hopenhayn para el Centro Experimental del Teatro Colón en 2018, invita a pensar desde el aniversario de los 50 años del Mayo francés, la relación entre arte y política, violencia y justicia, feminismo y deseo)³⁰; *Conferencia sobre la lluvia*, monólogo escrito por Juan Villoro, con múltiples montajes en Iberoamérica (protagonizada por un bibliotecario que ansía presentar una conferencia sobre la lluvia y la poesía amorosa, sin embargo, pierde sus anotaciones);³¹*Voz en Martí*, acercamiento del Grupo Teatro Escambray, de Cuba, al *Diario de campaña* de José Martí, en el formato “lectura de tabaquería”, “tradicción” particularísima que consiste en aprovechar el ritual de leer a los torcedores de una tabaquería noticias de los diarios, novelas, cuentos, poesía, etc.³²

Recuperado de <http://artezeta.com.ar/lola-arias-mis-documentos-es-un-trabajo-sobre-el-fracaso/>

28 “Más que cualquier artista de otra disciplina, el director de teatro produce una obra donde luego su cuerpo estará completamente ausente. Su momento de mayor presencia física coincide con el proceso de creación de la obra, un período de gestación durante el cual el director piensa, habla, convence, ensambla, gesticula y, de modo paradójico, actúa. Cuando la obra toma su forma definitiva estas prácticas desaparecen irremediamente. Como espectadores, nunca podemos acceder a esa “performance” que, justamente, es la que engendra toda la obra. El trabajo del director es lo más inasible y efímero del hecho teatral”. Halfon, M. Recuperado de <http://proa.org/esp/events/tag/conferencia-performativa/>

29 “Preguntas del país invisible: ¿Nos están envenenando los agrotóxicos? ¿Qué se esconde detrás de la fastuosa modernización de la Comuna 8 de Buenos Aires? ¿El ferrocarril es parte de una utopía del pasado? ¿Quiénes son los perdedores en la fiesta de la agroindustria? ¿Quiénes, los nuevos dueños de la Patagonia? ¿Cómo muere una cultura a través de su lengua?

Preguntas que se esconden a lo largo del territorio nacional como una sombra que acompaña calladamente a los festejos de un progreso que se lleva puesto tradiciones, formas de vida, naturaleza y recursos vitales. Seis artistas intentan escuchar y amplificar las voces de las cada vez más numerosas víctimas del mal llamado desarrollo económico.

Este ciclo de conferencias performativas propone cruces entre las artes visuales, el teatro, la performance y el ensayo crítico, a partir de las investigaciones que una serie de artistas llevan a cabo en distintos territorios en conflicto de nuestro país. Los resultados de estas investigaciones trazan preguntas, conclusiones y aproximaciones a los diferentes conflictos, a la vez que crean un dispositivo escénico para compartirlos y comunicarlos. Notas al programa, disponibles en el sitio web del teatro”. Notas del ciclo. Recuperado de <https://www.teatrocervantes.gob.ar/ciclo/territorios-en-conflicto/>

30 Propone una actualización de la palabra dicha –o la dicha de la palabra-, que en su proclama o reclamo, ya no va sin el cuerpo. Palabra-gesto, palabra-mueca, palabra-pintada, en tiempos donde la imagen parece reinar, la palabra del cuerpo, de los cuerpos, es acción, acto.

31 “pierde la idea principal de su discurso y termina en las garras de la ansiedad, haciendo una confesión personal sobre su vida en el amor y el mundo de la literatura en el que vive. El texto incluye referencias de grandes literatos románticos que escribieron sobre los encantos y la melancolía que la lluvia suele traer con sus ligeros susurros, entre ellos textos de Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Pablo Neruda, Julio Cortázar y José Emilio Pacheco, a quien se le rinde homenaje en la obra”. Uribe D. ¡Conferencia sobre la lluvia, escrita por Juan Villoro y dirigida por Sandra Félix, cumple 100 representaciones!. Recuperado de <http://arteycultura.com.mx/conferencia-sobre-la-lluvia/>

32 “El lector de tabaquería es un operario de todas las fábricas de tabaco. Este desde una plataforma o tribuna preparada al efecto, lee a los obreros mientras trabajan; los periódicos del día, las revistas de mayor circulación y libros que le son indicados por los propios obreros. [...] El lector ilustrándolos, los ha convertido en una clase obrera con cualidades y condiciones excepcionales: dándoles más luz y forjando en ellos, en esta comunión de cultura, nobles ideales comunes que abrazaron con fe y entusiasmo sin límites. El taller de tabaquería es como una cátedra. [...] Su democrática y

Otras obras que “se ven” a la manera de los espectáculos teatrales, como *Las patas en las fuentes*, de Analía Fedra García, a partir del poema de Leónidas Lamborghini; o *Fassbinder, Todo es demasiado y Dios*, de Lisandro Rodríguez; e incluso *Apátrida*, de Rafael Spregelburd; *Las ideas*, de Federico León; o mi propia experiencia de llevar a escena junto a los músicos Marian Dames y Guillermo Esborraz, mi texto *Charlotte Corday. Poema dramático*, nos hacen pensar en actos de presencia cercanos a la investigación, la academia, la docencia, el archivo cultural de las naciones (¡oh!) como nuevas didácticas posibles, inmersas dentro de formatos más convencionales. Es difícil no reconocer / interactuar con un discurso identificable así, a secas, como discurso (y no como réplica de personaje) en escena en tiempos de tan brutal neoliberalismo y no sentirse interpelado, no asociarlo al espíritu de las conferencias performativas. Quizá porque una conferencia performativa es todo menos un *Acto sin palabras*.

Como si allí el lenguaje fuese una zona que a priori no está tan señalada, tan cargada de convención. Despojada de ilusión, la conferencia performativa se dispone –incluso en últimos casos, inmersa en el “teatro de la convención”, a la contingencia, a reabsorberse en la contradicción; se trata de algo neto, quieto pero que se reformatea constantemente. “Un continuo de reflexiones y relato”, según John Cage. Porque la conferencia no está destinada solo a la presentación de ideas sino que constituye la puesta en forma de una poética (así se ha visto su *Conferencia sobre nada*).³³

Sirva esta reflexión como punto de partida para pensar la muestra de teatro cubano en Documenta como ciclo de conferencias performativas del que participan Nelda Castillo y

voluntaria autoeducación (se refiere a los tabaqueros) es un fenómeno característico de esta clase obrera, que tanto contribuyó a la lucha por nuestra independencia. [...] Esta tribuna de lectura fue además de educación de los obreros, exposición de ideales. En la emigración, la institución de la lectura se fundó en Cayo Hueso desde los primeros momentos [...], no fue solo el estrado desde el cual se leían los periódicos y revistas, desde ella se escuchaba la voz de la libertad, fue el templo de los ideales de los obreros y lo cuidaban con fervor y mantenían con sus salarios. Por eso Martí cuando fue a hablarles escogió la tribuna de lectura, visionando que sus palabras de fe de independencia llegarían mejor a los tabaqueros.” Perdomo, José E.(1998). *Léxico tabacalero cubano*. Miami; Ediciones Universal. Recuperado de https://www.ecured.cu/Lector_de_tabaquer%C3%ADa_oficio

33 James Pritchett reflexiona en La música de John Cage: “La Conferencia posee un formato inusual que demanda cierta interpretación performativa [...] deviene en una pieza de música, que usa la misma estructura y los mismos métodos que una composición musical. Escrita de esta manera, la Conferencia no es ya un vehículo de información sino más bien una demostración concreta de ideas. Fue presentada por primera vez en 1960 y recopilada en *Silencio* (1961) uno de los libros que más ha trascendido de los escritos por Cage. Quizás porque es el que repone y compila las variaciones en su pensamiento y lenguaje, pero quizás también, porque aún conserva ese carácter particular con el cual fue concebida la Conferencia. Escrita a lo largo de una grilla de cuatro columnas, la Conferencia permite una lectura musical, puesto que debe ser leída ‘con el rubato con el que hablamos cotidianamente’, de izquierda a derecha y de modo tal que todas las líneas tengan la misma duración”. Genovesi, M. (30 de septiembre de 2012). Conferencia sobre nada: tributo experimental a John Cage, *A.P.U. Agencia Paco Urondo. Periodismo militante*. Disponible en <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/conferencia-sobre-nada-tributo-experimental-john-cage>

Mariela Brito (El Ciervo Encantado), Atilio Caballero (Teatro de la Fortaleza), Alexis Díaz de Villegas (Impulso Teatro), Norge Espinosa, Yohayna Hernández, Noel Bonilla, Agnieska Hernández, Yvonne López Arenal, Karina Pino, Rogelio Orizondo, Mercedes Ruiz Ruiz, Martha Luisa Hernández Cadenas (Martica Minipunto) y Nara Mansur.

Una primera versión de este texto aparece publicado en *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (2019). Jorge Dubatti, coordinador y editor. Lima. Editorial Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Referencias / Bibliografía

Arce, José Luis (2009). *La máquina border*. Bilbao. Artezblai.

Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual*. Murcia. CENDEAC.

