



T

Isabel Bustos, Premio Nacional de Danza 2012
Teatro, Violencia y Política
Nischt's action en La Habana

Libreto 93
Croquis, de Marcos Antonio Díaz Sosa

2012
no. 2

TABLAS
Revista Cubana
de las Artes Escénicas
Vol. XCVIII

A woman with long dark hair, wearing a black lace dress with a dark red bodice, is captured in a dramatic pose on a stage. She is holding a metallic, reflective cup to her lips and drinking. The background is dark, with a red vertical panel featuring a gold cross. In the foreground, there is a wooden floor with a red, ornate treasure chest, a yellow mannequin, and some white debris.

Hojas de papel volando

Estudio Teatral
de Santa Clara

SUMARIO

3 VIOLENCIA Y REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Rodolfo Obregón

7 TEATRO MEXICANO

GRACIAS A DOS ENCUENTROS

Omar Valiño

8 EL TEATRO HOY:

UNA TIPOLOGÍA POSIBLE

Jean - Frédéric Chevallier

26 REFLEXIONES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO CRÍTICO

Julian Bokser

33 TEATRO POLÍTICO ANVERSO Y REVERSO

Silvana García

37 TEATRO Y POLÍTICA BENJAMIN LECTOR DE BRECHT

Yamila Volnovich

49 SI QUEREMOS RESULTADOS DIFERENTES NO SIGAMOS HACIENDO LO MISMO

Yohayna Hernández

58 ENCUENTROS CON EL TEATRO Y EL ARTE POLACOS CONTEMPORÁNEOS

Patricia Vilá Trujillo

64 ROMPIENDO EL HIELO. TEATRO URGENTE EN CUBA

Marta María Borrás

70 YO EMBARRÉ CON SANGRE A NITSCH EN LA HABANA

Gretel Medina Delgado

75 LA IDENTIDAD CELADA O

¿CÓMO NO IMAGINAR CROQUIS?

Cynthia De La C. Garit

LIBRETO: CROQUIS

Marcos Antonio Díaz Sosa

100 AQUÍ, ALLÁ Y AHORA:

UN CICLO DE LECTURAS NECESARIAS

Carolina Caballero

103 CIEN VECES MALSON

Lillian Chacón Benavides

106 CUANDO LA DANZA NO ES SOLO MOVIMIENTO

Roberto Medina

108 DONDE COMIENZA EL TEATRO. APROXIMACIÓN A DOS PROPUESTAS ESCÉNICAS DE MAYO TEATRAL 2012

Yohayna Hernández

110 ESTA VEZ EL MAYO TEATRAL HIZO TRAC Y ESTALLÓ

Rubén Sicilia

114 TRES ESTACIONES PARA UN TEATRO D

Aimelys Díaz / Yoimel González

117 ¿CÓMO ME GOZO? COMIÉNDOME MIS RESPUESTAS

María Mercedes Ruiz Ruiz

120 PORQUE LOS NACIDOS TAMBIÉN TIENEN DERECHO A HABLAR

Martha Luisa Hernández Cadenas

123 LA PINTURA Y ESTOS LUGARES

Esther Suárez Durán

126 TESTIMONIO DE UN REGALO DE HOJAS DE PAPEL VOLANDO

Blanca Felipe Rivero

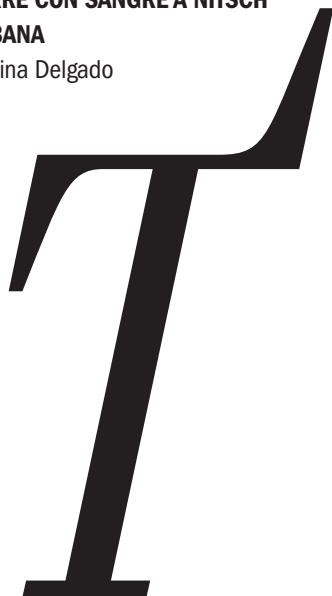
127 DESDE EL TÁNDEM

128 HONOR A QUIEN HONOR MERECE

Mercedes Borges Bartutis

LIBRETO

OFICIO DE LA CRÍTICA



EDITORIAL

Con tres décadas de andadura, cumplidos este último 22 de enero, *tablas* se abre a una nueva etapa. La que significa de modo más visible un cambio de diseño gráfico y más adentro una nueva arquitectura en su organización editorial. Era ya tiempo. Los moldes creados por la tercera época, con doce años a cuestas, comenzaban a ceder ante el empuje de lo que la revista quiere proponer como interpretación y valoración del universo escénico nacional e internacional.

Ello no pretende adversar al pasado ni a nuestro propio tiempo. Se trata de transformarnos sin renunciar a principios y líneas vertebrales en la publicación desde su arrancada. Continuar registrando el pasado para revelarlo como instancia presente, y penetrar la actualidad de modo crítico para contribuir a la fundación de una historia, ha sido y es nuestro *aleph*.

Si *tablas* crece, y también sus lectores, como deseó Sergio Corrieri en 1982, que no sea solo, ni tanto, por el aumento de sus páginas, como porque la revista se ofrezca al lector con más libertad y apertura visual y de contenidos, al tiempo que se refleja un espectro mayor de nuestro panorama escénico.

Este volumen se inicia con el justo homenaje al actor Pancho García, Premio Nacional de Teatro 2012. Tiene como centro un dossier dedicado a la reflexión escénica y cultural del siglo XIX, firmada por pensadores de aquel tiempo. Contiene, además, desde el acercamiento crítico a su reciente propuesta escénica *Cubalandia*, nuestra celebración por los quince años de *El Ciervo Encantado*, así como un balance reflexivo de la XIV edición del Festival de Teatro de La Habana. Abre y cierra el volumen un espacio dedicado a la memoria de grandes teatristas fallecidos en el presente año, lamentables pérdidas para la escena nacional.

Ojalá que nuestros seguidores encuentren a partir de este número un nuevo ámbito, incapaz sin embargo de abandonar «lugares comunes» como el registro de los premios nacionales, las grandes citas de Cuba y el mundo, los encantadores pequeños eventos en cualquier parte del país, los caminos de la pedagogía, las coordenadas y paradigmas de la creación actual dentro y fuera de la Isla, las voces e imágenes de diferentes generaciones y, otra vez, el papel de una crítica cada vez más incisiva por necesaria a los destinos de nuestro futuro en los escenarios y en la nación toda.

TABLAS, LA REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

Dirección: Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, Vedado, Cuba.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

Web: www.tablasalarcos.cult.cu

Teléfono: 833 0214

TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: 10 pesos mn

Fotomecánica e impresión: Imprenta Palcograf, Palacio de Convenciones

ISSN 0864-1374

DIRECTOR

Omar Valiño

JEFA DE REDACCIÓN

Yohayna Hernández

EDITORES

Alejandro Arango, Karina Pino Gallardo y Lillianne Lugo

DISEÑO GRÁFICO

DeMilán Estudio

CORRECCIÓN

Alessandra Santiesteban

CONSEJO ASESOR

Eduardo Arrocha, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

CONSEJO DE COLABORADORES

Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

EN PORTADA

Cubalandia, *El Ciervo Encantado*. Foto: Maribel Amador Bello

EN CONTRAPORTADA

Baby Universe, *A Puppet Odyssey*, *Wakka Wakka*. Fotos: Gilliam de la Torre

Consejo Nacional
ARTES
escénicas



VIOLENCIA Y REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA



RODOLFO OBREGÓN

México, 1960. Es director de escena, crítico y maestro de actuación. Dirigió el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli de 2003 a 2012. Es autor de los libros *Utopías aplazadas*, *Ludwik Margules*, *memorias* y *A escena*.

HACE APENAS UNAS SEMANAS, LA CRÍTICA TEATRAL LUZ EMILIA Aguilar Zínser lanzaba un llamado doloroso a los hombres y mujeres de teatro en busca de un signo ausente sobre los escenarios de nuestro país: la lucidez.

Esa virtud esencial o primera dificultad brechtiana «para escribir la verdad», en efecto, parece ser el gran escollo para quienes en estos días analizan e intentan capturar el sentido del presente sobre los tablados de México: la inteligencia para identificar las situaciones más fecundas y presentarlas de tal modo que veamos «no las cosas, sino cómo las cosas son realmente».

Para nadie es una novedad que teatro y violencia conforman desde sus orígenes una unidad indisoluble sellada en las

connotaciones artísticas y sociales de la palabra *drama*, del mismo modo que nadie puede llamarse a sorpresa frente a la lentitud con que el teatro –arte colectivo al fin y al cabo– suele responder a los acontecimientos inmediatos. A lo que habría que sumar dos dificultades particulares de nuestro entorno: el enviciamiento de los sistemas de producción de la institución cultural llamada *teatro*, la cual ha terminado por conformar un gremio más preocupado por aprender «el arte nuevo de hacer carpetas» y colocar su nombre en las listas de los presupuestos oficiales que por establecer un diálogo fructífero con sus potenciales espectadores;¹ y, mucho más serio aún, la imposibilidad de acceder con las herramientas convencionales a la representación de un mundo cuyas formas de violencia física y simbólica han alcanzado niveles de visibilidad tales que dejan mudos a quienes pretenden dar cuenta de ellas.

En pocas palabras, la escena mexicana se encuentra muy lejos de conseguir –en los términos propuestos por Bertolt Brecht– un teatro abierto al mundo y cuyo accionar repercute en él. A lo que tampoco colabora una crítica rutinaria y cada vez más raquítica, incapaz de mirar el bosque que se esconde tras cada estreno semanal.

Entre estos estrenos, sin embargo, no han escaseado en años recientes las producciones que abordan aspectos agudos de la vida en México; incluso algunos de ellos se han convertido en auténticas obsesiones de la escena fundadas sin embargo en lo que –otra vez– Brecht denominaría un «sensacionalismo temático»: desde los años 90 no cesan de aparecer obras en torno al fenómeno migratorio y, más

recientemente, sobre los feminicidios en Ciudad Juárez y la violencia sembrada y cultivada alrededor del narcotráfico.

En el primer caso, desde *El viaje de los cantores* (1989) de Hugo Salcedo hasta *Amarillo* (2009) de Teatro Línea de Sombra –ambas éxitos nacionales y con clara repercusión internacional–, las obras se acumulan pero su enfoque gira siempre en torno al sufrimiento del héroe solitario, el emigrante, y la obvia conmiseración que su tragedia produce en los espectadores. Este enfoque, políticamente correcto, arropado por un evidente nacionalismo, garantizó por ejemplo el éxito de una puesta museística («morgue histórica» las llamaba Ludwik Margules) como *Zoot Suit* (2010) de la Compañía Nacional de Teatro. Obra celebrada por una (a)crítica tan elemental como uniforme que no dejó de señalar a la archimentada Ley Arizona como garante de un espectáculo que en el traslado había perdido toda relación con las circunstancias de sus nuevos espectadores.

Por ello, amén de su complejidad estructural y su magnífica realización, hay que celebrar en *Amarillo* de Jorge A. Vargas el hecho de colocar sobre la platina del escenario el tema de la migración centroamericana en nuestro país, un *vía crucis* que –como ha probado la realidad– rebasa en horrores y con mucho al trato que los mexicanos reciben del otro lado del Bravo.

Pero lejos estamos aún de un teatro que permita que estas y otras situaciones «se critiquen a sí mismas dialécticamente y contrapongan de manera lógica sus diversos componentes», por ejemplo, las historias de éxito (tan comunes en el teatro chicano y latino de los Estados Unidos) que explican la permanencia del fenómeno o el hecho de que las remesas enviadas por quienes consiguen instalarse del otro lado sean una fuente de financiamiento fundamental para mantener el estado de cosas en el país que los arroja.

Esa misma ausencia de complejidad o incapacidad para cuestionar el consenso –función esencial del teatro–, queda manifiesta en el hecho de que en México se haya bautizado a las luchadoras sociales relacionadas con crímenes no resueltos como «Madre(s) Coraje», mientras el clásico de Brecht pretendía, por el contrario, describir al personaje que sin saberlo colabora con sostener la situación que acaba con lo más preciado que tiene: la vida de sus hijos.²

Y es que, al igual que una buena parte de la intelectualidad mexicana, especialmente la autodenominada de izquierda, los teatreros mexicanos se sienten perdidos cuando no pueden achacar al gobierno de turno el origen de todos los males (aunque continúen exigiendo de la figura presidencial todas las soluciones). De ahí la imposibilidad de un teatro que, como lo sugería Walter Benjamin, provoque el asombro frente

a una realidad oculta hasta entonces por nuestra propia cercanía, que vuelva a sacar a flote el interés por hechos que a base de repeticiones se toman invisibles.



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

En ese sentido, resulta ejemplar que frente a la amplia cauda de obras sobre «las mujeres de Juárez», la necesaria distancia la proporcione una adaptación escénica de la novela de Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas* (2010), hecha por Martín Acosta con un grupo de egresados de una escuela de actuación. Al colocar la acción en otras condiciones de espacio y tiempo, la obra logra establecer una historicidad de la violencia hacia las mujeres en nuestro país que arroja gran luz sobre los hechos actuales, así como sobre la entronización de la fuerza ahí donde –como lo dice Juan Tovar en *Tlatoani. Las muertas de Suárez* (2006), otro de los buenos ejemplos de un teatro sobre este tema– las cosas suceden mientras se puede.

Por lo demás, el teatro que como este aborda directamente la actualidad plantea una serie de dilemas éticos: de las denuncias históricas y los protagonismos a la usurpación de las voces de las víctimas auténticas por teatreros «comprometidos». Nuevamente, hace falta aquí un giro de las tradicionales herramientas dramáticas y las composiciones habituales de la escena hacia un teatro que Maryvonne Saison ha llamado «realismo ético», donde lo testimonial sustituye a lo documental y donde se ofrece un espacio de resonancia para aquellos que no han tenido acceso a él o aquellos seres aparentemente comunes que dan cuenta de lo extraordinario, lo inaudito o lo inadmisibile.

En cuanto a aquellos esfuerzos por reelaborar críticamente sobre la escena la violencia belicista imperante en el México

actual, particularmente en la dramaturgia y el celebrado Teatro del Norte, estos se centran sobre todo en una reproducción dramática del accionar más evidente del narcotráfico, que no suele rebasar (como la inmensa mayoría de la dramaturgia mexicana del siglo XX, dicho sea de paso) la descripción costumbrista, el cuadro de época. A juzgar por cierta crítica no proveniente del teatro, una vez más la extrañeza necesaria para descubrir sus entramados la aportó una crónica de una figura ya legendaria en un formato artístico de suyo antinaturalista como es la ópera: *La auténtica historia de Camelia la tejana* (2010) de Rubén y Gabriela Ortiz con la dirección escénica de Mario Espinosa.³

Más interesante, en cambio, ha sido la posición de ciertos dramaturgos que quitan el foco y el inevitable *glamour* de capos y asesinos para colocar su mirada en la microeconomía del crimen, como en *Crack, o de las cosas sin nombre* (2006) de Edgar Chías; o, como en el caso de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM), en la descomposición de las formas básicas de convivencia social, es decir, el nivel esencial en el que debiera operar la política.

En ambos autores, a diferencia de generaciones anteriores que se aproximaron a los bajos fondos locales con un esperanzado sentido de «denuncia», el modo irónico (particularmente en Legom) o poético (*El cielo en la piel* de Chías), revela el sinsentido, el absurdo como condición infranqueable de la marginación. Un acento que nos permite pensar, lejos de las estrategias de la grandilocuencia y el melodrama bélicos, en la necesidad de construcción de redes de solidaridad social equiparables a las del crimen.

Finalmente, el replanteamiento de las relaciones entre lo real y su representación que constituye el núcleo en la estrategia escénica de Bertolt Brecht, en el contexto de una sociedad que ha trastocado severamente la dialéctica de esa relación para terminar por espectacularizarlo todo, ha dado lugar a algunas de las experiencias escénicas más intensas en el contexto internacional. Teatros de lo real, como los ha llamado Saison, donde se «introduce no un equivalente o una metáfora de la violencia del mundo, sino las formas reales de dicha violencia, ya sea social, moral, política, económica o simbólica». De la representación de la violencia a la violencia de la representación.

El problema ético, desde luego, aparece aquí nuevamente. La ausencia de lucidez, tanto en el análisis de las situaciones como en los efectos producidos por la escena, conduce a una mala interpretación de estas estrategias, fenómeno ya recurrente sobre nuestros escenarios como en la exitosa *Por favor no mande riñones por correspondencia* (2009) de José

Alberto Gallardo, Richard Viqueira y Antonio Zúñiga. Basada en casos de asesinos seriales, la obra pretende intersecar con la actualidad mexicana –¡como si la situación que nos ata-



ñe fuera un problema de sicopatologías individuales y no de carácter estructural!– y echa mano de una estéril violencia escénica que solo redundo en su aplastante retórica.

Si he insistido tanto en los planteamientos brechtianos que van mucho más allá de sus textos o su estética y, desde luego, de la cita recurrente de su doctrinarismo político envuelto en nostálgicos poemas y canciones (problema compartido con tantos otros intelectuales), sin embargo, es porque la actual situación de barbarie en nuestro país nos pone de frente a la necesidad de tomar posición. Pues, en palabras de Didi-Huberman, «tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro». Pero también porque las dimensiones de dicha barbarie, donde la muerte se convirtió en el gran espectáculo, obligan a todos aquellos que han tomado posición a intentar nuevas y lúcidas aproximaciones escénicas a lo irrepresentable; a producir ese teatro propuesto por Brecht que no es un discurso sobre el mundo, sino una forma «de tratar los elementos de lo real en el sentido de un arreglo experimental [que] no reproduce estados de cosas [sino que] los descubre». Porque en días como los que corren es necesario tener presente que *ethos* y *polis* son, en su origen, un binomio teatral.

NOTAS

¹ Para muestra baste el botón Bicentenario. Mientras en otras disciplinas artísticas las posturas críticas generaron obras a contrapelo del discurso oficial, la nómina del desfile que resultó el acto central de los festejos incluyó al *crew* completo de los teatreros más connotados, incluso a algunos que suelen sostener posturas claras en contra del gobierno actual. De paso, vale hacer notar que los sistemas de producción habituales del teatro en México implican con frecuencia modos de exclusión, demagogia y corrupción que son muestra clara de la falta de civilidad al interior del propio gremio.

² Notable también que la única adaptación de esta obra a nuestro contexto sea una versión para niños firmada por Antonio Zúñiga (*Mamá corazón de acero*, 2010).

³ Me refiero principalmente a lo escrito por Cuauhtémoc Medina, dado que la brevedad de la temporada no me permitió asistir a este trabajo escénico.

LAS ARTERIAS DE LA VIOLENCIA ATRAVIESAN TODO MÉXICO de sur a norte como los ríos humanos que suben hacia Estados Unidos. El tráfico humano y el narcotráfico, enlazados ya entre sí, han incrementado la violencia hasta el paroxismo. Nadie puede permanecer indiferente ante ella. La suma de muertes generada por esa situación asciende, cuando menos, a treinta y cinco mil en los últimos cuatro años, cifra que desafiaba la de cualquier guerra convencional.

El teatro no ha permanecido ajeno ante tal estado de cosas, pero su asunción estética de la violencia es discutida hoy al interior del teatro desde distintas posiciones. El importante crítico mexicano Rodolfo Obregón, quien dirigió el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) los últimos doce años, piensa que cierto teatro reflejo de la violencia no debería generar ni una obra más.

Dos eventos mexicanos de distinta naturaleza, cercanos entre sí, permitieron a Tablas-Alarcos tomar el pulso, siempre parcial, al teatro de la nación azteca.

La IV Feria del Libro Teatral (FeLiT), donde participamos por segunda vez, creció en varios sentidos. En espacio, en una mejor distribución del mismo, en el número de editoriales presentes, en actividades programadas y en asistencia de público. Seguramente se ha convertido ya en la más importante de las concurrencias especializadas alrededor de las artes escénicas que se realizan en el entorno iberoamericano (las otras dos son los salones del libro teatral de Buenos Aires, Argentina, y de España).

OMAR VALIÑO

TEATRO MEXICANO



De cualquier modo resulta insólito que tantas casas o sellos editoriales persistan en producir libros y otros soportes con textos dramáticos o sobre dramaturgia, técnica o teoría teatrales. Es mucho más amor que negocio.

Organizada por varias instituciones mexicanas –Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, CITRU y *Paso de Gato*–, la FeLiT, aparte del área expositiva, multiplica su quehacer mediante presentaciones, mesas de discusión, ciclos de dramaturgia, conferencias y mesas redondas, lecturas dramatizadas, así como talleres y actividades académicas. Destacó nuevamente el *Jam* de Dramaturgia, donde autores y público asistente interactúan en la creación de piezas dramáticas en vivo.

También se entregó allí, por segundo año consecutivo, el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2011 y el jurado

integrado por el investigador José-Luis García Barrientos, el editor y periodista Carlos Gil y la directora Shaday Larios, ganadora de la convocatoria anterior, lo confirieron al profesor y director francés Jean-Frédéric Chevallier por «El Teatro hoy: una tipología posible», al presentar «una interesante y original revisión sobre las funciones que en la actualidad cumplen los tres principales elementos a los que suele referirse cuando se habla del fenómeno teatral: el actor, el texto y el espectador, comenzando por este [último,] dada la creciente importancia que tiene en el teatro hoy».

Por Cuba participamos el departamento de teatro de la Casa de las Américas y su revista *Conjunto* y nuestra casa editorial, del CNAE. En esta ocasión juntamos, además, libros de otras editoriales cubanas, en acción que deberá extenderse e incrementarse en los próximos años.

GRACIAS A DOS ENCUENTROS

La FeLiT debe superar en el futuro la escasa asistencia de un público potencialmente interesado: la gente de teatro, y buscar que el propio teatro, mediante acciones de diversa índole, penetre más en el recinto ferial y no solo lo rodee.

Por su parte, la Muestra Nacional de Teatro (MNT) permite a observadores no mexicanos, como nosotros, observar la escena que se produce en un territorio tan grande y con tantos focos dispersos.

Aunque sabemos que ningún evento puede abarcar la totalidad del teatro mexicano, es sin dudas importante el trazado que cada año la muestra ofrece sobre los escenarios regionales y de la capital federal.

Aun así, lo mejor de la FeLiT y de la MNT es, como ya señalé antes, la oportunidad que ofrece para ver el teatro mexicano de hoy. Sirvan los dos textos que incluimos en este pequeño dossier como puertas para entrar al mismo, sea por las disquisiciones de Obregón sobre el curso de la escena en los últimos años, sea por la colaboración establecida con la revista *Paso de Gato* para dar conocer en Cuba los textos galardonados con el Premio Internacional de Ensayo.

ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

* Ensayo ganador del Premio de Ensayo Teatral 2011 convocado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, y el apoyo de *Artez: Revista de las Artes Escénicas* de España. Tomado de *Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato*, no. 21, 2011.

EN EL QUEHACER TEATRAL CONTEMPORÁNEO, LAS COSAS SE modifican y cambian –a veces por completo–. Categorías teóricas que uno hubiera pensado inamovibles se transforman o incluso llegan a desaparecer y, al revés, especificidades aparentemente caducas vuelven a surgir y a desarrollarse otra vez. Para pensar de manera adecuada y pertinente estos constantes cambios, dos actitudes son posibles: por un lado, inventar nuevas nociones, proponer otros conceptos; por el otro, reconsiderar la acepción de las nociones y los conceptos ya existentes, interrogar y redefinir sus zonas de aplicación en el contexto del teatro de hoy. Obviamente, estas dos estrategias no se excluyen. De hecho, suelen combinarse. Sin embargo, puede ser útil distinguirlas, al menos de manera provisional: abundar en una para, desde allí y en un segundo momento, abundar en la otra. Una cronología

la presentación, en lo que sucede aquí y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo.²

Ahora quisiera adoptar la otra actitud, la que consiste en reconsiderar las nociones habitualmente usadas para pensar el quehacer teatral. O, por lo menos, quisiera adoptar esta actitud puntualmente, estudiando tres palabras que aparecen de forma más que recurrente cuando se habla de teatro: *actor*, *texto* y *espectador*. En nuestro imaginario, como en nuestras experiencias, el núcleo fenomenal del teatro sigue consistiendo, por decirlo de manera un tanto básica, en alguien (un actor) que habla (un texto) frente a otro alguien (un espectador) que mira al primero y escucha el segundo. Tan simple y tan obvia suena esta afirmación que parecerá innecesario, hasta estúpido, reproducirla aquí. Todos lo sabemos; todos lo vemos; todos lo entendemos... ¿por qué volver a hablar de ello?

Precisamente en eso consiste la segunda actitud descrita arriba: en visitar palabras cuya significación y cuyo terreno de aplicación son tan conocidos que nos dejan con la convicción de que no es preciso pensar de nuevo en su significación y mu-

EL TEATRO HOY: UNA TIPOLOGÍA POSIBLE*

así establecida ayuda no solo a eludir confusiones sino también a brindar más rigor al análisis.

La reflexión que he ido desarrollando desde hace una década en cuanto al «teatro del presentar»¹ (que distingo, entonces, del «teatro del representar» y de la cual derivan las nociones de «presentación», «presencia» y «presente», así como los verbos «presentar» y «presenciar») participa en gran medida de la primera estrategia: he propuesto palabras que permiten enfocar, entender y apreciar lo inédito tanto de lo que surge en los escenarios como de lo que se produce en las salas. Decía pues que lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro –desde la sala y desde el escenario– se enfoca ya no en la representación sino en

cho menos en su terreno de aplicación. Y probablemente una buena parte de la reflexión teórica en cuanto al acontecer teatral contemporáneo se juega aquí: en la capacidad de cuestionar lo que, en estas palabras, está dado por un hecho perenne.

Repito entonces: tanto en nuestra manera de concebirlo como en las experiencias que de él tenemos, el dispositivo teatral suele consistir en un actor (o unos actores) que dice(n) un texto frente a un espectador (o a unos espectadores). El primero (el actor), además de hablar (el texto), gesticula y se desplaza. Y el tercero (el espectador) mira los gestos y desplazamientos del primero al mismo tiempo que escucha sus palabras. Esta afirmación es meramente técnica y por ende parecerá aplicable a todos los casos. Pero no es así. Existen puestas en escena sin actores –pensemos en el teatro de objeto–; o bien se observan momentos dentro de estas puestas en los cuales no se recurre a actores. Romeo Castellucci pre-

cisaba, por ejemplo, que en *Marseille*, un espectáculo del ciclo de la *Tragedia Endogonidia*, «algo pasa» incluso en ausencia del actor.³ Y *Marseille* sigue siendo una puesta teatral: he aquí un dispositivo escénico sin actor. De la misma manera, numerosos son los casos en los que los actores no dicen un texto, porque este texto está proyectado sobre una pantalla, o pregrabado y difundido mediante un dispositivo sonoro, o entregado impreso a los espectadores antes, durante o después de la función. Y obviamente está también, simple y sencillamente, el teatro sin palabra: en el escenario hay actores pero no hay texto, ni dicho, ni proyectado, ni grabado, ni impreso.

Así, en el triángulo actor-texto-espectador, los dos primeros términos son amovibles –hasta amovibles juntos: pensemos, por ejemplo, en un teatro de objeto sin texto–. Pero, a primera vista, parecerá difícil tratar la palabra «espectador» de la misma manera. Uno dirá, con ingenuidad por cierto, pero con certeza también: «si no hay espectador, ¿no puede haber teatro!». En efecto y por hipótesis, ¿no empieza el teatro con la llegada de los espectadores? Aquí, para

contestar esta última pregunta, hay que remitirse de nuevo al ancho espectro de posibilidades que ofrecen las prácticas teatrales contemporáneas. La diversidad de propuestas escénicas es tal que se encuentran dispositivos en los que el espectador no está incluido de forma permanente: en *Contando borreguitos*, dirigido por Héctor Bourges, el público va y viene, entra y sale; en *Bombay Railways*, dirigido por un servidor, los espectadores ven y luego no ven, o ven, mas después o bien ven ahora pero desde otro lugar.⁴ Sin embargo, el acto teatral continúa, con o sin la presencia de los espectadores. El tercer término es entonces a su vez amovible, al menos momentáneamente.

La pregunta, sencilla y aparentemente tonta: ¿qué realidades cubren las palabras «actor», «texto» y «espectador» ahora?, no es tan simple como parecía. El ejercicio propuesto (es decir, por un lado, cuestionar las significaciones de estas tres palabras y, por otro, buscar dónde establecer –incluso de forma liminal– sus actuales fronteras definitorias), además de subrayar las problemáticas inherentes a la gran diversidad de

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

Palaiseau, 1973. Es máster en Filosofía, en Sociología y en Estudios Teatrales, y doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París. Vive en la India y se desempeña como director escénico, filósofo y coordinador artístico de Trimukhi Platform, organización que vincula la creación artística, la invención conceptual y la acción social.

ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

la actividad teatral contemporánea, invita a traer a la luz las peculiaridades de esta misma actividad.

Hay una pregunta importante que habita el quehacer teatral: ¿para qué sirve el teatro? Incluso: ¿por qué hacer teatro? Es decir: ¿cuál es la función del teatro hoy en día? Pero puede ser que, así formulada, esta pregunta sea burda –en el sentido de gruesa y por ende inoperante–. Hasta cierto punto, es precisamente porque no sirve para nada que el teatro puede tener una pertinencia en las sociedades modernas, donde de lo que se trata es de que todo sirva, y en dicho contexto, es la gratuidad la que da sentido al acto. O, tal vez, le falta humildad a la pregunta. No habría por qué aplicarla al teatro en sí, sino a los elementos que componen el acto teatral. Interrogar estos elementos por separado, uno por uno. Preguntarse, entonces: ¿cuál es la función del actor?, ¿cuál es la función del texto?, ¿cuál es la función del espectador? Y tal vez solo así, al preguntar por la función actual, es decir la de hoy en día, de cada una de estas tres palabras-perogrulladas, nuestro recorrido se convertirá en una tipología posible para pensar la práctica teatral contemporánea y, ante todo, su multiplicidad.

EL ESPECTADOR INVITADO

Empezar con el espectador sonará extraño: cronológicamente, el público es el último en llegar, una vez que todo está listo para recibirlo –es decir, habitualmente, cuando ya los ensayos han concluido–. Pero en la actualidad se vive un verdadero trastorno. El espectador ha dejado de llegar de último... Sintomático de eso es el hecho de que se multipliquen las muestras de trabajo en proceso [*work in progress*] así como las invitaciones a asistir a ensayos de montajes que no son para

nada terminados. La serie de los *Needlapb* emprendida por el artista belga Jan Lauwers desde 1999 da una clara ilustración del fenómeno: se trata, una vez al año por lo menos, de experimentar con el público, de manera lúdica y a veces festiva, estrategias escénicas todavía no corroboradas –los resultados de cada uno de los más de diecisiete *Needlapb* realizados en doce años se han vuelto, después, montajes ya «formales».⁵

Es también interesante observar la creciente importancia dada al espectador en el discurso de los hacedores de la escena. El director italiano Romeo Castellucci habla de la «curvatura dello sguardo» [*la curva de la mirada*]⁶ para explicitar el hecho de que el espectador mirando hacia el escenario está, *in fine*, mirando adentro de sí mismo –como si la dirección de su ojeada se curvara–. Y aquí, para el hacedor escénico, la pregunta se vuelve entonces: ¿cómo doblar adecuadamente la vista de los espectadores? Más allá, puede ser que, en lo que concierne al teatro, después de la gran vuelta de tuerca del fin del siglo XIX e inicios del XX –la aparición de la figura del director de escena–, vivamos ahora otra vuelta de tuerca, con el papel siempre más determinante dado, dejado, propuesto o exigido (dependiendo de los casos) al espectador.

Entonces, ¿qué función cumplen los espectadores? O –y esta sería la versión cruda de la misma interrogación–: ¿para qué sirve el espectador? ¿Para qué está aquí asistiendo a la función, al ensayo o a la muestra de trabajo en proceso? Una forma no exactamente de contestar esta pregunta sino de construir una plataforma desde la cual atenderla consiste en considerar al *espectador* como un *invitado*. Más que genuino o ingenuo, este punto de partida permite evitar reproducir una serie de presuposiciones (empezando por la más arraigada



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

de todas: el teatro es un acto de comunicación; por ende, el espectador funge como receptor; el actor, como emisor y el texto, como mensaje) que luego no harían otra cosa más que limitar el alcance de nuestros descubrimientos. Y no faltan las puestas en escena donde el espectador esté, literalmente, acogido en tanto que invitado. Los actores del Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine acostumbran a servir ellos mismos la comida a los espectadores durante los intermedios y al concluir la función; los integrantes del colectivo Ilotopie en Francia, como los de Teatro Ojo en México, se convierten en anfitriones al atender dedicadamente a cada miembro del público, ya sea con preguntas personales, con gestos de bienvenida o con instrucciones sobre la mejor forma de jugar el juego propuesto.⁷ Obviamente, en muchos montajes el tratamiento del espectador como comensal no es ni tan obvio ni tan directo. Sin embargo, esta dimensión está allí presente (empezando por el simple hecho de que lo que se ha ido preparando, y hoy se escenifica, se escenifica para los espectadores –incluyendo los casos anteriormente mencionados donde el público llega mientras casi nada está todavía listo o bien donde los espectadores no están presentes de manera constante). He aquí, digamos, una tendencia real, tendencia a la cual se da más o menos relevancia, dependiendo de los casos.

No estamos lejos del análisis de Jorge Dubatti: para el ensayista argentino, lo determinante del acto teatral concierne a una «zona de experiencia que solo puede ser experimentada en términos conviviales».⁸ El teatro ha tenido siempre una dimensión convivial. Veinticinco siglos atrás, los espectadores de Sófocles solían comer (olivas entre otras cosas) y beber (vino) mientras asistían a las tragedias; y una suerte de policías armados de largos bastones patrullaban las gradas procurando acallar a los grupos de amigos que comentaban entre sí –y en voz demasiado alta– lo que ocurría en la escena. En el siglo XVIII en Europa, los teatros («a la italiana») estaban concebidos para que el público se pudiera mirar entre sí y para que, de esta manera, cada uno supiera quién estaba esa noche y quién no –lo que facilitaba los encuentros y las conversaciones durante el intermedio o bien al concluir la función–. Hoy en día, en pueblos tribales de la India, mientras un concurso dramático tiene lugar –y eso a lo largo de más de veinticuatro horas sin interrupción–, los puestos de comida y bebida abastecen continuamente a los espectadores que requieren de un espacio para platicar. Y, de manera general, cabría preguntarse por qué uno suele ir al teatro no solo para ver una obra sino también para «socializar». En fin, la busca de convivialidad ha existido y sigue existiendo en el teatro. Pero Dubatti insiste sobre el hecho de que, por una parte, esta dimensión es más pregnante ahora y, por otra, puede servir para calificar lo que acontece entre el escenario y la sala –y no, como en los ejemplos arriba dados, solo en la sala–. Lo



que se experimenta tiene sentido porque se experimenta en tanto que convivio. Y, tomando en cuenta el hecho de que se trata de un convivio ante todo de orden artístico, el francés Nicolas Bourriaud llega a hablar de una «estética relacional».⁹

La mirada de los espectadores se dirige a las relaciones que se tejen entre ellos y lo que acontece en el escenario. Son estas relaciones las que se vuelven el núcleo de la obra.