Barba, Eugenio (1986). Apuntes sobre dramaturgia. *Nexoteatro. Apuntes teóricos*. Disponible en <http://www.nexoteatro.com/Imagenes%20TEORIA/Barba.pdf>

Barba, Eugenio y N. Savarese (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. La Habana. Ediciones Alarcos.

Butler, Judith y A. Athanasiou (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Cage, John (1958). El futuro de la Música: Credo. Disponible en <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/johncage/futuromusica.htm>

Barthes, Roland (1994). *Mitologías*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires. Atuel.

Dossier Performance y teatro (2017). *Territorio teatral*, 15. Disponible en <http://territorioteatral.org.ar/numero/15>

Dubatti, Jorge (2015). "La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal". En Nicolás Luis Fabiani y M.T. Brutocao (Ed.), *Actas de las XVIII Jornadas de Estética y de Historia del teatro marplatense. Las venas de América Latina. En memoria de Eduardo Galeano*. Mar del Plata. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Dubatti, Jorge et al (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).

Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Genovesi, Mariela (30 de septiembre de 2012). *Conferencia sobre nada: tributo experimental a John Cage*, A.P.U. Agencia Paco Urondo. *Periodismo militante*. Disponible en <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/conferencia-sobre-nada-tributo-experimental-john-cage>

Gianera, Pablo (24 de agosto de 2012). John Cage: el hombre que enseñó a escuchar el silencio. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/1501169-john-cage-el-hombre-que-enseno-a-escuchar-el-silencio>

Obersztern, Mariana (2013). *Pensamiento, cantidad necesaria. Una entrevista*. Buenos Aires. Ediciones Libretto.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.

Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro*. Buenos Aires. Colihue.

Sagasetta, Julia Elena (2015). "Conferencia performativa", *Territorio teatral*, 12. Disponible en http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n12.html

_____ "Subjetividad performativa". *Territorio teatral*, 10. Disponible en http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n10_2_02.html

Sagasetta, Julia Elena (ed.) (2012). *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

Sánchez, José A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires. Libros del Rojas.

Taylor, Diana. (2012). *Performance*. Buenos Aires. Asunto Impreso.

Barruti, Soledad., Muñoz, A., Molinari, E., Larrambebere, P., Semo, E., Blaseotto, A. y Varchausky, N. (2017). *Territorios en conflicto, 3*. Buenos Aires. Colección del Teatro Nacional Cervantes (TNA).





En el granero / Colaboran en esta publicación

JOSÉ ANTONIO ALEGRÍA NÚÑEZ (Cárdenas, Matanzas, 1954)

Graduado de Lenguas Clásicas en la Universidad de La Habana. Profesor, crítico e investigador. Profesor principal de las asignaturas Historia y Teoría del Teatro en el Instituto Superior de Arte (hoy Universidad de las Artes). Se desempeña también como asesor teatral en distintas agrupaciones teatrales y danzarias cubanas como la Compañía Danza Espiral, en la provincia de Matanzas y los grupos Teatro del Silencio y Punto Azul de La Habana. Asimismo imparte talleres de dramaturgia clásica en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños.

ROSA ILEANA BOUDET (La Habana, 1947)

Narradora y crítica teatral. Instructora de arte, dirigió grupos de aficionados en los años 60 y ha sido además profesora, titiritera y diplomática. Cuentos suyos han aparecido en varias antologías a partir de la noveleta *Alánimo, alánimo* (1973). Licenciada en Periodismo por la Universidad de la Habana, ha ejercido la crítica y el periodismo en las revistas *Revolución y Cultura* y como directora de *Tablas* (1982-1987) y *Conjunto* (1992-2000) especializadas en teatro. Desde el 2000 reside en California, EE.UU. En 2010 comienza su proyecto Ediciones de la Flecha, investigación y memoria del teatro cubano, con más de una decena de libros publicados. En <https://www.edicionesdelaflecha.com/>

DIANELIS DIÉGUEZ LA O (Matanzas, 1986)

Máster en Procesos Culturales (2017) y Licenciada en Teatrología (2008), ambas por el Instituto Superior de Arte, La Habana. Ha impulsado proyectos creativos en entornos artísticos, vecinales y educativos en diferentes países y con la colaboración de instituciones como la Fundación Internacional Siemens Stiftung y el Instituto Goethe de Alemania, Acción Cultural de España y la Red de Fábricas de Creación en Barcelona. Ha acompañado las producciones de varios artistas de la escena emergente en Cuba. Aborda la gestión cultural también como tema de investigación, fundamentalmente en prácticas de creación alternativa y arte de contexto. Actualmente es Coordinadora General del Festival Sálmon de Artes Vivas de Barcelona y parte de la Asociación Vulnus.

MARCOS DIEPPA (Güines, 1956)

Subdirector artístico de Teatro El Público, ha sido también productor y asistente de dirección. Productor de la temporada Mayo Teatral, Casa de las Américas. Profesor Instructor del I.S.A. Como actor participó en la trilogía de teatro norteamericano, *Así es, sí así os parece* de Pirandello, *La gaviota* de Chéjov, *La loca de Chaillot* de Giraudoux (El Público) y en cine, *Roble de olor* de Rigoberto López. *Objetos personales* de Alejandro Bruguez y *Madre coraje* de Kike Álvarez. A los invitados al Teatro Trianón, sede de El Público, los recibe en la puerta con gran cordialidad y cariño.

YERANDY FLEITES (Ranchuelo, Villa Clara, 1982)

Dramaturgo y profesor. Licenciado en Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte. Entre sus obras se encuentran *El gallo electrónico* (2008), *Jardín de héroes* (Premio Calendario, 2007), *Un bello sino* (Premio José Jacinto Milanés, 2007), *Mi tío el exiliado* (Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas, 2014), *Balada para Jake y Mai Britt* (Premio La Edad de Oro, 2014), *Los basureros* (2015), *Pueblo blanco* (2018), *Maneras de usar el corazón por fuera* (Premio Virgilio Piñera, 2018), y *Cabeza de caballo* (Premio Dora Alonso, 2018).

YUNIOR GARCÍA AGUILERA (Holguín, 1982)

Actor, dramaturgo y director, con incursiones en otros medios como el cine y la televisión. Graduado de la Escuela Nacional de Arte en la especialidad de Actuación y del I.S.A. en Dramaturgia. En 2004 fundó Trébol Teatro, con el que estrenó gran parte de sus obras, grupo que fue cerrado después de su salida de Cuba en noviembre de 2021. Autor de *Sangre* (Finalista Premio Virgilio Piñera 2008), *Asco* (2009), *Semen* (Premio Calendario 2011), *Jacuzzi* (2016), con la que se presentó en el Festival de Teatro de Cádiz y *Hembra* (Mención Premio Virgilio Piñera 2021), entre otras. Fundador de la plataforma Archipiélago, surgida a raíz de las protestas del 11 de julio de 2021.

LAURA LIZ GIL ECHENIQUE (La Habana, 1992)

Dramaturga, artista visual y educadora. Ha sido artista residente del Royal Court Theater, CIRCA- La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, Matadero Madrid, el Instituto Goethe de Colombia y de Argentina, entre otros. Ganadora de varios premios nacionales e internacionales, su obra se encuentra publicada y estrenada en Cuba, México, Uruguay, Argentina, España, Chile y EE.UU. Actualmente se mueve entre la creación/mediación cultural y la sostenibilidad y es cofundadora del proyecto Pciclaje: Laboratorio Cultural y Tecnológica de Reutilización y Suprareciclaje.

HABEY HECHAVARRÍA (La Habana, 1969)

Teatrólogo. Hispanista. Padre de familia. Licenciado en Artes Escénicas con especialidad en Teatrología por el Instituto Superior de Arte. Máster en Educación con especialización en la enseñanza del idioma español (Nova Southeastern University, 2017). Actualmente es candidato a Doctor en Español y asistente de enseñanza (Florida International University). Tiene amplia experiencia como profesor, y ha ejercido la crítica teatral y el periodismo cultural en medios de prensa de Cuba y EE.UU.

CELIA LEDÓN (La Habana, 1983)

Egresada del Instituto Superior de Diseño Industrial. Ha participado en diversas exposiciones y desfiles en Cuba, y en el Kennedy Center. (Washington D.C.) y designlab (Miami). Desde su graduación funge como diseñadora en El Público, Ludi Teatro y otros grupos como Teatro de la Luna, Holo Teatro y La Perla. Se desempeña como diseñadora de vestuario y directora de arte en videos clips, cortos de ficción, comerciales y largometrajes, categorías audiovisuales en las que ostenta varios premios. Desde 2017 a 2019 acompaña al grupo creativo Clandestina como diseñadora de vestuario y patronaje. Durante la pandemia ha realizado varios proyectos como artista visual y obras de teatro independiente a través de FUNDarte.

NARA MANSUR CAO (La Habana, 1969)

Poeta, dramaturga y crítica teatral. Egresada del Instituto Superior de Arte. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. Creó y coordinó entre 2013 y 2019 el ciclo Dramaturgias posibles (Centro Cultural de la Cooperación). Ha integrado equipos multidisciplinarios de creación y gestión en Cuba y Argentina. Autora de *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro* (Premio de la Crítica Literaria 2011. Incluye sus obras *Charlotte Corday. Poema dramático*, *Ignacio & María*, *Educación sentimental* y *Venus y el albañil*). Preparó *Dos viejos pánicos y otros textos teatrales*, selección y estudio crítico del teatro de Virgilio Piñera y sendas introducciones a los teatros completos de Iván Turguénev y Antón Chéjov para Ediciones Colihue.

LILLIAN MANZOR (Ciego de Ávila, 1956)

Profesora Asociada de Lenguas y Literaturas Modernas y Estudios Hemisféricos Caribeños en la Universidad de Miami, EE.UU. y Directora Fundadora del Archivo Digital del Teatro Cubano (www.cubentheater.org). Coeditora de la serie Sualos (Alarcos, La Habana/CTDA Press, Miami). Ha coeditado *Latinas on Stage* y *Teatro cubano actual: dramaturgia escrita en los Estados Unidos*, y ha sido coautora de *El Ciervo Encantado: An altar en el manglar. Marginality Beyond Return: US Cuban Performances in the 1980s and 1990s* será publicado próximamente. Como académica comprometida con la comunidad, ha fomentado los diálogos culturales entre EE. UU. y Cuba a través del teatro y el performance desde 1993.

MAGALY MUGUERCIA † (La Habana, 1945 - Santiago de Chile, 2022)

Investigadora, ensayista y profesora. Especializada en Historia y Teoría del teatro latinoamericano y caribeño. Algunos de sus libros publicados: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución, Teatro y utopía; El escándalo de la actuación; Teatro latinoamericano del siglo XX; El cuerpo cubano: teatro, performance y política*. Recibió en 1992 el Premio Ollantay, otorgado por el CELCIT por sus investigaciones sobre teatro latinoamericano y fue becada por la ISTA (Dinamarca), entre otros premios y reconocimientos internacionales. Fue directora del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas y de la revista *Conjunto*.

ADELA PRADO (La Habana, 1943)

Diseñadora y profesora de maquillaje teatral y cinematográfico. Egresada de la Escuela Nacional de Arte y del Teatro de Arte de Moscú. Ha sido diseñadora y responsable de maquillaje en las agrupaciones Teatro Político Bertolt Brecht (1973-1990), El Público (1992-2011) y Havanafama Theatrical Company (Miami, 2011-presente). Entre sus últimos reconocimientos destacan: Premio del Concurso Nacional de Diseño “Rubén Vigón” (2011) por la concepción y realización del maquillaje en *La Visita de la Vieja Dama* - Teatro Buendía (Cuba); Premios ATI, Nueva York, al Mejor Diseño de Maquillaje por *Las pericas* (2016) y *La Orgía* (2018) - Havanafama.

PEDRO ROJAS (Sancti Spíritus, 1996)

Actor y músico. Graduado de piano de la Escuela Elemental de Arte, y de Actuación por la Escuela Nacional de Teatro. Se ha desempeñado como actor y realizador de bandas sonoras en más de diez montajes teatrales y en otras, como asistente de dirección, entre ellas, *Harry Potter: se acabó la magia* de Agnieszka Hernández, bajo la dirección de Carlos Díaz; *Jack The Ripper: no me abras con tu puño levantado*, escrita y dirigida por A.H.; *Equus* de Peter Shaffer, estrenada por Jazz Martínez-Gamboa; y *Todos los hombres son iguales* de Yunior García, puesta en escena de Pedro Franco, recientemente estrenada en la ciudad de Matanzas.

WILLIAM RUIZ-MORALES (Kazan, URSS, 1983)

Dramaturgo, productor y director artístico que trabaja entre Nueva York y Miami. Egresado del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Teatología. En 2016 completó el Ciclo de Investigación en P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) en Bruselas. Está interesado en una práctica nómada de artes vivas basadas en estrecha comunicación con comunidades locales. En 2018 fundó en NY, junto a Gabriela Burdsall, Living Away, una plataforma para el desarrollo de la creación contemporánea, fundamentalmente de artistas inmigrantes, con la que ha realizado dos festivales: uno presencial, en 2019, y otro online, en 2020.

ALESSANDRA SANTIESTEBAN (Las Tunas, 1982)

Escritora, artista visual y escénica. Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía, España). Licenciada en Arte Teatral por el Instituto Superior de Arte. Ha recibido formación en plataformas de artes escénicas iberoamericanas de Argentina, Colombia, Alemania, Portugal, entre otras. Es miembro de El Tráiler, espacio de investigación y creación de proyectos que toman como ejes lo colectivo y lo ciudadano; desde esta plataforma trabaja actualmente en *Cartografías del cotidiano*, sobre experiencias de migración de mujeres latinas que trabajan en el sector del hogar y los cuidados en Barcelona, y en *Juraguá, el sendero de los lagos azules*, sobre el proyecto fallido de la central electronuclear de Juraguá, en Cienfuegos, Cuba.

ROLANDO GERMÁN SANTINI (La Habana 1964)

Poeta, ceramista, pintor y luminotécnico. Emigró a Costa Rica en 2003 y más tarde se trasladó a EE. UU. Dos años más tarde, comienza a desempeñarse como luminotécnico en la sala Avellaneda de Akwara Teatro en Miami, desde su fundación hasta el cierre. Ha publicado poemas en diversas revistas y plataformas digitales. Actualmente reside en Miami.

FABIÁN SUÁREZ (Holguín, 1981)

Poeta, dramaturgo, cineasta. Al igual que Wislawa Szymborska prefiere la ridiculez de escribir versos a la ridiculez de no escribirlos. Su ópera prima, *Caballos*, fue elegida entre las películas más significativas de la década en Latinoamérica según encuesta de *Cinema Tropical*. Ha colaborado con otros directores de su generación y su refugio actual es Teatro El Público, donde trabaja como asesor dramático. Obtuvo con su obra *Grupo Empresarial Gaviota* el Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera (2012) y prepara su segunda película, *Aristóteles Moore*, coproducción entre Cuba y Guatemala.

YOAN VEGA (Santa Clara, 1979)

Ha cursado talleres de actuación en el Miami Dade Community College y participado en espectáculos como *Flores no me pongan* de Rita Martín (monólogo sobre Virginia Woolf),

Traficantes de pasión de Yvonne López Arenal (adaptación de la novela *Amistades peligrosas*), *El niño y el mar* de Eddy Díaz Souza, *Se recomienda un lugar donde morir* de Félix Rizo, *La mujer judía* de Bertolt Brecht (adaptación de Félix Rizo), entre otras. Publicó en 2013 su libro *Caleidoscopio*.

ADENDA

Así comenzó la curaduría: Las convocatorias de ruangrupa e INSTAR

Kassel, 18 de junio de 2020

Comunicado de prensa:

documenta fifteen y la práctica de *lumbung*. Anuncio de los primeros miembros de *lumbung*

lumbung es la palabra indonesia para un granero de arroz administrado colectivamente, donde la cosecha recogida se almacena para el bien común de la comunidad. ruangrupa ha sentado las bases de la documenta 15 sobre sus valores e ideas fundamentales. *lumbung*, como concepto, es el punto de partida de la documenta fifteen. En los próximos años, *lumbung* estará en operación hacia la documenta fifteen en 2022, y más allá. En esta etapa, ruangrupa ofrece una idea de cómo entienden e implementan *lumbung* en su práctica curatorial. En el espíritu de *lumbung*, ruangrupa ha invitado a los primeros miembros de *lumbung* y al equipo artístico a presentarse individualmente compartiendo historias de sus respectivas prácticas y cómo se relacionan con el proyecto más amplio.

ruangrupa sobre su concepto de *lumbung* para la documenta

El concepto *lumbung* como un edificio administrado colectivamente para el almacenamiento de alimentos, sirve para el bienestar a largo plazo de una comunidad a través de los recursos comunitarios y el cuidado mutuo, y se organiza en torno a un conjunto de valores compartidos, rituales colectivos y principios de organización. ruangrupa traduce y continúa esta tradición de compartir dentro de nuestra propia práctica.

No consideramos *lumbung* simplemente como un tema elegido para la documenta fifteen. Más bien, está profundamente imbuido en la práctica diaria de ruangrupa y es un resumen de nuestros métodos y valores hasta hoy. Como colectivo, compartimos recursos, tiempo, energía, fondos, ideas y conocimientos entre nosotros y los demás. Desarrollamos por primera vez el concepto de *lumbung* hace cinco años cuando formamos un colectivo de colectivos con Serrum y Grafis Huru Hara, una iniciativa que a través del ensayo y error continuo encuentra su última iteración en Gudskul, nuestro espacio y escuela gestionados colectivamente en el sur de Yakarta.

Valores

lumbung como modelo artístico y económico se practicará junto con sus valores de colectividad, generosidad, humor, confianza, independencia, curiosidad, resistencia, regeneración, transparencia, suficiencia, y conectividad entre multitud de lugares, haciéndolos universales como resultado.

A través del marco de la documenta fifteen, el Equipo Artístico se ha acercado a colectivos, organizaciones e instituciones de todo el mundo para reunirse y juntos crear el *lumbung*. Cada uno de los miembros de *lumbung* contribuirá y recibirá diversos recursos, como tiempo, espacio, dinero, conocimiento, cuidado y arte. Estamos muy ansiosos por trabajar y aprender de otros conceptos y modelos de regeneración, educación y economía, de esos otros *lumbungs* practicados en distintas partes del mundo.