Más allá, Dubatti y Bourriaud insisten también sobre el disfrute que se tiene al estar juntos. El dispositivo escenográfico en el que dos gradas están colocadas frente a frente y la escena ocurre en el medio se ha vuelto casi un lugar común, ya sea en Europa, con la tercera versión que Patrice Chéreau propuso de *En la soledad de los campos de algodón*, en América Latina con *¿Dónde estaré esta noche?* de Claudio Valdés Kuri, o bien en Asia con *The Other Story [La otra historia]* de Supriyo Samajdar.¹⁰ Lo que un dispositivo así permite es, literalmente, no perder de vista el hecho de que todos están juntos –actores y espectadores– y que de eso uno se regocija.

Ahora bien, subrayar la dimensión convivial y relacional del acto teatral no agota del todo la especificidad y la singularidad del papel reservado al público en este convivio o en esta puesta en relación amistosa. Decir que todos están juntos en este foro no basta para dar a comprender la función diferencial que le toca a cada quien. Por supuesto, que el espectador sea un invitado significa que forma parte de un convivio donde las relaciones hacen más que importar, pero significa también, y más específicamente, que se ha vuelto una persona al servicio de la cual ponerse. Aquí está el interés del enfoque, porque nos permite distinguir: el espectador no es un miembro cualquiera del conjunto. A la pregunta: ¿para qué sirve el espectador?, se puede responder: *¡sirve para que le sirvan!* Existe una disimetría en la relación escenario/sala que el concepto de convivio no permite abarcar: la primera función del espectador es la de *ofrecerse para que lo atiendan*. Y es esta función la que explica la singularidad y la actualidad del dispositivo.

La globalización del mercado conduce, implacablemente, a la generalización de la relación mercantil –eso a cambio

de aquello, entre gobiernos, grupos sociales y también personas-. En tal contexto, que haya un lugar (pongamos aquí el teatro, a sabiendas de que hay otros) donde la relación entre seres humanos no participa de la misma y uniforme dinámica se vuelve, además de raro, extremadamente válido. Atender al otro sin esperar nada a cambio... La peculiaridad podrá parecer sencilla y de muy poca consistencia, pero constituye gran parte de la razón de ser del espectador en el teatro de hoy.

Lo digo otra vez: el teatro no sirve para nada, es una actividad gratuita. Y es eso precisamente lo que la llamada que lanza el espectador hacia los hacedores de la escena hace recordar: *¡Sírvanme!... y sírvanme a cambio de nada*. Es a esta petición que buscan responder montajes como los de La Carnicería Teatro en España, de Mapa Teatro en Colombia o de la compañía Sasha Waltz & Guests en Alemania, dispositivos callejeros como los de Periférico de Objetos en Argentina o del Colectivo Mu en Francia: ¿cómo atender al espectador?, ¿cómo estar a su servicio?

Por supuesto, se puede malentender esta afirmación. La lógica espectacular atiende aparentemente la misma petición. La mayoría de los programas televisivos se arman buscando responder preguntas similares, al menos a primera vista... Porque, en realidad, la pregunta aquí: ¿cómo satisfacer las expectativas del televidente?, difiere de la otra: ¿cómo estar al servicio del espectador de teatro? Además, en el caso de la televisión, la pregunta es solo retórica; no espera respuesta alguna dado que la respuesta ya ha sido formulada y en los términos más claros. Fue, en su momento, un escándalo, pero al menos tuvo la ventaja de ser una afirmación explícita: el director general del primer canal privado francés (TF1) explicó, en una entrevista a la revista semanal *Telerama*, que los programas de la cadena que dirigía tenían como propósito disponer el cerebro del televidente a recibir de manera favorable el comercial de la Coca-Cola... (*¡dixit!*). Obviamente, al citar los trabajos escénicos de Rodrigo García, Rolf Abderhalden o Sasha Waltz, se reconoce claramente que de lo que se trata es de una atención hacia el espectador muchísimo más exigente y más perturbadora –tanto para el espectador como para el artista–. Ponerse al servicio no quiere decir responder expectativas formateadas, todo lo contrario. Rodrigo García confiesa, por ejemplo:

Es una utopía necesaria para seguir trabajando pensar que uno puede hacer algo de daño al público. Es decir, que puede sacar a la superficie una realidad que ellos fingen ignorar. Hacer que dirijan su mirada allí donde, durante todo el día, no han querido mirar. Es una batalla complicada porque hay que estar a la altura.¹¹

Estamos acercándonos a lo que Hans-Thies Lehmann llama «política de la percepción» y «estética de la responsabilidad».¹²

Hay que entender que el invitado es también la persona invitada a hacer. El verbo «invitar» implica un «excitar a»: el sol *invita a salir*, un buen guiso combinado con un buen vino *invita a hablar*. El anfitrión de la cena hace todo lo posible para que el invitado pase del asistir al hacer. Y un hacer que consiste, en el caso del teatro, no en correr a comprar una Coca-Cola sino en estar presente y mirar –dirigiendo la mirada, añadía García, hacia lo que no se acostumbra mirar, es decir: estar presente a lo que se ve–. He aquí, hoy en día, una condición *sine qua non* para que el acontecer teatral siga su curso: que el espectador esté presente a lo que ve. Cuando, en *Papi, ya vi esta obra seis veces y todavía no entiendo por qué se*



pegan entre ellos, la coreógrafa surafricana Robyn Orlin pide a sus bailarines salirse del foro para tomar un taxi en la calle, apuesta a que el público, sentado en las butacas, seguirá con atención estas peripecias en la pantalla de proyección.¹³ Hace falta, pese a que los intérpretes ya no estén (regresarán después para los aplausos), que los espectadores sigan estando aquí y ahora mirando lo que pasa.

De hecho, la noción del «estar presente» se ha malinterpretado. Por lo regular, se piensa que concierne solo al escenario –a los actores ante todo–, mientras que en las prácticas contemporáneas concierne directamente también al espectador. Estar presente significa, para el espectador, estar disponible para acoger lo que ahora, en el presente, surge. Acoger... es decir, trabajar con lo que, en este momento y en este lugar, está aconteciendo. El reciente montaje de Romeo Castellucci en el Festival de Avignon 2011, *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*, exige mucho del público. Críticos que asistieron al estreno (Fabienne Darge del periódico *Le Monde* y René Solís del periódico *Libération*)¹⁴ reconocen que pocos directores exigen tanto como Castellucci. Y, confiesa Joëlle Gaillot, reportera de la radiodifusora France Culture, que se trató de «dejar venir hacia uno mismo la violencia de lo que se mostraba y la intimidad a la cual nos devuelve esa violencia».¹⁵

Se le pide ahora mucho al espectador, porque, y en última instancia, es él el receptáculo de todo. Todo lo importante que ocurre sucede en él –y allí se confirma la pertinencia tanto de la afirmación de Castellucci, en cuanto a la curva de la mirada, como de la observación de García en cuanto a la necesidad de mirar debajo de la superficie–. La pregunta ¿qué hacer para que el espectador esté presente? equivale así a ¿cómo proceder para que sostenga la mirada?

Al fin y al cabo, de lo que se trata es de que el espectador sienta. No hay nada antes de este sentir. La mirada, curvada y debajo de la superficie, es primeramente sensorial. El artefacto teatral procura producir sensaciones en el espectador. Como si, *in fine*, el espectador estuviera mirando las sensaciones que emergen dentro de él. ¿Cómo hacer entonces para que el espectador continúe sintiendo, en lo agradable tanto como en lo desagradable? Y no olvidemos la primera hipótesis: el espectador funge como invitado. No lo olvidemos porque aquí está el *truco* que explica por qué uno sostiene la mirada. En efecto, entra en juego una sensación específica: la de estar acogido –es decir, la convicción de que existe un lugar desde el cual uno puede sentir con toda libertad–. Ya sea agradable o desagradable, el espectador se siente «bien» –lo que no significa exactamente en casa, porque estar allí, sintiendo con tanta intensidad, ya es la resultante de un desplazamiento–. Pero al menos está «en confianza», como si experimentar esta posibilidad real de sentir libremente le hubiera incitado a «reconectar» consigo mismo. Henri Michaux decía que contemplar es sentirse acogido.¹⁶ Es la misma extraña disposición: uno se siente acogido, bienvenido, relajado y, por ende, puede contemplar, acoger a su vez la multiplicidad de sensaciones que surgen, lo hermoso como lo espantoso. ¿Cómo entender si no la afirmación de García: en el teatro los espectadores dirigen su mirada allí donde, durante todo el día, no han querido mirar?

Obviamente, el proceso no termina aquí. La labor del espectador-invitado no se limita a

- 1) pedir que lo sirvan,
- 2) estar plenamente presente a lo que acontece y
- 3) sentir libremente.

Falta describir las consecuencias de esta mirada sostenida. Suele pasar que, después de ver, luego de sentir, y luego de ver su sentir, uno quiera dar sentido a este sentir (la reportera Joëlle Gaillot hablaba de «intimidad») e incluso pensar las implicaciones de este sentido dado al sentir (Gaillot reconocía que la violencia lo compone a cada uno). En otras

palabras: ver su propio sentir implica, en muchas ocasiones, un esfuerzo personal por nombrarlo. Por ejemplo, después de haber presenciado una puesta en escena de *Máquina-Hamlet* dirigida por un servidor, una espectadora se puso a llorar.¹⁷ Luego explicó que el montaje le había «hablado» de su encerramiento en la Ciudad de México. Allí, en esta gran urbe, se sentía como en una cárcel, comentó. Y concluyó afirmando que, de hoy en adelante, se tenía que comportar de manera distinta con sus hijos. El montaje, que combinaba el texto de Heiner Müller con secuencias de acrobacia, coreografías minimalistas, traslados dentro de una nave en reparación del Museo Nacional de las Culturas, lances de sillas plegables y muebles deshechos, etcétera, no hablaba ni de la Ciudad de México ni tampoco daba consejos para mejorar las relaciones entre padres e hijos. Ese sentido («me siento aquí en una cárcel») y este pensamiento («me comportaré diferente con mis hijos») fueron producidos por esta espectadora quien, viendo el montaje, experimentó sensaciones propias. El pensamiento que ella tuvo, *in fine*, surgió del hecho de que la serie de sensaciones vividas terminó adquiriendo sentido: el tomar sentido precedió a la construcción de un pensamiento. La exacta cronología sería entonces: una vez que da sentido, una vez que la experiencia sensorial alcanza sentido, el espectador empieza a pensar. Y, en este preciso caso, el pensar lleva a emprender acciones reales; es decir, fuera del foro teatral.¹⁸



Pero digamos que estas subsecuentes etapas son posibilidades; no acontecen siempre. Tampoco se exige que acontezcan. Y, hasta cierta medida, aumenta la probabilidad de que acontezcan cuando no se exige que acontezcan. Regresaremos a esta paradoja más adelante, al concluir este estudio. Y eso nos dará el pie para proponer lo que todavía no hemos encontrado: una tipología del espectador mismo. Por ahora importa entender concretamente cómo la función o las funciones del actor se reelabora(n) en relación con las del espectador.

MODALIDADES ACTORALES

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desahogada por una persona en el escenario, llega a proponer el término de «operador».¹⁹ El otrora actor se ha vuelto un «operador» de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un actor que no actúa –una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día–. En la tercera versión de *Testigo de las ruinas*, la última habitante del barrio del Cartucho (en Bogotá), quien

prepara arepas en el proscenio, no simula ser Lady Macbeth, ni Ofelia, ni una de sus sirvientas; la cocinera no pretende encarnar un *dramatis personæ*: su participación en la escena se limita a preparar arepas y a ofrecerlas al público al concluir la función. Los intérpretes del grupo japonés Sankai Juku realizan acciones precisas pero tampoco figuran ser uno u otro personaje de una trama dramática.²⁰ Y hablar de todos ellos en tanto que *operadores de la escena* ayuda a entender que lo que hacen en estas escenas tiene poco que ver con una estética de la representación. Hoy en día, lo que el espectador mira primero es al operador presente en el escenario –lo mira en tanto que presente y no tanto como representante–. Y probablemente, las variaciones que se observan en el trabajo de este operador sobre el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejar ver al espectador su presencia.

Se puede hablar aquí de *modalidades actorales*, es decir, de diferentes *modus operandi* (o maneras de operar) a través de los cuales un actor-operador se deja observar por los espectadores –y ejerce así su función de anfitrión hacia los invitados–. Escoger una modalidad u otra, o bien combinarlas o hacerlas suceder en cierto orden, son estrategias estéticas emprendidas desde el escenario –estrategias porque optar por una modalidad u otra (etcétera)– se vuelve un modo concreto de responder a la pregunta: ¿cómo opera el actor sobre sí mismo para ser eficazmente operativo para con el espectador?

Al hacer una lista de estas diferentes modalidades, así como de sus respectivos modos de operar, se llega a tener un panorama de lo que implica la labor actoral en los escenarios contemporáneos. (Debo precisar también que la tipología que propongo ahora, y que seguro parecerá un tanto extraña, es parcial y parcelaria, llamada no solo a ser discutida sino también a ser modificada, es decir, tanto completada como recortada.)

La primera de estas modalidades tiene que ver con una exhibición rigurosa de la presencia misma (*cuerpo coreográfico* o *coreografiado*); la segunda, con una manera de estar más cotidiana (*cuerpo cotidiano*); la tercera, con un uso exacerbado –y por ende distanciado– de la actuación tradicional (*cuerpo lúdico*). En la cuarta, se obra de manera casi musical, buscando producir disonancia (*cuerpo disonante*). En la quinta, se opera por retiro y defecto (*cuerpo aminorado*). La sexta parecería opuesta a la quinta porque allí se procura que la peculiaridad de la presencia baste por sí misma (*cuerpo singular*). En la séptima, se repite frente al espectador acciones que este conoce de memoria (*cuerpo sobrecondicionado*). En cada expresión se usa la palabra «cuerpo» para insistir sobre la materialidad del acontecimiento –y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal–.

Se hubiera podido recurrir también a la palabra «presencia» –cada modalidad siendo una manera específica de trabajar la «profundización y delizamiento de la presencia»²¹ y decir: *presencia coreografiada, presencia cotidiana, presencia lúdica, presencia disonante, presencia aminorada, presencia singular y presencia sobrecondicionada*. Cualquiera que sea la formulación escogida, conviene enfocar cada una de estas modalidades como una simple tendencia, como un apuntar hacia: en este montaje, o en esta secuencia de este montaje, el trabajo actoral tiende hacia... tal o cual modalidad. Y son simples apuntes por otra razón: *in fine*, estas modalidades conciernen al espectador – exactamente: atañen el efecto sensitivo que se busca producir sobre el espectador.

Se habla de un *cuerpo coreográfico* o de una *presencia coreografiada* cuando el trabajo del actor –o bien, evidentemente de un bailarín, que para el caso es lo mismo– consiste en ejecutar un marcaje corporal preciso (es decir, una partitura de movimientos), con la simple meta de compartir su presencia. El propósito aquí es producir una suerte de vacío acogedor. Por supuesto, esas tres características están vinculadas: el marcaje está hecho para dar contundencia a una presencia que, por hipótesis, nunca llegará a ser exhaustiva, que quedará siempre, de una manera o de otra, ahuecada. El hecho de que el actor no haga aparentemente nada más que ejecutar con dedicación su partitura da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente. Estamos cerca de lo que el actor Yoshi Oida apuntaba en cuanto a su trabajo: «Toda la concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo, y por lo tanto no podía pensar en “actuar” de ninguna manera».²² Trabajar sobre una serie de movimientos absolutamente precisos y preestablecidos hace que el actor esté por completo en lo que hace: nada más cuenta el presente –y es lo que da fuerza a su presencia–. Al retirar todo lo que no es el presente, aparece el vacío: un vacío que se puede comparar a un sifón en el que está atraído el espectador, un retiro, pues, que permite al mismo entrar. La actriz Paola Torres recuerda, acerca de su desempeño en el montaje de *Máquina-Hamlet* arriba referido:

Estar ahí, sin pensamientos que medien entre la acción pura, concreta, y mi capacidad de ejecutarla, es para mí lo más cercano a vivir el presente, un presente donde no existe casi nada, en donde no pretendo ni espero nada, y justo en esa especie de hueco es donde surge el encuentro con la mirada del otro que me hace sentir que puedo, por unos instantes, reconocermé y reconocerlo plenamente.²³

En *Masurca Fogo*, de Pina Bausch, los bailarines solían participar de esta modalidad.²⁴ No siempre, porque de repente los cuerpos perdían su tensión; ya no se sostenían con el mismo

rigor. Por ejemplo, una bailarina agarraba un micrófono y empezaba a hablar de manera muy sencilla. Su presencia aparecía entonces poco intensa y más difuminada –pero en ningún momento era menos interesante mirar hacia ella–. Aquí se puede hablar de un *cuero cotidiano*, de una presencia vuelta *presencia cotidiana*. El operador escénico, al dedicarse a la realización de un acto cotidiano, exhibe su presencia de modo ligero. Sin embargo, no pretende crear una impresión de realismo. Estas acciones no son «actuadas». En *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, mientras una mujer bailaba, un miembro del equipo técnico del teatro entraba a trapear y secar el escenario.²⁵ O bien, se solicita a personas completamente ajenas a la profesión para realizar estas acciones: en tres montajes de Castellucci, intervienen niños.²⁶

E importa señalar que, pese a tratarse de acciones cotidianas, ello no quiere decir que sean acciones improvisadas o poco ensayadas: dichas acciones pasan por un proceso previo de selección, ordenamiento y regulación temporal.

Si, en la primera modalidad (el *cuero coreográfico*), algo se abría por la inmersión del actor en el presente y por el rigor en la ejecución de sus movimientos, en esta segunda (el *cuero cotidiano*), algo se abre debido a una dispersión. Si ambos, el *cuero coreográfico* como el *cuero cotidiano*, participan de una «no actuación» y tienden a generar un espacio de retiro que favorezca la puesta en movimiento (interno) del espectador, hay una diferencia sustancial entre las dos modalidades: involucran, de parte del escenario, cualidades de movimiento (externo) y cualidades de energía diferentes. La precisión y la concentración requeridas en el primer caso son superfluas en el segundo.²⁷

Al inicio de *Un tranvía llamado América* de Frank Castorf, un actor toca la guitarra mientras otro intenta moler huevos con leche en una licuadora.²⁸ El propósito es casi demasiado obvio: relajar al público. Pero mientras transcurre la obra, poco a poco los intérpretes abandonan esta modalidad cotidiana para adoptar otra donde su «actuación» se vuelve exacerbada y se acerca a lo fáscico –o a la *commedia dell'arte*–. A la hora de maltratar –o bien asesinar– a una mujer, se dedican a brincar juntos encima de una cama y eso desde distintos ángulos, simulando la ira, la asfixia o la debilidad física. Es cuestión de divertirse con el código teatral: figurar la muerte, el deseo sexual, el deseo de matar, etcétera, de manera exagerada, burda, y por ende torpe. Los actores subrayan la dimensión lúdica (irreal: *in-ludus*) de su actuación falsa. Sus cuerpos se han vuelto *cueros lúdicos*.

Los análisis de Gilles Deleuze en cuanto a las «potencias de lo falso»²⁹ en las películas de Jean-Luc Godard y, en particular,

en el trabajo que los actores allí desempeñan es útil para entender en qué medida la falsedad convocada es generadora de positividad. Al ver el descabellado ataque al banco en *Nombre: Carmen*, nadie se lamenta por la falta de realismo de las acciones (una empleada limpia dedicadamente las manchas de sangre mientras tiene lugar el frenético tiroteo), por su ausencia de seriedad (los policías dan saltos y brinco de un sofá a otro a más no poder), o por su absoluta incongruencia (dado que, de un lado, se acabaron los cartuchos, y de otro, el fusil se bloqueó, uno de los policías termina por besar como glotón a la más guapa de los atacantes).³⁰ Extrañamente la falsedad de la secuencia se vuelve ingenuidad, inocencia y, de alguna manera, generosidad: todo eso se hace por nada. En un escenario, los efectos son similares con una sola diferencia: es más palpable el goce de los actores al trabajar en esta *modalidad lúdica*. Basta con ver al elenco de Castorf, ya sea en el montaje antes mencionado o en *Norte*, cuando destruye alegremente gran parte de la escenografía,³¹ para convencerse de ello: el placer en el escenario contagia al público en la sala.

A veces, la exacerbación no comporta este carácter de falsedad obvia, ni es tan extrovertida. Al contrario, el trabajo del actor es más interno, más contenido y los efectos de ello no son inmediatamente reconocibles. En estos casos, el propósito cambia por completo. De lo que se trata entonces es de provocar una sensación disonante en el espectador, tal como el estremecimiento que no falla en generarse con la conjunción de un actor acariciando tiernamente un trozo de carne en el proscenio y unas actrices al otro lado del escenario pegando palas contra rieles de fierro. En este momento de un *Macbeth* dirigido por Serge Noyal, el trabajo de los operadores escénicos no participa ya del *cuero lúdico* sino del *cuero disonante*.³²

La definición nietzscheana de la disonancia y del goce que proporciona ella en la música sirve para entender cómo funciona el dispositivo.³³ La disonancia suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden y a la contención (lo que Nietzsche llamara lo «apolíneo»: las continuas y tiernas caricias) se mezcla una tendencia al desorden y al desbordamiento (lo «dionisiaco»: los irregulares y frenéticos golpes de

palos sobre los rieles). En términos de sensación, se destruye la estabilidad de la percepción. Si el propósito de las tres primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano y lúdico*) consistía en procurar producir conmociones, el propósito de esta cuarta tiene más que ver con el estremecimiento.³⁴ La disonancia se experimenta como un desgarrón, un vértigo o un pánico voluptuoso; marea, aturde o bien embriaga.

El ejemplo dado para ilustrar esta modalidad puede llevar a pensar que se alcanza el efecto agenciando de una cierta manera el escenario y que no concierne entonces en específico al trabajo actoral. Es el conjunto de dos acciones –la de acariciar y la de pegar– lo que produjo la disonancia. Pero en realidad, el cuerpo del actor puede volverse la bandeja sobre la cual se expone la disonancia. Quizás esta dinámica tenga que ver –aunque de forma menos pretenciosa– con la que se requería otrora para llevar a cabo *happenings*.³⁵ De una u otra manera, el actor se encuentra en una situación extrema. Regresemos de nuevo al testimonio de Paola Torres:

Durante los ensayos, cuando había que trabajar escenas en esa modalidad, acostumbraba llegar más temprano y calentar lo más fuerte que me fuera posible porque el esfuerzo físico y emocional requerido era elevado. Es la modalidad que más me compromete. Es también la más complicada: me exijo más, idealizo más y por lo mismo fracaso más. De pronto todo se vuelve deseo de lograr, de demostrar.³⁶

Hay un frágil balance entre la radicalidad de la situación en la cual se encuentra el actor y la humildad con la cual trata de enfocar el haber logrado esta radicalidad. El desgaste emocional y físico puede ser tal que el actor se cierra sobre sí mismo: lo goza o lo sufre solitariamente. Para evitar eso, el actor necesita permanecer frágil –pese, justamente, a que se trate de un ejercicio de fuerza–. Importa que sea débil en este sentido, para dejarse atravesar por fuerzas sin contener ni detenerlas. Y es probablemente esta combinación de las fuerzas en juego y de la fragilidad del cuerpo que las expone lo que hace que este cuerpo se vuelva disonante.

Estas cuatro primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante*) tienen un punto en común: operan por retiro, ya sea el retiro de la figuración, de la ficción, de una emoción o de una idea. En este sentido trabajan fuera de la representación; más bien, cada una constituye como una especie de estrategia para restar la «re» a la palabra «representación» –y así estar en la pura presentación–. Es esta operación, a primera vista sustractiva, la que posibilita el surgimiento de una diversidad de sensaciones reales. La lógica aquí es muy simple: si uno (pongamos el actor) deja de imponer (pongamos sus acciones en tanto que representa-

ciones de algo) a otro (pongamos el espectador), el segundo vuelve a tener entonces la posibilidad de responder al estímulo estético de múltiples maneras. Como lo escribe Gilles Deleuze, «se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos».³⁷ Lo que se quita al retirar el «re» del verbo representar es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario. Si un actor, al levantar el brazo, quiere dar a entender que él es el capitán de un regimiento turco, su gesto vale por el grado militar: el primero es intercambiable con el segundo. Reproducir este mecanismo de sustitución (el brazo arriba por la calidad de capitán turco) impide que los espectadores hagan otra cosa con este gesto que leerlo tal y como está propuesto. En cambio, al trabajar fuera de este mecanismo, el escenario abre la posibilidad –o las múltiples posibilidades– de sentir. En *Ship in a View*, por ejemplo, una coreografía del japonés Hiroshi Koike, cuando una bailarina se para sobre una silla y estira el brazo, cada persona en el público puede apreciar su acción de manera diferente: uno se conmoverá por la ternura con la cual este movimiento ha sido efectuado, mientras otro se preocupará por la lentitud con la cual el brazo ha sido levantado, etcétera.³⁸ Al *aminorar* la re-presentación, se vuelve a posibilitar lo que el abatimiento sobre el eje único del intercambio había imposibilitado: permite que sensaciones singulares floren –en el actor, por cierto, y aún más en el espectador.

Aminorar, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder –que uno ejerce sobre y contra otro– a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a que un retiro en el escenario –un *menos* pues– posibilite un *plus* en la sala. En este sentido, no importa tanto cuánto se retira el actor, sino cuánto se produce en el espectador, o bien: cuánto el espectador produce. Y si las modalidades del *cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante* participan de esta idea de hacer un poco menos para que el otro tenga la posibilidad de hacer un poco más, existe una modalidad en la cual se radicaliza esta apuesta. Ahora concierne a la presencia misma del cuerpo. Si aminorar la representación reside en quitar los elementos estables que vuelven rígido el acontecer escénico e impiden que sus efectos estéticos den en el blanco, aminorar la pre-

sencia de un cuerpo consiste en ir cazando lo que quedaría de estabilidad, y por ende de imposición, en un dispositivo presentacional – siendo el peligro que la presencia pretenda ser una totalidad y así pierda su carácter agujerado–.³⁹ Buscar *aminorar* la presencia igualmente responde al deseo de quedar atento a «que la variación no deje ella misma de variar, es decir, que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados».⁴⁰

En *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild, el actor provisto de una escafandra se encuentra en el fondo de una alberca donde está colocada una cama.⁴¹ Si quiere ver sus movimientos, el espectador está obligado a sumergirse en el agua con su máscara, y dejarse llevar por la sensación de flotamiento que acompaña los gestos de todos, del actor como de los espectadores. Pero puede también, cabeza emergida, escuchar el texto que está difundido en la sala, y no ver nada del actor: mira la multitud de miembros y tubas que se mueven a la superficie del agua. En un montaje titulado *Y vi el cordero sobre la montaña de Sión: Apocalipsis 14.1*, Va Wölfli sustrae parcialmente los cuerpos de la vista de los espectadores: unos árboles erectos en medio de las butacas, y en continua rotación, impiden al público distinguir a los bailarines netamente.⁴² Para calificar el trabajo actoral en estos dos ejemplos, se puede recurrir a la noción de *presencia en menor* o de *cuerpo aminorado*. Le toca al espectador el papel de buscar las presencias en el escenario. También puede olvidarse de ellas para involucrarse en otras maneras de asistir al espectáculo. Con más claridad aún que en las modalidades anteriores, la presencia del actor aquí se vuelve solo un elemento dentro de otros en la composición del espectáculo. Ha perdido ella todo carácter de centro. El dato es de gran importancia: con la borradura y/o retiro del cuerpo del actor, los elementos del dispositivo escénico están puestos al mismo nivel: no hay jerarquía para ordenarlos y tampoco hay un elemento central alrededor del cual organizar los demás.

En ciertas puestas en escena, el cuerpo no parece participar de ninguna de estas cinco modalidades. Sea cual sea la naturaleza de los movimientos ejecutados (incluso en ausencia de ellos) así como la forma de ejecutarlos (coreográficamente,

cotidianamente, lúdicamente, etcétera), el ojo sigue interesándose solo por la peculiaridad de la presencia de esta persona que tiene en frente: en *Giulio Cesare* de Castellucci, serán dos hombres de edad avanzada, uno casi esquelético y el otro bastante gordo.⁴³ Obviamente, este tipo de peculiaridades aparece en cada una de las modalidades nombradas anteriormente, pero aquí cobra una importancia tal que la distinción entre modalidades deja de importar. Se enfoca al cuerpo en tanto que *cuerpo singular*. Su presencia importa solo en tanto que *presencia singular*, sea lo que sea lo que este cuerpo haga y sea cual sea la manera como lo hace.

Cuando así sucede, si al terminar la función se pregunta a los espectadores qué fue lo que apreciaron de los actores, se dedicarán ellos a buscar los adjetivos más precisos para describir lo que caracterizaba la *presencia singular* de tal o cual persona en el escenario. No hablarán tanto de las acciones realizadas, tampoco de las distintas maneras de ejecutarlas.



Suele pasar en puestas de teatro *amateur* o bien –y parecerá contradictorio– en montajes con actores sumamente «geniales». Un servidor recuerda una función organizada por una ong bengalí en la cual uno de los «números» consistía en un baile coreografiado al estilo Bollywood. La reproducción de movimientos dancísticos vistos en superproducciones filmicas de Bombay no tenía mayor interés. Sin embargo, la calidad (una

real frescura) y la peculiaridad de las presencias (una radical ingenuidad) de algunas de las adolescentes involucradas allí volvía el «show» extremadamente conmovedor –comparable, en cuanto a sus efectos estéticos, a los trabajos profesionales mencionados hasta ahora.

Al otro lado está la más que famosa «conferencia» que dio Antonin Artaud el 13 de enero 1947 en el Théâtre du Vieux Collombier en París. Los testimonios de los espectadores (Arthur Adamov, André Breton, Jean Paulhan, Jean-Louis Barrault,

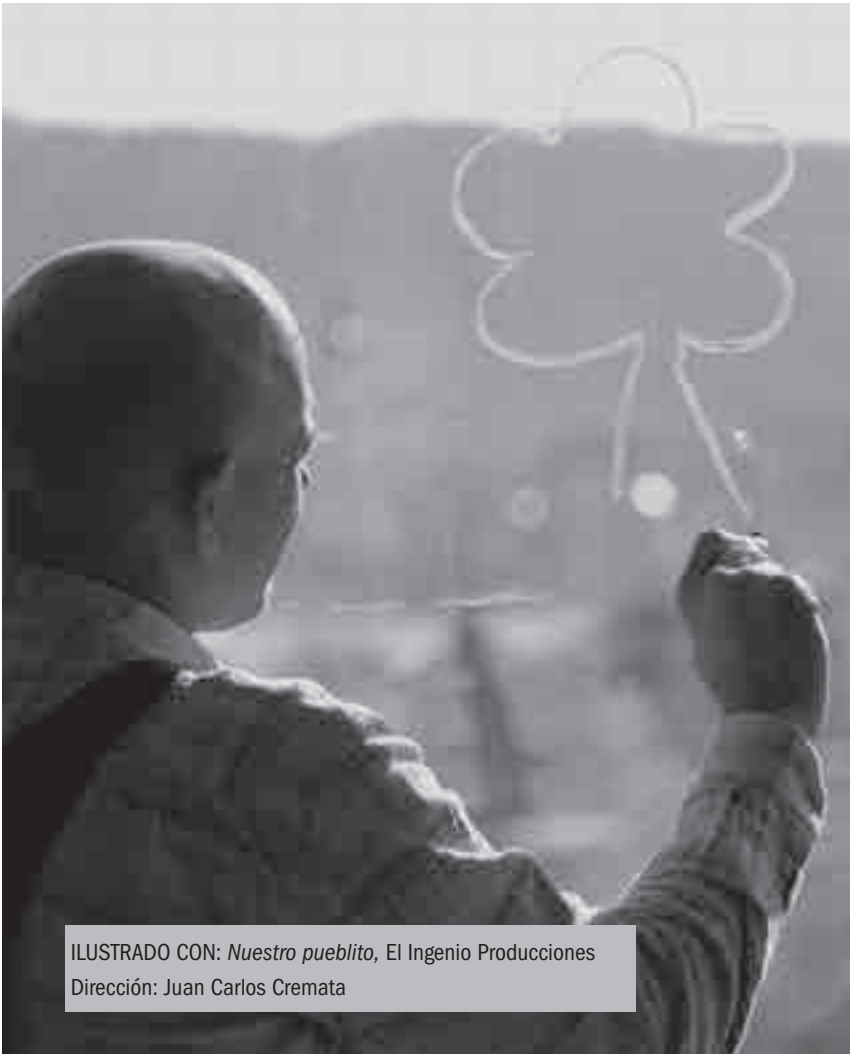
Y termino este listado añadiendo una séptima y por ahora última modalidad, una modalidad que aun más que las anteriores está fuertemente ligada a específicos contextos socio-culturales –en el entendido de que dichos contextos tienen influencia sobre nuestras maneras de sentir y percibir–. En efecto, existen casos en los que el libre disfrute de las presencias corporales –es decir, la posibilidad de apreciarlas en tanto que potencias no representativas– se debe a que los cuerpos son sobrerrepresentativos. La preposición «sobre» (en «sobrerrepresentativos») no designa un exceso fársico

como era el caso con el *cuerpo lúdico*. Ahora, es debido al hecho de que las presencias son sobrerrepresentacionales que el público abandona toda expectativa en cuanto a la dimensión representacional que estas presencias convocan. He aquí, sin duda, una extraña disposición del público.

Esta extraña disposición se deja observar durante funciones de danza clásica en la India: puede ser una función de Bharata Natyam, de Kathak, de Kathakali, de Manipuri, de Kuchipudi o de Odissi. Apenas empiezan los intérpretes a bailar, se oyen susurros en las butacas: cada uno está hablando con su vecino para confirmar que los movimientos corresponden a tal parte de la historia relatada en el *Mahabharata*, el *Ramayana*, las *Leyes de Manú* o incluso en los *Vedas*. Pongamos, por ejemplo, el episodio donde Draupadi es arrastrada por los cabellos ante la corte de Duryodhana. Para humillarla más, los guardias reciben la orden de desvestirla. Pero Draupadi está bajo la protección de Krishna, quien mientras jalan la tela del sari, provee más tela. Todos los espectadores conocen en detalle este episodio del *Mahabharata*. Y una vez que han confirmado entre

ellos que se trata de este episodio (los susurros duran unos treinta segundos), la historia deja de interesarles por completo. Se absorben en la contemplación de los movimientos.

Es más, cada uno de estos movimientos está codificado: cuando la bailarina inclina su mano izquierda treinta grados hacia arriba y mira alternativamente a cada lado, todos saben que eso figura a Draupadi enfurecida explicando a Duryodhana que él no tiene ningún derecho sobre ella. Pero a nadie en el público le importa eso. Y tampoco le importa que, después de tal mo-



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

Jean Cocteau, André Gide, etcétera) que tuvieron la oportunidad de presenciar este acto son elocuentes: nadie era capaz de describir lo que ocurrió y todos salieron de allí fuertemente estremecidos... Si se lee con un poco más de atención los reportes, se entiende que las miradas han sido completamente atrapadas por la radical peculiaridad de la presencia en escena de Antonin Artaud –para ese entonces recién salido de nueve años de encierro en el hospital psiquiátrico de Rodez–. Esta modalidad, la de la *presencia singular*, sería el colmo de la presencia, su punto de exaltación máximo.

vimiento, venga ese otro. Porque al igual que conocen la «historia», los espectadores también se saben de memoria la partitura corporal de los bailarines. Como esos objetos que tenemos en casa desde hace tanto tiempo que nos acostumbramos y ya ni los vemos, el público no pierde más tiempo en mirar lo que se representa (la historia legendaria) o lo que se reproduce (la partitura de movimientos): lo representado y lo reproducido se han vuelto transparentes a lo presentado. Los espectadores se alegran o asombran por la calidad de la presencia, es decir, aquí, la gracia y la agilidad del cuerpo.

Eso sería el modo de proceder del *cuerpo sobrecodificado*: una presencia que opera porque las expectativas en cuanto a la representación están satisfechas de antemano. El *cuerpo sobrecodificado* se deja disfrutar por sí solo –fuera de todo código figurativo–. De hecho, las observaciones hechas en cuanto a los espectadores se aplican también a los actores: el intérprete, al igual que su público, está todo entero dedicado a la ejecución singular de los movimientos y se olvida por completo de su porqué representacional.

Esta modalidad no se «exporta» ni traslada tan fácilmente. No hay que subestimar la dimensión histórica que la valida. Al no entender el papel que juega la sobrecodificación en determinada tradición estética, y al tratar de construir un nuevo código corporal supuestamente adaptado a una determinada situación actual, no se logra transparentar la representación. De hecho, cuando se intenta, pasa exactamente lo opuesto: en vez de desaparecer, el código aplasta y ya no se puede ver nada de la perfoamancia en sí. El código se vuelve opaco y obliterante: no deja que las miradas lo atraviesen para enfocar lo que está detrás. No se puede disfrutar nada de los movimientos de los operadores en escena porque estos movimientos están tapados por un discurso que pretende explicar cada uno de ellos.⁴⁴ El cuerpo se vuelve *cuerpo discursivo*.

Si el *cuerpo sobrecodificado* alcanza su límite –es decir, deja de funcionar– cuando se vuelve *cuerpo discursivo*, de igual manera cada una de las otras seis modalidades posee sus limitaciones, sus bordes de disfuncionamiento. El *cuerpo coreográfico* puede volverse *cuerpo solemne*. El riesgo que corre el *cuerpo cotidiano* es el de ser nada más un *cuerpo banal*. Demasiado demostrativo, el *cuerpo lúdico* se transforma en *cuerpo teatralista*. El cuerpo que no logra alcanzar la disonancia aparecerá *patético*. Se sufrirá de un *cuerpo aminorado* con demasiado formalismo porque se habrá vuelto *cuerpo conceptual*. El *cuerpo singular* fácilmente dejará de ser tal para mostrarse con los rasgos de un lamentable *cuerpo egoísta*. Al alcanzar estos límites, las modalidades dejan de producir efectos estéticos. El trabajo del actor cesa de interesar al espectador. Uno no siente nada y por consecuencia se vuelve

indiferente a lo que sucede en el escenario. El teatro aburre.

EL TEXTO-PREGUNTA Y EL TEXTO-PROPUESTA

Hablar del texto en el teatro de hoy es más riesgoso que hablar del espectador contemporáneo o de las actuales maneras de operar del actor. La idea de «texto» se presta a numerosas confusiones. Se plantean a veces distinciones completamente inoperantes. Se pretende, por ejemplo, oponer un supuesto «teatro de texto» a un fantasmagórico «teatro de imagen»⁴⁵ –y con eso se olvida por completo, por un lado, que el término *theatron* se refiere, etimológicamente, al lugar desde donde se ve y, por otro lado, a un acontecer–. Hace falta, pues, contextualizar de nuevo la reflexión. En este sentido tal vez valga la pena repetirlo: los escenarios contemporáneos no recurren necesariamente a una fábula dramática que representa personajes en conflicto. Por ejemplo, ¿dónde están la historia y su representación cuando *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* de Rodrigo García comienza así: «me jode que los padres lleven a los niños a restaurantes y que los hijos de puta de sus niños dejen en el plato la comida casi sin tocar, se la meten en la boca, juegan y la escupen otra vez en el plato»?⁴⁶ Es una manera de empezar muy diferente de las primeras líneas del *Desenlace imprevisto* de Marivaux:

La escena es en la casa de campo del señor Argante, en las cercanías de París.

DORANTE. (*Apenado.*) Estoy desesperado, mi pobre maestro Pedro: no sé qué hacer.

MAESTRO PEDRO: ¡Eh!, caray, ¡déjelo pues! ¡Su lamentico me corroe todo el buen humor!

DORANTE: ¿Qué quieres? Amo a la señorita Argante más de lo que nunca he amado: me veo en la víspera de perderla, ¿y no quieres que me sienta afligido?⁴⁷

El segundo ejemplo participa del conflicto; el drama está animado por un *telos*: tiene una meta, un punto de llegada, un desenlace –aquí imprevisto: una fiesta en honor de la señorita–. Y es precisamente lo que ya no tiene lugar en el primer ejemplo y en un gran número de puestas en escena contemporáneas. Hoy en día, quien escribe para el teatro toma con cierta ligereza las figuras otrora clásicas del género teatral: el diálogo entre personajes, el nudo del conflicto, su desenlace, la lección de vida, etcétera. Las toma con ligereza también porque el texto ya no está necesariamente en el centro del gesto escénico. Más bien el texto se vuelve uno de los elementos que entran –o no entran– en juego en el ordenamiento del artefacto teatral.

Y es decisivo aquí el hecho de que no sea imprescindible que haya texto en la escena. Porque es este carácter opcional del elemento textual lo que modifica la función del texto: si no es obligatorio, recurrir a un texto responde entonces a una decisión propia, a una apuesta, a un propósito –decisión, apuesta, propósito que, paradójicamente, revalorizan la función, o más bien conviene decir las funciones, del texto–. Se usa un texto porque, al usarlo, se apuesta a que algo pasará que no pasaría si no se usara. La pregunta es entonces: ¿qué produce el texto en un escenario? Es decir, de nuevo: ¿cuáles son sus funciones ahora?

En un encuentro que organizamos en 2007 acerca de estas preguntas, dos colegas, uno coreógrafo (Frank Michelletti) y el otro editor y ensayista (Philippe Ollé-Laprune) esbozaron una interesante propuesta: recurrir a un texto ensancha, decían, la cantidad de «misterio» en el escenario o bien acrecienta la «opacidad» del evento escénico, y por ende puede llegar a volver el acontecer teatral más profundo y más relevante.⁴⁸ Esta respuesta es interesante porque toma en cuenta –y eso de manera muy sutil– el hecho de que el texto no es ni un elemento central ni un elemento aislado. Si eleva el grado de misterio o de opacidad, es combinado con los otros elementos que componen la escena. De hecho, el texto aparece aquí como catalizador de algo ya presente: aumentar la cantidad de misterio o de opacidad supone que ya hay presente una tendencia al misterio o bien a la opacidad.

Es exactamente la función que cumple la frase proyectada en la segunda parte de *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*, una frase que, mientras se proyecta, se transforma indiscerniblemente: el «You are my shepherd» [*Ustedes son mis ovejas*] se vuelve, algunos segundos después, «You are not my shepherd» [*Ustedes no son mis ovejas*] y viceversa. Sin duda, aquí la irrupción del elemento textual (en esta segunda parte, los actores no han hablado) refuerza la ambigüedad de las sensaciones experimentadas hasta ese momento por el público. El texto aumenta la inestabilidad del sentir y vuelve más fuerte la impresión de inseguridad que esta inestabilidad conlleva.

Este efecto aumentador o catalizador del texto sobre el escenario tiene sus propios tropismos. Una forma de resumir el espectro de posibilidades que surgen consiste en enfocar los dos extremos de este espectro. Un servidor y Matthieu Mével nos dedicamos a esta tarea recientemente. La hipótesis era simple. La evoco ahora brevemente. Por un lado, está el texto que opera por flaqueo y desaceleración. Se retira para permitir al espectador entrar –como en *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett o *Alguien está por llegar* de Jon Fosse–. Al otro lado está el texto que opera por intensificación y aceleración: en *Máquina-Hamlet* de Heiner Müller, como en *Insultos al público* de Peter

Handke –por citar no los textos más recientes sino los más conocidos–, las palabras empujan al espectador hacia delante. De un lado, un *texto débil* y agujerado; al otro, un *texto fuerte* y lleno hasta el exceso. Al concluir este repaso, llegábamos a una pregunta sorprendente que no supimos responder: «¿no presentaría el poema teatral la dislocación de la individualidad (tanto del sujeto-actor como del sujeto-espectador)?».⁴⁹ Es tal vez de este lado que hay que indagar, preguntarse: «cómo el yo se descompone», hacer un «inventario», mostrar «cómo es».⁵⁰ Al menos muchos textos escritos recientemente para el teatro apuntan en esta dirección. Una obra de Valère Novarina cuyo título es ya evocador, *Yo soy*, empieza así:

Estás fuera de ti. Ya no hay nadie fuera de alguien. No hay nadie sin alguien. El espacio no está fuera de ti. Hay alguien sin nadie. Nadie está fuera de ti. Ya no hay espacio al interior de nada. Ya no hay espacio sin nada. Estás sin nada. Ya no hay espacio sin nadie. Estás sin nadie. El espacio no está al interior del espacio. Nada está sin él. Ya no hay espacio al interior del espacio. Ya no hay nadie sin nadie. No hay nada sin ti. No hay nada al exterior de ti. Ya no hay nadie en nada. Nadie está en alguien. Nada está en alguien. Nadie es menos fuera de nada que tú. Hay alguien dentro de ti. Ya nada está dentro de ti. Estás en alguien. (Ya no hay nadie.)⁵¹

Este texto no tematiza un acontecer escénico sino que lo atraviesa con interrogantes. Si la pregunta puede ser ¿qué somos y qué hacemos aquí?, el recurrir a palabras vuelve esta pregunta más radical, más virulenta, más ineludible. Novarina añadía que «no es la composición del personaje, sino la descomposición de la persona, la descomposición del hombre lo que se hace sobre el escenario».⁵² Pero el texto no cuestiona el evento escénico, sino que interroga las sensaciones que el espectador experimenta al mirar este evento. En este sentido el *texto-pregunta* atraviesa el escenario: llega a la sala. O, más exactamente, si el texto parece cuestionar el evento escénico es para interrogar más a fondo el sentir del espectador –lo que de él se descompone y recompone al sentir así–. Si el espectador es persona, es en tanto que ente que siente. Por ejemplo, en *Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada*,



la especie de subtítulos proyectados mientras un adolescente da un testimonio de su vida en uno de los barrios pobres de Buenos Aires no propone una exacta traducción del testimonio sino que se dedica a poner en duda la autenticidad de dicho testimonio.⁵³ Pero la ironía que se manifiesta allí no concierne tanto al adolescente sino a la postura que adopta el público para escuchar este tipo de relato (piedad, pena, conmisericordia, paternalismo). El cinismo de los subtítulos suena como una llamada o bien una provocación a oír este testimonio de otra manera, probablemente menos superficial.

He aquí un tropismo recién aparecido que, al querer enfocar la partitura de acciones ejecutadas por los actores como un texto, incluso como la Nueva Forma de texto para el teatro, se desatiende totalmente. Es posible, en efecto, que la vuelta de tuerca señalada al comenzar esta reflexión (el espectador llega al principio) se acompañe de otra vuelta de tuerca más, esta vez en cuanto al texto. Y querer salvar a toda costa el texto como propiedad exclusiva del escenario solo sirve para



cegar la vista. Si otrora el texto antecedía al acontecer escénico (incluso era el punto de partida de este acontecer), no sería absurdo convenir ahora que la cronología ha probablemente sufrido un cambio radical: hoy en día a lo que se apunta, *in fine*, es a la producción textual del espectador. Este *textopropuesta* no viene antes sino después; y no es el punto de partida sino el punto de llegada.

Un trabajo que un servidor organizó con estudiantes de la maestría en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia no involucraba una gran cantidad de texto: la lectura de un pasaje de *El mago de Viena* de Sergio Pitol (pasaje cuya dimensión absurda era más que obvia), algunas preguntas de carácter íntimo que actrices susurraban al oído de los espectadores y un par de párrafos con tonalidad irónica sacados de 2666 de Roberto Bolaño. En fin, había muy poco texto y, cuando había, se usaba para confundir, complejizar o cuestionar. Gran parte del tiempo no había palabras, ni dichas ni proyectadas. Pero a las pocas horas de presentarse por primera vez, este trabajo ya estaba acompañado de un texto afirmativo, largo, detallado, personal. Este texto había sido escrito por un espectador al salir de la función y colocado en internet dos días después.

Todo parecía programado por el azar. El miércoles 28 de abril de 2010 me invitaron a presentar un documental sobre Yves Klein en el Centro García Márquez de Bogotá. Hablé sobre la revolución azul, sobre los orígenes del *performance*, del *body art*, de las instalaciones, del vacío como territorio de la provocación. Al día siguiente, en el mismo sitio, hablé sobre Pina Bausch, a propósito del Día Internacional de la Danza. Hablé sobre la danza-teatro, la repetición, las relaciones entre las imágenes en movimiento grabadas y las imágenes en movimiento en vivo, irrepitibles. Unas horas más tarde, estaba en la Universidad Nacional de Colombia, presenciando el Laboratorio de la maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, bajo la dirección de Jean-Frédéric Chevallier. El círculo comenzaba a cerrarse y volvía a abrirse. No pensaba citar mis dos experiencias autobiográficas previas. Pero lo siento, no se puede guardar distancia en una aventura como la que viví el jueves 29 de abril a las seis y treinta de la tarde en el salón 209 del edificio de Diseño Gráfico. Y no se puede porque el trabajo mismo invitaba a un viaje a través de la percepción y de los instintos en los que nosotros, los espectadores, estábamos involucrados, más allá de la simple experiencia racional.

[Aquí Sandro Romero Rey, quien escribió este texto, hace un minucioso y extenso recuento de los diferentes acontecimientos que componían el montaje.]

Al llegar a casa, húmedo, bañado en recuerdos y en los restos de la lluvia, me di cuenta de que el trabajo (¿el trabajo?) que acababa de ver se llamaba *La melancolía se nutre de su propia impotencia*. Entonces entendí lo que me pasaba. Entendí por qué había salido huyendo, casi sin despedirme de nadie, con Yves Klein y Pina Bausch y Jean-Frédéric Chevallier entre pecho y espalda. Entendí que sí, que claro, que la melancolía se nutre de su propia impotencia y yo había sido víctima de una agresión flagrante del pasado, de una sensación dema-

siado profunda, donde se me cruzaron los cables de la memoria y me sentí agotado, maniqué sin brazos y sin piernas, entendí y acepté cómo este tipo de arbitrariedades artísticas pueden ser incómodas para la gran mayoría, comprendí por qué las evitamos y, al mismo tiempo, las podemos valorar sin reservas, porque sí, porque son viajes hacia el delirio de las sombras, hacia los besos robados y los amores locos, son piezas fractales del horror y de la dicha, de las cuales salimos airosos, luego de sumergirnos, sin escafandra. Una hora después, tras la huida, llegué a casa y los tubos del agua estaban rotos. Había que llamar al plomero. No me molestó que se hubieran roto los tubos del agua de mi apartamento. Era apenas entendible.⁵⁴

Es interesante notar aquí que la primera parte del texto se asemeja a lo que calificábamos de funcionamiento débil mientras la segunda (a partir de «el círculo comenzaba a cerrarse») se acerca a lo que llamábamos un texto fuerte. Una abre y deja pasar; la otra arma y empuja. Pero fuera de estos dos paralelos, el texto en la escena y el texto del espectador parecen tener consistencias y propósitos bastante diferentes. El texto en el escenario cuestiona o procura agudizar y profundizar las preguntas –llamémoslas ontológicas– que uno ya tiene. A cambio, el texto del espectador busca exponer la experiencia de uno, a veces explicar el sentido o la ausencia de sentido que tiene esta experiencia y, en ciertos casos, plantear nuevas rutas para la acción de uno como persona.

Así, cuando se recurre a las palabras en escena, la función del texto tiende a interrogar y poner en duda, mientras la del texto producido por el espectador (cuando el espectador produce un texto) consiste en proponer y afirmar. Uno deconstruye, otro reensambla; uno demultiplica, otro hila. La diferencia de funciones estaría contenida en esta suerte de poesía que Hamlet escribe a Ofelia:

Pon en duda que las estrellas son de fuego,
pon en duda que el sol gira,
pon en duda la verdad misma,
mas no dudes que te amo.⁵⁵

El pronombre-sujeto «tú» pertenecería al texto en escena y estaría dirigido al espectador: «pon en duda». El pronombre «yo» se enunciaría desde el texto del espectador, como este «yo amo» –una inscripción del deseo en el presente.

EL ARTISTA-ESPECTADOR Y EL ESPECTADOR-ARTISTA

El repaso por estas tres palabras-perogrulladas del teatro (espectador, actor y texto) no esboza una cartografía tan clara ni

tan nítida del acontecer escénico contemporáneo. Sin duda, haría falta desarrollar todavía mucho más los vínculos lógicos y funcionales entre cada uno de estos términos –entender con más detalle el modo de operar del triángulo que ellos *in fine* conforman–. Seguramente también sería necesario incluir estas tres nociones en el marco de una reflexión más general acerca del gesto teatral: no hemos mencionado al director de escena, tampoco al resto de los artistas que lo ayudan para concebir primero y luego construir un montaje teatral: escenógrafo, vestuarista, iluminador, musicalizador, videoasta, etcétera. He aquí lagunas que restan exhaustividad al análisis.

Pero el verdadero talón de Aquiles de este estudio del espectador, el actor y el texto radica en otra parte, en una posible contradicción entre la hipótesis implícita en este estudio (para que funcione el teatro a toda potencia hay que dejar de fijar de antemano sus funciones) y la serie de observaciones a las que finalmente se llega: los efectos del texto o de cada una de las modalidades actorales sobre el espectador, incluso el efecto de la llegada del espectador al teatro, pueden sonar a funciones bastante fijadas. ¿Cómo conciliar, pues, la apertura reivindicada (su carácter no predecible) con la afirmación de que existe una relación (predecible) entre, por un lado, la manera con la cual está construido el acontecer escénico y, por otro, los efectos experimentados por los espectadores? ¿Cómo conjugar la necesidad de lo imprevisible dentro de un mecanismo que parecería ser previsible en cuanto a los efectos que produce, o, por lo menos, en cuanto a la manera de producir estos efectos? El problema es tanto más complicado de resolver en la medida en que hoy en día –y lo recuerda con agudeza Jacques Rancière– «la eficacia estética significa la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado».⁵⁶ De hecho, si ahora las artes se vuelven convincentes (alcanzan cierta eficacia estética) es precisamente porque no buscan convencer (imponer tal o cual efecto estético).

La contradicción suena aporética. Sin embargo, un elemento de respuesta apareció al comienzo de este análisis, con la interesante confesión de Rodrigo García. El director de escena español decía: «Es una utopía necesaria para seguir trabajando pensando que uno puede hacer algo [...] al público».⁵⁷ Es decir: surte efectos el hecho de creer que se surtirán efectos

mientras, en realidad, no se surten tal y como se planeó. El acto del juicio –de parte del artista escénico– reside en el saber que los efectos ideados desde la escena (en el tiempo de los ensayos) son distintos de los efectos que se producen en realidad en cada espectador (en el tiempo de la presentación teatral). Y he aquí una «utopía necesaria» porque hace falta pensar la construcción del evento escénico en términos de efectos estéticos producidos en el espectador. Es la manera que tenemos, hoy, de distinguir qué elementos se escogen para componer una escena. Y es también necesario que sea una «utopía» –y que se ubique como tal– porque de otra manera el teatro se volvería otra vez una maquinaria de imposición sin ninguna pertinencia artística. Si el director de escena, o bien el actor, creyera que lo que él ideó producir es lo que, de verdad, se produce, su trabajo dejaría enseguida de producir efectos –la imposición suele ser contraproducente–. En otros términos, el artista necesita ser consciente de lo erróneo de su intención, del carácter ilusorio de ella. Es con esta condición que, en el acontecer teatral, se abren el tiempo y el espacio a lo imprevisible y lo inesperado y que esta doble apertura se vuelve una zona espacio-temporal de actividad del espectador.

Pero decir eso tampoco resuelve por completo la aporía. Más bien, hace aparecer una nueva contradicción. En efecto, se recuerda que Rodrigo García entiende manejar a los espectadores de tal forma que dirijan su mirada allí donde, durante todo el día, no han querido mirar. El director de escena trabaja con la ilusión de que conseguirá hacer que los espectadores miren hacia donde no querían. Ahora bien, se ha mencionado el hecho de que el espectador era una suerte de huésped que sirve para ser servido. Se ha precisado también que, una vez que haya sido acogido y que se le haya dado un lugar desde el cual sostener en confianza su mirada, el servirlo implica exigirle un poco más. Que el espectador se sienta bien para sentir facilita que sienta lo que no quería sentir. Pero eso no basta. Esta explicación no es suficiente para reducir el tamaño de la contradicción: por un lado, se sirve al espectador y, por otro, se le pide hacer *exactamente* lo que no quiere.

Pero estamos en el entendido de que el adverbio «exactamente» es utópico –es una «utopía necesaria»–. Y *u-topos* significa sin «topos», sin lugar. Es decir: la determinación de curvar la mirada es una intención que no apunta a ningún lugar determinado. Es decir, todavía: se quiere que el espectador quiera querer mirar hacia donde no quería sin saber con certeza dónde está ese lugar que no quería mirar. La operación es u-tópica en este sentido: apunta hacia un lugar sin lugar. Y dicho eso, se resuelve parte de la contradicción. La intención de curvar la mirada no preestablece nada dado, ya que, en realidad, no se sabe en qué dirección curvarla. No se tienen las coordenadas del «topos». Y la imposibilidad de apuntar en

dirección del lugar real quita al gesto teatral contemporáneo lo que hubiera podido entenderse a primera vista como una imposición. Es porque el «exactamente» falla que lo demás se puede. No se obliga al espectador a hacer lo que no quiere porque no se sabe «exactamente» qué es lo que no quiere. De hecho, numerosos son los espectadores de Rodrigo García que, lejos de sentirse obligados contra su voluntad, disfrutaban plenamente sus puestas en escena: no experimentan sufrimiento sino placer y júbilo. Un servidor es de ellos.

Es que la contradicción se resuelve en la práctica: la única manera que tiene el director escénico de aproximarse a este lugar del cual no tiene las coordenadas exactas es volverse espectador. Y eso sí tiene lugar. Se ha citado varias veces al director de escena Romeo Castellucci. Ahora leamos lo que él anota después de haber presenciado el ensayo de una de sus obras –otro texto del espectador entonces:

Durante el primer ensayo de *Giulio Cesare*, cuando la pancarta (con el texto: «eso no es un actor») baja sobre el cuerpo de Cristiana, lloré a escondidas. Hay algo inexpresable, algo que vuelve esta pequeña frase una frase cargada de una fuerza sobrehumana, muy triste, y con una profunda verdad que, sin embargo, no se entiende. Como una sensación final de toda la humanidad, sola, frente a los milenarios, con su pobre instrumento, único y confuso, completamente inútil: la palabra.⁵⁸

Aquí se pueden usar las distintas nociones que propusimos en cuanto al actor, al espectador y al texto. El cuerpo de Cristiana funciona primero como *cuerpo singular* y, ya cubierto por la pancarta, como *cuerpo aminorado*. El espectador (Castellucci) experimenta una sensación (llora, pues) y luego trata de dar a esa sensación un sentido (habla de una «sensación final de toda la humanidad»). El texto en escena (la pancarta que dice «eso no es un actor») vuelve más oscura la experiencia e, incluso aquí, la pregunta que sostiene, combinada con el cuerpo singular, genera algo de disonancia. De hecho, más adelante en sus anotaciones (es decir, otra vez, en el texto del espectador), Castellucci explica de esta manera el porqué de su repentino llanto.

He aquí lo que faltaba a este presente análisis: si existen varias modalidades actorales y distintas naturalezas de textos, hay también diferentes tipos de espectadores, o por lo menos, dos: el *artista-espectador* y el *espectador-artista*. El primero modifica la escena hasta ya no querer hacerlo, porque, sigue Castellucci, se alcanzó una suerte de «supremacía de la experiencia»⁵⁹ sensorial. El *artista-espectador* modifica el acontecimiento teatral hasta no querer más que sentir. Porque lloró y su llanto fue íntimo (se tuvo que esconder), ya

no necesita modificar la escena. Y al sumergirse a su vez en esta experiencia sensorial, el segundo espectador –es decir, el *espectador-artista*– empieza a reconsiderar (dar sentido a) su propia existencia. Es Sandro Romero Rey, espectador, quien al presenciar la función curva su mirada, la curva artísticamente. Es él quien al curvarla así se vuelve, de cierta manera, artista de su vida –recordemos la irrupción final del plomero en su casa–. Es también la espectadora de *Máquina-Hamlet* que decide inventar nuevas formas de comportarse con sus hijos.

El límite (en el sentido de las matemáticas) al cual tiende el *artista-espectador* es volverse puro espectador (porque ya no hay nada que modificar en la escena). El límite al cual se acerca el *espectador-artista* consiste en abandonar la función corriendo para volverse ya el creador de su vida. Pero nunca se alcanzan por completo estos dos límites. Son tendencias, lances, reales por cierto, entre contemplación y acción.

teatro del presentar, es decir, un escenario para lo que tiene lugar aquí y ahora, bajo la mirada de los que están presentes.

3 Castellucci desarrolló esta reflexión durante una conferencia organizada por el periódico Le Monde en el jardín de la calle Mons, el 18 de julio, durante el Festival de Avignon, 2005.

4 Ambos montajes se estrenaron en el marco de la Tercera Noche de Teatro (sala y sótano del Teatro Arquitecto Carlos Lazo, UNAM): *Contando borreguitos*, dir. Héctor Bourges, prod. Teatro Ojo, Fonca, México, 2007; y *Bombay Railways*, dir. Jean-Frédéric Chevallier, prod. Proyecto 3, Fonca, México, 2007.

5 La lista de los *Needlapb* se encuentra en <http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?t=FR&a=v&id=NEEDL>.

6 Véase Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével: «La curvatura dello sguardo: conversazione con Romeo Castellucci», en *Corpi e visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, coord. Antonio Audino, Artemide, Roma, 2007, pp. 113-122.

7 *SRE: Visitas guiadas*, dir. Héctor Bourges, prod. Teatro Ojo, Teatro UNAM, México, 2007 y *Champ d'expérience premier*, dir. Bruno Schnebelin, prod. Ilotopie, Festival de Avignon, Francia, 1993.

8 Jorge Dubatti: *Filosofía del teatro I. Convivio*, experiencia, subjetividad, Atuel, Buenos Aires, 2007, p. 158.

9 Véase Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, París, 2001.

10 *Dans la solitude des champs de coton*, dir. Patrice Chéreau, prod. Théâtre des Quartiers d'Ivry, Francia, 1995.

11 *¿Dónde estaré esta noche?*, dir. Claudio Valdés Kuri, prod. Teatro de Ciertos Habitantes, INBA, México, 2004; *The Other Story*, dir. Supriyo Samajdar, prod. Bhabhan, India, 2011.

12 Rodrigo García: «Teatro para resistir», en *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, UNAM/Escenología/Proyecto 3, México, 2004, pp. 110-111.

13 Véase Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, París, 2002, p. 292.

14 *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they are hurting each other*, dir. Robyn Orlin, prod. Dance Umbrella, África del Sur, 1999.

15 Véase Fabienne Darge: «Castellucci arrête le Christ à Avignon», *Le Monde*, 23 de julio de 2011; y René Solís: «Christ d'alarme», *Libération*, 22 de julio de 2011.

16 *France Culture*, noticiero de las 6 p.m., 21 de julio de 2011.

17 Véase Henri Michaux: *Misérable miracle. La mescaline*, Gallimard, París, 1972.

18 *Máquina-Hamlet*, dir. Jean-Frédéric Chevallier, prod. GDF, Proyecto 3, México, 2004.

19 Para más detalles sobre la cronología de este proceso que lleva al espectador de un sentir a un pensar, véase Jean-Frédéric Chevallier: «Fe-

NOTAS

1 Véase Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar», en *Citru.doc: Cuadernos de Investigación Teatral*, no. 1, CITRU, México, 2005, pp. 176-185; y Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar y resistencia al neo-liberalismo», en *Líneas de Fuga*, no. 20, Casa Refugio Citlaltépetl, México, 2006, pp. 6-22.

2 Insistía yo entonces sobre el hecho de que el gesto teatral contemporáneo consiste en una experiencia específica de la presencia donde se apuesta que la copresencia física de actores y espectadores basta para provocar el evento. Se opera así una inflexión de perspectiva: aparece un



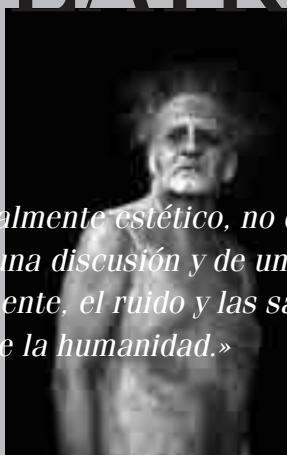
- nomenología del presentar», en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, no. 13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, pp. 49-83.
- 19 Gilles Deleuze: «Un manifeste de moins», en Carmelo Bene y Gilles Deleuze: *Superpositions*, Minuit, París, 1979, p. 89.
- 20 *Testigos de las ruinas III*, dirs. Rolf y Heidi Abderhalden, prod. Mapa Teatro, Colombia, 2005; *Kara Mi*, dir. Ushio Amagatsu, prod. Sankai Juku, Japón, 2010.
- 21 Hans-Thies Lehmann: ob. cit., p. 233.
- 22 Yoshi Oida: *Un actor a la deriva*, en *El Milagro*, México, 2003, p. 30.
- 23 Paola Torres: «Crónica de cuatro montajes en tres tiempos» (informe académico, licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), UNAM, México, 2011, p. 20.
- 24 *Masurca Fogo*, dir. Pina Bausch, prod. Tanztheater Wuppertal, Alemania, 1998.
- 25 *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, dirs. Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével, prod. Teatro UNAM, Fonca, Conaculta, Proyecto 3, México, 2009.
- 26 *Crescita XII* (2005), *Inferno* (2008) y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), dir. Romeo Castellucci, prod. Societas Raffaello Sanzio, Festival de Avignon, Italia, Francia.
- 27 Aparece aquí otra diferencia entre la labor del actor y la del espectador. Los movimientos del primero son ante todo físicos o externos, mientras que los del segundo son prioritariamente espirituales e internos. Gilles Deleuze habla, por ejemplo, del «movimiento de la *Fisis* y de la *Psyche*» (véase Gilles Deleuze > *Différence et répétition*, Minuit, París, 1968, p. 18). La pertinencia del primero depende de la realidad del segundo. Lo que da validez a un movimiento externo en el escenario es su capacidad para despertar movimientos internos en la sala. Otra manera de decir lo que decíamos anteriormente: la actividad del actor consiste, pues, en atender a los espectadores-invitados.
- 28 *Endstation Amerika*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2001.
- 29 Véase Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, París, 1985, pp. 165-202.
- 30 *Prénom: Carmen*, dir. Jean-Luc Godard, prod. Antenne 2, Francia, 1983.
- 31 *Norden*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2007.
- 32 *Macbeth*, dir. Serge Noyal, prod. Théâtre de Chatillon, Francia, 1993.
- 33 Véase Jean-Frédéric Chevallier: «Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más...», en *Educación Estética*, no. 3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 253-309.
- 34 La conmoción despierta un sentimiento que se puede reconocer y nombrar. Al contrario, el estremecer es un proceso que implica la imposibilidad de ubicar un porqué. Se trata de sentimientos que surgen a la par que surgen otros, sin que se logren explicar esos múltiples surgimientos. Se detiene la posibilidad de caracterizarlos. Véase Jean-Frédéric Chevallier y Ángeles Batista: «Investigación en Proyecto 3: provocar los sentidos, dar sentido», en *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, UNAM/Escenología/Proyecto 3, México, 2004, pp. 79-90.
- 35 Véase Laurence Bertrand-Dorléac: *L'ordre sauvage: Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, París, 2004.
- 36 Paola Torres: ob. cit., p. 27.
- 37 Gilles Deleuze: «Un manifeste de moins», ob. cit., pp. 92-94.
- 38 *Ship in a View*, dir. Hiroshi Koike, prod. Pappa Tarahumara, Japón, 2002.
- 39 Jean-Luc Nancy estudia esta posibilidad y sus consecuencias en «La représentation interdite», *Au fond des images*, Galilée, París, 2003, pp. 57-99.
- 40 Gilles Deleuze: «Un manifeste de moins», ob. cit., p. 126.
- 41 *Aegri Somnia*, dir. Jean Lambert-Wild, prod. Festival de Avignon, Francia, 2005.
- 42 *Und ich sah das lamm auf dem Berg Zion: Offb.* 14,1, dir. Va Wöfl, prod. Neuer Tanz, Alemania, 2011.
- 43 *Giulio Cesare*, dir. Romeo Castellucci, prod. Societas Raffaello Sanzio, Italia, 1998.
- 44 Por ejemplo, en *Devi Mahatmyam*, dir. Mallika Sarabhai, prod. The Darpana Performing Group, India, 2007.
- 45 El director francés Olivier Py usa a menudo esta aberrante distinción. Véase «Olivier Py, direction Avignon», en *Le Monde*, 16 de abril de 2011.
- 46 Rodrigo García: *L'Histoire de Ronald le clown de chez Mc Donald's - J'ai acheté une pelle à Ikea pour creuser ma tombe*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 83.
- 47 Marivaux: «Le dénouement imprévu», en *Théâtre complet*, Gallimard (Pléiade), París, 1949, p. 399.
- 48 Véase <<http://www.proyecto3.net/actividades-teoricas-al-rededor-de-la-tercera-noche-de-teatro-a931918>>.
- 49 Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével: «Texto fuerte/Texto débil», en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, no. 4, Manizales, 2010, p. 21.
- 50 Véase Gilles Deleuze: «L'épuisé», en Samuel Beckett: *Quad*, Minuit, París, 1992, pp. 62-63.
- 51 Valère Novarina: *Je suis*, P.O.L., París, 1991, pp. 7-17.
- 52 Valère Novarina: *Le théâtre des paroles*, P.O.L., París, pp. 22, 24.
- 53 *Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada*, dir. Rodrigo García, prod. Festival de Avignon, Francia, 2007.
- 54 He tenido que recortar bastante el texto de Sandro Romero Rey. La versión completa con el título «La melancolía se nutre de su propia impotencia 30/04/2010» se encuentra en: <http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450020077>.
- 55 William Shakespeare: *Hamlet*, acto II, esc. 2, trad. de Jean-Frédéric Chevallier.
- 56 Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008, p. 61.
- 57 Rodrigo García: «Teatro para resistir», ob. cit., p. 110.
- 58 Romeo Castellucci: *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 97.
- 59 Íd.