***lumbung* con respecto a la situación actual**

Debido a la situación crítica de los últimos meses, hemos cambiado el uso de nuestro espacio colectivo Gudskul por una minifábrica que desarrolla las tan necesarias mascarillas y trajes de protección que se distribuirán directamente a personal médico de los hospitales y clínicas de diferentes islas de Indonesia. Nos hemos asociado con varias iniciativas locales y hemos obtenido donaciones en el proceso.

Nuestra experiencia colectiva de respuesta a la COVID-19 nos hizo reflexionar sobre el valor de la solidaridad. Como colectivo, sentimos la necesidad de seguir fomentando nuevos modelos de conexión en red en un esfuerzo por practicar la generosidad y echar una mano a los demás. También queremos centrarnos en cómo hacer que los modelos de iniciativas artísticas pequeñas y medianas sean sostenibles. En consecuencia, estamos repensando lo que es la práctica artística y la realización de eventos, y lo que podrían y deberían ser.

Si operar a gran escala significa perder relevancia con respecto a nuestras propias prácticas, ¿deberíamos decrecer? ¿Qué significa estar arraigado local y globalmente hoy en día, y qué potencial tiene la localidad actualmente? ¿Qué significa la materialidad en el arte contemporáneo hoy en día para el arte y los artistas? ¿Cómo deberíamos usar el espacio para redefinir nuestra relación con el público? Al considerar las economías regenerativas, deberíamos examinar y desarrollar nuevas estrategias en paralelo a las prácticas ya bien probadas.

Cuando ruangrupa propuso inicialmente la idea de *lumbung* como un fondo de recursos excedentes administrado colectivamente, estaba especulando artísticamente sobre cómo construir tal estructura común a lo largo del tiempo. En las condiciones actuales, el concepto de *lumbung*, y sus valores de solidaridad y colectividad, es más vital y relevante que nunca. En un momento en que tantos experimentan la desigualdad e injusticia de los sistemas actuales, *lumbung* puede actuar como un esfuerzo (junto con tantos otros) para mostrar que las cosas se pueden hacer de manera diferente. Por lo tanto, no estamos suspendiendo *lumbung*, sino acelerándolo.

Presentación de los primeros miembros de *lumbung*

Ante los tiempos difíciles que corren hoy en día, donde numerosas iniciativas y grupos de personas en muchos lugares están pasando dificultades, el punto de partida de este *lumbung* ha sido construido por la Fondation Festival Sur Le Niger (Segú, Malí), Gudskul (Yakarta, Indonesia), INLAND (varios sitios, España), Jatiwangi art Factory (Jatiwangi, Indonesia), Khalil Sakakini Cultural Center (Ramala, Palestina), Más Arte Más Acción (MAMA) (Nuquí, Choco, Colombia),

OFF-Biennale (Budapest, Hungría), Trampoline House (Copenhague, Dinamarca), y ZK/U – Zentrum für Kunst und Urbanistik (Berlín, Alemania).

ruangrupa eligió trabajar con estas iniciativas basándose en sus modelos inspiradores, sus profundas prácticas artísticas enraizadas en las estructuras sociales locales y sus experimentaciones organizativas y económicas que reflejan los valores de *lumbung*.

Juntos, estos miembros de *lumbung* desarrollarán conversaciones a largo plazo en las que el intercambio de conocimientos, solidaridad y recursos aumentará el bienestar de cada una de sus prácticas y ecosistemas locales. En los próximos dos años, estos miembros iniciales de *lumbung* invitarán a nuevos miembros a unirse y compartir sus prácticas probadas entre sí, haciendo visibles las iniciativas en diversas formas y modos de expresión en el marco de la documenta fifteen en Kassel.

El equipo artístico

Era nuestra intención comenzar compartiendo roles, autoría, trabajo e ideas. Consideramos esta diversidad como abundancia, un excedente con el que podemos empezar. Con esto en mente, nos sumergimos en nuestros procesos pasados y reflexionamos sobre nuestra experiencia de los últimos veinte años.

De acuerdo con nuestra cultura primordial de amistad, enviamos invitaciones anticipadas a nuestros aliados cercanos. Con el tiempo, formaron el Equipo Artístico de la documenta fifteen. A algunos de ellos, como Gertrude Flentge, los conocemos desde que existimos (incluso antes de que ruangrupa se llamara ruangrupa) a través de escuelas, residencias, redes y proyectos artísticos y curatoriales. A través de su visión, sus valores y su compasión, Gertrude ha desempeñado un papel vital en la formación y las relaciones entre varias iniciativas en áreas anteriormente conocidas como el "Sur global". ruangrupa trabajó previamente con Gertrude en los programas RAIN y Arts Collaboratory, por lo que nuestra colaboración con ella para la documenta fifteen surgió de forma natural.

Con otros, como Frederikke Hansen y Lara Khaldi, hemos colaborado en varias ocasiones en diferentes contextos. Conocemos a Fred, la mitad del colectivo curatorial Kuratorisk Aktion, desde principios de la década de 2000 a través de varios intercambios entre el Sur y el Norte, una conexión poco común en el mundo del arte visual contemporáneo que hemos mantenido con éxito a lo largo de los años. Por otro lado,

Lara es una colaboradora más reciente, que entró por nuestra puerta en 2015 cuando estaba visitando Yakarta con otros jóvenes curadores del Programa Curatorial De Appel en Ámsterdam. Como Lara vive en Jerusalén, la colaboración hasta ahora era en gran medida imposible, sin embargo, mientras que sus obras anteriores estaban lejos geográficamente, estaban próximas a ruangrupa en sensibilidad.

Una de nuestras formas de trabajar es pasar tiempo con la gente y participar en conversaciones continuas, escuchando y desarrollando una intimidad con las personas y su contexto particular. El hecho de que solo un miembro de ruangrupa haya tenido una exposición previa en la documenta y en Kassel como ciudad, nos hizo necesitar puntos de conexión. Fue crucial para nosotros aprender de las experiencias pasadas colaborando con nuestros nuevos amigos de Kassel. Ayşe Güleç, gracias a su participación en ediciones anteriores de la documenta, y su largo compromiso con el activismo en las comunidades de Kassel, encaja perfectamente. Vimos a Andrea Linnenkohl, con su larga experiencia de trabajo con varias instituciones relacionadas con la documenta, así como con exposiciones pasadas en la documenta, como un puente necesario entre nosotros y las instituciones dentro y fuera de la ciudad de Kassel. La implicación de estas personas en nuestro Equipo Artístico nos permite involucrarnos, imaginar, trabajar duro, pasar el tiempo y disfrutar del viaje de la documenta fifteen.

Instituto de Artivismo Hannah Harendt

Factografía operativa

Propuesta INSTAR

1.1.1

En diálogo con el modelo *lumbung* propuesto por los organizadores de documenta 15, INSTAR proyecta la práctica de una herramienta de producción que emula la factografía operativa. La factografía fue desarrollada en Rusia en la década de 1920, por el escritor, dramaturgo y poeta ruso Sergei Tretiakov, abriendo la posibilidad a la vanguardia artística y literaria, de encontrar su lugar, como intelectuales, en contextos productivos y de interacción social.

Tretiakov vivió durante dos años en una granja de producción. Necesitaba encontrar una forma de ser útil, y empezó a llevar la contabilidad de la granja, a hacer listas de las herramientas necesarias, a ayudar a los campesinos a escribir sus documentos y cartas, etc. Todas las mañanas leía los periódicos para los trabajadores y colgaba en la pared las noticias y declaraciones más importantes de la revolución. Creó lo que hoy se conoce como periódico mural: una herramienta de información que permite registrar las actividades de la comunidad y organizarla. Llamó a su práctica *Factografía Operativa*.

La *factografía* es un método de registro en tiempo presente de los acontecimientos de una comunidad. Estos registros se producen de forma sistemática y con la menor mediación posible. Los registros diarios, al ser

dispuestos en un espacio común, estimulan una hermenéutica colectiva. La factografía incita al debate horizontal y la búsqueda solidaria de intereses comunes. En base a estos intereses el colectivo se organiza, de ahí su principio dialéctico- operativo.

1.1.2

Muchas de las prácticas de INSTAR hasta la fecha, pueden ser identificadas como dinámicas propias de la factografía operativa. La apertura y transparencia en el manejo de los fondos es un buen ejemplo. Desde su origen, INSTAR ha promovido que sus fondos provengan de campañas de recaudación como Kickstarter o de donaciones privadas rastreables. No ha recibido fondos que provengan de entidades gubernamentales o instituciones que puedan llegar a comprometer su ética de trabajo.

Así mismo, ante las prácticas excluyentes de omisión y restricción, impuestas por el gobierno cubano a sus ciudadanos, INSTAR ha respondido sistemáticamente abriendo su labor al escrutinio público. Lo abierto como principio ha permitido, por un lado, mostrar el manejo de los fondos de INSTAR, y por el otro, encontrar protocolos éticos, solidarios y cooperativos para la emancipación de las prácticas artísticas y democráticas en la isla.