REFLEXIONES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO CRÍTICO

JULIAN BOKSER

Buenos Aires, 1980. Es licenciado en Psicología por la Universidad de Buenos Aires y docente universitario. Forma parte del equipo de Críticos e Investigadores Teatrales del Centro Cultural de la Cooperación coordinado por Jorge Dubatti y del Área de Investigación en Ciencias del Arte.

«El mundo teatral, o más generalmente estético, no deja nunca, por esencia, de ser el lugar de una discusión y de un combate donde resuena, sorda o brutalmente, el ruido y las sacudidas de las luchas políticas y sociales de la humanidad.»



LOUIS ALTHUSSER, «El Piccolo, Bertolazzi y Brecht», en *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1965, p. 123, nota al pie.

INTRODUCCIÓN

Mi interés y mi intención es plantear algunas ideas, conceptos y teorías (por supuesto que siempre ligadas y encarnadas en prácticas que las tensionan) que contribuyan a problematizar las relaciones entre el teatro y la política. Discutir y debatir sobre estos temas es un ejercicio fundamental para poder seguir avanzando en el desarrollo del pensamiento y la acción de las experiencias que buscan transformar las relaciones sociales desde las prácticas escénicas.

Que todo teatro es político, incluido aquel que *pretende* no serlo, es algo que a esta altura no merece discusión. En todo caso, la interrogante y el desafío, actuales pero también históricos, que se imponen son conocer y distinguir cuáles podrían ser algunos modos –y ya no modelos– para el desarrollo de un teatro crítico, contrahegemonico, transformador y cuestionador del statu quo.

Las experiencias situadas en el cruce entre el teatro y la política se encuentran atravesadas por múltiples tensiones de niveles muy distintos a la vez que enfrentan desafíos heterogéneos. Las actividades escénicas plantean interrogantes a diversos imaginarios sociales instituidos y, lejos de ser simplemente simbólicas, están entrelazadas con prácticas materiales que consolidan o cuestionan las relaciones sociales: la cultura y el arte se encuentran indisociablemente ligados a los aparatos de producción y circulación que rigen una sociedad. El intento de abandonar posturas simplificadoras no implica desconocer la capacidad crítica de la acción teatral, sino justamente reconocer su potencial transformador y sus aportes a las distintas luchas: existen muchos casos en los que prácticas escénicas se enmarcan dentro de formas de disputa resistencia. A partir de 1945 se constata que aquello que fue experimental pasó a ser norma,¹ y estrategias que en otro tiempo pudieron resultar revulsivas hoy forman parte del statu quo, lo que hace nece-

sario repensar los modos de producción y de circulación del teatro en nuestra sociedad, sobre todo en aquellos casos en los que se busca algún efecto cuestionador.

Las preguntas y las respuestas sobre esta temática tienen no solamente implicancias epistemológicas, sino que abren también a la dimensión ética y política, ya que dan cuenta de un posicionamiento que no puede ser «inocente» ni «objetivo», y que debe ser revisado una y otra vez. Como plantea Patricia Devesa:

este tipo de investigación requiere de un tipo especial de investigación, me refiero tanto a la metodología como al investigador que esté en permanente contacto con el acontecimiento escénico y en relación constante con los movimientos y organizaciones sociales y políticas.²

El contacto directo obliga a una constante revisión del marco conceptual, lo cual constituye un desafío ya que en muchos casos hay una interpelación a los propios saberes que exige un trabajo de deconstrucción y reconstrucción de conceptos y de prácticas.³ Para esto fue necesario elucidar los propios conceptos y los propios modos de pensar y actuar: en tal sentido, no se trata de ir a legitimar lo ya sabido y confirmar hipótesis, sino de

interrogar los propios enunciados y las propias prácticas al mismo tiempo que se avanza en el conocimiento. Es preciso tomar distancia de la idea del teatro como *objeto* de conocimiento y es preferible pensar en un campo de problemas conformados por múltiples inscripciones: institucionales, políticas, históricas, geográficas, etcétera. Es necesario también incorporar nuevos criterios y utilizar herramientas conceptuales que permitan un abordaje multirreferencial.⁴ En este recorrido ha sido muy útil también poder habilitarse a pensar y trabajar de un modo transdisciplinario. Esto ha servido para no acotar el campo de análisis y para desmarcarse de miradas que intentarían explicar todo desde una sola disciplina.

SOBRE LA «AUTONOMÍA ESTÉTICA»

En primer lugar, habría que problematizar la noción de esferas estancas y cerradas sobre sí mismas, tal como habitualmente se las considera en el imaginario instituido del sentido común («la economía», «la política», «el arte»). La propia concepción de esferas separadas es ideológica e histórica: corresponde al surgimiento del capitalismo, que fragmenta en planos (sobre todo a la economía y a la política) y los autonomiza. Esto no quiere decir que la citada división no tenga efectos:



la ideología no es una ilusión ni un engaño, sino que produce realidad y la parcelación en esferas es efectiva en ese sentido. Pero justamente por eso no se puede seguir pensando «lo político» como una cualidad que le corresponde a algunas obras sí y a otras no de acuerdo a su contenido, su forma o las relaciones entre ambos. Como plantea Brian Holmes, lo político no es un adjetivo circunstancial sino un atravesamiento permanente.⁵ Por la propia complejidad del quehacer artístico, las relaciones entre las funciones estéticas y las funciones sociales nunca son lineales ni claras. Según Rancière, la relaciones entre el arte y la política no están definidas por un pasaje de lo ficcional a lo real (o viceversa) y la relación entre estos ámbitos no es de exterioridad, sino que tanto uno como el otro permiten generar nuevas configuraciones de lo visible, lo decible y lo factible, rebelándose contra el sentido común y generando visiones polémicas que contrastan con la visión hegemónica. El teatro es una práctica entre prácticas, lo cual implica relaciones múltiples con otras esferas, con las cuales no se establecen ni relaciones de causalidad lineal ni relaciones de autonomía absoluta; es una práctica que sobredetermina, a la vez que es sobredeterminada, a otras prácticas. Producir revoluciones en el ámbito del teatro (como por ejemplo lo hizo Brecht según Althusser) tiene efectos más allá de los límites de esta esfera: su influencia puede extenderse sobre otras formas. «Lo artístico» no es entonces una capacidad individual ni una característica de ciertas puestas en escena sino un espacio en el cual se dan disputas a partir de la posibilidad de desplazamientos y desencuentros con la ideología dominante. Lamentablemente, ha habido a lo largo de la historia algunas lecturas reduccionistas que generaron visiones estrechas de esta relación, ligadas al utilitarismo y a la prescripción de un conjunto de reglas a seguir.

Es difícil apostar a un arte crítico en un mundo donde, como dice Jameson, todo se ha vuelto arte, o al menos pretende hacerlo. Hoy se hace necesario repensar los modos de combinación de teatro y política, dejando de considerar este encuentro como la combinación o la superposición de dos esferas estancas. Lo específico del arte debe ser entonces considerado con respecto a la sociedad como un todo y no simplemente por lo que suceda al interior del ámbito artístico: debe ser analizado según el modo en que se constituye formando parte de las distintas prácticas sociales en una coyuntura histórica social dada.

El teatro que se constituye como alternativo debe lograr debilitar los centros de poder cultural, alterando sus je-



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

rarquías y sus valores y mostrando aquello que la sociedad niega. Aún bajo las condiciones que le impone el capitalismo, el teatro no se reduce a una pura mercancía y mantiene siempre su valor utópico e incluso la posibilidad de transgredir las formas ordinarias de la mercancía. El activismo teatral ha sido, es y seguramente seguirá siendo, una herramienta de intervención política en la búsqueda de la emancipación y la liberación de los sectores marginados, oprimidos, subalternos o dominados, según las múltiples denominaciones.⁶ Los artistas que acompañan y militan los procesos de transformación social reconocen el campo de la cultura (en general) y de las artes escénicas (en particular) como un terreno propicio para disputar hegemonía a las clases dominantes, en tanto conciben el campo de la cultura como un territorio en el que se disputa la producción de sistemas de valores y significaciones sociales. A pesar de todas las dificultades y los desencuentros, estamos obligados a seguir pensando las relaciones entre teatro y política, que lejos están de haber sido aclaradas o dilucidadas; incluso parecería que esa tarea (la de establecer cuál es esa relación) es imposible. Sin embargo, seguimos intentando hacerlo por todos aquellos que aún buscan en el teatro caminos para la transformación, por todos

aquellos que lo hicieron y por todos aquellos que anhelan y luchan por un mundo distinto, lejos de las guerras, el hambre y la barbarie del capitalismo.

ALGUNAS DEFINICIONES POSIBLES PARA UN TEATRO CRÍTICO, CONTRAHEGEMÓNICO Y TRASFORMADOR

Los puntos que siguen no pretenden ser un decálogo ni un conjunto de recetas cerradas, sino simplemente aportar pistas que en todo caso sirvan mucho más como punto de partida que como conclusión definitiva: Busca atacar a las relaciones sociales hegemónicas, moldeadas según las necesidades del mercado a través de la comunicación mediática.

Convoca a los espectadores a participar activamente en la construcción de sentido, en vez de obligarlos a ser simples receptores pasivos. Sin embargo, no se trata solamente de terminar con la pasividad del espectador sino de reexaminar su actividad.

Se aleja de estructuras panfletarias y permite desnaturalizar los sentidos hegemónicos.

Busca sacudir la conciencia adormecida generando un «paisaje inédito de lo visible»,⁷ un terreno de discordia con el orden establecido y otra distribución política de la mirada, que se presenta como alternativa.

Resiste la espectacularización de las imágenes, una de las características centrales del capitalismo consumista.⁸

Genera dudas y cuestionamientos a los pactos hegemónicos sobre lo que una vida debiera ser, enunciando una crítica de las relaciones de poder.

Desordena la percepción sobre las relaciones entre los hombres y para con la sociedad, produciendo un hiato, un salto en la comprensión ordenada de lo que es nuestra sociedad.

Busca despertar la actividad, interrogando sobre las propias prácticas y los propios imaginarios. Se busca mostrar, a la vez que generar, nuevas miradas sobre la relación entre lo cotidiano y lo establecido. Permite interrogar críticamente, a partir de formas estéticas, sobre el hombre y su época.

Se ubica por fuera de los límites institucionales clásicos, interpelando de ese modo los modos más habi-



tuales de producción y circulación del arte en nuestras sociedades.

Busca que los espectadores cuestionen aquello que está naturalizado y permite desarmar las visiones monolíticas y cerradas, permitiendo el surgimiento creativo de nuevas perspectivas.

Genera territorios de subjetivación alternativa, ligados a la resistencia política y cultural.

La propia operación de *ver* está problematizada, lo cual permite la reflexión crítica sobre el modo de estructurar y constituir las zonas de visibilidad e invisibilidad. Lo que se produce es una mirada renovada, que incluye un trabajo sobre el ejercicio de *ver* y genera una transformación.⁹

Plantea no solamente otras respuestas, sino sobre todo otras preguntas, otro modo de sembrar los problemas que permitan abrir una brecha en el imaginario social instituido.

El arte crítico es aquel que puede abrir líneas de sepa-

ración en lo real y que conmueve el campo de lo dado, permitiendo además la construcción de otras formas en un proceso indeterminado.¹⁰ Aquellas obras que logran *demistificar* las relaciones sociales pueden participar en la acumulación de contradicciones que provocan situaciones de ruptura y transformación.

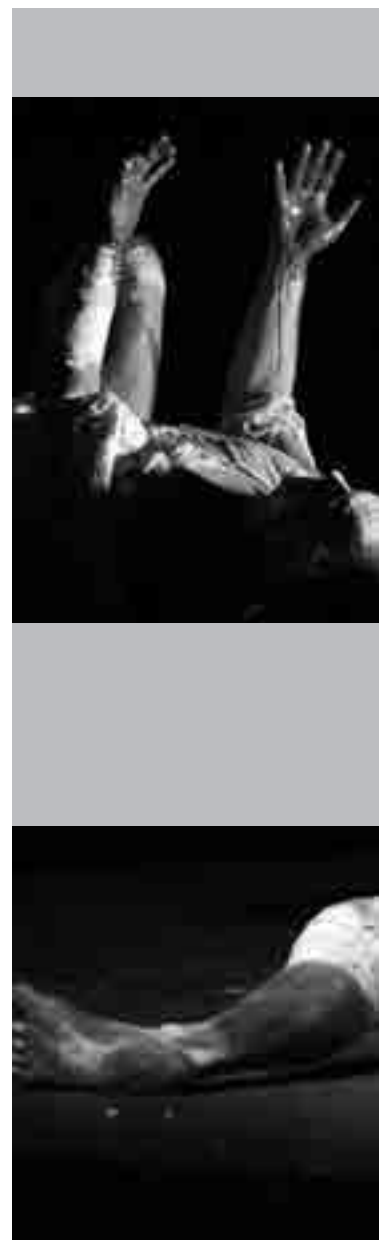
SOBRE LOS EFECTOS Y LA IMPOSIBILIDAD DE DIRECCIONAR

El arte se resiste a ser un instrumento de reconocimiento lineal y no tiene la lógica de un juicio predicativo que permitiría expresar, de modo tajante y unívoco, «esto es así». No se deja cristalizar en un resultado, sino que en su movimiento, y a partir de su carácter procesal, no deja que se interrumpa el conflicto de las interpretaciones. El efecto de ruptura con lo establecido que genera el teatro (que incluso permite imaginar otras formas de sociedad) no puede ser determinado ni direccionado de antemano, ya que no hay forma de determinar y calcular los efectos de una obra de teatro: la obra es una potencia en movimiento, abierta y disponible para los que la atraviesan. Es el cambio de horizonte que se propone desde el arte lo que permite que surjan nuevos problemas, nuevas preguntas y la posibilidad de construir nuevas respuestas.¹¹

La mayoría de los intentos de politizar al teatro se inscribieron en la tradición mimética y partieron de la premisa de mostrar los signos de la dominación, exponer hechos indignantes, burlarse de ellos y dejarlos en evidencia. En ellos, la conexión causa-efecto aparece de modo lineal y se busca que no haya rupturas entre la intención y el resultado.¹² Sin lugar a dudas, la noción de finalidad (en lo que al teatro se refiere) debe ser problematizada y repensada. Uno de los principales problemas del modelo mimético no se relaciona con la mayor o menor pericia del artista, sino que parte de suponer continuidad lineal entre causa y efecto. No es el contenido de los mensajes lo que importa (o lo que *falla*), sino el dispositivo de transmisión de ese mensaje. Si la obra confirma lo que el espectador busca cuando va al teatro, todo permanece fijo, no hay movilidad sino simple confirmación y reconocimiento. En cambio, si el teatro logra conmover las estructuras a partir de su movimiento, se hace posible producir un nuevo tipo de espectador.

Adorno fue uno de los primeros en reaccionar contra esa voluntad de ciertos artistas de forzar las significaciones y cortar el flujo, indefinido aunque no completamente indeterminado, de construcción de sentidos.

Según su perspectiva, los artistas pueden proponer nuevas miradas sobre el mundo o desnudar aquello que el capitalismo esconde utilizando los más variados recursos, sin ceñirse a recetas estructuradas dictadas desde afuera. El arte se constituye de esta forma en el momento antisocial –negativo– de la sociedad, siendo un tipo de negación que no da cuenta de lo reconocible e impide la aparición de sentidos claros. No se trata entonces de la ausencia de un sentido en particular, sino que el efecto artístico no permite que la comprensión *total* sea lograda, por más que se intente hacerlo una y otra vez. De esta forma, el arte es una crítica (eterna) a la imposibilidad del sentido: sus formas no se cierran, presentando un continuo y frustrado ejercicio a quienes buscan que proponga definiciones claras y concisas, ya que la resolución de la comprensión (el llegar a un resultado) anula aquello que la obra posibilita. El fenómeno artístico no se extingue: no lo agotan ni las intenciones comunicativas de los artis-



tas ni los modos de recepción del público. La eficacia, siempre paradójica, se da más por la sustracción y la suspensión de la pretensión de determinar efectos que por el agregado o la explicitación de las posturas políticas. Uno de los efectos posibles a lograr por el arte es el de producir una fricción con la ideología dominante. Esta ruptura (siempre compleja y que supone a su vez una serie de rupturas singulares) permite abrir una distancia, una fisura que modifica el terreno de lo existente, ya que lo que irrumpe tiene otra lógica y conlleva otras prácticas.¹³ Lo característico de este tipo de arte es que establece una relación particular con su contexto, permitiendo ver, percibir y sentir la ideología del cual él mismo forma parte, pero dando lugar a la capacidad de realizar un movimiento que posibilite desprenderse de ella: son obras que producen un salto, una retirada, que les permite referirse a esa misma ideología de la cual surgen.

A partir de lo expuesto anteriormente, consideramos que en las prácticas artísticas los efectos no están garantizados de ningún modo; más aun, son imposibles de garantizar. Esto no quita que las obras tengan derivaciones: pueden modificar el modo de pensar y ser, creando nuevas formas y cuestionando lo establecido, pero nunca se pueden terminar de amarrar los efectos, ni de calcular las relaciones entre lo artístico, lo intelectual y lo político. Lo que se pueden producir son rupturas de las relaciones entre sentidos establecidos, entre la afectación y la interpretación. Esa ruptura es potencialmente transformadora, pero lo que viene después de ella no se puede direccionar. O tal vez sí, pero es lo que hacen los medios de comunicación masiva, los formadores de opinión y los gerentes de *marketing*, no los artistas. Es la Industria Cultural,¹⁴ entendida como un aparato de control de la producción cultural, la que ofrece sus productos a un público colocado en una situación de pasividad, convirtiéndolo en un puro consumidor. Las obras críticas no son nunca trabajos completos; no se *realizan* sino en la conjunción creativa de actores y espectadores, que participan activamente de esta construcción.

Por otro lado, no se trata de considerar únicamente

los modos de recepción y/o los efectos de las obras sino también a los dispositivos en los cuales estos se inscriben: los modos establecidos de transmisión relativos a los hechos artísticos y culturales forman parte de las estrategias de reproducción de las relaciones existentes. El arte tiene un lugar privilegiado en la deconstrucción de los modos que el capitalismo propone por su capacidad de desgarrar la cartografía del presente,¹⁵ lo que permite inventar e imaginar otros mundos y otras formas de relación. En tal sentido, puede ser mucho más movilizador políticamente hacer partícipes a los espectadores en los modos de construcción y deconstrucción de sentido que «bajar línea». La toma de posición explícita no es un elemento necesariamente valorable en las obras de arte, y generalmente las convicciones políticas que estas expresan son epifenómenos que no contribuyen al aspecto artístico y que incluso podrían perjudicarlo.¹⁶ En algunos casos además se descuidan los aspectos artísticos, lo que resulta también en un obstáculo para los objetivos políticos. Algunas corrientes siguen buscando llenar de contenido



político las obras mediante procedimientos (repetir lugares comunes, representar obras con contenido moral o narrar historias en las cuales se subrayan distintas injusticias) que ya han demostrado que no tienen asegurados sus objetivos. El propio Brecht fue muy crítico con aquellos artistas que buscaron «traducir» los dictámenes del buró político en obras de arte. Ubicar el lugar de la política dentro del teatro para accionar desde allí no es lo mismo que extrapolar sin más lo propio de una dentro del otro. Las determinaciones (ocultas y acalladas) deben ser encontradas y ocupadas si lo que se pretende es un efecto transformador. El teatro puede generar nuevas miradas sobre la realidad, pero para eso es necesario que se corra de los métodos de verificación y confirmación de tesis preestablecidas y que explore y explote las posibilidades de las prácticas artísticas para criticar y negar la realidad existente, construyendo y anticipando otros modos de relación social y permitiendo ir más allá del reconocimiento cotidiano. Producir una transformación de la mirada hace que a partir de ese momento se pueda ver no solo aquello que resultaba invisible sino también los propios mecanismos de distribución de lo visible y lo invisible.

Las perspectivas más fuertemente clasistas buscan analizar las expresiones artísticas en función de cómo se inscriben en la lucha de clases y evalúan, por decirlo rápida y simplemente, «de qué lado están». Esta es una perspectiva que no hay que abandonar, pero lo difícil es saber cuál es el mecanismo para determinar «de qué lado están». Aunque la buena voluntad de los artistas sea imprescindible, no alcanza con eso. Lo que permite pensar en la posibilidad de que el arte genere transformación real es la posibilidad de intervenir produciendo un *desajuste* en las relaciones de fuerza que desacomode las posiciones existentes y obligue a una reconfiguración de las mismas. «La creación artística colectiva puede facilitar o crear las condiciones para que un grupo o comunidad tome este lugar transformador».¹⁷ Esta sin dudas es una afirmación válida, pero no hay fórmulas certeras para llevarla a la práctica, por lo que se hace necesario seguir inventándolas.

NOTAS

¹ Raymond Williams: *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

² Patricia Devesa: «Categorías para pensar las prácticas políticas y las prácticas escénicas» [S/E], 2011.

³ Ana María Fernández: *Las lógicas colectivas: Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*, ed. Biblos, Buenos Aires, 2007.

⁴ Jorge Dubatti: *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

⁵ Brian Holmes: «Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones», en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

⁶ Patricia Devesa: ob. cit.

⁷ Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

⁸ Nelly Richard: «Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes», en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 95-106.

⁹ Louis Althusser: *Sobre Brecht y Marx*, en <<http://es.scribd.com/doc/16175204/Althusser-Louis-Sobre-Brecht-y-Marx-1968>>.

¹⁰ Jacques Rancière: ob. cit.

¹¹ Louis Althusser: «El Piccolo, Bertolazzi y Brecht», en *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1965.

¹² Jacques Rancière: ob. cit.

¹³ Aurelio Sainz Pezonaga: «Mil fisuras. Arte y ruptura a partir de Althusser», en *Décalages*, 2010. <<http://scholar.oxy.edu/decalsages/vol1/iss1/1>>.

¹⁴ Theodor Adorno y Max Horkheimer: «La industria cultural», en *Dialéctica de la ilustración*, Akal, España, 2004.

¹⁵ Suely Rolnyk: *Micropolíticas*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.

¹⁶ Theodor Adorno: *Teoría estética*, Akal, España, 2004.

¹⁷ Claudia Bang: «Artes escénicas y transformación social: La importancia de la creación colectiva» [S/E], 2011.

TEATRO POLÍTICO ANVERSO Y REVERSO



LA CUESTIÓN QUE AQUÍ SE PROPONE ES LA DE LA imposibilidad, hoy, de un teatro político. Algunos de los autores que tratan el tema de la contemporaneidad asumen esa disposición y, como punto de partida, aliéndonos con ellos. De hecho, el teatro político, como militancia directa o como ordenación ideológica del mundo,¹ tal vez esté efectivamente condenado.

En el conjunto de los principales impedimentos para el arte como instrumento de acción política están el desmoronamiento de los grandes edificios ideológicos, la expansión de la política como mera práctica mercadológica, el avance de la globalización y la hegemonía de los medios masivos de comunicación, entre otros.

Las condiciones de la globalización imponen una tendencia a la disolución de los contornos ideológicos, hecho que se evidencia en la observación de la práctica política. Si anteriormente era posible concebir una militancia constructiva, o una militancia de resistencia, hoy los blancos son dispersos. Domina la sensación de disolución de los fundamentos ideológicos que antes del derrocamiento del mundo soviético delimitaban claramente las fronteras, en el interior de las cuales cada cual desempeñaba papeles definidos.

También los medios de comunicación de masa transforman y dificultan la disposición militante, en la medida en que adelantan y sobrepasan, en el propio acto, las oportunidades de denuncia de las injusticias. Frente a ese cuadro, como dice Hans-Thies Lehmann, somos obligados a reconocer que el lugar del teatro, el espacio que el teatro ocupa en la sociedad, se encuentra extraordinariamente reducido y desde luego no es difícil constatar su «agotamiento [...] como lugar de cuestionamiento y tematización de conflictos fundamentales entre los valores sociales».²

SILVANA GARCIA

Brasil. Participante del CIELA, es licenciada en Dirección Teatral, tiene una maestría y un doctorado en Artes Escénicas por la Universidad de São Paulo, y desde 1989 es profesora de Teoría del Teatro en la Escola de Arte Dramática de la Universidad de São Paulo. Es directora y dramaturga del colectivo las-noias & cia.

Resulta de ahí, en consecuencia, la dificultad de tener un proyecto artístico-político concreto. En los modelos históricos, el vínculo con los movimientos sociales o partidos políticos y la consistencia del proyecto político eran motivadores de la estrategia de la intervención artística y directamente determinantes de la eficiencia de la acción militante. Esa situación sufrió un profundo cambio, en lo que concierne a la confiabilidad programática de los partidos y a la existencia de movimientos sociales capaces de movilizar amplios sectores de la población. Hay un rechazo de la gran transformación histórica, no estamos más sustentados por las grandes mitologías, por las ideologías abarcadoras. De pronto, tampoco hay más candidez que nos permita pensar en un proyecto de teatro popular de largo alcance, en un proyecto por el cual el teatro asuma una posición de vanguardia, de bandera ideológica. Por otra parte, el arte hoy forma parte de un gran mecanismo de mercado que ordena y corrige el rumbo de su evolución.³

Otro aspecto que también podemos evocar es un cierto rechazo de las formas del realismo del cual se alimenta la ortodoxia del pensamiento artístico comprometido. Rechazo de la transformación histórica, rechazo de los principios de verosimilitud, y emergencia de nuevas formas de teatralidad, desbancando la hegemonía del texto, desbancando la hegemonía de lo dramático –para algunos, en plena era «posdramática»–; en suma, serían esas las nuevas condiciones por las cuales tenemos que pensar la cuestión del teatro político. En frente de esa realidad, será preciso admitir que los modelos de militancia y –cuestión polémica, sin duda–, hasta el mismo modelo brechtiano, pierden vigor y vigencia.

Retomemos la cuestión inicial: admitiéndose el vaciamiento de los modelos históricos, ¿es posible todavía pensar en un teatro político? Los autores más incisivos como Lehmann abren aquí y allí algunas brechas para no dejar fuera posibles ejemplos de excepción. ¿El teatro político habría ganado otras posibilidades de ser? ¿Cuáles serían las nuevas condiciones de un teatro político?

Evocaremos, además de Lehmann, a Denis Guénoun. Para el pensador francés el teatro es un acto político en la medida

en que toda «convocatoria, de una forma pública, y la realización de una reunión [...] es un acto político».⁴

En conexión al pensamiento de Bernard Dort,⁵ Guénoun retoma la idea de lo político como condición originaria del teatro. Sin embargo, nos da la posibilidad de averiguar que la relación entre palco y platea, ahora, es un acto deliberado de congregación. Hay un elemento nuevo que genera homogeneidad, lo que ya no es más visto como condición intrínseca de su existencia, pero que se establece como un pacto, como una condición del momento.

Lo político pertenece a la esfera de la propia naturaleza del consorcio y no es materia de finalidad o añadida temática. Para Guénoun, el teatro es una reunión política que ocurre en un espacio políticamente determinado, pero con el objetivo de producir ahí una actividad que difiere de lo político propiamente dicho: «Lo que es político, en el principio del teatro, no es [lo] representado [sino] la representación: su existencia, su constitución “física”, por así decirlo, como asamblea, reunión pública, ayuntamiento».⁶

Esa idea se aproxima al pensamiento de Lehmann cuando este afirma que no es la tematización del teatro, no



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

es el mensaje lo que define al teatro político, sino la «significación implícita de su *modo de representación*». Pasamos entonces de la esfera del discurso político (de la moral, de la retórica, de la argumentación) para lo que el autor define como un «modo de representación *atética*»,⁷ o sea, que no se presta a la defensa de tesis. Por otro lado, eso indica que entramos, por esa vía, en el campo del lenguaje. Lo que se encuentra bajo el foco, entonces, en última instancia, es la propia tradición del teatro: un modo que procura romper con la tradición orgánica, sedimentada, del propio teatro.

La idea que pretendemos sumar a esta, en la formulación de Lehmann, es la de que la política es regla y la arte es excepción. Para Lehmann, existe «una fractura imposible de llenar entre la política que dicta la regla y tiene como condición intrínseca la ley, y el arte, que es siempre una excepción, excepción a toda regla, afirmación de la no-regla, incluso en el interior de la propia regla».⁸ No hay condición de armonización de la política y del arte porque son de naturalezas distintas: la naturaleza de lo político es legislación, es ordenación; arte es trasgresión, superación. La trasgresión se puede dar por la deconstrucción del discurso del político, por la acción de los medios artísticos sobre ese cuerpo político que es uno autoritario. Luego, la única cesura posible en la condición estable del político ocurre por la intervención (disolución) de la organicidad del cuerpo político, por la vía de la interrupción del comportamiento normalizado, o sea, por aquello que va en contra de la regla, que es desvío, que es trasgresión por la propia condición de ser otro, de ser el opositor: «el terror, la anarquía, la locura, la desesperación, la risa, la sublevación, el *asocial*».⁹

Al traer esas reflexiones para el plan concreto, pensando en esa congregación que se hace pacto de comunidad, de celebración de su propia conciencia como pacto asumido, definido entre un grupo de artistas y su público y, más, pensando en la cuestión de la posibilidad de combate a ese cuerpo político por el desvío, por la contrariedad de la norma, por, finalmente, la alteridad radical, podemos referirnos a los trabajos de dos grupos paulistas: el Teatro da Vertigem y la Compañía São Jorge de Variedades.

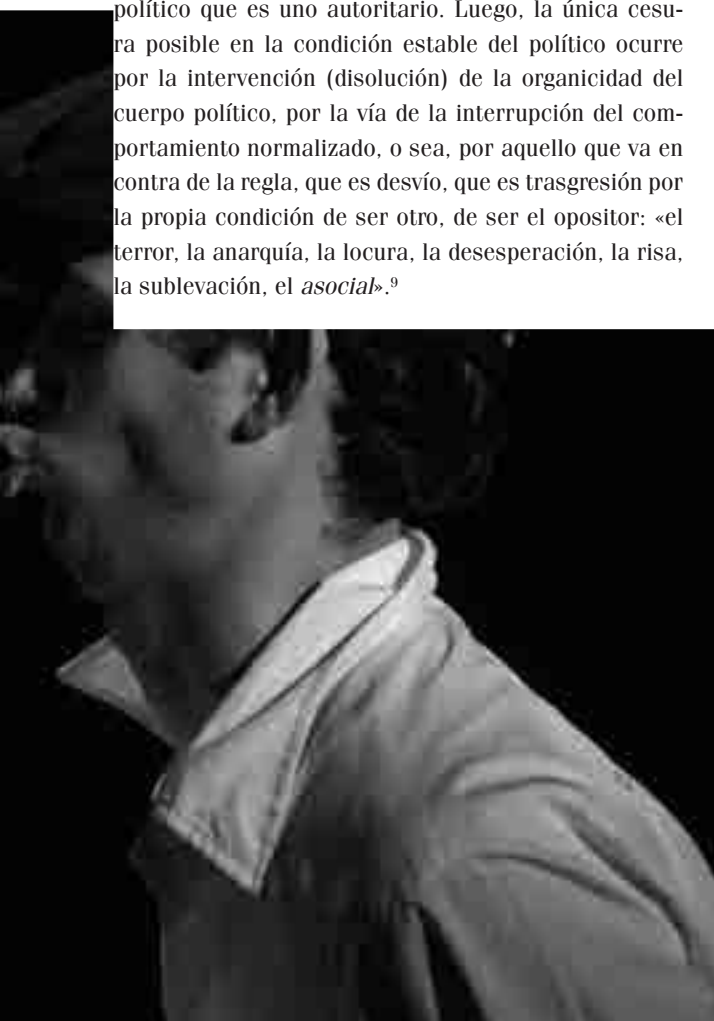
Hace poco, el Vertigem presentó un nuevo trabajo llamado *BR3*. El espectáculo fue construido durante un largo proceso de maduración y se constituyó en una epopeya que se extendía por tres lugares —efectivamente visitados durante la creación de la obra—: Vila Brasilândia, periferia de la periferia de São Paulo; Brasiléia, ciudad en el Acre, ya en el límite de Brasil con Bolivia; y Brasília, la capital política de Brasil, y de la cual podríamos decir, para efecto de metáfora, que está afuera del Brasil, es apolítica (en el margen de la *polis*). Son esos los tres Brasís, los tres *BRs*, que ganan vida escénica en los márgenes y en el lecho del río Tietê, uno de los más contaminados que atraviesan São Paulo.

El teatro del Vertigem tiene como punto fuerte la característica de trabajar afuera del centro, de desplazar el teatro de su espacio tradicional y de hacerse penetrar por la realidad, por la actualidad histórica, en interacción física con el ambiente, el cual, a su vez, gana dimensión alegórica. El trabajo se constituye por el proceso de absorción de los fragmentos arrancados de la realidad y traídos literalmente, materialmente, para su interior.

Al disponer su trabajo en la excavación, en la perforación, en la sangría de los espacios problemáticos que hacen parte de Brasil, y que son el Brasil, resignificando esos espacios de la perspectiva del trabajo artístico el Vertigem reestablece la relación del teatro con la *polis*.¹⁰

Así lo hizo el director Antonio Araujo (con dramaturgia de Fernando Bonassi) en *Apocalypse 1,11*, su obra anterior, al ubicarla en un presidio.¹¹ El título se refería a la masacre de ciento y once detenidos en el cárcel de Carandiru (episodio real ocurrido en 1992, en São Paulo), pero era la condición de todo un Brasil que se encontraba allí retratada, todo el subterráneo fétido y pútrido, los sótanos de la dictadura y las callejuelas de los barrios bajos.