Este segundo momento de lo abierto es profundamente pedagógico, en tanto invita a que individuos, proyectos e instituciones que se relacionan con INSTAR, establezcan o repliquen los mismos protocolos éticos sobre el uso y transparencia de fondos, pero también sobre las políticas laborales y estándares de justicia y equidad que el instituto promueve: la generación de empleo digno y el servicio de guardería para sus colaboradores son ejemplos de estas políticas. En un contexto donde desde el estado se estigmatiza la creación independiente -sea individual o colectiva- y se incita con esto a la ilegalidad y la corrupción, INSTAR se ha consolidado como un espacio de renovación y recuperación de prácticas cívicas basadas en la generosidad y equidad.

1.1.3

La *factografía operativa* es para INSTAR una metodología de producción cooperativa. Durante este año y los primeros meses del 2022, sobre los muros de los espacios de INSTAR en la Habana y su espacio-eco en Documenta de Kassel, se acumularán registros cotidianos de algunas de las actividades que hasta la fecha ha desarrollado el instituto, así como los proyectos que se vayan iniciando a lo largo del año. El programa de trabajo de INSTAR, que se extiende a otras iniciativas compartidas con individuos y organizaciones en Cuba, será también incorporado al registro. No se concibe la participación en documenta 15 como hecho aislado, sino no como parte del proceso natural de trabajo del instituto durante el 2021 y 2022. Entre estas actividades resalta la elaboración de un archivo de prácticas abiertas desarrolladas por artistas, intelectuales y activistas cubanos en los últimos años. El proceso de creación y difusión de este registro (archivo) será una de las principales tareas de INSTAR para documenta 15.

Cuba necesita urgentemente nuevas formas de organización social que antepongan la generosidad, el diálogo y la horizontalidad en la toma de decisiones. Dentro de ese carácter cooperativo, serán seleccionados un máximo de 10 proyectos en base a la relevancia de su práctica cívica y/o artística, y en respuesta a la diversidad de formas de organización y los campos sociales y culturales que estos proyectos atienden. Proponemos dos vías para la difusión del trabajo de estos proyectos colectivos. En primer lugar y para cada proyecto, se realizará una propuesta historiográfica de su labor social y artística. En segundo lugar, INSTAR se propone cooperar, logística y económicamente, en la consecución y difusión de una propuesta actual de algunos de los proyectos seleccionados. Cada proyecto, durante los 100 días de documenta 15, tendrá la posibilidad de interactuar con el público por un tiempo no mayor a 10 días y luego se integrará el registro concebido como factografía. Algunos de estos proyectos responderán exclusivamente al primer momento historiográfico.

1.1.4

Serguei Tretiakov fue apresado y condenado a muerte entre julio y septiembre de 1937, luego de las denuncias en los medios de comunicación oficiales sobre su libro “I want a baby”, como un insulto a los valores de la familia soviética. Entre las acusaciones en su contra figuraron sus posiciones políticas desde la década del 20 y el contacto con intelectuales extranjeros, lo que promovió los cargos de espionaje. El escritor, académico, director de teatro Robert Leach, quien ha investigado la obra y vida de Tretiakov ha comentado que, como último acto de desafío antes de ser asesinado, éste se arrojó a la muerte por las escaleras de la prisión de Butyrka.

Tener conocimiento del suicidio de Tretiakov, provoca de forma reactiva a pensar en como lo político atraviesa el espacio íntimo, y en las propias prácticas de anulación y supresión de lo personal o lo individual que son comunes a la realidad de Cuba hoy día. Esto promueve una segunda propuesta dentro del proyecto de INSTAR en documenta 15, quizás para tratar de abordar otro corpus intelectual y poético que atraviesa el contexto intelectual cubano: el suicidio.

La investigación sobre el suicidio de intelectuales y artistas en Cuba desde 1959, será otro de los momentos de Instar en documenta 15, incorporándose al proceso factográfico, pero también atendiendo la posibilidad de vindicación y visibilidad de cada una de esas figuras y de sus praxis específicas.

1.1.5

El *timeline* del proyecto de INSTAR para documenta 15 estará atravesado por el programa de actividades previamente planificado para los años de 2021 y 2022 (balances económicos, listas de recursos comunes, listas de materiales, planes productivos actuales, calendarios de celebraciones colectivas, tareas de seguimiento de actividades, traducción, transcripción, producción de archivos, eventos, etc.). La *factografía*

operativa no se instalará en INSTAR como una herramienta destinada únicamente a poner en escena el resultado de un proceso, sino como el dispositivo mediante el cual este proceso se desarrolla. Esto incluye sus prácticas económicas organizativas, pero también la redefinición de objetivos y tareas comunes. Al disponerse el proceso factográfico en el espacio -sea este un mural, la casa habanera de INSTAR o la sede de documenta 15- este registro desmediado invitará a una hermenéutica colectiva.

Los Operarios

INSTAR

A pie de obra: Documentos y f(r)icciones. Palabras al Catálogo de la Muestra de Teatro para Documenta 2022

Nara Mansur

El teatro nació granero, fiesta, ritual colectivo, terapia de sanación, goce. La historia del teatro ha sido la puesta en funcionamiento de dispositivos de montaje y desmontaje de una autoridad, a veces encarnada en el texto, otras en la figura del director, del circuito de festivales o la terminología académica. En ese granero que ha debatido sus formas de administración creativas y económicas, convergen las ideas, las artesanías, las políticas de agrupamiento, las obras efímeras siempre, las técnicas. Hablar de artes escénicas y comunidades parece reiterativo, porque si hay una expresión que requiere la colectividad es el arte escénico: el teatro, la danza; las expresiones que implican lo escénico son en esencia, artes colectivas. Pareciera entonces tautológico hablar de artes escénicas y comunidad pero no lo es. Y menos en este último tiempo, porque el virus de Covid 19 ha sido un quiebre en nuestras conciencias. La enfermedad rompió fronteras, estamos todavía frente a un fenómeno mundial que ha significado cambios culturales que todavía nos sacuden. Estamos ante un tiempo expandido que junto a lo catastrófico, el duelo, ha puesto de manifiesto la necesidad de la colaboración, la generosidad, el intercambio y las prácticas participativas.

El teatro ha “donado” terminología beligerante, metafórica, como la de acto, performer, conflicto, contradicción, se dice “teatro de operaciones”, por ejemplo, en plena contienda guerrillera. Se dice situación dramática; los políticos se entrenan para ser creíbles con profesores de actuación. Se ensayan y se representan los discursos, los “gestos”; se construyen estados, personajes, biografías, en las redes sociales. El teatro integra las formas en las que se lee y se entiende la ficción, el documento histórico, las tensiones entre verdad y verosimilitud, de cierto código de creencia en el otro como construcción o pacto social o política de la belleza y la ofrenda. Ese drama, esa ficción, esa puesta en crisis, esa interlocución directa, en vivo, con el espectador en tiempo real, esas presencias activas,

son también las evidencias en las que el teatro se hace y muere; en esa misma medida se convierte en una zona de multiplicación y mutaciones sorprendentes.

Estamos en un proceso de reconfiguración de nuestras prácticas y de nuestras redes de trabajo (no solamente las tecnológicas). Es un tiempo en el que se muestra de manera feroz cómo hemos habitado espacios de refugio, de co-creación, de experimentación, y también espacios de fracaso, de incomunicación, de guerra. ¿Qué hacer?, ¿Por qué el teatro? ¿Para qué sirve? ¿De qué trata? ¿A qué estamos volviendo después de un tiempo de aislamiento social?, ¿Qué memorias tenemos que resguardar?, ¿Qué memorias tenemos que reconstruir?, ¿Cómo expresamos los duelos consecutivos que nos siguen ocurriendo, cómo expresamos la celebración del amor, del mundo afectivo? ¿Cómo construir y narrar los caminos hacia las nuevas configuraciones de las prácticas escénicas, hacia el espacio público?

La curaduría de la muestra escénica toma los puntos de partida de la agrupación ruangrupa e INSTAR pensando las consignas generales como *lumbung* (granero), mural (factografía operativa), historiografía, las tensiones entre arte independiente e institución, como procedimientos de construcción y técnicas que aparecerán en cada una de las zonas a investigar (aquí conferencias performativas).

Un método de registro --la investigación-- en tiempo presente de los acontecimientos de comunidades de interacción; registros que se producen de forma sistemática y con la menor mediación posible. Los registros o investigaciones, que serán dispuestos en un espacio común --**ciclo de conferencias performativas, revista**--, estimulan una hermenéutica colectiva. La técnica del mural incita al debate horizontal y la búsqueda solidaria de intereses comunes. En base a estos intereses el colectivo teatral reunido en esta curaduría se organiza, de ahí su principio dialéctico-operativo.³⁴

Un mural a la manera cubana, un mural que nos recibe/nos recibía en la entrada del edificio --la escuela, el centro de trabajo, el campamento, la vivienda-- con ese procedimiento miscelánico de organización de simultaneidades: efemérides, noticias, planes de trabajo, fotos, postales, imágenes recortadas que adornan (flores, estrellas, animales...), están las tachuelas para fijar el papel sobre la superficie del mural... y están a veces las tachuelas sueltas y hay espacios vacíos, huecos, esperando “la colaboración”,

³⁴ Parafraseo en este párrafo parte de la convocatoria de INSTAR.

“la actualización”, que alguien se ocupe del armado final o de su “desestabilización”: un grafiti, una broma, una firma; también las tachuelas suelen desaparecer haciendo el vacío más grande... La revista puede leerse en ese agrupamiento miscelánico y rico en yuxtaposiciones que propone el mural, un objeto/un funcionamiento que ha tenido enorme popularidad en Cuba (ya debilitado, burocratizado, como otras tantas herramientas de construcción colectiva). Este mural de teatro se organiza ahora pensando productividad, acción social, “escritura de los hechos”, ruptura con las formas dominantes, tomando como referente la concepción desacralizadora de Tretiakov.

Cada uno será un historiador, cada uno dará cuenta de procesos inacabados, fecundos o interrumpidos, en los que mostrará datos, evidencias; nombrará, consultará, construirá genealogías, preguntas, obra en proceso no autorreferencial. Se trata de investigaciones inmersivas no personalistas enfocadas en lo procesual; investigaciones abiertas, en movimiento, que siguen en construcción.

¿Cómo se pueden registrar, documentar las tensiones, las fuerzas, las disputas y fracturas, los mutuos reconocimientos? Estas zonas de investigación planteadas en las que convergen y/o se funden el artista y el investigador --muchos de los cuales hemos formado parte de equipos de gestión institucionales, y/o de iniciativas de creación y gestión independientes--, creo que son de las más vigentes y proteicas con las que las prácticas artísticas escénicas se identifican hoy.

El ciclo de conferencias performativas puede pensarse también como mural: miscelánea extendida y discontinua de artistas y grupos de artistas, prácticas, testimonios, investigaciones, imágenes bidimensionales y en video, espacios ocupados, tachuelas como operaciones sobre el trabajo propio y las series, articulaciones, cartografías, constelaciones, que cada una de las conferencias puede o estimula a pensar. Con algo de esto atravesamos la superficie.

Un mural como gestión de la incertidumbre de un grupo muy variado de artistas/investigadores de distintas generaciones, formación, habitando la isla y sus nomadismos y diásporas, como gesto cotidiano –sin mediación-- del artista con su labor (el escenario, el papel, la institución, la gestión independiente, el trabajo también del migrante, de las relaciones en esos nuevos contextos de intercambio). ¿Podemos decidir, definir, qué queremos hacer y comunicar a los demás de qué se trata hoy nuestra

investigación? ¿Podemos armar una curaduría pensando en la interacción –quizá no vista o atendida en el pasado--, en el deseo de interactuar con colegas, públicos sin que el teatro aquí sea mimesis, representación? ¿Cómo podemos pensar nuestros aprendizajes y desafíos, lo que no debemos olvidar, las tareas pendientes, las libertades y nuevos derechos a conseguir?

“Ustedes y nosotros no estamos separados por un cinturón de rayos. No somos accesorios que se ponen en movimiento automáticamente”. Ustedes y nosotros estamos en proceso de obra, en proceso de co-creación.

Digamos palabras mientras las haya

La curaduría de la muestra escénica apuesta a **pensar el teatro desde su estatuto literario, desde la palabra**: la marca más distintiva del teatro cubano en lo que va de siglo. Escrituras de diversa índole, relatos todos: desde la poesía, desde la clásica dramaturgia de escritorio a la de escenarios (del actor y la actriz, de los bailarines, de la dirección), a las reescrituras y versiones, al diseño del teatro todo desde la textualidad; a la palabra analítica, reflexiva, que distingue al pensamiento crítico, a la palabra en el ensayo, dentro y fuera del escenario, a la palabra que improvisa (no fijada), a la palabra creada en las publicaciones periódicas de honda trayectoria en nuestro gremio, a los libros de teatro que tanto amamos editar, leer, compartir. Será la palabra, las narrativas disímiles en relación a temas, problemas, imágenes, la sustancia fundante del ciclo, y en este marco de gigante exposición de arte traemos esta **palabra poliédrica** --generada desde múltiples oficios y pertenencias-- que marca con fuego a nuestra escena: una palabra artefacto de la creación artística, una palabra reflexiva de investigación en curso. Una palabra historiadora, medio oculta en el archivo y también una palabra que es gesto intuitivo, grito del presente, pura aceleración.

Participar, participar, he ahí la cuestión

“No somos la representación de nada. No seguimos indicaciones de un director de escena.

No hemos pedido figurar a cualquier precio. No llevamos seudónimo. El latido de nuestros corazones remeda otros latidos”.³⁵

El teatro ha sido una forma de pensar el mundo humano, de pensar lo humano del mundo. Y en este tiempo, ¿cuánto de nuestro desempeño se ha identificado con la acumulación de capital simbólico? Es un tiempo de enorme polarización, que se muestra en el pensamiento binario, dicotómico que estigmatiza toda complejidad y nos arrebatamos los debates más importantes. Es el tiempo de las *fake news*, de las políticas del odio, y también, del auge del periodismo narrativo, de la video-poesía, el podcast, de la digitalización de la vida, de la crisis de las corporalidades en el encuentro con los otros, de una misma guerra que cambia de espacio y titulares.

Simultáneamente, es un tiempo que se vive de a pequeñas dosis de revoluciones, como pueden ser entendidos los estallidos sociales en América Latina, los feminismos (como ha sido leída, por ejemplo, la legalización del aborto en Argentina). Como si la revolución a escala ciudadana y general fuera un asunto improductible, el estado utópico “irreal” de la reflexión, solo asunto de la ficción o de la ciencia (¿la filosofía?) ficción. Algo similar sucede con la idea del arte como herramienta de transformación social; todo se ha vuelto más personalista y un tanto banal. Pero estas revoluciones acotadas (micropolíticas, “revoluciones moleculares”) hablan --como las planetarias-- de frustraciones espirituales de variada índole, de una puesta en crisis de los estados burocráticos, de dogmas, de poderes inamovibles a tomar, de reclamos que necesitan volverse leyes, derechos. Hablan de sus modos de acontecer y de un nuevo y necesario “régimen de afectos”.

El teatro es una puesta en práctica de esas democracias y acuerdos posibles y de sus crisis y muertes periódicas. La preocupación por lo grupal, la puesta en funcionamiento de mecanismos de creación, organización y producción colectivos en los que lo individual se posterga (se reconvierte, se ningunea, se potencia, se manipula) o aparece como parte de la trama conjunta, evidencia esas formas de puesta en activación de lo participativo que se vuelve presencia siempre y es un bien común, por el tipo de encuentro que el teatro propone: siempre estamos con otros, siempre decidimos con otros. Los grupos más o

³⁵ Peter Handke, *Insultos al público*.

menos estables son flujos de trabajo, de ideas, de intranquilidad, de perturbación y resoluciones en los que la gestión ha mostrado a través de su historia la puesta en funcionamiento y las crisis de sus autoridades. Por eso cada nuevo proceso impugna más o menos visiblemente esa herencia.

Todavía el teatro sigue estando protagonizado por la dirección/el director puestista, y por la idea de que si no se lleva a escena no es teatro. De esas formas menos sólidas, más frágiles, va a dar cuenta también el ciclo de conferencias performativas, en las que se apuesta a mostrar diversos estadios de los procesos de trabajo desde el formato de puesta en escena hasta modalidades como el desmontaje, la muestra-taller, el performance, la entrevista o la clase o conferencia más al uso. La experiencia estética de la presencia, entonces se va a articular en modulaciones muy distintas y se va a asociar también a prácticas históricas y referentes (teatro comunitario, creación colectiva, gestión independiente, publicaciones periódicas, estudios de género, teatro documental, dramaturgia del actor y el bailarín, entrenamientos; procedimientos/géneros como la parodia, el poema dramático, el monólogo, las reescrituras de clásicos; de debates que son parte de nuestra genética: escena culta vs. escena popular (coturno vs. chancleta), realismo/irrealismo).

El teatro, la danza, se han peleado entre ser artes para la contemplación (representativas) y artes de transformación (vida contemplativa vs. vida activa), en la propuesta de involucramiento del espectador en experiencias modélicas como lo hizo Teatro Escambray y un abanico de obras de aficionados en los que muchos de mi generación crecimos en los años 70 y 80 como parte de una práctica escolar y barrial; socializar la creación, de esto ha tratado una zona fundante y libertaria de nuestras prácticas. Así nuestras artes escénicas han tenido prácticas elitistas, altamente sofisticadas y profesionalizadas en grupos más o menos estables junto a experiencias comunitarias, barriales, periféricas, en las que temas y problemáticas del entorno, vida íntima, han sido protagonistas, y sobre ellas se “ataca” la escena. En una de las primeras revistas de teatro cubanas, en 1919, se puede leer: “porque tenemos una producción original, excelente y compleja, susceptible de ser ampliada y enriquecida, sin desconocer el carácter profundamente humano y hospitalario del arte, sin abrigar propósito alguno de absurdo y antisocial aislamiento, queremos levantar casa propia al teatro nacional, para que no

siga, escudero con soldada y sin gloria de otras literaturas, arrastrando menesteroso y desoído, la azarosa existencia que hoy lleva en la misma región que le dio vida”.³⁶

Nuestra sociedad se ha pronunciado sobre el paternalismo y autoritarismo del estado en relación a la vida, y también en relación a la gestión y producción artísticas. Uno de los reclamos más acuciantes de los profesionales hoy es el poder organizarse libremente en estructuras independientes de gestión y creación, en cooperativas de trabajo.