El reemplazamiento del espectador, ahora, no más se hace más, como en Brecht, por medio de una inser-



ción en la historia, una fábula que exige concepción y discernimiento ideológicos; la historia gana ahora concretización a la vista y en el contacto físico con el espectador. El olor que exhala del río Tietê nos instala en la más insoslayable realidad. En los corredores del presidio, a oscuras, la sensación de confinamiento, de apresamiento, no es una proyección imaginaria, no es una condición ficcional.

En el trabajo de la Compañía São Jorge de Variedades, más específicamente en *As Bastianas*, adaptada del cuento del Gero Camilo y dirigido por Luis Mármora, la relación con la ciudad se da de modo más directo. *As Bastianas* fue realizada en un albergue público, en un barrio de São Paulo, y se constituyó, poco a poco, en un ambiente no siempre dócil, muchas veces reactivo, hasta agresivo. La inclusión del espectáculo en el ambiente del albergue y la interferencia de este en el espectáculo –en el momento de su construcción y en la temporada de presentaciones públicas– ocurrió por la interacción espontánea y no siempre pasible de control por parte del grupo. Se trató de un trabajo procesional, que se expandía por el espacio, que recorría el espacio y, mientras tanto, iba sufriendo la interferencia de los habitantes del albergue.

Lo que interesa en estos dos ejemplos son justamente las interferencias que *obligan* al trabajo, la contaminación del trabajo por una realidad que no admite ser apenas representada: ella quiere estar allí presente y se impone, y crea una sobrerrealidad, una hiperrealidad que se constituye en el acto.

Lo que nos interesa destacar es el desplazamiento del discurso, de la intención del proyecto político para la propia práctica artística, para el proceso de construcción de la obra, revelando el potencial de ser político una vez más en el sentido de la *polis*, en el sentido de la ciudad, pero no solamente por medio de una representación, sino también como presencia, como interferencia y contaminación de la realidad. O mejor, por la combinación espuria entre ficción y realidad. Que es en sí misma condición grotesca y, como tal, nos obliga al distanciamiento.

Para el espectador, esa presencia debe ser pactada. Y una vez pactada, para el espectador no hay retorno. Es necesario navegar en el sucio río Tietê y arriesgarse para poder formar parte del proyecto, parte de la escenografía de aquel espacio. Es preciso aceptar las interferencias de la población albergada, y eventualmente

interactuar con ellos. Para ello, es necesaria una comprensión del lugar que el teatro está ocupando allí en aquella herida urbana expuesta.

No hay intención de determinar la conciencia social del espectador. Tampoco se pretende que el espectador integre una comunidad ideológica cómplice. Lo que está en la naturaleza de esa experiencia es la posibilidad de efectivamente experimentar el desplazamiento, experimentar el lugar de la exclusión, el lugar marginal, el lugar donde el Brasil se vuelve problemático. Es la posibilidad de encontrar otras formas y otros espacios que cumplan con la posibilidad de que el teatro gane dimensión política por el acto de convocatoria, deliberado, pactado, como acto de trasgresión, como modo conjugado de ficción/realidad, el cual solamente puede existir mediante el desafío de la propia tradición del teatro.

NOTAS

¹ Hacemos caso de dos modelos fuertes para la definición de teatro político: la militancia del *agit-prop* y la épica brechtiana.

² Hans-Thies Lehmann: *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, París, 2002, p. 274.

³ Otilia Arantes, de la Facultad de Filosofía de São Paulo, en charla reciente reflexionaba sobre el hecho de que el arte no tiene más autonomía en la medida en que es parte de un proceso generalizado de mercantilización. Es posible constatar una convergencia del mundo de la cultura con el mundo de los negocios y, por lo tanto, hay un desarmamiento de la función crítica de la creación artística. («A Virada Cultural do Sistema das Artes», Encontro Internacional Situação no. 3, Estética e Política, SESC Belenzinho, São Paulo, 18 de abril de 2005. <<http://www.sescsp.org.br>>).

⁴ Denis Guénoun: *A exibição das palavras*, trad. Fátima Saadi, Teatro del Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2003, p. 14.

⁵ Cf. Bernard Dort: *O teatro e sua realidade*, trad. Fernando Peixoto, Perspectiva, São Paulo, 1977.

⁶ Denis Guénoun: ob. cit., p. 15.

⁷ Hans-Thies Lehmann: ob. cit., p. 279.

⁸ *Íd.*

⁹ *Ibíd.*, p. 272.

¹⁰ Aquí es obligatoria la remisión a los textos de Sílvia Fernandes, en especial al capítulo «O lugar da Vertigem» en *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*, Publifolha, São Paulo, 2002.

¹¹ *Apocalipse 1,11 se apresentava* en una prisión en desuso, y su fábula introducía a la figura del apóstol Juan, como inmigrante del agreste brasileño, y su búsqueda de la «Nueva Jerusalén», la tierra prometida.

INTRODUCCIÓN

BENJAMIN ENCONTRÓ EN EL TEATRO POLÍTICO DE Brecht la posibilidad de una respuesta a la creciente estetización de la política en el fascismo con la politización de la estética dentro del marxismo. Fue por ello que dedicó gran parte de sus reflexiones críticas a indagar la compleja y revolucionaria potencia del teatro épico.

Cierto es, entonces, que Brecht influyó significativamente en el pensamiento de Benjamin, despertando las críticas directas de Adorno y la clasificación posterior de Buck-Morss, quien delimita una etapa brechtiana

TEATRO Y POLÍTICA: BENJAMIN LECTOR DE BRECHT

durante el período de 1932 a 1937. También, la teoría teatral de Brecht halló en la crítica benjaminiana una dimensión filosófica profunda y sutil.

En una época oscura en la que coexistieron terribles fenómenos políticos con un deslumbrante desarrollo de las artes y las ciencias, el encuentro entre Benjamín y Brecht constituye un ámbito privilegiado para indagar las cuestiones que no cesaron de plantearse en el arte moderno, aún hoy.

¿Es posible un arte revolucionario? ¿Cómo puede la estética ser a la vez política –es decir, cumplir un papel en la transformación social– sin perder sus cualidades artísticas?

YAMILA VOLNOVICH

Buenos Aires. Es licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y master en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de General San Martín. Es docente regular en la UBA y el Instituto Universitario Nacional del Arte, y profesora titular en la Universidad del Cine.

Las experiencias de las vanguardias, al borrar el límite entre arte y vida, instalan el problema desde diversas perspectivas. Estas cuestiones se encuentran diseminadas en varios escritos de Benjamin y, aunque el estilo ensayístico y metafórico que desarrolló intencionalmente resiste todo intento de sistematización, creemos que el análisis sobre el teatro épico de Brecht y la fructífera polémica con Adorno ayudan a esbozar algunos problemas a tener en cuenta.

Personajes enigmáticos y polémicos: Benjamin por la utilización poética del lenguaje filosófico –se pronunció claramente contra la «jerga» de los filósofos lo que le valió críticas por sus «imprecisiones» conceptuales– y Brecht porque en su intento de establecer una doctrina estética revolucionaria habló tan crudamente que pocos comprendieron la ironía sutil que se tramaba en su discurso.



Cuenta Arendt una anécdota: Brecht se hallaba en Nueva York visitando a un amigo durante los juicios de Stalin en Moscú, un antiestalinista simpatizante de Trotski. Conversaron sobre la inocencia de los acusados en los juicios, a lo que Brecht respondió «Cuanto más inocentes son, más merecen morir».

Arendt se pregunta ¿qué quiso decir en realidad?

¿Más inocentes de qué? De aquello de lo que se les acusaba, claro. Y, ¿de qué se los acusaba? De conspirar contra Stalin. Por lo tanto, precisamente porque no habían conspirado contra Stalin, y eran inocentes del «crimen», había justicia en la injusticia. ¿No había sido el deber de la vieja guardia impedir que un hombre, Stalin, convirtiera la revolución en un crimen gigantesco? Inútil es decir que el anfitrión de Brecht no lo entendió.

1

¿POR QUÉ EL REALISMO DE BRECHT ES, TAMBIÉN, UN MODERNISMO?

1.1

Una toma panorámica

El modernismo comprende, siguiendo a Marshall Berman,¹ al conjunto de manifestaciones artísticas y rasgos culturales que acompañaron el proceso de modernización de la sociedad industrial. Si bien este período se caracteriza por la heterogeneidad y diversidad de los movimientos artísticos, Eugene Lunn intenta sistematizar ciertos rasgos operativos:

- a) el acento en la innovación como rechazo de un mundo tradicional;
- b) una marcada autoconciencia de la forma que facilita la variabilidad en el manejo de los elementos y
- c) el doble proceso de autoconstrucción del sujeto y construcción del referente.

Así, delimitar los nuevos paradigmas estéticos que las vanguardias instalaron en los comienzos del siglo permite indagar la posibilidad del arte en la sociedad capitalista y su función en las transformaciones sociales.

Estas características no solo deben referirse a una elaboración en el campo artístico sino que también se

vieron fuertemente influidas por la crisis «del pensamiento liberal de los siglos XVIII y XIX»:

El énfasis en la simultaneidad y la agudizada conciencia presente, por oposición al proceso temporal, derivada en parte de una pérdida de la creencia en el curso benéfico del desarrollo histórico lineal. La crisis de la individualidad en el arte moderno reflejaba los temores (o las esperanzas en algunos casos) de muchos intelectuales y artistas ante la llegada de una época de masas y de poderío tecnológico sin precedentes. Por último, las formulaciones paradójicas y las imágenes ambiguas, así como una concentración en la habilidad formal del arte, se vieron alentadas por la pérdida general de las certezas religiosas y seculares.²



La creciente interacción entre el mundo artístico y las transformaciones en la vida social llevaron –con el auge de las ciudades industriales– a borrar las diferencias entre el arte y la ciencia.

En este contexto, Brecht cree que el arte puede operar activando un pensamiento racional y Benjamin postula que el pensamiento crítico se realiza poniendo en funcionamiento la fuerza heurística de la metáfora. «El arte no se basa en la naturaleza sino en el pensamiento, por lo tanto es un artificio».³

Sin embargo, estas formulaciones generales dieron lugar a una de las épocas más polifacéticas en cuanto a movimientos estéticos se refiere. Por un lado, la identificación entre constructivistas rusos y surrealistas franceses en su esfuerzo por continuar el rechazo modernista tanto



a la mimesis realista como al escapismo romántico y una concentración en las funciones de objetivación y despersonalización del lenguaje.⁴

Por otro lado, el movimiento que surgió en los países de habla alemana en el período de 1905 a 1925, caracterizado por una desgarradora distorsión de los medios formales heredados del arte anterior, que forzaba al lenguaje a expresar la angustia irreparable del hombre ante una nueva sociedad que era a la vez ajena y opresiva. Es por ello que según Lunn «en la mejor obra expresionista –en Kafka, Schoenberg y Beckman–⁵ el vigor reside precisamente en la negación de la resolución, la armonía, o la comodidad fácil.»⁶

Mientras para los surrealistas el sueño podía revelar una nueva experiencia de la realidad, los expresionistas vivían la pesadilla que soñaban. Por eso, Adorno les objeta que ante la deshumanización y la disolución del yo, los simbolistas (y sus herederos los surrealistas) respondan con una estetización redentora del lenguaje como totalidad, a diferencia de la objetivación expresionista, que se presenta como proyección diseminada de un yo disuelto que pugna por materializarse sin hallar consuelo.

Si la contemplación del yo no provee ningún consuelo porque ya no estamos seguros siquiera de lo que sea o dónde se encuentra el yo, el culto del lenguaje, tan agradable para los simbolistas, ya no ofrece ningún placer, ni poder alguno para combatir la desolación del espíritu humano.⁷

Pero también el mismo Adorno critica en algunos expresionistas su tendencia a integrar al individuo atomizado en un nuevo «sujeto social» de filiación religiosa o política que sería el anverso del intento del surrealismo de unificar el mundo en el lenguaje.

Este aspecto se debió, entre otros factores, a la importancia que tuvo en la década del 20 la euforia constructivista que desde la joven y convulsionada Unión Soviética influyó en algunos representantes de la escena artística alemana. Ambos países compartían el hincapié utópico en los grupos humanos colectivos, las masas heroicas concientes de su rol histórico y las máquinas industriales.

En 1919, durante la República de Weimar, se crea la Bauhaus, fundada por Walter Gropius. Las bases de su manifiesto están inspiradas en las tesis constructivistas acerca del estatuto de la obra de arte como un producto no jerarquizado en la nueva sociedad industrial socialista: «Arquitectos, escultores, pintores [...] todos debemos regresar a la artesanía, pues el arte no existe como “profesión”. No hay ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es una versión iluminada del artesano».⁸ A su vez, esta celebración de la producción maquinal con su consecuente acento en el aspecto material de la obra de arte y el carácter técnico del artista formaban parte de la esperanza de ciertos intelectuales en la posibilidad de un camino alternativo, socialista, hacia la modernidad.

En este contexto fueron Meyerhold y Eisenstein desde el teatro y el cine respectivamente quienes llevaron estos principios estéticos hacia su realización más plena y original y, también, quienes más influyeron en los artistas alemanes, principalmente en Brecht.

Meyerhold con su teoría de la «biomecánica» atacaba los procedimientos naturalistas del teatro de Stanislavski, y en su lugar expuso el proceso de representación, elaboró una técnica funcional del actor desprovista de cualquier sicologismo, y eliminó la disposición espacial de la escena a la italiana. En la misma línea Eisenstein, con la formulación del «montaje de atracciones» desenmascaró el proceso constructivo del relato cinematográfico, al componer una dialéctica precisa entre elementos (atracciones) a través de la dinámica entre el choque semántico por asociación de imágenes –cambios cuantitativos– y el salto patético –en la utilización de los primeros planos– como ruptura que permite el paso a una nueva dimensión de la narración –cambio cualitativo–.⁹ Ambos apelaban a un espectador crítico y conciente, que participara activamente en el proceso de producción de la obra. Meyerhold presentando representaciones inconclusas donde coexistían objetos mecánicos, secuencias fílmicas, música popular y actores en continuo movimiento gimnástico que sugerían el



ambiente industrial de la época y daban a la representación el carácter de taller teatral con una fuerza productiva propia. Eisenstein, por su lado, dotó al cine de una gramática que obligaba al espectador a un tipo de pensamiento más cercano a la racionalidad lógica del discurso verbal que a la empatía sensible de la imagen.

Lo que influyó de los constructivistas en Brecht no fue solamente el optimismo político que veía en los nuevos espectadores proletarios un público conciente y activo, sino también la construcción de un modo de representación que pusiera en escena la disolución del individuo en favor de una unidad trascendente, oponiendo al humanismo de corte burgués y psicológico una serie de posiciones funcionales dentro de la estructura social.

Por su parte Benjamin, que era más afín que Adorno al movimiento francés, ve en la herencia modernista del surrealismo una expresión compleja y positivamente pesimista del «fin de la subjetividad» y la nueva época colectivista y tecnológica.

Es específicamente la experiencia de la ebriedad como disolución del yo lo que Benjamin rescata de los surrealistas, pero no como una exploración del éxtasis religioso sino, por el contrario, como «la rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo».¹⁰

Los análisis de Benjamin se enmarcan en el proceso de politización del surrealismo, cuando la consigna «La revolución surrealista» –que sintetizaba la propuesta fundante del movimiento de que al cambiar el arte cambiarían la vida– es remplazada por «El surrealismo al servicio de la revolución», a partir del reconocimiento de la necesidad de intervenir en la escena política. Benjamin reconoce este cambio como el paso fundamental de una actitud contemplativa a una acción revolucionaria; sin embargo, señala que en este movimiento los surrealistas optaron por un mecanismo –la manifestación radical de la libertad de espíritu– que, si bien funcionaba en el campo artístico, en la escena política se disuelve en la figura del escándalo «contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción». La crítica de Benjamin es implacable:

Esto es lo típico de esta inteligencia francesa de izquierdas: su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de la revolución, sino de la cultura heredada. Su ejecutoria colectiva se acerca, en lo que tiene de positiva, a la de los conservadores [...] Lo característico de

esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral idealista con praxis política.¹²

Sin embargo, el elemento positivo del surrealismo no se encuentra en su estrategia política sino, por el contrario, en su trabajo estético. Aquí encuentra Benjamin la fuerza crítica de los motivos que dentro del movimiento algunos autores logran expresar.¹³ Desde Lautréamont, Rimbaud y Baudelaire, lo que los surrealistas heredan es el culto del mal como principio de una nueva idea de libertad alejada de todo ideal moralizante, humanista y liberal. Una libertad pesimista en oposición al optimismo ingenuo de los poemas de la socialdemocracia burguesa. «Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución». «Subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio solo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano».¹⁴

Parece entonces que Benjamin no está tan lejos de Adorno cuando defiende el carácter inmanente del contenido de la obra de arte. Si el surrealismo articula una relación con la política lo hace más desde las imágenes que emergen de la *iluminación profana* en el trabajo del lenguaje que desde su acción efectiva. Acercar el arte a la vida había sido la paradoja surrealista, ya que al delimitar los dos términos de la relación subrayaba la mutua exterioridad de ambos momentos. Por el contrario, para Benjamin el movimiento es posible si reconocemos la naturaleza material y social de la experiencia estética, «la *physis* que se organiza en la técnica solo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes del que la *iluminación profana* hace nuestra casa».¹⁵

1.2

El modernismo al servicio de la revolución

¿Se puede decir, entonces, que Brecht es modernista? Sí, en tanto Brecht nunca perdió de vista la importancia de la experimentación artística, aspecto que lo ubicó explícitamente en oposición a la ortodoxia partidaria cuya estética conservadora encontró alrededor de 1933 su formulación más acabada en los postulados del realismo socialista.

Podría objetarse que Brecht nunca simpatizó demasiado con gran parte del arte modernista, sobre todo con escritores como Baudelaire, Rilke, Dostoievski y otros,

y que, por el contrario, se mantuvo activamente dentro de la militancia comunista en su búsqueda de un teatro políticamente revolucionario. Sin embargo, la originalidad de la estética brechtiana reside precisamente en el cruce entre estas dos posiciones.

Brecht tomó de las vanguardias –específicamente del constructivismo ruso, pero también del cubismo– la idea del arte como una técnica al mismo nivel que cualquier actividad útil de la sociedad, pero, a diferencia de los futuristas que adoraban el progreso técnico en sí mismo, Brecht indagaba sus alcances en la sociedad moderna a través de la noción de «construcción» y «artificio».

Así, toda obra de arte –y extensivamente toda «realidad» social de la cual la obra no es más que una parte– constituye un «montaje» elaborado a partir de

Brecht defendía el realismo, pero aclaraba:

El realismo no es una cuestión de forma [...] las formas literarias deben cotejarse con la realidad, no con la estética, ni siquiera con una estética realista. Hay muchas maneras de reprimir la verdad y muchas maneras de enunciarla.¹⁷

El realismo tradicional del siglo XIX (que valoraba Lukács) busca en el espectador un reconocimiento inmediato: un efecto de realidad, al ocultar –en beneficio del efecto– los códigos de representación que producen ese reconocimiento. El problema es que la identificación imitativa es posible porque estos códigos están tan convencionalizados que se establece una relación unívoca entre percepción y representación a favor de la equivalencia entre ambos y de la consecuente naturalización del lenguaje del arte.

Entonces, frente a los intentos de reeditar un realismo de personajes armónicos reunidos en un mundo integrado como respuesta a la deshumanización, Brecht objetaba que esta reconciliación de la vida en el arte facilitaba el efecto catártico del espectador y desactivaba la reacción política efectiva.

En su lugar realiza un teatro que deja ver el modelo a fin de reconocer en la representación el aspecto constructivo de la realidad y con ello la factibilidad de su transformación. Este mecanismo del realismo constructivista de Brecht,

una pluralidad de puntos de vista; puntos de vista que en el caso de Brecht no derivan de una individualidad psicológica, sino que remiten a emplazamientos determinados por relaciones sociales clasistas. Esta naturaleza «artificial» impedía fijar la situación en una realidad naturalizada, mostrando en cambio el carácter dinámico de la estructura social y la capacidad transformadora que la comprensión de los hechos podía ejercer sobre la acción concreta.

De esta manera, subrayaba la necesidad del experimento artístico en todos los movimientos socialistas y «deploraba los intentos de Lukács y otros árbitros de la forma literaria radicados en Moscú por atar las manos de los artistas y escritores».¹⁶

más cercano al modernismo que al realismo, presenta por su grado de innovación estética la misma dificultad que para la clase obrera tenían las vanguardias de corte elitista, debido a que los trabajadores habían sido «educados» bajo las convenciones burguesas.

Sin embargo, Brecht advierte que la tan buscada «popularidad» no debe limitarse a la accesibilidad y la comunicación inmediatas propias del realismo imitativo.

En opinión de Brecht, el desarrollo de las posibilidades expresivas de la cultura de la clase obrera requiere un proceso educativo en ambos sentidos, un intercambio mutuo y constante de concepciones entre los artistas y los trabajadores.¹⁸



De esta forma Brecht aportaba argumentos a favor de la experimentación artística de las vanguardias tan criticadas por los representantes de una concepción del arte forjada en el uso reduccionista y dogmático de los análisis de Marx.

Es posible vincular los elementos del teatro de Brecht con algunas de las características de los movimientos artísticos de este período tal como han sido sistematizadas por Lunn:

a) Autoconciencia o autorreflexión estética:

Esta estrategia, que pretende conjurar la concepción realista del arte como mero reflejo o representación transparente de la realidad, se evidencia en la obra de Brecht en el intento de explicitar la construcción teatral de puesta en escena por medio de carteles y por la teoría de la interrupción de la acción y el distanciamiento, que permitiría la toma de conciencia crítica del espectador.

b) Simultaneidad, yuxtaposición o montaje:

La ruptura de la temporalidad cronológica en Brecht adquiere la forma de lo episódico, rompe con la progresión causal a favor de un presente continuo o una ilación conceptual. Quizás también esta característica fundamenta el gusto del autor por las historias clásicas, como si estas por el movimiento presente de la escena se despojaran de su envoltura histórica y fueran capaces de revelar la experiencia que sedimenta en el presente social.

c) Paradoja, ambigüedad e incertidumbre:

Ante la crisis de las nociones de unidad, verdad y totalidad, Brecht explora un mundo construido a partir de perspectivas relativas. El carácter fragmentario del tiempo se homologa al tratamiento del relato, el cual abandona la figura del narrador omnisciente y la reemplaza por una constelación de puntos de vista que en tanto parciales son también necesariamente falibles. Es por esta estrategia de enunciación que se rompe la identificación tranquilizadora del espectador con la figura omnipotente del enunciadore y en su lugar promueve la toma de posición del espectador en relación a los personajes –elección esta que no garantiza el dominio de la situación.

d) La deshumanización y el desvanecimiento del sujeto o la personalidad individual integrada:

La cita de Irving Howe sobre Joyce, Woolf y Faulkner parece estar en la base de la teoría de Brecht sobre la relación entre actor y personaje:

Esta tendencia a disolver al personaje en una corriente de experiencias atomizadas deja su lugar a una tendencia opuesta donde el personaje se separa de la psicología y se confina a una secuencia de eventos severamente objetivos.

Así, tanto los simbolistas –recurrentes en la obra de Benjamin– como Brecht reivindican la objetividad del lenguaje, ya que si este no se define en relación a una «realidad» exterior, entonces podemos, al transformar el lenguaje, transformar la forma en que percibimos el mundo, disolver la distancia entre ambos y proclamar la realidad del lenguaje. Ya no existiría la subjetividad intencional que pone en funcionamiento el lenguaje, sino que este, investido de una fuerza liberadora, permite objetivar no solo el mundo, sino también al propio individuo como un otro. «El arte no es una ventana hacia el mundo exterior sino un aspecto de la realidad misma. En esta concepción, la realidad dentro y fuera del arte es un artificio y una construcción.»¹⁹ Esta concepción aparece fundamentalmente en Mallarmé y Baudelaire, tan presentes en el pensamiento de Benjamin, pero como hemos visto también está presente en el llamado realismo brechtiano, que lejos de ser un realismo mimético es un realismo constructivo heredero de Meyerhold, Eisenstein y los constructivistas rusos.

La estética brechtiana se compone de ciertas formas artísticas provenientes del modernismo: «el uso potencialmente emancipatorio del montaje, el monólogo interior joyceano, y el distanciamiento kafkiano, por ejemplo»²⁰; y de la elaboración de un realismo objetivo que mediante estrategias de extrañamiento permita conocer la realidad compleja, polifacética y contradictoria.

2

BENJAMIN Y BRECHT

Benjamin escribe hacia 1929 una serie de reflexiones sobre el teatro y la poesía de Brecht, algunas publicadas en una fecha próxima a su composición y otras reunidas en 1972 bajo el título *Tentativas sobre Brecht*.

En la primera versión del ensayo *¿Qué es el teatro épico?* el autor parte de una tesis coyuntural que reconoce en la puesta en escena teatral un espacio de



experimentación e innovación artística sin correlato en el texto dramático.

a) Puesta en escena y texto dramático.

Benjamin critica el teatro político cuyo gesto revolucionario es incorporar al proletariado en un «espacio burgués», sin tener en cuenta que la disposición espacial del escenario tradicional es determinante en la producción del contenido ideológico. El espacio escénico tradicional es parte del drama burgués, no basta con modificar los contenidos de las obras, y que los proletarios ocupen orgullosos las butacas que antaño les pertenecieron a los señores, sino que es necesario producir a la vez otro espacio, otros contenidos, en definitiva, otra estética.

Brecht opone a la escena como «mundo» un espacio para la exposición; a la representación como «interpretación virtuosa» del texto un control estricto que permita inscribir formulaciones nuevas; al actor como «mimo que encarna» la figura del «funcionario que inventa»; y al director como un productor de efectos el director que ofrece tesis para la toma de posición.

Más adelante, refiriéndose a la representación en Berlín de *Un hombre es un hombre* advierte que justamente la dificultad de comprensión del nuevo teatro se debe a su «realismo», es decir, a la cercanía de la puesta con «nuestra existencia». Benjamin no homologa el teatro tradicional a una representación fantasmagórica, sino que le confiere también estatuto de praxis, solo que esta –sin constituir una fantasmagoría– actualiza en su hacer un mundo fantasmático, alejado de la experiencia de la vivencia. Este aspecto alienado del drama burgués se ve acentuado también por el carácter declamado del viejo teatro que convierte a la escena en un espacio continente de un discurso que le es ajeno.

b) El teatro épico es gestual y no literario.

Benjamin distingue dos rasgos fundamentales del *gestus*:

el *gestus* parece ser verdadero, siempre verdadero, en cuanto no es falsificable, y no es falsificable porque el *gestus* es lo más habitual, el rasgo inscripto en el cuerpo como historia o relato, por eso es a la vez lo irrelevante y lo significativo. En este sentido el *gestus* se opone «a las manifestaciones y afirmaciones por completo engañosas de las gentes».²¹

ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio Producciones

Dirección: Juan Carlos Cremata



el *gestus* es también un límite, es factible de ser recorrido, se puede establecer en él un principio y un final, permite delimitar los elementos de una acción; pero como la acción humana participa del flujo vital, si queremos establecer elementos discernibles en un objeto de naturaleza indiscernible es necesario interrumpir el proceso. «Este es uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del *gestus*. De lo cual resulta una consecuencia importante: cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto».²²

Así, para Benjamin los rasgos formales del teatro brechtiano, como las canciones, los carteles y la función del texto como dislocador de la acción, no son meros acompañantes sino que, justamente, el carácter episódico derivado de esta estrategia formal constituye lo épico en el teatro. Esta construcción episódica es heredera también del montaje cinematográfico de Eisenstein donde, como dijimos, cada parte debe tener un valor propio y otro en relación al conjunto. «Por principio no hay en él [el teatro épico] nadie que llegue demasiado tarde».²³

c) El teatro épico representa situaciones en vez de desarrollar acciones.

Benjamin se pregunta por qué esto ha producido tantos malentendidos.

Porque se confunde la situación del teatro naturalista, que es completamente ilusionista. Y esto es así porque para que la función imitativa tenga lugar debe ocultar su función representativa, es decir, su conciencia de realidad segunda respecto del mundo que es condición de toda representación, y con ello queda excluida la posibilidad de su productividad crítica.

Por el contrario, según Benjamin la «situación», en términos brechtianos, se construye como mirada extrañada respecto a lo real y no como imitación.

De ello se puede inferir que si es posible la identificación, esta se dará al hallar «lo mismo» en «lo otro» –lo uno fuera de sí–, para lo cual será necesario, en un primer momento, reconocer la diferencia –desenmascarar la representación en tanto tal (con la consecuente toma de conciencia del yo en tanto sujeto que establece los parámetros de esta)– y, en un segundo momento, también será necesaria la síntesis que vuelva a encontrar lo real en la representación –lo otro en lo uno– (con la consecuente disolución del yo que se reconoce ob-

jetivado en una realidad fragmentada y disyuntiva) –ya no la síntesis en la idea, sino la constelación.

Así, como el *gestus* hace inteligible el carácter del personaje y establece la distancia crítica con el individuo, la situación que emerge en el aspecto concluso de la representación hace inteligible la acción. Estos dos aspectos nodales del teatro brechtiano se entrelazan en la medida en que el *gestus* es la síntesis de las contradicciones dialécticas de las situaciones, en tanto un hombre puede a la vez ser esa contradicción y superarla. Cada personaje actualiza en una situación particular al hombre en general, y este es en potencia esa actualización.

Benjamin señala que tal síntesis se explica porque el *gestus* es una configuración que determina el modo en que el personaje actúa en diferentes situaciones y, siendo las situaciones diferentes, la acción será diferente; sin embargo, todas podrán deducirse del *gestus*. «Uno y el mismo gesto muestra a Galy Gay, ora en vistas de cambiar de traje, ora en vistas de fusilar contra el paredón. Uno y el mismo gesto lo hace renunciar al pescado y aceptar al elefante».²⁴

Un hombre es un hombre, un cargador, un mercenario. Con su naturaleza de mercenario no se comportará de otra manera que con la de cargador. Un hombre es un hombre, lo cual no significa fidelidad a la propia naturaleza, sino disposición a acoger en sí una nueva.²⁵

Es lo que Benjamin llamó la constitución del héroe trágico ya que, si entendemos la peculiaridad del héroe trágico como aquellos personajes que no padecen ni compasión ni temor,²⁶ encontramos por el contrario que los personajes de Brecht son sobre todo nada más, y nada menos, que humanos.²⁷

d) La técnica de literarización del teatro.

Esta técnica, que incluye títulos, carteles, etcétera, permite, por un lado, borrar los límites entre «lo figurado», la escena propiamente dicha, y «lo formulado», la tesis o las ideas expuestas en los carteles, de manera que despoja a «la escena de su sensacionalismo temático». ¿Quién me garantiza –se pregunta Benjamin– que el co-



milón de las tablas tiene más realidad que el dibujado? Ya no hay un estatuto de realidad referido a los grados de mediación, sino que los efectos de la literarización operan como modelos que posibilitan descubrir «la situación», hacer asombroso el acontecimiento.

e) El teatro épico no es recreativo pero sí placentero.

El arte recreativo es aquel fundado en el dominio del público por efecto de sensaciones y reflejos emotivos. Por el contrario, el teatro épico es una institución moral en la medida en que no solo aparece en él una información vehiculizada temáticamente, sino que produce conocimiento. Y esta producción se verifica al «expresar la acción que se representa con la que está dada en la acción de representar». Por lo tanto, no se conocen contenidos sino el modo en que la representación opera, y al hacerlo se deja ver en la escena el proceso escénico. Y, como el hecho teatral está implicado en la significación social y esta se constituye dialécticamente, lo que el teatro épico muestra es la «relación dialéctica primigenia: la relación entre teoría y praxis».²⁸

Cuando Benjamin dice que el teatro épico «resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental» está acentuando el

carácter cognitivo y por lo tanto crítico de la representación. Así, el espectador establece la referencia de la situación por medio del asombro, y es este asombro (cualidad sensible, patética) lo que despierta el interés (cualidad racional). Este tipo de operatividad del conocimiento que actualiza la experiencia estética es, como señala Aristóteles en la *Poética*, placentero.

La razón es que aprender agrada mucho no solo a los filósofos, sino también a los demás hombres [...] En efecto si disfrutan viendo las imágenes es porque, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, cómo cuando se dice este es aquel.

Paradójicamente, Brecht se encargó explícitamente de elaborar criterios estéticos en oposición a los conceptos Aristotélicos de *mimesis* y *catarsis* –sabemos que su referencia a estas nociones estaba inspirada por la interpretación tradicional y esquemática que traduce *mimesis* como mera imitación de la realidad y *catarsis* como un efecto puramente patético–. Sin embargo sus procedimientos artísticos parecen concordar con algunos aspectos señalados en estudios recientes sobre la *Poética*.²⁹ Estas investigaciones han subrayado el carácter operativo del concepto de *mimesis*, que no debe traducirse como imitación, sino como «proceso activo de representar», en el sentido dinámico de puesta en escena, de disponer las acciones de acuerdo a leyes formales, más cercanas a principios lógicos que a criterios basados en la percepción.

Desde esta perspectiva la noción de «realismo» en Brecht, como una cercanía con la experiencia de la cual se suscita el reconocimiento y el asombro y se produce interés, no está lejos de la lectura de Ricoeur, quien sugiere «considerar la *catarsis* como parte integrante del proceso de metaforización que une cognición, imaginación y sentimiento».³⁰

Así, el arte en el trabajo con el material representa no al mundo sino la relación del hombre con el mundo,³¹ haciendo inteligible los fundamentos mismos de esa relación. Es por eso que el teatro épico, al componer «situaciones» que dejan ver en lo singular las contradicciones constitutivas de la sociedad, pretende elaborar instrumentos para la acción que provean a los espectadores de una sabiduría práctica adecuada para la esfera política. Esta concepción utilitaria del arte presente tanto en Brecht como en Benjamin es –como señalaba Adorno– el aspecto más ingenuo y menos transgresor, ya que supone una respuesta unívoca de los especta-

dores a partir de la traducción literal de la experiencia estética en acción política.

La crítica de Adorno a Benjamin a propósito de la «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica» se centrará en este punto. En una carta del 18 de marzo de 1936, Adorno cuestiona la función redentora otorgada al cine y argumenta que el arte de vanguardia destruye el «aura» de la obra de arte por medio de un trabajo autorreflexivo inmanente a sus propias leyes formales, disminuyendo así las características míticas y fetichistas. «Politizar este arte en un sentido brechtiano, ponerlo al servicio de valores de uso inmediato, equivale a destruir ese componente trascendente y verdaderamente progresista.»