El teatro argentino, que inicia en 1930 el teatro independiente en América Latina (Teatro del Pueblo, dirigido por Leonidas Barletta) conoce muy bien este tipo de gestión que ha sido ampliamente documentada: teatro independiente --en esos tiempos de fundación-- para ser independiente de empresarios, divas y capocómicos de turno; independientes también del sistema comercial de entender la producción artística. Los teatros independientes y/o alternativos se han constituido como cooperativas de trabajo autogestionadas (en muchos aspectos, un ejercicio de colaboración y horizontalidad grupal), y han sido un generador de cambio e innovación cultural. En la actualidad es la plataforma en que se suele mostrar la dramaturgia nacional y los artistas emergentes, en procesos que se asocian a la experimentación y a la potenciación de un repertorio contemporáneo. En Argentina como en la Cuba de los años 40 y 50 del pasado siglo, la gestión independiente de artistas e intelectuales se asoció a una respuesta cercana a la ideología socialista, progresista o humanista, ante la estandarización de un repertorio de obras foráneas y de formas, en muchos casos, también importadas y vernáculas, de puro entretenimiento. El teatro que se denominó independiente a mediados del siglo pasado se cuestionó la noción de identidad, las formas de la actuación, las historias a ser contadas, la profesionalización, la “educación” de los espectadores. ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos? Se acudía a un repertorio internacional contemporáneo y clásico y a reivindicar la idea de que el espectador no debía estar más “alienado” y sí iluminado, instruido: “un teatro inspirado en las tendencias más vitales del teatro moderno a fin de que su mensaje sea de buen gusto y de vigor espiritual”³⁷.

La crítica teatral e historiadora Rosa Ileana Boudet se pregunta en el *Teatro perdido de los 50*: “¿Cómo debe llamarse el período que abre ADADEL (1940-1943) y cierra la llegada de

³⁶ Sergio Cuevas Zequeira, “Ars et patria”, *Teatro cubano*, enero 1919.

³⁷ Baralt, Luis A. “Un proyecto para el fomento del teatro”. *Artes 1* (marzo) 1944: 27. Citado por Rosa Ileana Boudet en *El teatro perdido de los 50. Conversaciones con Francisco Morín*, Ediciones La Flecha, Santa Mónica, 2014, p. 104.

la Revolución?”³⁸ ¿Cómo deben llamarse las experiencias que se han producido y que actualmente se producen en nuestro país por fuera del marco institucional o que comparten con otras entidades auspicios y/o apoyos? ¿Se reconocen en esa herencia? ¿Cómo se vinculan con el resto del circuito teatral, que en su casi totalidad es subsidiado por el estado? ¿Diferencias de lenguaje, de forma de producción, ideológicas?

Todavía hoy la mayor parte de la creación teatral en América Latina se hace desde la forma de producción independiente y/o alternativa (los términos se cruzan, se funden, ganan y pierden vigencia según el contexto social y político), y paradójicamente, en estos años de pandemia se ha demostrado que sin ayuda del estado es imposible que sobreviva, que hayan sobrevivido la mayor cantidad de salas y artistas autogestionados. Por eso, a la práctica independiente no la define si el estado ayuda/protege/subsidia sino la vocación de experimentación, entereza y autonomía para echar adelante la propia investigación... De hecho, el impacto de la pandemia sobre la producción artística y cultural ha sido nefasto, han cerrado espacios escénicos y editoriales independientes como locales y empresas de pequeña y mediana envergadura; es algo que ha sucedido en el mundo entero.

¿Qué nos ha mostrado la pandemia? ¿Qué idea de comunidad ha validado, de libertad, de tipos de articulación con la vida institucional? ¿Qué aportes o situaciones de fractura? ¿Qué cultura del cuidado están necesitando las artes en sociedades que aceleran la concentración de poderes y de mercado? Entonces, ¿qué nos hace artistas independientes, cómo argumentar esa filiación o militancia?

Ha sido un tiempo filosófico el de la pandemia, para pensar la identidad del trabajo colaborativo, y también los nuevos puritanismos, las políticas del odio, los binarismos, la posverdad. “Creer en el progreso no significa creer que haya habido ya un progreso. Eso sería una fe”.³⁹

La casi totalidad de la escena cubana se posiciona en el contexto latinoamericano como parte de una política cultural pública socialista; pensemos que en 1976, mientras se funda el Instituto Superior de Arte (hoy Universidad de las Artes) y el Ministerio de Cultura, está ocurriendo el golpe de estado cívico, empresarial, militar y clerical en Argentina. Por eso, la memoria, la necesidad de un presente y futuro inclusivos, libertarios, participativos,

³⁸ Rosa Ileana Boudet, *El teatro perdido de los 50*. Ob. cit., p. 14.

³⁹ Franz Kafka, *Consideraciones acerca del pecado*.

tendrán que ver con derechos adquiridos y con la reivindicación de nuevos derechos culturales, sociales y políticos, en un contexto de estado emergente neoliberal común (países agrícolas exportadores de materias primas, importadores de maquinarias, equipamiento y tecnología, de dependencia de una moneda extranjera --el dólar-- que fija el precio de la producción). Negar esa complejidad, esos argumentos, esos hechos, como partes de un debate de décadas por la soberanía, libre expresión, la autodeterminación, la profesionalización y remuneración del trabajo, la experimentación, el diálogo con artistas, obras y herencias disímiles, no harían más que reducir y banalizar una escena que ha sido crítica, subversiva y experimental. Por otra parte, los iniciadores del teatro independiente adhirieron a esta forma de producción en primer lugar para legitimar su práctica, y porque era una forma de ser cultos, de rechazar los facilismos del teatro hegemónico y comercial y “redimir”, “iluminar” al pueblo. Esta zona doctrinaria, pedagógica y un tanto ingenua ha acompañado también a la gestión cultural de vocación humanista y socialista.

¿Por qué un ciclo de conferencias performativas?

Estas experiencias que mostramos como ciclo de conferencias performativas (un formato híbrido/liminal, migrante, un mapa de nuestros aprendizajes en el presente en el que apareamos creación e investigación, dos estatutos inseparables pero que rara vez se muestran así) dan cuenta de un abanico de preocupaciones temáticas y de índole laboral, y de soluciones, alternancias, subversión de la convención -- ¿y si hubiéramos traído una muestra de espectáculos exitosos, premiados, no estaría todo más claro sobre el estado actual del teatro y la danza cubanos?)

Cada uno de los participantes del ciclo y de la revista va a dar cuenta de una Cuba inmersa en un plano general distinto: los que trabajan y viven en Cuba, los que emigraron y se consideran exiliados, los que emigraron y no se consideran exiliados, los que trabajan dentro y fuera de Cuba con regularidad, los que tienen un estatuto más nómada y no están asentados en un sitio que los defina, los que sienten a Cuba como parte de un marco mayor, como puede ser el Caribe, América Latina, los que sienten que el marco es el mar, un mar que aísla, separa, humedece, los que se consideran desplazados.

Son tiempos de segregación, de exclusiones, de inadaptaciones, de precariedad laboral de nuestro gremio a escalas alarmantes, de crisis sostenida de la salud mental. El teatro, la danza, en muchas partes del mundo han estado pensando qué pueden hacer como artes

para la convivencia, para la paz. Los teatristas estamos conversando sobre las zonas (el dónde) de construcción de teatralidad y las formas de transitar la doble mirada sobre puesta en escena / puesta en pantalla. ¿En qué radica la diferencia? ¿Dónde la gestión del espacio implica la presencialidad --mediada por la tecnología o un falso en vivo? Son parte del mapa de los aprendizajes de este tiempo de encierro y teatro pandémico y pospandémico y forman parte de la respuesta al ¿en qué nos convertimos? Vivimos en escenarios de conflicto, de protesta, de malestar, donde la ciudadanía piensa sus derechos culturales, en la diversidad que es su más noble riqueza.

Pensamos la conferencia performativa como una posible nueva narrativa de la práctica y la investigación artísticas. Un estar paradójico, problematizador, autorreflexivo, con una buena dosis de *backstage*.

Vivimos en un tiempo naturalmente liminal, expansivo, curioso, de eclosión de lo interdisciplinario. ¿De qué forma estas conferencias performativas podrán actualizar / reescribir su propio modelo? ¿En qué basamos su productividad y versatilidad? ¿Cómo leerlas? ¿Un género? ¿Una práctica? ¿Una forma de producción? ¿Correlato de lo experiencial? ¿Mudanza, cruce, show business, tribuna de alta cultura, reality con pretensiones de academia, teatro leído finalmente? ¿Cómo “leer” su genética: sus marcas literarias y su puesta en escena (la realización que de una u otra forma tiene lugar siempre, siempre ocurre)? ¿Se representa o se presenta la conferencia performativa? ¿Qué somos: performers, tribunos, presencias, veraces o impostores de nuevo tipo, des-nombrados, des-membrados?