Adorno establece una distinción entre «autonomía» y «aura», vincula esta última con el carácter mágico del arte burgués, y le otorga a la primera una fuerza disociadora y progresista. Es cierto que Adorno no deja

de reconocer la originalidad de la reproducción técnica a la hora de intentar delimitar los alcances de la experiencia estética en la sociedad industrial, dónde las nuevas tecnologías ponen al alcance del artista nuevos materiales y con ello la posibilidad de experimentar con nuevos lenguajes. Sin embargo, vemos también que Adorno no reconoce completamente a la reproductividad técnica como un componente inmanente al aspecto objetual de la obra sino que, por el contrario, lo incorpora como un factor exterior a la cualidad formal: como el otro término de la operación.

Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de Arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de Arte está a punto de desaparecer; no solo mediante la *reproductividad técnica*, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia *ley formal «autónoma»*.³²



Pero lo que parece incomodar más a Adorno es el valor de uso que Benjamin reclama para el nuevo producto, con la consecuente toma de conciencia del proletariado como respuesta inmediata a la función social de la

experiencia estética y al rol «activista» del intelectual, ambos, según Adorno, de evidentes resonancias brechtianas.

Sin embargo, como se señaló en el apartado anterior, el mismo Brecht reconoció la dificultad de la clase proletaria para comprender los nuevos modos de representación que ensayaban las vanguardias, dentro de los que incluía su realismo constructivo, y reclamó la necesidad de una educación que permitiera develar el carácter conservador del gusto popular por el realismo ingenuo burgués.

Quizás más allá de las diferencias existentes, los tres pensaron, en sus lenguajes específicos –Benjamin en la crítica, Brecht en el teatro y Adorno en la filosofía–, la posibilidad no de un arte que rebasara los límites de la estética y garantizara eficacia política –lo que significa poner de un lado la política y del otro la estética– sino elaborar una práctica estética que sabiéndose inmersa en la trama social pueda refigurar –en el trabajo específico con el material artístico– una crítica como acción revolucionaria.

Ciertos aspectos importantes de la cultura modernista podrían contener nuevas estrategias formales para la resistencia a la parálisis social y la conciencia cosificada, y para la superación de tales males, por ejemplo mediante técnicas de distanciamiento, ataques metafóricos al tiempo lineal, el combate al lenguaje rutinario, o las experiencias atomizadas.³³

Y mientras Benjamin respondía a las incisivas críticas de Adorno con frases conciliadoras, seguía preguntándose: ¿de qué modo puede el arte cumplir una función política sin perder eficacia estética? O, más aún, ¿cómo se puede elaborar una estética política, es decir, una obra de arte que sea estéticamente revolucionaria?

El teatro de Brecht parecía tener la respuesta.

NOTAS

¹ Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, Madrid, 1982.

² Eugene Lunn: *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 53.

³ *Ibíd.*, p. 57.

⁴ Cabe señalar, sin embargo, en el interior de esta identificación, las diferencias entre los surrealistas con sus ambivalencias entre optimismo y pesimismo, y la clara expresión utópica y positiva de los constructivistas rusos, vinculados también, por supuesto, a los primeros años de la revolución soviética donde se vivió un momento de gran efervescencia y libertad de experimentación en las artes.

⁵ Habría que agregar a George Grosz, Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Emil Nolde, y otros.

⁶ Eugene Lunn: ob. cit., p. 78.

⁷ *Ibíd.*, p. 77.

⁸ Eberhard Roters: *Berlín, 1910-1933*, trad. Yamila Volnovich, ed. Rizzoli, New York, 1982. Las similitudes con los constructivistas se expresa en la desacralización del objeto artístico a favor de la tecnología y la ruptura de las fronteras entre objetos utilitarios y objetos estéticos.

⁹ Gilles Deleuze: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, cap. 3, Paidós, Barcelona, 1983.

¹⁰ Walter Benjamin: *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1972, p. 46.

¹¹ *Ibíd.*, p. 53.

¹² *Ibíd.*, p. 55.

¹³ Es interesante ver que los análisis de Benjamin nunca se focalizan en las potencias estéticas de los movimientos artísticos sino en la fuerza expresiva de algunos autores en particular, que si bien deben leerse inscritos en un contexto de búsquedas que los contiene, lo que creemos que el autor muestra es que la verdadera experiencia de creación artística es singular, entendiéndola como punto de cruce de las experiencias sociales.

¹⁴ Walter Benjamin: ob. cit., p. 58.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 61.

¹⁶ Eugene Lunn: ob. cit., p. 103.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 104.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 106.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 61.

²⁰ *Ibíd.*, p. 142.

²¹ Walter Benjamin: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1972, p. 19.

²² *Ibíd.*, p. 119.

²³ *Ibíd.*, p. 22.

²⁴ *Ibíd.*, p. 28.

²⁵ *Ibíd.*, p. 25.

²⁶ Jacques Lacan: *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, cap. XIX, Paidós, Barcelona, 1992, p. 320. En su análisis sobre Antígona, Lacan desarrolla la noción de catarsis, y la constitución del estatuto trágico del personaje de Antígona por oposición a Creonte, lo cual la convierte en la única heroína de la tragedia. «Este punto es extremadamente importante para fijar la estatura de Creonte –veremos a continuación cuál es, a saber, lo que son siempre los verdugos y los tiranos, a fin de

cuentas, personajes humanos—. Sólo los mártires pueden no tener ni compasión ni temor. Créanme, el día del triunfo de los mártires será el del incendio universal.»

²⁷ ¿No es acaso su condición humana el motivo de la abjuración en *Galileo*?

²⁸ Walter Benjamin: ob. cit., p. 28.

²⁹ Me refiero fundamentalmente a la lectura que hace Paul Ricoeur: *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, Madrid, 1985.

³⁰ *Ibíd.*, p. 111.

³¹ Federico Monjeau: «La prohibición de lo superfluo», en *Punto de Vista*, núm. 35, 1989, p. 9.

³² Theodor Adorno: *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1970, p. 140. [El subrayado es nuestro.] Este tema nos llevaría a la complejísima problemática sobre los materiales en el arte que Adorno elaboró en su *Teoría estética*, y excedería el marco de este trabajo.

³³ Eugene Lunn: ob. cit., p. 83.



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio
Dirección: Juan Carlos Cremata



«La crítica es todavía posible en la medida en que el dolor nos diga qué “es verdadero” y qué “es falso”»

PETER SLOTERDIJK

BEFOREMUNICH

Voy a comenzar estas palabras compartiendo con ustedes una experiencia. La de Fabian Hinrichs, el actor de *¡Te estoy mirando a los ojos, contexto social de ofuscación!*, en el escenario del Trianón². Fabian irrumpe en el escenario con unas cajas llenas de pequeños libros amarillos que lanza al público. ¿Qué lanza Fabian al público, qué lanza Fabian desde el escenario? Libros de relatos de la editorial Reclam. Exactamente. Goethe. *Ifigenia en Táuride*. Y mientras los lanza Fabian confiesa en el escenario: «No hay uno solo de sus

YOHAYNA HERNÁNDEZ

SI QUEREMOS RESULTADOS DIFERENTES NO SIGAMOS HACIENDO LO MISMO!

relatos que encaje con este cuerpo. No hay relatos del alma para las experiencias de este cuerpo. ¡Protesto! ¡Protesto!» Y esa protesta de Fabian: ¿hacia dónde está enfocada? Hacia nuestro inconfesado origen en esos relatos («¿Alguien se enamoraría si no fuera porque antes escuchó hablar del amor?»)³, hacia la urgencia de echar a un lado ese relato, y la expresión de ese relato y las prácticas fundamentadas en esos relatos. «Detenemos en una historia del presente de nuestros cuerpos en la que no hay origen»⁴, para que «el discurso de la educación, de la nación, de la madre», deje de ser algo diferente a «un melodrama», «un espíritu», «un sentido»:

Ella [la madre] por una vez quiere ser un cuerpo y ser percibida como tal, y no estar escondida. Sí, bueno, la escena donde aparezco junto a mi madre moribunda también está escondida. Transcurre en un hospital donde se esconden los cuerpos. Pero

ahora, acá, en este agujero infernal por lo menos puedo decir: estoy de pie ante mi madre moribunda. (*Se dirige hacia el público y se para enfrente de alguna persona.*) Y le digo: venís de un lugar diferente del que yo creía. Yo tampoco sé por qué te sacaron del mercado si me ayudaste tanto, pero te digo más, nunca me ayudaste tanto como en el momento en que te moriste, que estés tendida ahí, madre, quién lo hubiera pensado. No tenemos por qué dejarnos aglutinar por relatos susceptibles de ser comprendidos. Relatos comunitarios donde la mayor parte del tiempo no compartimos nada. El dolor no se deja compartir. Y un lenguaje debería construirse sobre esa base.»⁵

ANOTO: «Y un lenguaje debería construirse sobre esa base».

REPITO: «Y un lenguaje debería construirse sobre esa base».

La primera vez que vi a Fabian/Pollesch en un escenario no fue en el Triánón sino en Berlín, en el año 2010. Una experiencia demoledora que trastornó mi relación con el teatro. Mucho tiempo después, en un catálogo de la diseñadora alemana Katrin Brack, descubrí una foto de Fabian en una puesta anterior, del año 2005, en el Kammerspielle de Munich interpretando *Ifigenia en Táuride* de Goethe, dirigida por Laurent Chétouane. Curiosamente vestía de amarillo, como los libritos de la editorial Reclam, incluso hasta en su ropa interior. ¿Qué lanza Fabian al público, qué lanza Fabian desde el escenario? ¿Hacia dónde se enfoca su «protesto»?

HIPÓTESIS NÚMERO 1. Hacia el teatro de representación y la configuración de comunidad que este propone como tecnología de producción, de dominación y de reinscripción de lo supuestamente natural:

Y una sala de espectadores no es más que la representación de una comunidad no verdadera. ¡Qué forma catastrófica de comunidad! ¡Qué forma de arte de la sociabilidad tan repulsiva es la que cree estar compartiendo un sentido y entender la sociedad como una comunidad de sentido, y que considera un acto de comunicación el de comunicarse todo el tiempo un sentido ausente...!

¡Pero hay una comunidad que sí es viable, que va!⁶

Y la pregunta que me ha dejado el choque con esta propuesta ha sido: ¿dónde localizar esa «comunidad viable», esa «comunidad que va»? ¿En qué escenarios, en qué acciones, cómo construirla y qué tipo de relación demandaría del otro, qué tipo de relación demandaría de mí? Ahora recuerdo una conversación con Nara Mansur, quien me decía: «yo nací para el teatro el día en que vi una propuesta de Teatro del Obstáculo/Víctor Varela, desde ese día todo comenzó a ser diferente para mí». Siento que puedo decir lo mismo de esta propuesta de

Pollesch: desde ese día todo comenzó a ser diferente para mí. «¿Qué sociedad para qué cuerpos? ¿Qué cuerpos para qué sociedad?»⁷ Fabián dice en el escenario: «Protesto, Protesto». Angélica Liddell grita: «No me fío, no me fío».⁸ Y Romeo Castellucci sube en Avignon a un grupo de niños, y en Munich a un grupo de adolescentes (el gobierno de la ciudad le prohibió hacerlo con niños) al escenario del Kammerspielle a lanzar granadas a una gigantografía del rostro de Jesús y luego proyecta un texto en el rostro roto: «ustedes son mis ovejas». Título de la pieza: *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*.

Qué estética de la representación es posible hoy. Qué estética del teatro. Qué cuerpos y qué ideas están cruzando nuestros escenarios teatrales y políticos. Qué tipo de acción es posible hoy, qué tipo de relación, cuál será el fenotipo teatral (artístico) que nos devuelva el arte vivo del siglo XXI. Porque cuando entro a los teatros, cuando me sitúo ante una obra dramática, ante una obra de representación mimética, la pienso como los cuadros de Goya, y eso tratándose de una buena obra, en el Museo del Prado. En *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, Rodrigo García discute con sus hijos, quienes prefieren ir al Disney World de París antes que al Museo del Prado, «porque para comprender la tristeza del hombre moderno no hace falta ver la pintura de Goya, sino al chaval que viste el traje de Mickey Mouse y trabaja doce horas mal pagadas calcinado bajo un traje de peluche



sin agujeros para respirar». ⁹ Y el Padre insiste en que hay que regresar al Museo, rescatar a Goya de las manos de la institucionalización, del mercado del arte. «Vamos a ir al Prado. Con la mochila a tope de droga, bocatas de tortilla, y birra y Macallan. Y piedras para romper las ventanas. Y la sangre haciendo bum bum. Una fiesta». ¹⁰

Aquí también hay una visión de lo social que comparten Pollesch y Rodrigo, la sociedad como el hospital donde se esconden los cuerpos (el de la madre, el del origen en Pollesch/ el de Goya en Rodrigo) y ellos como creadores ubicados en ese AGUJERO infernal que es el escenario, porque es el lugar que han elegido para el tipo de actuación que demandan sus cuerpos, aunque tienen unas fobias y una conciencia terribles de las medidas y los bordes exactos de ese escenario, de lo paradójico de su accionar.

FOBIAS DE RODRIGO: «Fobia./ A los decorados, al maquillaje, a los actores haciéndome-creer-que, a la estructura ejemplar de la función. Fobia./ A todo lo que el teatro me impone para que el resultado de tanto trabajar acabe en espectáculo.» ¹¹

Y Angélica Liddel también habla de los agujeros, de la llaga de nueve agujeros que le produce la escritura. De sus fobias, aflicciones y paradojas. De la sociedad como la perrera, de su vida infantil en la perrera.



En esta época en la que tenemos tantas cosas que decir, en esta época de compromisos ideológicos mediocres, en esta época atiborrada de tópicos despreciables, pseudo-intelectualidad, en esta época en que las palabras *compromiso* y *denuncia* se han convertido en palabras baba, asumiendo significados vacuos, en esta época inflada de reverencias a la opinión general, al gusto general, época de prestigio, la cultura de los premiados, en esta época que no ve más allá de los hechos contingentes y transitorios, en esta época de verborrea superflua el mayor mérito sería no escribir, no escribir, dejar de escribir, como Andrei Rublev dejó de hablar.

Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundísimo deseo de contar, soportando las aflicciones de la palabra. Esa palabra que nadie necesita. Esa es la aflicción número 1: nadie necesita nuestras palabras. ¹²

MUNICH: SPIELART FESTIVAL 2011

Del 18 de noviembre al 4 de diciembre de 2011, en Munich, Alemania, se desarrolló el Spielart Festival. Una cita de lujo que, diseñada por Tilmann Broszat y Gottfried Hattinger, funciona como «una fábrica de teatro y discusiones, una estación experimental para las nuevas formas, un foro para líneas de desarrollo y controversias». ¹³ El Spielart Festival es un encuentro de excelencia no solo por los creadores y proyectos de renombre que congrega (Romeo Castellucci, Gisèle Vienne, Zachary Oberzan, Cuqui Jérez, Forced Entertainment, Gob Squad), sino por la curaduría de una muestra que se arriesga a colocar en los escenarios nuevas formas de articular el lenguaje teatral a partir del cuestionamiento y la transgresión, desde distintas ópticas, de la representación como dispositivo escénico con un marcado compromiso con lo social.

Esa «nueva condición para ser espectador» que Erika Fischer-Lichte experimentaba ante la propuesta de John Cage *Untitled event*, ¹⁴ es otro terreno en el que se sitúa el concepto del Spielart Festival. La heterogeneidad de formatos artísticos presentes se deriva de una voluntad expresiva que ensaya modos de producción escénicos donde los espacios de lo real y de lo poético se entrecruzan. Sin embargo, estas «nuevas condiciones de expectación» se articulan además por la naturaleza de los vínculos que estos dispositivos escénicos le plantean al espectador. Son propuestas que recuperan y enfatizan ese eje de tiempo y espacio reales que comparten actores y espectadores durante el acontecimiento escénico. Exhiben una conciencia del carácter de la comunicación teatral y los diversos usos y recorridos que se pueden explorar. Un teatro contemporáneo que lleva al límite la simulación dramática y la desplaza por una frontalidad, un cara a cara con el espectador.

Guruguru, del inglés Ant Hampton, es una instalación escénica para cinco espectadores. Un televisor y cinco sillas. Los espectadores deben colocarse unos audífonos y seguir las instrucciones de una voz en *off* que le asigna un nombre propio a cada uno de los participantes. Las primeras instrucciones que recibirán están encaminadas a crear un rostro, que se irá armando en la pantalla del televisor, para esa voz o «gurú» que guía las acciones. Lo interesante de la propuesta es que cada espectador desconoce las instrucciones que reciben los otros y siguiendo solo las suyas queda inmiscuido en situa-



ciones de agresión, maltrato, seducción, competencia, burla con el resto del grupo. Sin manejar las causas, se produce un intercambio de miradas, gestos, palabras, gritos y acciones muy coherentes entre los cinco espectadores presentes en el espacio, realmente los actores de lo que allí acontece. Una vez que el rostro del «gurú» está conformado, este y sus instrucciones alternan con noticias de actualidad que se transmiten en el monitor relacionadas con la sociedad de consumo y los conflictos bélicos actuales. A medida que el tiempo avanza la comunicación entre los cinco espectadores resulta caótica, lo cual hace dudar hasta qué punto se deben continuar ejecutando las instrucciones del «gurú».

Una propuesta como *Guruguru* aparentemente funciona como un ejercicio de entretenimiento banal, en la que el espectador opera como un posible usuario, según los códigos de los videojuegos. La complejidad de la obra radica en los posibles vínculos entre la extraña situación comunicativa que se ensaya con los participantes como «proceso» (pensemos en cinco personas que establecen un diálogo totalmente manipulado) y un panorama social y político que se introduce a manera de cita con imágenes, noticias, «hechos». Una lógica de pensamiento que conecte ambos ámbitos en los que la propuesta se sitúa podría preguntarse dónde se hallan los

actores manipulados (y al mismo tiempo usuarios, agentes) y los gurús mediáticos (imágenes sin cuerpo, intereses y poderes líquidos) de nuestra era global.

Entre un «concierto pop» y «una conferencia de prensa» la coreógrafa alemana Nicole Buetler presenta su obra *1: songs*, protagonizada por la *performer* serbia Sanja Mitrovic. Cinco micrófonos y la proyección de una imagen en una gran pantalla al fondo constituyen los únicos elementos que aparecen en el espacio. La idea del concierto pop soporta la estructura de la puesta que consiste en nueve temas musicales que la actriz interpreta más uno extra: «OK, otra» que adiciona luego de los aplausos del público. La conferencia de prensa sostiene el plano ideológico pues la *performer* propone en voz discursos de mujeres y personajes femeninos clásicos los cuales, desde la frivolidad, el dolor, la muerte, la rabia, la desesperación, la calma, el análisis detenido, realizan una serie de demandas afectivas, políticas. Un ajuste de cuenta con la historia y sus sistemas patriarcales dominantes:

In the name of the victims:
I eject all the sperm I have ever received.
I turn the milk of my breast into deadly poison.
I take back the world I gave birth to.
I bury it in my womb.
Down with the happiness of submission.
Long live hate and contempt,
Rebellion and death¹⁵

Marie (*Woyzeck*, Büchner, 1836), Gretchen (*Fausto*, Goethe, 1789), una Mujer (*La voz humana*, Cocteau, 1939), Antígona (Jean Anouilh, 1942/ Sófocles, 489 a.c.), Ofelia (*Hamletmachine*, Müller, 1977), Medea (Eurípides, 480 a.c.), Charlotte Bronte (*Jane Eyre*, 1847) y Sara Kane (*4.48 Psychosis*, 1999) constituyen el archivo de voces que Sanja Mitrovich hace cuerpo. Su fuerza expresiva en escena, que oscila desde los comportamientos más frívolos hasta la euforia, propone una actualización del discurso dramático de las heroínas clásicas. *1: songs* funciona como un delicado estudio del dolor y la fuerza, una auténtica fusión entre la palabra de Sarah Kane: «mírame, extinguirme», los reclamos de la Antígona de Anouilh: «no seré moderada» y las confesiones de Gretchen: «mi corazón está todo roto. Ayuda». En estos y todos los fragmentos utilizados hay un diálogo directo y explícito con los espectadores, un reforzamiento del eje dialógico yo-tú pensado desde un soporte comunicativo que desjerarquiza el universo dramático y genera situaciones de proximidad con el espectador (el concierto pop). La puesta en micrófono de las ideas y demandas que en épocas diferen-

tes sostuvieron estas mujeres se unifican en el cuerpo de Sanja como lugar, desde ahí se produce la relectura de estos discursos. La fusión de los mismos con la música electrónica, pop, soul, a cargo del DJ Gary Shepherd, funciona como otro nivel de lenguaje que actualiza los contenidos de la palabra.

En la octava canción, cuya letra pertenece a *El gran dictador* de Charles Chaplin,¹⁶ Sanja, sentada en la sala y mirando hacia el escenario, incita a los espectadores a cantar. Este es uno de los momentos de mayor carga reflexiva, política y metateatral que contiene la propuesta: «En el mundo hay espacio para todos [...] El modo de vida puede ser libre y hermoso [...] Nosotros pensamos muchos y sentimos poco, más que máquinas necesitamos humanidad, más que genialidad necesitamos amabilidad y gentileza, sin esas cualidades la vida sería violenta y nosotros estaríamos perdidos».¹⁷ Acto seguido, en la última canción del espectáculo, desde la voz de Medea y el propio agotamiento que le genera su intervención, Sanja confiesa su fragilidad como *performer*: «My friends, I can no more». Para mí, sin lugar a dudas, es este el instante más emotivo de *1: Songs*.

Alguien pudiera preguntarse por la naturaleza de la danza en esta propuesta. Nicole Buetler elabora una depurada coreografía de las emociones y las sensaciones del espectador producto de una orgánica mezcla y puesta en fricción de los diversos lenguajes que utiliza (cuerpo, música y palabra). Referentes literarios, teatrales, cinematográficos quedan enlazados por una acertada manipulación de los planos gestuales y sonoros y una voluntad poética de operar en la mixtura a diferentes niveles (concierto/ conferencia de prensa, textos clásicos/ música contemporánea, voces dramáticas/ sujeto físico). Nos coloca ante una escena, que se va desfigurando, cuyo hilo conductor es la proyección física de la actriz, su desborde expresivo en la interpretación de los temas musicales y su diálogo frontal con los espectadores.

«No soy una autómatas, no soy una máquina sin sentimientos, somos iguales, es mi espíritu quien guía tu espíritu.»¹⁸

Otro acercamiento particular a los clásicos realiza el grupo berlinés She she pop. *Testament* es una excelente reescritura de *El rey Lear* en la que el texto de Shakespeare aparece en un pizarrón en la esquina del escenario, desplazado, tachado, subrayado, marcado como material de discusión, cita, consulta, y el centro lo ocupan las actrices y sus padres reales en una atractiva discusión de cómo trabajar con ese texto en la actualidad, qué tipo de contrato afectivo y económico haremos con nuestros padres, qué estamos dispuestos a heredar o no.

Lo atractivo de esta propuesta de She she pop es que la relectura del texto shakesperiano no va por el camino de reconstruir un material narrativo que actualice el argumento original, procedimiento típico en el trabajo con los clásicos en la escena alemana actual, sino que *Testament* se presenta como un debate abierto entre los actores y sus padres, con una estructuración más apegada a la dinámica de un ensayo. Un tipo de teatro que se muestra como un lugar de exposición y reflexión a un mismo tiempo. Un universo escénico que como en *1:songs* rompe el contrato dramático con los espectadores y explora relaciones más inmediatas.

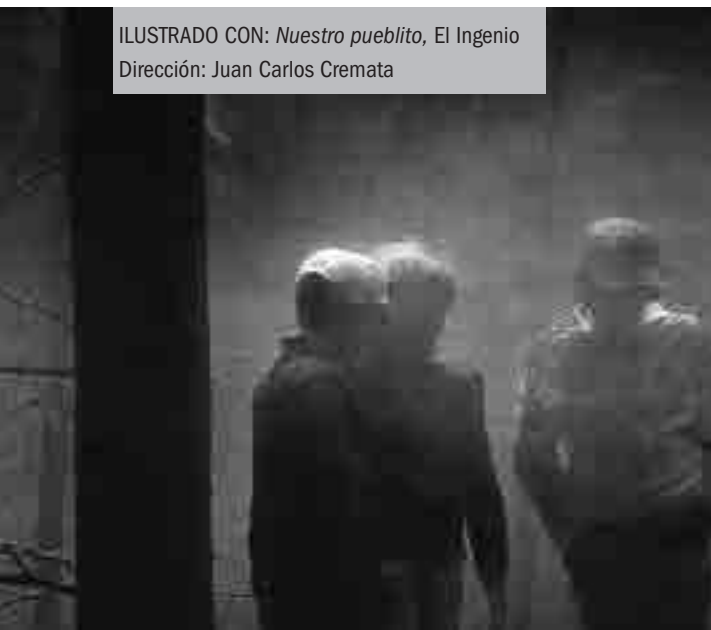
Este foro de ideas (dinero y amor, poder y afecto, juventud y vejez) que es *Testament* no deja de tener una ordenación bien interesante que le hace guiños a la estructura interna del original. Pero este paralelismo no es conducido por el camino del relato narrativo, sino por el terreno de las ideas que lo sostiene.

Un ejemplo de ello es cuando se está discutiendo sobre la visión del comportamiento del rey Lear y su necesidad de mantener sus cien escoltas. Una de las actrices lee el fragmento del texto de Shakespeare en que Goneril y Regan le cuestionan al rey la inutilidad y «la terquedad» de mantener los escoltas que lo acompañan y que ellas deben recibir en sus casas. En la pizarra otra de las actrices hace una demostración, mediante un esquema, del «capricho» del padre de almacenar libros que ya no lee. Dibuja la planta de la inmensa casa de su padre en Frankfurt en la cual aparecen señalados todos los libreros que posee. Luego presenta la planta de un hipotético apartamento de Berlín, en el que vive, de 150 m², y cuando coloca los libreros del padre en su apartamento, demuestra que no hay espacio para sus libros, pues estos ocuparían el área completa de la casa.

Uno de los padres lee un fragmento del texto de Shakespeare en el que Lear argumenta el sentido de sus cien escoltas:

¿qué estás hablando de necesidad? El mendigo más misera-

ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio
Dirección: Juan Carlos Cremata



ble goza de alguna superfluidad en medio de su pobreza. Si al hombre solo le concedes lo estrictamente necesario, su vida descenderá al nivel de la del bruto. Princesa eres: si todo el lujo consistiese en vestir bien abrigada, ¿necesita la Naturaleza de esos preciosos trajes que llevas y que apenas pueden defenderte del frío? Otra cosa necesito yo: la paciencia.¹⁹

Desde esta lógica discursiva opera *Testament*. El padre acepta la posibilidad de mudarse sin sus libros, muebles, pertenencias y a cambio le pide a la hija que le muestre solo una cosa: respeto. Y el respeto será uno de los tópicos que se pondrá a discusión en las bases del contrato: qué compromisos implica para padres e hijas el respeto al otro.

Testament abre con la presentación de los padres hecha por las propias hijas/actrices, una especie de manual de instrucciones que le dan al espectador para obtener el respeto de sus padres, quienes en unos segundos harán su entrada en escena: «para ganarse el respeto de mi padre se debe ser recto sin ser dogmático», «mi padre respeta a las personas que siempre mantienen su libertad», «si quieres el respeto de mi padre tienes que estar informado de los temas que él prefiere. De teatro: Giorgio Strehler, Peter Brook, Peter Stein. De ciencia: la teoría del caos y la teoría de la relatividad».²⁰ Acto seguido los padres entran a escena y ocupan los supuestos «tronos» (tres butacones colocados al costado de la sala, a manera de set televisivo, con tres cámaras que registran sus rostros en tiempo real y los proyectan en tres pantallas, a manera de cuadros, que hay en el fondo del escenario, situada cada una detrás de los micrófonos desde donde sus hijas se colocan de forma frontal para hablar con los espectadores). Comienza entonces una exposición de los intereses, se evidencia la incompatibilidad de los modos de vida y de pensamiento, situación que tendrá que encontrar algún tipo de balance en el futuro próximo para la elaboración del contrato o pacto: el testamento.

Y en la búsqueda de ese balance, en el paso de ese «respeto formal» a la voluntad de hallar un compromiso verdadero y digno entre padre e hijas, She she pop construye un formato híbrido en el que alternan elementos de lo simbólico (la coronación de las hijas, el entierro de los padres) tratados desde una perspectiva lúdica, con citas a los espacios de espectacularización de lo privado que tanto abundan en el discurso de nuestros medios masivos contemporáneos, con elementos de lo real presentes en la confesión íntima, la exposición actoral, tratados con una carga reflexiva que complejiza estas intervenciones (el juramento de las hijas, las canciones que cantan con sus padres, el criterio de los padres de los «excesos» del tipo de teatro que sus hijas hacen). La alianza entre padres (actores no profesionales) e hijas-actrices en la relectura escénica del texto shakesperiano es el lugar de exposición más arries-

gado de esta propuesta y el pacto legítimo que como espectadores presenciamos. Con instantes donde lo real se vuelve poético, alegórico: el cuerpo semidesnudo de los tres ancianos (padres) en el escenario. «¿Es este el final prometido?»²¹

El espacio de la vejez en las sociedades contemporáneas regresa como campo reflexivo con la propuesta del director italiano Romeo Castellucci, también presente en esta cita. A diferencia de She She pop su diálogo no partirá de la puesta en debate del trabajo escénico con un ícono dramático occidental (*El rey Lear*/ el modelo dramaturgico shakesperiano), sino desde la conflictiva relación con otro ícono de la cultura occidental: la imagen de Cristo. *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios* se plantea como un díptico escénico con un primer momento ficcional, una escena hiperrealista y una segunda unidad eminentemente conceptual, relacional y performativa. La correspondencia entre la situación ficcional que se recrea en la primera unidad (un padre anciano y demente que se defeca constantemente, y su hijo quien lo limpia y le cambia el culero una y otra vez) y la acción que se ejecuta en la segunda (un grupo de niños y adolescentes lanzan granadas al rostro de Cristo) se proyecta como un espacio abierto para la lectura e implicación del espectador. El único elemento escénico que conecta los dos momentos es la gigantografía con el rostro de Jesús (que terminará mutilada en la segunda unidad) y el padre anciano y demente, sujeto protagónico inicial y luego cuerpo envejecido que atraviesa un siniestro paisaje que Castellucci construye como imagen final: el rostro de Jesús deformado, mutilado, el piso del escenario lleno de granadas (los restos de la acción ejecutada) y un texto proyectado en el rostro desfigurado de Jesús que cambia indistintamente: «ustedes son mis ovejas»/ «ustedes no son mis ovejas».

Your brother. Remember? de Zachary Oberzan, de Oklahoma Theatre, Nueva York, es una propuesta que, como *Testament* y *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*, muestra una relación con lo real bien particular. En esta ocasión el referente simbólico no será el modelo shakesperiano ni la religión cristiana, sino la filmografía de Jean-Claude van Damme. El creador y su hermano mayor, Gator Oberzan, cuando adolescentes, fascinados por estas películas, grabaron en su casa, con una simple videocámara y diez dólares de presupuesto, sus propias versiones de los filmes de Jean-Claude van Damme utilizando todas las locaciones y objetos de la casa familiar e interpretando ellos y su hermana todos los personajes que aparecían en los filmes. Veinte años después, los hermanos regresan a la casa paterna para filmar e interpretar la misma película, con un riguroso interés de utilizar las mismas locaciones, acciones, diálogos, vestuarios, atrezzo. Con la diferencia de que ahora el guión a seguir/copiar no será el filme de Jean-Claude van Damme sino el material fílmico que

construyeron los hermanos veinte años atrás. Y la motivación ya no será su fanatismo por el ícono mediático, sino el retorno a un espacio íntimo, familiar, el reencuentro luego de veinte años que los han llevado por caminos muy dispares.

Zachary articula un dispositivo escénico que alterna proyecciones de secuencias de las películas de Jean-Claude van Damme, con el *remake* doméstico de estas secuencias producido por los adolescentes, con el nuevo *remake* realizado veinte años después. De esta manera crea entre el filme original y la copia casera una paródica relación, por las ingeniosas soluciones que los jóvenes idean para ser fieles a su propósito de crear un filme de acción en casa, y además genera una reacción nostálgica entre la superposición de este filme casero y el realizado veinte años después, en el que la anatomía de los cuerpos se ha transformado y también la intensidad de los combates.

Estas proyecciones se combinan con testimonios grabados de sus hermanos, quienes comentan el reencuentro, con una entrevista de Jean Claude van Damme en la que este habla de su carrera actoral y termina llorando ante las cámaras, con una copia de Zachary, cual Jean Claude van Damme, reproduciendo esta entrevista y una serie de canciones que el creador interpreta, guitarra en mano, en vivo. En el cruce de todas estas líneas discursivas comienza a despuntar un espacio de relación que el creador propicia con el pasado y el presente de su hermano. Ese «antes y después» expuesto en la realización de los *remakes* caseros se convierte en los extremos visibles de una reflexión en la que Zachary, a semejanza del hermano menor del filme de Jean-Claude van Damme que citan, parodian y homenajean, restituye escénicamente a su hermano.

Esta entrega, que se conecta con *1:songs* por la estructura del concierto y la centralidad del cuerpo del actor, su irrupción en escena, comparte con She she pop mecanismos expresivos desde el énfasis en la actuación reflexiva y el manejo de lo real a partir de la constitución de una presencia escénica liberada de la tensión dramática o ilusoria y articulada con la propia realidad del actor.

El espacio de reflexión que se abre en estas obras, donde los actores/ creadores no interpretan personajes, ni reproducen historias, sino que diseñan un espacio de proximidad con los espectadores, de inmediatez comunicativa, ya sea a partir del trabajo con sus vivencias, memoria, testimonios, la implicación en acciones (como en la segunda unidad de la propuesta de Castellucci) o desde la puesta en pensamiento y discusión de algunos tópicos, genera, indiscutiblemente, una multiplicidad de formatos escénicos que oscilan de composiciones muy simples como *Tomorrow's Parties*, del grupo británico Forced Entertainment, dirigido por Tim Etchells, a configuraciones

más complejas como *Los santos inocentes*, del grupo colombiano Mapa Teatro, bajo la dirección de Heidi Abderhalden y Rolf Eugenio Abderhalden. Pues lo legítimo estará en la medida en que el dispositivo elegido documente y socialice ese espacio de relación que se pretende explorar con el espectador.