Reconocible en la búsqueda de nuevas vibraciones, de acordes (como nuevos acuerdos o puesta en escena de posibles “llegadas” al otro múltiple: porque es espectador a solas / es público / es reunión / es encuentro / convivio, porque la ficción, entendida como ilusión, nos parece muy ingenua. Esta será también una zona crítica, teatrológica. Me pregunto si el desarrollo de nuestras sociedades, la pugna por el pacto social, la incapacidad de la política, el periodismo y los medios de comunicación por construir legitimidad, verdad, no son una oportunidad para esta puesta en valor del género, del *modus operandi*, de la construcción de un acto de habla que aquí llamamos conferencia performativa. Ese decir desde muchos lugares de pertenencia, ese decir con elementos de distinta procedencia es uno de sus más importantes y legítimos atributos.

Agradezco a Rosa Ileana Boudet, Magaly Muguercia, Habey Hechavarría, Karina Pino, Fabián Suárez, Yohayna Hernández, Yvonne López Arenal, por la colaboración prestada y las conversaciones tan enriquecedoras y disímiles.

Buenos Aires, noviembre de 2021

Un continuo de pensamientos y relato. Programa de conferencias performativas de la Muestra de Teatro para Documenta 2022.

1. El Ciervo Encantado: Nelda Castillo y Mariela Brito, *Departures* es una performance en escena que aborda el tema de la migración cubana desde 1959 hasta la actualidad. Deteniéndonos, no solo en las crisis migratorias más conocidas (1980 o 1994), abordamos el fenómeno como un proceso sin pausa que continúa en nuestros días. La emigración (forzada o voluntaria) ha fragmentado familias, parejas, amigos, comunidades y, por su alcance, se ha convertido en un elemento de identidad. Desde la experiencia personal de la actriz, sus familiares y amigos, es un intenso ejercicio de memoria compartida.

2. Teatro de la Fortaleza: Atilio Caballero, *Ciudad Nuclear*. Conferencia performativa.

En una pequeña ciudad del Caribe, junto a una planta nuclear, nuestro grupo de creación propone una reflexión, estética y conceptual, sobre la vida y el destino de sus habitantes, llamados a convertirse en un “modelo de sociedad”. El grupo --Teatro La Fortaleza-- como *speaker corner*. Más que un espectador, una presencia activa. La propuesta espectacular la pensamos como ágora del debate que estimula una hermenéutica colectiva; la tensión entre el documento que emerge y la preceptiva del discurso oficial.

3. Norge Espinosa, *Archivos/Rostros borrados: teatro y desmemoria*. Conferencia performativa.

Durante la década del 70 del pasado siglo, importantes figuras de las artes escénicas de Cuba perdieron su trabajo en grupos y compañías, bajo la política llamada “parametración”, que los desplazaba por considerarlos fuera de los “parámetros” de la nueva moral revolucionaria. Sus archivos y papeles dan fe de aquel momento terrible. Algunos de esos archivos han llegado a mis manos. Contar sus vidas, sus dolores, sus rehabilitaciones, es parte de mi responsabilidad.

4. Yohayna Hernández, *En primera persona (del plural): del pensamiento a la acción.*

Conferencia performativa.

Me acerco al ejercicio de la crítica y del pensamiento teatrológico desde la activación de una pluralidad de voces: en las revistas teatrales institucionales y en espacios de formación, reflexión y experimentación alternativos. Daré cuenta de los desplazamientos desde el yo del crítico (primera persona singular), del yo del cronista-testigo de una práctica escénica a la ideación de plataformas, laboratorios, viveros de creación que (com)ponen un nosotrxs como acto político y sensible. “No existen solistas, solo existen acompañamientos”.

5. Noel Bonilla, *CubaDanzaHoy: ¡Cuba-Libre!* Conférence Dansé

1959, año de la Revolución triunfante. La danza cubana inicia su “batalla por la modernidad”. Hoy, después de que lo histórico se instalara en lo cotidiano a modo de irrenunciable condición de nuestro “ser-en-danza”; ¿hacia dónde vamos? ¿Acaso, las narrativas siguen siendo utopías, derivas, afirmaciones, pasatiempos elocuentes?

6. Mercedes Ruiz Ruiz, *Cartografía afectiva de cuerpos alternativos.* Conferencia performativa.

Los cuerpos alternativos --artísticos y políticos-- constituyen una constante y creciente reactualización de los escenarios contemporáneos cubanos. A través de una cartografía de los afectos, reflexiono sobre el devenir de prácticas embrionarias que facilitan discusiones (éticas-estéticas-políticas) contrahegemónicas y reactivas al diseño estándar. Desde una perspectiva histórica y horizontal, busco conectar los nodos de pensamiento escénico en la Cuba de hoy.

7. Agnieszka Hernández, #Nunca más habrá un delirio sin hashtag. Des-conferencia performativa documental sobre las fronteras del hashtag femenino en nuestras sociedades.

El 23 de agosto de 2007 nació el “hashtag” en Twitter, como primer símbolo que permite agrupar conversaciones. Desde entonces, cada día se comparten una media de más de ciento veinticinco millones de etiquetas en todo el mundo. Sin embargo, en nuestras sociedades cada vez más en detrimento, el hashtag especialmente usado millones de veces al día, irónicamente sigue siendo #happy.

8. Akuara Teatro y El Manierista Productions: Yvonne López Arenal / Micheline Calvert, Miami, EE.UU., *Una actriz en la diáspora y en el teatro independiente. La estrategia del caracol, liminalidad y una Cuba posible.* Conferencia documental performativa.

Nuestro grupo procura un espacio de responsabilidad e innovación para el teatro comunitario. Nos interesa trabajar el concepto de reencuentro, de reintegrar en la diáspora su capacidad crítica y comprometida. Nuestra visión intenta proyectar a futuro una perspectiva compartida de una Cuba inclusiva, reconociendo su liminalidad, construyendo desde las dos orillas un mapa de contenidos que comprenden tanto el ahora, como el futuro posible y deseado.

9. Karina Pino, *Habitar el gesto: comunidad, arquitectura social y artes vivas.* Conferencia performativa.

¿Qué entendemos por “comunidad” cuando nos referimos a un tipo de prácticas colectivas, híbridas, interdisciplinarias? ¿Cómo se construye una dinámica comunal entre personas que habitan un mismo espacio-tiempo, en un proyecto específico que atraviesa afectos, lazos emocionales, gremiales? ¿Existe un modo de construir la colectividad desde las artes vivas, el performance, el pensamiento teórico? Esta conferencia se aproxima a estas interrogantes tomando como muestra la creación del proyecto *Habitar el gesto, entre arquitectos y teatreros* en La Habana de 2020.

10. Rogelio Orizondo, *La patria, la sangre o el aguante para tanto traqueteo.*

Entrevista performativa epistolar. Invitada: Nara Mansur

Voy nombrar en voz alta algunos poemas que se han escrito en Cuba para el teatro. Me voy a alejar del circo de la poesía tribunicia aunque utilice un micrófono de pata y una luz cenital. Voy a jugar con ese tono en el que nos dicen --en familia-- que esta es la única comida que hay o que uno no verá a su abuelo nunca más porque ha muerto. Voy a confiar en autores del teatro y la poesía y en todos aquellos que dieron su sangre por Cuba porque escribieron con ella. Voy a fracasar una y otra vez. Y a hacer silencio. El formato será el de la entrevista improvisada de cartas cruzadas.

11. Nara Mansur, *El paisaje de las mujeres. Subversivas y de-generadas.* Diaria performativa conferencia.

Observo, escucho a las mujeres en el teatro cubano, escribo un diario: aparecen subversivas y de-generadas, encerradas en sus casas, con sus actos de amor a toda prueba: a la familia, a la nación, a la heroica vida. Pero también enmascaradas, suicidas, asesinas. Reescribo escenas, construyo un paisaje sonoro a partir de algunos de nuestros personajes femeninos, de las decisiones que tomaron dramaturgas, actrices, directoras. ¿Podré con esta información (materias primas) armar un manual de instrucciones, fundar un partido político, crear un *corpus* (un nuevo cuerpo) para “enseñar”?

12. Martha Luisa Hernández Cadenas (Martica Minipunto), *Un libro con las páginas en blanco.* Conferencia performativa.

Ediciones sinsentido ha sido un ensayo sobre la huella: una dramaturgia de la paginación y el vacío, de la tradición y el desorden, del objeto libro y el encuentro. En torno a la publicación teatral, poética y accidental, esta conferencia performativa ahondará sobre práctica y gestión editorial contingentes. Para hablar de ediciones sinsentido podría usarse la concha del anotador. Decir teatro es decir ensayo, del mismo modo que “soplar” un diálogo es una traducción risible e incompleta, pero no muy desatinada del gesto editorial en las prácticas contemporáneas.

13. Impulso Teatro: Alexis Díaz de Villegas † (1966-2022), *Donde terminan las nubes*.

Conferencia performativa.

La creación no debe estar signada por impedimentos de ninguna índole. Pienso que el artista, como un pequeño Dios, vincula cosas que en la Naturaleza generalmente nunca se unen. Por ejemplo, si digo “Un pájaro anida en el arcoiris”: el pájaro existe, existe el nido y existe el arcoiris, pero un pájaro nunca anidaría allí... aunque quisiéramos verlo. Voy a estar trabajando de la suspensión al impulso, a partir de principios del creacionismo aplicados a la partitura de trabajo del actor.