En *Tomorrow's Parties*, dos actores, colocados frontalmente en una pequeña plataforma con unas luces de Navidad al fondo, sostienen una irónica y apocalíptica fantasía política sobre el futuro, con un ritmo ascendente pausado por las ideas que comunican, dichas en un tono conversacional y con una gestualidad mínima. Un formato dialógico montado sobre una sutil intención competitiva, que consiste en atrapar, el último que habla, la atención del espectador desde el sensacionalismo del enunciado. En este juego los creadores mezclan una mordaz crítica al contexto político actual, al mundo globalizado, a la guerra con el uso de clichés y discursos estereotipados sobre la esperanza, la justicia, la paz y absurdos modos de vida alternativos, en un ejercicio constante de poner a prueba de fuego la capacidad receptiva del espectador. «Or in the future there will only be one gigantic city. And it will cover the whole earth –all the ocean, all the mountains, all the deserts, all the forest, all the landmass will just be one heaving crowded, enormous city, so that everyone will live in the same place». «Or in the future there will be a war. And everyone will have to live underground». «Or people will live underwater and they'll build fantastic glass domes which are really beautiful, like glass palaces, with turrets.»²²

En *Los santos inocentes*, con un tono documental, se registra, en una filmación realizada por los actores, una celebración que acontece en Guapí, pequeño pueblo de afrodescendientes en la costa Pacífica de Colombia. Cada 28 de diciembre, Día de los Santos Inocentes, en la noche, los hombres del pueblo salen travestidos a la calle, portando unas máscaras grotescas y un látigo con el que golpean repetidas veces a toda persona que se cruce en su camino. La puesta colombiana combina proyecciones de esta documentación, que se inicia con la llegada de dos actores al pueblo para celebrar el cumpleaños de la actriz,²³ con el testimonio de esta actriz en el escenario, quien comenta la experiencia, y una ambientación festiva que reproduce escénicamente elementos de la tradición documentada. En la escena también aparece, junto a los actores, un músico, habitante de Guapí, tocando la marimba, sonoridad presente en esta tradición carnavalesca.

El aprendizaje a través del dolor será el testimonio que la actriz comparte con los espectadores. Su *shock* ante los latigazos recibidos, justo el día de su cumpleaños. Y la violencia de este ritual, que los habitantes experimentan como una especie de saneamiento, es contrapuesta, en el material filmico y escénico, con la denuncia de un horroroso contexto político: la mili-


tarización de Guapí, la guerra de la droga, los enfrentamientos entre paramilitares y guerrilleros que producen anualmente masacres sistemáticas, el terror de los sobrevivientes, el estricto control para el acceso al territorio. Una violencia que el espectáculo explora a partir de la hibridación del documento (las grabaciones, el listado de las víctimas desaparecidas en los últimos años, la presencia del músico habitante de Guapí y su toque de la marimba) y la ficción (la recreación de una atmósfera festiva). Y esta mezcla de fiesta y masacre, de pasado y presente, de tradiciones e ingobernabilidad, de la melodía de la marimba con el sonido de los latigazos, de muertos y sobrevivientes, de baile y dolor, define la compleja encrucijada en la que *Los santos inocentes* coloca al espectador. Aún recuerdo la extrañeza de esos cuerpos travestidos, hermosas y rudas musculaturas, vestidos y tacones, rostros diabólicos (el uso de las máscaras) y látigos en las manos. Una imagen

monstruosa de restos, acumulaciones. También en *Los santos inocentes*, a semejanza de los cuerpos semidesnudos de los padres de las actrices en el escenario de *She she pop* o a las granadas que los invitados lanzan al rostro de Jesús en la propuesta de Castellucci, lo real deviene alegórico. Empiezo a observar en esos cuerpos la enigmática deformación y la simbiosis del hombre y el sistema en el contexto político actual, un cuerpo prostético en sus prolongaciones (máscara, látigo).

El universo poético de la coreógrafa, bailarina y artista visual francesa Gisèle Vienne también impela al espectador, no desde el tratamiento documental de una realidad específica, el testimonio del yo o la actuación reflexiva, sino desde la ideación de un espacio simbólico. *This is how you will disappear* es un *environement* que desde el propio título presagia una obsesión de la creadora con las fuerzas destructivas, con lo fatídico, con la muerte. Un paisaje del horror que se construye desde una visualidad hiperrealista (el tratamiento del bosque, el uso de la neblina, los animales, los muñecos contruidos a escala humana) y la inclusión de personajes arquetípicos (una estrella de rock depresiva, una gimnasta obsesionada con la perfección de su cuerpo, un entrenador autoritario). Estos personajes, interpretados por actores, coinciden con otros (recreados por muñecos) que acampan en el mismo bosque y ejecutan acciones repetitivas que no arman ninguna historia, más bien sugieren diversos estados. Pues lo que conduce la atención en *This is how you will disappear* es el tratamiento de una atmósfera que predice una catástrofe que acontecerá, pero que la propuesta no muestra, centrada en ese espacio y tiempo antes de la catástrofe y haciendo experimentar al espectador un estado de temor, fragilidad, inseguridad.

Gisèle Vienne alcanza esto desde la prolongación de la atmósfera del escenario en la sala. Una atmósfera desbordada de los marcos de la escena irrumpe en la sala. La neblina avanza hacia los espectadores y los cubre dejándolos en una absoluta invisibilidad. El manejo de los silencios, la oscuridad, los sonidos abruptos que irrumpen desde diferentes zonas de la sala, el sonido del agua, de los animales, la música, el tratamiento de las imágenes, la visualidad hacen que *This is how you will disappear* produzca en el espectador una experiencia de lo sensible.

La experimentación de nuevas formas, la transgresión de la representación como dispositivo



ILUSTRADO CON: *Nuestro pueblito*, El Ingenio
Dirección: Juan Carlos Cremata

escénico, la exploración de una comunicación teatral horizontal e inmediata, fundamentada en una visión más inclusiva del espectador en el acto creativo, la escena que se erige como un espacio de reflexión de lo social, las prácticas de lo real, el realismo ético, la actuación en primera persona constituyen zonas de contacto que comparten estas producciones presentes en la muestra del Spielart Festival 2011. Un teatro que interroga lo social no solo desde sus contenidos sino también desde sus formatos, modos de producción y el diseño de una comunicación escénica más eficaz con el espectador contemporáneo.

AFTERMUNICH

Hace unos meses, en el espacio de la película del sábado, pusieron *Cadena perpetua*, un filme protagonizado por Morgan Freeman que describe las relaciones entre un grupo de prisioneros en una cárcel de alta peligrosidad. Uno de los conflictos que la película expone y que atraviesan los personajes protagónicos es el de la «institucionalización». Esta problemática hace que uno de ellos se suicide cuando le dan la libertad condicional, ante el terror de cómo enfrentar la sociedad del otro lado de las rejas, después de una «vida institucionalizada», llena de normas, de prohibiciones, absolutamente controlada, pautada. Recuerdo una secuencia en la que el personaje que interpreta Morgan Freeman, también de libertad condicional, trabaja en un supermercado y le pide en varias ocasiones permiso a su jefe para ir al baño. El jefe le dice que no precisa de su autorización cada vez que necesite ir al baño, a lo que el exconvicto responde: «si no lo hago, no puedo orinar». Esta condición de una «vida institucionalizada», compartida también por el *Prometeo* de Müller²⁴ o por el personaje del esclavo anciano en *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea, podríamos pensarla desde la experiencia estética y la parálisis que el peso de siglos de convenciones acumuladas en una cultura artística imponen en nuestros modos de producción y de expectación. Un espacio como el Spielart Festival está también diseñado como un laboratorio de prácticas de resistencia a la experiencia teatral occidental institucionalizada y su mecánica obsoleta en la comunicación con el espectador del siglo XXI y su entorno social.

Quiero terminar estas palabras compartiendo con ustedes una agonía. ¿Qué hacer con el arte institucionalizado, el creador institucionalizado, el espectador institucionalizado y las prácticas institucionalizadas en el teatro cubano actual?

«En una cultura en la que los idealismos endurecidos convierten las mentiras en “formas de vida”, el proceso de verdad depende de si hay personas que sean suficientemente agresivas y libres (“desvergonzadas”) para decir la verdad.»

PETER SLOTERDIJK

NOTAS

¹ *El Libertario*, vocero ácrata de ideas y propuestas de acción, no. 58, marzo-abril de 2010, Venezuela

² *¡Te estoy mirando a los ojos, contexto social de ofuscación!*, dirigida por René Pollesch, de la Volksbühne, se presentó en el Tríunión como parte de la muestra alemana en el XIV Festival Internacional de Teatro de La Habana.

³ *¡Te estoy mirando a los ojos, contexto social de ofuscación!*, Volksbühne.

⁴ Íd.

⁵ Íd.

⁶ Íd.

⁷ Óscar Cornago, buscar dónde leí esto

⁸ *Los fuertes. Perro muerto en tintorería*, texto y dirección de Angélica Liddell.

⁹ Rodrigo García: «Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta», en *Diez obras escogidas*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2010.

¹⁰ Íd.

¹¹ buscar dónde leí esto

¹² Angélica Liddell: «Llaga de nueve agujeros», en *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*, Universitat de València, 2003.

¹³ Tilmann Broszat y Gottfried Hattinger: «On the program», en *Das Magazin Spielart Festival München*.

¹⁴ Erika Fischer-Lichte: «En camino hacia una cultura performativa», en *Criterios, revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*, no. 37, 2011.

¹⁵ Poner el número del Tema Ofelia, *Hamletmachine*, Heiner Müller, en *1: songs* de Nicole Beutler. («En nombre de las víctimas:/ expulso todo el semen que he recibido./ Transformo la leche de mis pechos en mortal veneno./ Vuelvo atrás el mundo que he parido./ Ahogo entre mis muslos el mundo que he parido./ Lo sepulto en mi vulva./ Abajo la felicidad de la sumisión./ Viva el odio, el desprecio./ la rebelión y la muerte»).

¹⁶ Poner el número del Tema, Charles Chaplin, *El gran dictador en 1:songs* de Nicole Beutler. Es la única fuente de las letras utilizadas en los temas del concierto que no está enunciado desde un sujeto femenino ficcional o real.

¹⁷ Íd. Buscar la cita en inglés, ponerlo en inglés arriba y mi traducción en las notas.

¹⁸ Poner el número del Tema, Charlotte Bronte, *Jane Eyre en 1:songs* de Nicole Beutler. ponerlo en inglés arriba y mi traducción en las notas.

¹⁹ William Shakespeare: «El rey Lear», en *Dramas, Obras Maestras*, Barcelona, 1944.

²⁰ *Testament, She She pop*.

²¹ Íd.

²² *Tomorrow's parties, Forced Entertainment*.

²³ explicar lo del cumpleaños de la actriz

²⁴ En la reescritura del mito de Prometeo, por Heiner Müller, cuando Heracles viene a liberarlo de su castigo (años encadenado a una roca donde un águila le come su hígado y él se alimenta de las heces fecales del águila), Prometeo duda y no quiere ser liberado, pues le tiene más miedo a la libertad que a esa amarga simbiosis en la que vive con el águila.

ENCUENTROS CON EL TEATRO Y EL ARTE POLACOS CONTEMPORÁNEOS



PATRICIA VILÁ TRUJILLO

EL PASADO FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA RECIBIÓ, como uno de sus principales invitados, a Maciej Nowak, director del Instituto Teatral de Polonia. Los propósitos fundamentales de su visita eran interactuar con el teatro cubano y compartir una pequeña parte de su experiencia con el arte teatral polaco.

Uno de los lugares que más impactó al crítico y director fue el Instituto Superior de Arte (ISA). Desde un principio la interacción con los estudiantes y la búsqueda de sus opiniones, sobre arte o la más mera cotidianidad, le atraían mucho. Sus caminatas por los espacios de Elsinor le permitieron el contacto directo con parte de los alumnos de la Facultad de Arte Teatral. Nuestros diálogos sobre teatro, música, literatura, e impresiones sociales y políticas no cesaban. El tiempo no alcanzó para decir mucho de lo que el diálogo con él motivaba. Así es que decidió hacer una invitación a algunos de los integrantes de la Facultad de Arte Teatral del ISA a conocer el teatro polaco actual.

El veinte de marzo, un grupo integrado por Martha Hernández Cadenas, Dana Estrada Acosta, Jarlys Rafael Ramírez y yo llegé a Varsovia para ser partícipe del Festival que anualmente se celebra allí: Encuentros Teatrales Varsovianos.

La historia de Polonia ha estado marcada por situaciones terribles, que incluso la han llevado a su más literal destrucción.

La Habana, 1991. Estudia Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Ha obtenido premios de dramaturgia y narrativa en diversos eventos y festivales. Publicaciones suyas se encuentran en revistas y antologías nacionales e internacionales.

En estos momentos, los polacos siguen considerando a su capital como una ciudad que aún se levanta de las ruinas. Durante los primeros recorridos fue admirable notar cómo cada lugar ha sido reconstruido de modo casi idéntico a como una vez fue. El primer día nos encontramos con Maciej Nowak en el Instituto Teatral. Él mismo nos mostró el lugar: la biblioteca, que posee una valiosa selección de los grandes clásicos de la literatura y el teatro, así como de lo más contemporáneo; la sala de teatro en la que se representan aquellas obras que el Instituto decide financiar o proyectos de los cuales se hace miembro. Conversamos ese día con Anna Galas, directora de relaciones internacionales, quien desde el principio organizó nuestras actividades y nos ayudó en todo lo que necesitásemos.

Aún no había comenzado el festival, por lo que tuvimos la oportunidad de acercarnos al arte polaco en varias ocasiones.

«*Todo lo visto se cierra parpadeante sobre el cuadro*»

HEINER MÜLLER

«*El teatro ni es un producto ni es un cliente.*»

Carta de petición de teatristas al gobierno polaco.

«*Lo acumulo todo dentro y después lo plasmo en el papel negro sobre blanco.*»

CHARLES BUKOWSKI

Maciej nos llevó ese mismo día a uno de los museos de arte contemporáneo de Varsovia. El arte polaco de los años 50 en adelante está marcado por la referencia y énfasis en la problemática social del momento. Cada pintura, video-arte o fotografía parece narrar la historia del año en el que fueron realizadas.

La imagen, el impacto visual, será una primicia creativa de casi cualquier manifestación del arte en Polonia. Es conocido mundialmente el cartel polaco por su intensidad en el significado visual y simbólico de la imagen –a veces agresiva– que nos presenta. Pero la mayoría de las obras que pudimos apreciar en ese museo estaban dirigidas más bien hacia el realismo, no tanto con una intención conceptual, sino como un «juego», para mostrar a través del arte la más exacta realidad, lo cual podría confundirse quizás con términos de vanguar-

dias como el surrealismo, o distintos modos expresionistas... La absorción de la realidad mediante el lente de una cámara o la permanencia en un lienzo.

Lo artístico puede estar visto a partir de un grupo de personas que caminan, de la detención de un tranvía en alguna esquina, de gente que sube sin mirar a su alrededor una escalera eléctrica, o de alguien que transita por un lugar donde queda una única señalización. El espacio reconstruido, o en reconstrucción. El interior de una casa. Una ventana. La nieve que cubre por completo una calle famosa. Los rostros de los polacos –como el título de una de las colecciones del Museo–. Lo paradójico es cómo una imagen aparentemente del todo realista impacta y deslumbra como si estuviésemos frente a la más absoluta irrealidad o a una forma de abstracción dentro de los propios márgenes realistas.

Y nadie preguntará
por nuestras moscas
nuestros perros
nuestros libros perdidos
nuestros pañuelos y anteojos.¹

La actividad de las artes visuales estuvo muy ligada al fenómeno performático-teatral de esos tiempos. La construcción de la imagen. Se coloca una gran mesa en el medio de una calle polaca. Luego, se llena de comida, de gente, de luces, y comienza la gran cena en el medio de la calle, literalmente. El artista

Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata



Verucchio aprovecha el *performance* para dejar al descubierto sus puntos de vistas y lo que podría constituir una metáfora del momento que atraviesa la Polonia de los años 70 y 80. Los espacios teatrales siguen siendo construidos por los artistas para, con la permanencia de la imagen, provocar el rechazo, la desesperación y la crítica a aquello por lo que se atraviesa.

El teatro polaco ha concedido siempre gran importancia a la imagen visual, por lo que muchos artistas deciden «aprovechar» este fenómeno y de cierto modo unificar los dos tipos de arte. Uno se vale del otro para crear el resultado artístico.

El Festival Encuentros Teatrales Varsovianos posee una gran tradición y es considerado el más importante de Polonia. Con respecto a su historia, Anna Galas declaró en una entrevista personal:

La idea esencial de nuestro Festival es mostrar a los ciudadanos las obras que fueron propuestas el año anterior, en otras ciudades. En los 90, producto de la llamada *crisis del teatro polaco*, el Festival se detuvo; y hace cinco años el gobierno decidió retomar estos Encuentros. Nuestro Instituto desde ese momento se encarga de la dirección y los preparativos del Festival. Es un evento realmente intenso, como habrás podido apreciar.

La primera obra a la que asistimos fue *Forefathers' Eve*. La polémica que se creó a partir de este trabajo era realmente notable, pues se trataba de un espectáculo con una intensa significación para los polacos. Una forma de provocar y de cuestionar la propia cultura y la historia de un pueblo. Todo parte de un poema perteneciente al romanticismo que Pawel Wodzinski decide llevar a escena. Y si se trata precisamente de provocación y juegos con códigos que aún parecen estar vigentes en la sociedad del momento, entonces sería lógico violentar de algún modo tanto el texto como la escena con dotes de modernidad. En cambio, Wodzinski decide dejar casi de modo literal el texto romántico, y a partir de ahí lograr el diálogo con una escena totalmente nueva. En una entrevista concedida a nuestro grupo, Pawel Wodzinski comentó al respecto:

Pero de un modo u otro, a pesar de su fidelidad con el original, este poema romántico continúa dejando un montón de interpretaciones; y eso me pareció importante a la hora de concebir la obra. Nosotros necesitamos revisar este texto una y otra vez, y convertirlo en una nueva clase de identidad, en una identidad moderna.

No se decía aparentemente nada nuevo. Todo formaba parte de un escrito del siglo XIX conocido por todos. En un momento de la representación un espectador se levantó de su asiento y expresó públicamente su descontento e insatisfacción ante

la obra. El motivo de una reacción como esa, y del impacto que causa una obra así, es su enorme poder visual. Lo que no es expresado quizás mediante las palabras más evidentes o provocadoras el director lo enfoca en la fuerza de la acción y la imagen. A través de esa dualidad de moderno y clásico surge una obra que impactará por su modo agresivo de dirigir el pensamiento de la sociedad polaca actual. La preocupación del director parece enfocarse, por tanto, en la manera en la que se ve el siglo XIX en la actualidad... Es un cuestionamiento al presente y una preocupación por el futuro.

Tras el final de cada obra, un actor leía una carta de petición al gobierno polaco para que el teatro público y artístico no fuese dejado a un lado, con la intención de mantener y subvencionar únicamente, el teatro comercial.

Como teatristas profesionales, deseamos expresar nuestra profunda preocupación con respecto al futuro de los teatros públicos en Polonia [...] Esperamos que la supervivencia de este modelo teatral artístico sea algo que no solo nos importe a nosotros, sino también a ustedes: nuestros espectadores e interlocutores, las personas que contribuyen a la creación de la cultura.»²

La carta es un pedido, de todos aquellos que en Polonia realizan un teatro cuya base y esencia está en la creación artística, y no en las ganancias. Mientras era leída, personas del público a veces se levantaban con pancartas que contenían algunas de las frases más importantes de esta: «Demandamos un debate en el sistema de finanzas teatrales en Polonia». «El teatro ni es un producto ni es un cliente». Ese era uno de los conflictos más serios por los que pasaba en ese momento el arte teatral. Era evidente la preocupación de todos los creadores que al final de cada obra tenían el mismo parlamento.

Resulta en extremo paradójico cómo el gusto por el teatro en Polonia se hace a veces tan radical en cuanto a las opiniones del público. El interés de ellos por nuestros criterios con respecto a cada puesta era notabilísimo. El teatro constituye para los polacos una forma artística muy importante, cuyos resultados deben ser siempre los más acertados. Tal como nos había adelantado Maciej Nowak durante su estancia en Cuba, se trata de un fenómeno cultural tan grande que puede aparecer incluso en las primeras páginas de los periódicos. Y a pesar de que muchas obras gozaron de mejores cualidades

que otras, por supuesto, en todas fue evidente el logro de una escenografía impecable. La escena era construida desde los aportes de su mismo arte contemporáneo. En un escenario se podía mezclar la acción teatral con el *performance*, con un modelo parecido al de las instalaciones artísticas, con la colocación del objeto de modo poco convencional, y con el apoyo del video-arte. La conjunción de todos esos elementos termina creando una imagen plástica que nos seduce de un modo u otro como espectadores.

se vuelve
 humo de cigarrillo
 escalando un templo de oscuras enredaderas...
 poco importa
 poco amor
 o poca vida
 no es tan malo
 lo que cuenta
 es observar las paredes³

La construcción de una imagen casi perfecta resultó constante en cada puesta a la que asistíamos. Parecía ser una primicia, más que una cualidad. Así sucedió con obras como *Joanna the Mad*; *Queen, Judith*, y *Work About Mother and Homeland*. En el caso de *Joanna...*, obra dirigida por Wiktor Rubin, la escena parece llenarse de cuerpos extraños que no tienen un motivo concreto y real para estar allí. Todo aparenta estar contaminado por la historia de unas personas que llegan a contar sus vidas, sus obsesiones, sus delirios, sus enfermedades y pasiones..., en de-

definitiva, la necesidad de estar ahí junto a muñecos con los que mantienen mayor interacción que entre ellos mismos, papeles dorados, escaleras, frutas, neumáticos, retratos de las «monarquías pasadas», y el deseo final de plasmar en la pared, en lo dorado: *People like you need to fuck. People like me*. Quizás no estemos tan al tanto de la locura de una mujer que se cree reina ante neumáticos, pero sí notamos el poder de un cuadro que nos impulsa a mirar atentamente lo que tiene dentro.

El contraste de la escena caótica con la historia clásica contada de principio a fin se seguirá notando en una obra como *Judith*. El argumento no es en mi opinión tampoco lo más importante. El pensamiento de una mujer. La búsqueda de la supervivencia. Otra historia de amor. La obediencia a aquello que no se desea. En cambio queremos observar de cerca lo que ocurre en la habitación blanquísima de la que salen a veces. Meternos dentro de la piscina en la que casi es violada. Arrojar sangre a las paredes blancas. Y ensuciar, una y otra vez

con sangre, con agua, con ellos mismos, aquello que vimos resplandeciente.

prefiero colocarla directamente en la pared o encima del suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. [...] puedo caminar alrededor de la tela, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirme literalmente dentro del cuadro.»⁴

Work About Mother and Homeland es, según su directora, Jan Klata, un *murmuro de las reglas*. Todo está asociado al papel «mítico» que juega la madre en la sociedad desde la antigüedad. Es una forma de representar los conflictos y las insatisfacciones de las madres, de modo divertido y casi paródico. La madre principal es interpretada por un hombre que se sube en zapatos altos y coloca en todos sus diálogos un ros-



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
 Dirección: Juan Carlos Cremata

tro de descontento. Todas ellas, hijas y madre, visten de modo similar. Sus expresiones y la rareza de su vestuario causarán un mayor grado de extrañamiento en los espectadores. Sus conflictos –vigentes– son tratados en una época indefinida y que por momentos parece prehistórica. Llegamos a la «tierra de estas mujeres», que dudan qué peinado usarán, cómo reaccionará su madre ante el nuevo noviazgo, y que discuten con la utilización de frases tan escuchadas como: «Yo sí tengo una historia a mis espaldas, lo que tú tienes es una pequeña parte de la mía», o «Tú no tuviste que luchar por nada, cuando llegaste todo estaba donde tenía que estar ya, gracias a mí».

El Instituto Teatral no solo se encarga de la preparación del Festival, sino también se hace cargo de proyectos de nuevos

creadores teatrales que llegan sin el dinero suficiente para montar sus obras. Con respecto a este tema Anna Galas dijo:

Obras como *Coro de mujeres*, *There Was an Old Man and an Old Women...* son proyectos de nuestro Instituto. En ocasiones llegan directores jóvenes a hablarnos de sus proyectos, y si nos gustan les damos la posibilidad de que los realicen en el Instituto. Pero lo que sucede con estos proyectos es que nosotros podemos ofrecer un presupuesto bastante bajo, más bien la oportunidad para que se haga algo. En realidad, no son grandes espectáculos, como los realizados en otros teatros de la ciudad.

Estos proyectos del Instituto no están conformados con las grandes dotes escenográficas de otras obras que tuvimos la oportunidad de ver. Pero se resguardan por una impactante fuerza en las actuaciones y en la intención del propio texto, a veces más que en su contenido. *Coro de mujeres*, dirigida por Marta Górnicka, fue la primera obra del Instituto que vimos. No hay escenografía, vestuario; tampoco música u otros elementos que de cierto modo puedan «adornar» la puesta en escena. En cambio, todo eso se convierte en algo prescindible por completo. Un grupo de aproximadamente treinta mujeres se presenta ante la audiencia con ropa deportiva, y se deja dirigir, como un verdadero coro, por otra mujer. Un modo posmoderno de plantear la historia de una o varias mujeres. Una solución novedosa, arriesgada, intensa, «musical», agresiva y dócil para convertir el escenario en un *micrófono* donde se expulse todo lo que en ese momento u otro se lleve dentro. La melodía es la palabra, la frase. El tono es la intensidad, el significado de lo dicho. *Coro...* es un grupo de mujeres –no todas actrices profesionales– que se reúne para expresar a la vez lo mismo. El poder de las expresiones en los rostros de cada una acompañará y hará más violento el significado del texto. Gritan. Caminan hacia atrás. Se tapan la boca con las manos. Caminan unos pasos. Abren grandemente la boca, los ojos. Dan una vuelta como robots mientras dicen: «Solo normal, bla, bla, bla. Solo normal, bla, bla, bla». Los temas que trata *Coro...* están dados desde en los gritos de inconformidad más retumbantes de treinta mujeres en un mismo espacio, hasta en la expresión más desgarrada de sus deseos. En su segunda parte, se retomarán esos problemas de insatisfacciones y la necesidad de ser escuchadas, pero a partir de las religiones. Las mismas expresiones y movimientos desenfrenados. Y en un momento se dice la frase: «La mujer polaca es muy católica», mientras jadean como perras. *Coro de mujeres* ha sido llevado desde su estreno a disímiles países. Y en todos sus recorridos provoca sorpresa, furia, confusión, divorcios y desconciertos. El espectáculo basa una gran parte de sus intenciones en la reacción de la gente. Maciej Nowak me comentó acerca de su deseo de traer *Coro...* a Cuba, y conocer

así la reacción del público cubano ante los gritos desenfrenados de varias mujeres.

Otra producción del Instituto fue *There Was an Old Man and an Old Women*. El cambio se verá en esta obra como un factor problemático en la persona. La imposibilidad de realización de un objetivo determinado por la presencia del cambio, en este caso, físico. El espacio es integrado por cuatro bailarines retirados, quienes hablan sobre sus pasados, bailan, y obser-



van lo que hay a su alrededor, desde una esquina. El sentido parece ser la conmoción e identificación del público ante algo que se tiene como referente o que se teme. El cambio y las limitaciones productos de uno mismo, de una nueva e inevitable condición. La directora escribió en el catálogo de la obra un pequeño poema al respecto: «¿Qué significa afrontar tu propio tránsito? [...] / ¿Dudar que perteneces a este mundo? / ¿Preguntar dónde está ese «yo»: en la memoria o en el espejo?» El baile continúa. Continúa de igual modo la confusión entre las cuatro parejas. Con unos y otros. Viejos y menos viejos. No importa. Solo queda bailar en ese momento. Un poco más. Lo que dure la música.

Rainbow Stand 2012, dirigida por Monika Strzepka, y *III Furies*, con puesta en escena de Marcin Liber, son la confirmación del *Grito* de Munch en el teatro polaco contemporáneo. No queda otro modo, se debe decir todo, a partir del espectáculo, de la imagen, de las frases escritas en pancartas o traducidas a otro idioma en la proyección de un video. Y aquí se vuelve a un punto del principio, al poder visual de estas obras para impactar por este medio o por otro al espectador que vea la

primera o última escena. El resultado es el mismo. De algún modo todo sigue ahí. En *Rainbow...* hay que atravesar el terreno de fútbol, dejar que las pelotas nos caigan arriba, escuchar el rock duro de un jugador de fútbol travestido. Entonces entramos de verdad... estamos ahí. Somos parte del terreno. Jugadores en el banco. Y quizás pensemos en «seguir» la historia, en entender, en traducir. Pero la cerveza, el ruido, los gritos, el gol, la música... nos detienen la mirada en eso, en lo que pasa, en lo que ellos están haciendo. Así es que también subimos la escalera con tierra, y ahí, arriba, o frente al televisor, tomamos más cerveza... No se trata de una defensa a los homosexuales para que se les permita jugar fútbol y salir luego con una peluca rubia y un vestido a celebrar la victoria. Tampoco un llamado a los derechos sociales del hombre. Más bien es un diccionario que se puede abrir en cualquier página para encontrar uno u otro significado. Sin llegar al estereotipo, *Rainbow...* deja una inevitable identificación que se halla no solo en el encuentro del referente más cercano, sino en la posibilidad de ver de cerca a jugadores que se disfrazan en cualquier terreno... A los demás corresponde descifrar eso, o simplemente mirar hacia delante, y escuchar los gritos en el campo de fútbol.

III Furies fue el último espectáculo al que asistimos. Una banda. Blanco-rojo-negro. El mural. Y ellos. En las esquinas. En un asiento rojo. Frente al micrófono. El impacto mayor de esta obra estará dado a partir de la evidente fuerza de la imagen que se construye. El blanco es violentado por el rojo, y se crea una «batalla» entre uno u otro por el protagonismo. Cada detalle o frase del texto tiene una significación que no es importante o vital traducir para comprender o sentirse parte de la obra... Son polacos que toman el micrófono cuando les toca su turno, que están ahí, esperando un ómnibus, unos *zlotis*,

un tipo para esa noche, una oportunidad, o un poco de compañía. El rock del principio deja casi sordo al público; entonces ya no se puede escuchar todo. Quizás para ellos es mejor. Solo vemos a una mujer embarrada de sangre... Sostiene un cartel que dice Polonia, mientras los demás se arrojan frente al mural, al mural de guerra, de batalla, de sus ancestros. Mientras tanto, pasa por ahí el vagabundo que al final conversa con la ricachona que tanto lo ha rechazado. Los dos gays cantan algo que quieren interpretar un día en cualquier sitio nocturno. La gorda con paquetes va de viaje. La jovencita se sube la saya y sigue otro tema de la banda. Después, el maestro de ceremonias, el director del show, con las uñas y los ojos rojos, escucha desde el centro lo que todos dicen y gritan a la vez. *III Furies* es en definitiva un cuadro, artístico, teatral, de cualquier tipo, que permanece, que se mueve y que saca de adentro todo lo que tiene, en una terrible y esencial explosión de lo que lo rodea en ese momento.

Los encuentros con el teatro polaco constituyeron una experiencia extraordinaria para nosotros. La confluencia del arte plástico con el teatral resulta sin dudas un modo arriesgado y provocador de mostrar la escena. Pero, de cualquier forma, es la oportunidad de ver a la imagen y a la palabra coincidir muy de cercanamente. El Festival deja la permanencia de un montón de imágenes que desde esos momentos continúan en mi mente, las cuales confirman la necesidad de observar lo que una obra de arte o teatral nos dice cuando decidimos percatarnos verdaderamente de que está frente a nosotros. Quizás el arte polaco consigue dejar todo el tiempo en las personas flashazos de imágenes a veces fijas.

Transformado en mirar puro, seguiré devorando las proporciones del cuerpo humano, el color de los lirios, esa calle parisina en un amanecer de junio, y toda la extraordinaria, inconcebible multiplicidad de las cosas visibles.⁵



NOTAS

¹ Jaroslaw Iwaszkiewicz: *Poemas*, Reprint.

² Carta de petición de teatristas al gobierno polaco, Reprint, 2012.

³ Charles Bukowski: *Poemas. Culminación del dolor*, Anagrama, Barcelona, 2008.

⁴ Esteben Naifeh y Gregory White Smith: *Jackson Pollock, una saga estadounidense*, Cirse, 1991.

⁵ Czeslaw Milosz: «Honest description of myself», *Poemas*, Reprint.

UNA GENERACIÓN URGENTE

¿Qué es una generación? La acción y el efecto de generar algo, de construirlo, formarlo, crearlo; o un grupo de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes se comporta de manera afín o comparable en algunos sentidos; ¿las dos cosas?

Ha surgido para el teatro cubano una nueva generación... de ideas, formas, espacios. Porque los no nacidos también son personas, ¿los no nacidos para la escena también son directores, actores, dramaturgos? Cómo nombrarlos en la casa paterna.

Había una vez no una sino muchas muchas mañanas de domingo calurosas, aburridas, que eran salvadas por un robot, Voltus V, a quien los niños que ahora tenemos veinte años esperábamos en la tanda infantil. Cinco muchachos unían cada parte del súper héroe para defender a la Tierra. «Vamos a unirnos», gritaban, y comenzaba la transformación, la carga al machete –el verbo se nos quedó grabado: a «unirnos» para provocar una generación».

MARTA MARÍA BORRÁS

La Habana, 1984. Investigadora teatral y editora, es coordinadora de la Cátedra Virgilio Piñera del ISA, donde imparte clases. Ganó el premio de investigación La selva oscura, y la beca Enrik Ibsen, que otorga el gobierno noruego.

«No solo en los temas o ideas que se manejan en las obras podemos pensar políticamente, sino también en las formas que ideamos para estar juntos y producir algo.»

WILLIAM RUIZ

[Idea que puede ser utilizada como pancarta]

ROMPIENDO EL HIELO. TEATRO URGENTE EN CUBA

Uno de los espacios más interesantes surgido dentro del teatro cubano de la última década es *Tubo de Ensayo (TdE)*, proyecto que promueve la creación joven en el teatro, concebido por Yohayna Hernández y William Ruiz. TdE pretende ser un lugar donde agrupar a jóvenes actores, dramaturgos, directores, productores, diseñadores, y trabajar en las distintas propuestas a partir de la colaboración; es decir, es un grupo de personas dispuestas a unirse para hacer teatro. Estos encuentros van desde puestas en escenas, performances, hasta publicaciones de antologías, multimedias, o la realización de una muestra que abarque las producciones de este tipo hechas en diferentes lugares del país. De manera que hay una perspectiva de inclusión y desarrollo de nuevos modelos de trabajo, desde la propia investigación del lenguaje teatral, la exploración de otros espacios de presentación y nuevas formas de producción.

Se produce un replanteamiento de presupuestos dentro de la escena nacional, como el pensar la producción de otra manera, a partir del trabajo –al menos sería el ideal– en espacios no convencionales o que no dependan de restricciones institucionales, que puedan ser utilizados según las necesidades de ensayos y las dinámicas más performativas, acordes con las formas de investigación que llevan a cabo. Ello también marca la relación con los actores, los cuales en muchas ocasiones son los mismos en los distintos procesos, y deben asumir los presupuestos estéticos y conceptuales de cada director, a veces en obras que se presentan a un mismo tiempo. El apoyo económico se diversifica, parte un poco más de la autogestión, lo que en el audiovisual joven se ha convertido en el término de «producción independiente» y que marca un nuevo diálogo entre las instituciones y los realizadores. De esta misma manera puede hablarse



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata



de una generación que está proponiendo otro teatro, sobre todo al concebir vías para producir sus materiales y desde la organización, que trasciende el concepto de teatro de grupo imperante en la escena cubana, por una dinámica de creación más acorde a las necesidades de la vida moderna, que también rige a la Isla.

El más reciente proyecto presentado por TdE es el tríptico compuesto por *Imágnate* cuando sea oscuro, Porque los no nacidos también son personas y Quiero todo lo que calma, a partir de obras del dramaturgo noruego Jon Fosse,¹ en el cual participaron los directores Amarilis Pérez Vera, Rogelio Orizondo y William Ruiz, respectivamente. En el tríptico puede verse una concreción de los presupuestos mostrados en montajes anteriores; tal es el caso de William Ruiz, a partir de un concepto que puede denominarse hiperrealidad, al colocar como bajo lupa el gesto cotidiano, repetido y por tanto apenas percibido, con lo cual la recepción de este gesto se abre hacia sentidos escondidos en su propia normalidad. O de las investigaciones realizadas por Rogelio Orizondo desde la dramaturgia a partir de cuestionar la experiencia de su generación que pone en crisis los presupuestos del deber-ser del sujeto revolucionario cubano; para ello entra en diálogo claramente a la obra de Fosse con su experiencia, con la de una generación, con la de una época. Con la de quienes crecieron en una estética y una ética desvalorizada hoy. En su momento fragmentada y unida a voluntad de otros, ahora olvidada, como la serie *Voltus V*. Pone a dialogar, desde la escena, lo que fuimos, o quisieron que fuéramos, con lo que hay que ser hoy, en los tiempos modernos, donde somos más necesarios a nosotros mismos que a la Patria.

Este trabajo motivó una conversación con los directores, entre virtuales rones y café, así hubiésemos querido que fuera, ya será a la vuelta... de Noruega, de la esquina, de algún día. Cada cual dijo lo que quiso, como lo sintió, desde el espacio y la postura que defiende, una descarga de qué es hacer teatro en Cuba, y qué es hacer teatro para un joven. Cuál ha sido el diálogo con las instituciones. Por qué Jon Fosse, para qué hablar de la soledad y el fracaso, cómo fue trabajar con la palabra de este dramaturgo, sobre todo con la repetición de la frase, el gesto, el tema cotidiano, casi banal; en lo que radica la tensión, la poesía de la obra y la profundidad que este autor alcanza.

FRENTE AL MICRÓFONO

A.P.V. Puedo decir que me interesa el teatro, la gente que se reúne para hacer teatro, aunque sea difícil reunir gente para hacer teatro. Me interesa hacer acciones frente a otros como una exhibicionista. Me interesa esta exposición quizá por la adrenalina que genere en quien la realiza y en quien la recepción. Debe ser que, en sentido general, me gusta la gente y me interesa la comunicación. Como lo contrario a la misantropía, una filantropía. Puedo decir esto pero no puedo hablar de una poética. Tengo veinticinco años y no sé si aún teniendo cincuenta años pueda hablar algún día de una poética.

Si observo mi propuesta como espectador, la veo llena de defectos, aburrida e inconclusa, aunque esto último no me atormenta demasiado porque está relacionado con como veo mi propuesta desde dentro; es decir, desde mi proceso del conocimiento. Ella forma parte de una búsqueda anterior y a su vez genera otras inquietudes. No termino nunca. Esto

es muy divertido y excitante. No sé qué recursos me sean esenciales. Creo que para hacer teatro echaría mano de todo lo que estuviera a mi alrededor; pero lo que me obsesiona es cómo comunicarme con los otros creadores que participen del proceso; por ejemplo, me preocupa mucho mi comunicación con el actor, me siento completamente responsable de lo que hará y no escatimo esfuerzos, vías ni recursos en ayudarlo –siempre he quedado inconforme con esto–. Lo otro que me obsesiona es la representación; es decir, la acción puesta en evidencia, mostrada, hecha pública; la efectividad de esta acción en esta condición. Cuando digo representación no quiero distinguirla de la presentación. Siempre he llegado al teatro porque estoy aburrída y ahí me entretengo.

W.R. Ahora mismo más que la conformación de una poética me interesa articular en mis ideas una filosofía de trabajo. Estoy tratando de responderme preguntas como ¿para qué el teatro? Esta sería demasiado pretenciosa si primero no me respondo qué es para mí teatro. Y para mí es algo tan sencillo como compartir un espacio con otras personas. Simplemente eso, sin otros objetivos o especificidades formales. Es, o intenta ser, un corte en la vida de todos los días, un corte definido por la voluntad de varias personas de compartir un espacio común. Esta definición por supuesto no serviría para establecer un discurso científico, pero quizás sí para empezar un saber poético.

No sé para qué hace falta el teatro. Tampoco me siento identificado con esa idea de ser artista. Me da vergüenza que alguien me reconozca como artista, es una especie de trauma. Entonces nunca me acerco al teatro como artista y eso me libera un poco. No he tenido nunca la presión de «mi obra»: hago lo que hago como una manera más de actuar en la vida, lo hago de forma natural, quizás para llenar algún hueco. Solo últimamente he empezado a sentir responsabilidad por estas cosas. Responsabilidad con un público que viene a ver las obras, responsabilidad con los actores que quizás ven el trabajo de una forma distinta a la mía o responsabilidad con una sociedad. Hasta ahora todo era más o menos egoísta, un complicado campo de juego. Esto puede parecer cínico pero no lo es: es más bien inocente. El sentido de responsabilidad viene con evitar esa inocencia.

R.O. Yo quiero decir algo frente al micrófono. Empezar el texto con una paja mental susurrada que todos puedan oír. Quiero hablar de la necesidad. De lo que para uno significa el teatro. De lo mucho que uno tiene que amar al teatro para seguir haciéndolo, para seguir cuestionándolo. Un repensar día a día qué es el teatro para ti. Qué es la escritura. Qué es dirigir a un actor. Qué es dialogar con un público. Por qué hacer lo que estás haciendo. Cuando he ido al teatro, veo menos necesidad, veo menos preguntas. Convertirme en

director es preguntarme por qué permitir que el público se convierta en subnormal y no en un creador, por qué permitir que el público no participe.

W.R. Después de pensar lo que he dicho hasta ahora, hago un resumen que quizás diga un poco como veo el teatro que hago: no lo veo. Lo que quisiera ver en él es una curiosidad infinita por la vida. La vida me parece rara, todos sus dispositivos y todo lo natural, muy desorganizado. Y me llama la atención también cómo la mirada y el cerebro humanos organizan ese desorden. Lo que me gustaría es que lo que hago sea un espacio para compartir esa curiosidad con otras personas, subir un poco las cosas de la vida cotidiana para que se vuelvan a ver por el relieve.



EN LA TRIBUNA DE LA PLAZA

W.R. Hacer teatro en Cuba es una cosa muy curiosa. La mezcla del apoyo institucional al desarrollo de las artes unida a una pobreza nacional material y de estrategias de desarrollo provocan una realidad muy particular. Para mí, a veces tiene una carencia fundamental y es una carencia que atañe a lo práctico y a lo personal, una carencia de sentido o, mejor, el sentido está en el acto mismo de hacerlo, sin demasiados objetivos de partida prácticos o personales. Esos objetivos se van configurando por el camino, dependen de la circunstancia del momento y eso es pobreza. Tampoco estoy tan seguro de que eso esté mal o bien. Desde un pensamiento moderno, planificador, evolutivo, está mal; pero desde un pensamiento más posmoderno, desarticulado y circular puede estar bien. Tampoco intento definirlo. Me interesa que la práctica sea la que vaya configurando el fenómeno y quizás descubrir en algún momento para qué sirve todo esto.

Por ejemplo, un proyecto como TdE me interesa como plataforma para el desarrollo de una actividad teatral muy específica. En el devenir del proyecto esa es la definición que más me ha interesado. También me gusta que haya conservado la posibilidad de incluir diferentes ideas, formas y éticas de trabajo. Para cumplir con un sino histórico parece que el proyecto se ha levantado sobre la inconformidad con lo que el teatro nos ofrecía y también sobre la necesidad de hablar por nosotros mismos. De eso hay bastante en el tríptico: diversidad de formas y éticas de hacer, una red de relaciones entre personas y una voluntad de decirse a uno mismo.

R.O. El micrófono: No estoy en contra del concepto de grupo, pero sí de que sea la única manera en la que uno pueda presentar sus propuestas. Me parece que uno tiene el derecho de fundarse su propio espacio con las personas que estén dispuestas a seguirte, a estar contigo.

La existencia de un teatro independiente en Cuba es algo inminente. Pero el teatro necesita de un espacio donde se reúna un público y esto depende de que las instituciones te respalden. Lo que no sé es qué pasará en el futuro, cuando los más importantes directores de hoy no estén. De qué teatro se hablará. Si los jóvenes que están interesados en la dirección no han tenido las oportunidades de entrenarse, confrontar sus propuestas con un público, quiénes serán los directores del futuro. Todo

esto te coloca en un sentido de resistencia, de agarrar el micrófono pase lo que pase; hay un momento histórico que tienes que vivir y como generación te toca dar el paso al frente. Hay que defender lo que uno cree sin que te importe mucho lo que piensen los demás. Hay que tratar de sobrevivir como lo han hecho directores como Carlos Díaz, a pesar de todas las polémicas que ha tenido que enfrentar, o Nelda Castillo, quien ha realizado teatro orinando en un cubo, dando martillo y leyendo a Lezama.

A.PV. La palabra independiente me retumba en la cabeza. Independiente de qué. Independiente de la subvención estatal porque no puedo esperar a que el estado me subvencione una necesidad vital, la de la creatividad. No obstante, no estoy muy segura de que en este sentido TdE sea independiente. Nosotros mismos somos o hemos estado insertados en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), el Instituto Superior de Arte, la revista *Tablas*.



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

W.R. Más que como proyecto independiente me gustaría, para ser más exactos, poder hablar de un proyecto cooperativo. Los espacios de las obras en este caso (su proyección en casas particulares) surgieron en principio por un criterio conceptual; nos interesaba la relación que podían tener con los espacios domésticos privados. El hecho de que de esa forma evitáramos además un engorroso trabajo de programación era un añadido. Trabajo que en definitiva nos tocó debido a que nuestra política institucional asume pocas veces un teatro que no sea producido dentro de la sala o en la calle. Trabajar con actores en común sí fue una decisión puramente de estrategia de producción, por la posibilidad de crear un núcleo de trabajo que nos permitiera la movilidad de las obras. El diálogo con las instituciones sigue estando marcado por la necesidad de determinar una política específica para el trabajo con proyectos nuevos, distinta de las formas tradicionales de apoyo a la producción artística. Si por un lado el CNAE se muestra completamente receptivo y apoya las propuestas, el desarrollo del proyecto se ve entorpecido por estrategias de producción poco flexibles y límites para la creación. Me imagino que se trata de seguir insistiendo para mover los límites de la estructura. En definitiva hay un objetivo común, al menos idealmente, y es el desarrollo del teatro en nuestro país. La mayoría de los teatros ha tenido una relación muy intensa con las instituciones estatales. Esto se debe quizás a su profun-

da similitud morfológica con las estructuras de lo político. Es algo a lo que no podemos y no debemos escapar. Presentar estrategias diferentes de entender el teatro es también una postura política, es presentar alternativas de organización de un colectivo. No solo en los temas o ideas que se manejan en las obras podemos pensar políticamente sino también en las formas que ideamos para estar juntos y producir algo.

DEBE DECIR ALGO EN EL NOMBRE

R.O. Yo debo decir algo frente al micrófono en *El nombre*: representación-familia-minimalismo: nombrar cosas, no voy a nombrarlas. Uno llega a su casa. Uno es manipulado por los que ama. Uno tiene un pasado. Queremos compartir esto con todos ustedes. Como una visita guiada. Esto también es un museo. Acto del pionero frente al micrófono. La niña. La infancia embrazada como en *El bebé de Rosemary*. La ira no encaja aquí. No quiere estar aquí. La casa de los padres es la representación.

Pensar el movimiento, la obra como confesión pública de una experiencia personal, histórica, de un momento del teatro: *una habitación propia*, deconstruir la infancia que hemos tenido, esperando segundas partes, pensando en un futuro, jurando que seremos guerreros mientras jugamos con *viewmasters* alemanes y proyectores rusos. Este es el encuentro con los paradigmas del machete y del enfrentamiento, con la nostalgia y la impotencia de una generación muerta antes de ser concebida.

Un micrófono sin línea igual se usa, lo que importa es que se vea. Fosse fue el pretexto para dar el primer salto. Fue una excelente oportunidad que te permitía un resguardo de producción para contratar oficialmente a actores y alquilar un espacio. También fue una excelente oportunidad para encontrar a Fosse como autor, quien cada vez se volvió más interesante. Sus historias son muy comunes, en muchas de sus obras se

repite los motivos de conflicto y situación, pero es en la atmósfera y en el tratamiento del lenguaje donde te atrapa y se convierte en un teatro fascinante y misterioso. Casi todos sus textos tienen un momento en el que los personajes se expresan como delante de un micrófono, de una manera muy sutil, o por lo menos así es como yo lo quiero ver. Por ejemplo, en el proceso a partir de su obra *El nombre*, convertí en monólogo de El Chico lo que en el texto original es una reflexión que a cada rato es interrumpida por La Chica. Esto se convirtió en el núcleo conceptual de mi trabajo con el texto: la preocupación por el futuro, cuando depende de una generación enferma, incapaz, que por sí misma no tiene futuro. Ello, en texto, está resuelto con la incertidumbre de qué nombre ponerle al niño que está por nacer. Para Fosse, quien es muy cruel, toda la problemática de El Chico es que nadie le ha preguntado su nombre en la familia, que nunca dice cómo se llama, que el propio autor lo denomina «sin nombre». Yo quería nombrarnos como generación, nombrar quiénes hemos sido, y nuestro futuro social, político y teatral dependerá de quiénes somos ahora. Ya no somos como nuestros padres y abuelos. El resultado tiene que ser otro. Por eso el segundo acto de la obra lo convertí en una habitación propia, al estilo de la Woolf e hice un resguardo generacional de todo tipo. Es nuestro discurso como actores de esa obra, como actores de este país, lo que presentamos. No como seres de ficción sino como seres actuantes. Y como teatristas ante un proceso. Y como cubanos ante un proceso.

A.P.V. No sé por qué Jon Fosse. En mi caso porque Yohayna estaba preparando una semana de lectura y yo estaba loca por dirigir. Trabajar con la palabra de este autor fue muy difícil. Es una palabra hermosa. Es casi poesía, pero a los actores les resulta muy difícil decirla y a mí ayudarlos en este proceso. También quería hablar del miedo. Las cámaras, los televisores y el sonido que utilicé son la materialización y vías de expresión de ese miedo, pero también fue un modo que creí que me

ayudaría a involucrar a los actores. La posibilidad de encuadrar o amplificar un detalle era para mí un modo de expresar este artificio de la palabra hermosa y seductora. Hay en la obra miedo y seducción, pero esto no logro que se vea siempre. Aunque sí fue definitiva esta condición del texto para el modo en que quería «expresarme». Por otra parte, me propuse que este miedo también fuera experimentado por el espectador. Las cámaras eran indiscretas con todos. El espectador no solo podía estar en tres lugares a la vez



(acción en vivo, transmitida y sonido) sino que a su vez era víctima del movimiento de la propia obra y de la indiscreción de las cámaras y los televisores.

W.R. Me interesa Fosse porque tiene una obsesión con esas palabras que no comunican mucho, de ahí la repetición o fricción en su tratamiento. También hay una absoluta conciencia de lo que no dicen las palabras, esas solo funcionan para marcar el vacío de fondo, el fracaso y la soledad de fondo. Y en ese artificio –y en un extra que solo puedo llamar genialidad a falta de una palabra mejor– aparece la poesía, que para mí es una alta forma de conocimiento y reconocimiento de lo cotidiano. Esas ideas sobre el texto determinaron que la puesta en escena tuviera una mirada casi perversa sobre el lenguaje, las estructuras para decirnos. Básicamente la puesta partió de observar la relación entre los recuerdos y los medios para contar ese recuerdo. Los gestos y las situaciones se repiten y se economizan: son pocos para poder verlos en profundidad, para insistir en ellos en demasía. El riesgo que persigo, aún sin lograrlo, es que ese gesto se vacíe, se destiña por el uso, hasta que desaparezca y deje ver una vez más el vacío, un vacío que el espectador, necesariamente, va a llenar. Lo que me interesa es ese momento de desaparición, donde no hay más ficción, palabras, gestos, donde los materiales de la puesta en escena desaparecen y crean esa angustia a través del vacío. Me interesa crear la hiperrealidad (esto es una realidad puesta a relieve) de un objeto, de un gesto, de una emoción, para que se desgaste en la mirada; en inglés sería *to stress*, fijarse en algo hasta el límite. Por lo pronto me contento con que el espectador se fije en algo, darle tiempo a que observe con detenimiento para que la misma materia empiece a hablar un poco.

En el proceso traté de entender el texto en su materialidad propia. Por eso me empeñé en crear estructuras como los textos grabados y proyectados para separar la palabra de la acción que ocurría en escena. Esa era una distancia para favorecer la comunicación entre los dos espacios. Quería darles la posibili-

dad a los actores de crear un estado personal en relación con el texto. En ocasiones los actores debieron superar el miedo al «no hacer nada» y darse cuenta de que la salida estaba en una fuerte construcción de un estado emocional mudo. En otras debían trabajar en una precisa partitura física, una especie de danza con la palabra como música. Esta decisión formal, por supuesto, tiene que ver con el concepto de la obra. Me interesaba crear esas partes dispersas que pueden parecerse a la estructura del recuerdo. Con el paso del tiempo los objetos y las imágenes que guardamos del pasado se van regando, y esa dispersión puede parecer muy rara en sí misma porque su hilo conductor está oculto y siempre es muy personal.

Hasta ahora el público que ha visto las obras ha sido escaso. En los pocos trabajos que tengo hechos eso ha sido casi una constante. Creo que tiene que ver con tres causas fundamentales: la dificultad para programar mis obras por un tiempo más o menos largo; mi interés, mi placer, en los procesos de trabajo, y una necesidad personal de mantener las obras en un ambiente íntimo. La primera causa es de índole práctica y ahora me preocupa menos; hablo de las otras dos: me parece, y esta no es una idea para nada nueva, que la experiencia teatral no está solo en la presentación al público. En todos los meses que vamos ensayando se van produciendo los pequeños núcleos que después van a formar parte de la obra; ahí empieza la experiencia, cuando nosotros mismos somos productores y receptores. Antes dije que me interesaba el teatro como una forma, un espacio más para vivir. Entonces tengo esa mala costumbre de no pensar demasiado en la permanencia del resultado. Sí, mantengo la vista en el momento de la presentación, pero una vez que ha ocurrido ya para mí se vuelve suficiente. Parecen una especie de trabajos de amor inútiles cuando vemos la cantidad de tiempo y energías que le ponemos a la creación de la obra y lo poco que esta vive después. También hay un poco de miedo. Tengo un profundo miedo de compartir la obra. No he podido adaptarme bien, por lo menos hasta ahora, a someter la obra a la mirada del público. Es que no creo que sea demasiado interesante para ellos. No se trata de modestia sino que es muy personal y accidentada la manera en que armo el espectáculo y no le presto demasiada atención a esos recursos que sé que pueden ser interesantes. Lo mismo me va pasando en estas palabras que comparto. Creo que no se trata de modestia; quizás es una prepotencia que no quiere ser compartida, publicitada. Una vez más, no estoy muy seguro.

NOTA

¹ Las obras de Jon Fosse sobre las que se trabajó fueron: *Alguien va a venir*, *El nombre* y *Variaciones sobre la muerte*, respectivamente.



INSULTAR, EMBARRAR, HERIR LA IMAGEN DE UN PARADIGMA son también maneras de agradecer y celebrarlo. Por esa dualidad que supone la admiración es que siempre me ha interesado la manera en que Flavio Garcandía, artista cubano fundamental, ha titulado algunas de sus piezas homenajes.¹ Hay algo de parricidio en la relación que establecemos con las grandes figuras, como una necesidad de adorarlos a la vez que conocerlos en su esencia, sentirlos reales, bajarlos del pedestal. Es esa cercanía, esa vulnerabilidad, la que se propiciaba cuando presenciábamos una de las acciones performáticas dirigidas por el artista austriaco Hermann Nitsch.

La oncesima Bienal de La Habana sucedió durante los pasados mayo y junio con el tema «Prácticas artísticas e imaginarios sociales». Esta edición del evento atrajo la participación especial de artistas reconocidos, con una obra ya asentada dentro de la narración global de la historia del arte. Varios de los más importantes mostraron su obra en el Instituto Superior de Arte (ISA), uno de los espacios donde, quizás, más se les aprecia y aprovecha.² Entre ellos, la artista serbia Marina Abramovich y el austriaco Hermann Nitsch,

Los comienzos de Nitsch se remontan a los años 60, década de descubrimiento y reajuste de lenguajes en el campo de las artes visuales. Junto a Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, conformó en 1965 el Grupo de Accionismo Vienés, que marcó una de las maneras de entender el *performance* —y dentro de este el *body art*— como medio de expresión artística legítima. Entre sus obsesiones estaba la búsqueda de una obra más enclavada en lo real, que utilizara la experiencia como material artístico primordial. El cuerpo³ de los artistas se convirtió en la herramienta y soporte de la obra de arte, un cuerpo que se presentaba desnudo y desafiante en acciones que retaban los límites tradicionales del pensamiento cultural de la época.

Después de la disolución del grupo, poco tiempo después de creado, Nitsch continúa esta investigación en su propia obra, conformando un método de expresión que definió como «teatro de las orgías y los misterios». La poética de las «representaciones» se conforma a partir de cuerpos de creencias enraizados en la tradición de occidente. La esencia de los rituales⁴ religiosos y paganos se resemantiza y reorganiza con visiones personales para discursar sobre las problemáticas del ser humano y la sociedad, sus inquietudes, terrores y

YO EMBARRÉ CON SANGRE A NITSCH EN LA HABANA

quienes, además, establecieron colaboración e intercambio con los estudiantes de la Universidad.

Los recorridos artísticos de estas dos leyendas del arte contemporáneo representan, desde sus zonas y estilos propios, el giro conceptual de la producción simbólica de fines del siglo XX. Ambos se han expresado desde el *performance* devenido *body art* por el protagonismo que el cuerpo asume en sus propuestas. Ambos son artistas de los límites, del experimento, interesados en crear a partir del material de la experiencia de la vida en su *transcurso*. Ambos son considerados ya maestros del género, los precede una obra transgresora, de carácter fundacional. Trayectoria que les fue reconocida por el ISA con la entrega del título de Doctor Honoris Causa.



ataduras. Comparte con las prácticas rituales la libertad y la funcionalidad de sus componentes, así como la desconexión de lo presentado con un relato rector previo que anime y estructure los sucesos. Las concepciones de Nitsch encuentran conexiones con las nociones de «teatro de la crueldad» desarrolladas en la primera mitad del siglo XX por Antonin Artaud, donde se proclamaba la necesidad de clausura de lo imitativo en el teatro y una nueva representación escénica liberada del texto, que encontrara sus mecanismos de comunicación en la vida misma.⁵

Las acciones creadas por Nitsch se erigen sobre el despliegue de sentidos simbólicos apoyados en un universo de códigos que estableció la sensibilidad medieval y que aún hoy perviven en el inconsciente colectivo de occidente. Se alude a la crucifixión como alegoría de la vida, la muerte y el sacrificio. Y se utilizan, además,

GRETEL MEDINA DELGADO

La Habana, 1983. Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana en 2006. Trabaja como profesora del Instituto Superior de Arte. En 2010 ganó la Beca Endesa de Patrimonio Cultural para una estancia en el Museo Sorolla de Madrid.

elementos por sus cualidades simbólicas y matéricas propias: sangre, vísceras de animales muertos, frutas, pintura. Los trajes-túnicas, el contraste y la fuerza simbólica de los colores blanco y rojo que predominan en la acción, así como las texturas de los materiales, se enlazan con la tradición medievalista de occidente. El protagonismo del cuerpo humano lacerado, uncido y sufriente, constituye también un nexo fundamental. La reunión de todos estos resulta en escenas perturbadoras y solemnes, generalmente acompañadas por música original, que logran acercarse al espectador e involucrarlo tanto como sea posible, al suscitar una respuesta inmediata, física o emocional, de simpatía o rechazo.

El escarbar en lo grotesco y punzante para los sentidos ha sido desde siempre una estrategia expresiva para el arte. El tratamiento estetizado o no de estos motivos se halla en todas las épocas históricas, como es constatable en las imágenes de sacrificios y torturas explotadas en el medioevo como vía de expiación y conocimiento. El arte abyecto⁶ aparece en la modernidad como forma de análisis: un recurso viable para la denuncia y expresión de angustias tanto emocionales como sociales. La estética contemporánea ha experimentado la ampliación y modificación de las normas estéticas imperantes, al subvertir el clásico y anquilosado concepto de la armonía y limpieza de las formas como grado máximo

Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones

Dirección: Juan Carlos Cremata



de belleza. De manera que el tratamiento de lo grotesco hermana la poética de Nischt con la de Rubens, Francisco de Goya o el neoespressionismo alemán. En la era posmoderna su obra vendría a continuar ese discurso, pues lleva la experiencia artística un paso más cerca de la experiencia de lo real.

Los *performances* de Nischt tienen un fuerte componente visual, asumen el ritmo y la sensibilidad de lo pictórico. El espacio escénico se define con herramientas semejantes a las utilizadas para componer las piezas plásticas. Es evidente el control de los volúmenes, el equilibrio de las formas y los distintos planos visuales. De igual manera se manejan los colores a partir de su simbolismo particular y se aprovecha, desde el más tradicional ejercicio de pintar, los efectos visuales y emotivos que desembocan los chorreados, las manchas y las texturas. Aunque la propia enunciación estremezca, el artista austriaco y su equipo «pintan» con sangre, pulpa de frutas y cuerpos. Una sensibilidad pictórica que bebe de las búsquedas formales que experimentaron la abstracción lírica, la pintura matérica y el informalismo europeo, que encuentran en la superficie bidimensional también un espacio para el gesto performático.

El concepto de performatividad recorre una gran parte del arte contemporáneo y aniquila la necesidad de una obra terminada, cerrada, al encontrar en los distintos canales de expresión núcleos conceptuales que motiven nuevas maneras de presentar el objeto de arte. En la obra del artista austriaco se involucran, además del gesto y la acción de los *performers*, manifestaciones artísticas diversas como la música, la danza, y el teatro. Cada una de ellas, desarrollada desde una visión muy personal, interactúa con las otras de maneras muy estrechas. La música que ha acompañado las representaciones del «teatro de las orgías y los misterios» es, en su mayoría, compuesta por el propio artista. Crea sinfonía de grandes magnitudes, que integra la calidad sonora del ruido y gran diversidad de instrumentos. Esto resulta en una estructura sonora plural, que mezcla la expresión de sintetizadores y orquesta sinfónica y que juega con los sentidos dramáticos y místicos de la situación que acompaña.

La visión artística totalitaria y extensiva de estos *performances* suma, en la etapa de circulación mayor, medios de expresión contemporáneos como la fotografía y el video. Soportes que se convierten, más que en herramientas para la documentación, en parte de la obra misma, materia artística que adquiere valor por sí sola

a partir de su consumo y circulación en los circuitos de arte como obra terminada.

2

Parte de todas estas estrategias que hemos mencionado se evidenció en la acción presentada en nuestra ciudad. En ella se reunió el equipo habitual de colaboradores de Nischt con un grupo de estudiantes del ISA, artistas y músicos.⁷ Los actores involucrados directamente en la ejecución de la acción constituían un grupo asombrosamente heterogéneo, compuesto en su mayoría por estudiantes de todas las especialidades artísticas. El diálogo y trabajo previo con el equipo y el artista ayudó a que cada uno se identificara con el trabajo de Nischt a la vez que asumía la acción desde una visión personal y encontraba sus propias motivaciones y esencias en ella.

El *performance* presentado, *Dionisio contra Cristo*, partía de la idea del enfrentamiento de fuerzas opuestas, representadas por dioses de dos tradiciones fundacionales, pero esencialmente distintas, de la cultura occidental. El título funcionó como metáfora de la antañuna preocupación del equilibrio necesario entre los opuestos, y en particular sobre los nexos estrechos entre pasión y sufrimiento y agonía y placer que sirven de base a ambas. La acción se estructuró en tres secciones fundamentales marcadas por intereses conceptuales y dinámicas distintas. En cada uno de estos momentos variaba el uso que se hacía de los materiales y los objetivos principales de las maniobras ejecutadas. La primera de estas partes estaba definida por la salida

de los modelos en cruces de madera y el contacto con la sangre y vísceras de animales, la segunda por el lavado de los pies, y la tercera por esa especie de lucha ritualizada por la conquista de las «reliquias» en la que participaban todos los actores. El dinamismo de los movimientos iba en aumento a medida que la acción transcurría, el fervor y la intensidad iban acelerándose progresivamente y contaminaban a público y participantes.



Como se esperaba, la cercanía con el espacio de la acción fue inquietante y perturbadora para los muchísimos espectadores. No obstante, las reacciones iniciales de rechazo dieron paso a la atención. Es innegable que la mayoría estábamos conscientes de que participábamos en un momento importante de la historia del arte. Teníamos la oportunidad de constatar una concepción iniciática del *performance*, que ha influenciado a tantas sensibilidades contemporáneas.

No obstante, las acciones extremas y románticas del principio han perdido su espontaneidad inicial, lo cual, por otra parte, no es un factor necesariamente negativo. Hoy estas acciones se presentan más estructuradas y previsibles, lo cual permite comprender e intuir esas primeras piezas experimentales. Treinta años después las acciones de Hermann Nitsch mantienen las estructuras básicas de su génesis, aunque la puesta de escena haya ganado organización, una visualidad purificada y la afinación de todos los recursos que la conforman. Lo grotesco de aquellas primeras acciones ha mutado en una cualidad poética que alude más a la belleza de lo primario que a la degradación. Son apreciadas en tanto mantienen una cercanía con las esencias de la vida humana y provocan aún una conexión muy primaria con el universo de los sentidos. El arte como ritual, disciplina o terapia es aún hoy una concepción funcional tanto para los creadores como para los espectadores. Es todavía un espacio donde se pueden descubrir y liberar tensiones y frustraciones y donde, además, se puede establecer una comunión de lenguajes e ideas.

La Historia se construye a partir de sucesos y es innegable que esta visita de Hermann Nitsch a La Habana ha sido uno de ellos. Aunque se levantaron algunas protestas y extrañamientos ante este acontecimiento, igualmente se despertaron las simpatías y el apoyo. Pasado el momento es estimulante decir que yo embarré con san-

gre a Nitsch en la Habana, o que al menos pude haberlo hecho: él estaba muy cerca, salpicado, implicado.

NOTAS

¹ Flavio Garcandía ha usado recurrentemente títulos como *I insulted Sol Lewitt in Havana* para sus piezas que funcionan a manera de homenajes.

² El ISA fue una de las sedes claves de la Bienal de La Habana. El proyecto pedagógico de la facultad de Artes Visuales fue invitado a la selección oficial del evento. Varios artistas internacionales exhibieron sus trabajos allí, y establecieron estrecha colaboración con los estudiantes. Además de los mencionados, estuvieron Gabriel Orozco (México), Phillipe Perrin (Francia) y Diana Domínguez (Brasil).

³ En los primeras acciones los artistas utilizaban su propio cuerpo. Más recientemente las piezas de Nitsch son «ejecutadas» por actores, los cuales, dependiendo del rol que desarrollan, son categorizados como pasivos o activos.

⁴ Erika Fischer Lichte analiza alguno de los nexos entre *performance*, teatro y ritual religioso en su texto *Performance posmoderno y teatro ritual*.

⁵ «He dicho, pues, 'crueldad' como habría podido decir 'vida'». Antonin Artaud citado por Jacques Derridá en *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*.

⁶ Este concepto ha sido propuesto y analizado por la teoría del arte. Ejemplo de ello es la obra *Los poderes del horror. Ensayo sobre la abyección*, de Julia Kristeva. El concepto fue igualmente propuesto y desarrollado en relación con la historia de la creación en artes visuales en una exposición titulada *Arte abyecto: repulsión y deseo en el arte americano*, exhibida en 1993 en el Whitney Museum de Nueva York.

⁷ Además de actores pasivos y activos que ejecutaban la acción, participaron la Orquesta Sinfónica del ISA, el Septeto Nacional y algunos músicos del grupo Síntesis.

La identidad celada o ¿cómo no imaginar croquis?

*Ahora estoy maldito, tengo horror de la patria.
Lo mejor es un sueño bien ebrio [...]*

WILLIAM RUIZ

[Idea que puede ser utilizada como pancarta]

Si consideramos que cada mapa de la ciudad constituye un recordatorio de posibles o futuras acciones sobre una escritura (la experiencia urbana) y sus usuarios constituyen la instancia autoral de ese discurso, entonces se impone pensar como un acto de enunciación (*speech act*) el propio acto de recorrerla. Pensemos además en el carácter performativo de proyectar un espacio: la conjugación de factores en constante tensión (el conflicto cotidiano entre los diversos agentes sociales) genera la puesta en escena de un saber eminentemente antropológico. En ese mismo sentido me propongo leer *Croquis* de Marcos A. Díaz Sosa justamente para, desde ese ejercicio panóptico que procura ver y no ser visto, dilucidar un imaginario excéntrico de La Habana, *su* Habana.

En *Croquis* un individuo totalmente disfuncional en su compleción social no quiere convertirse en persona: una persona no es otra cosa que un individuo que, en cualquier lado, en un medio cualquiera, tiene un *status* social; ¿pero qué *status* tiene un mongólico sin individualidad, una madre desmantelada, un proveedor aficionado a las grabaciones caseras, un hombre que duerme en una azotea, etcétera? Dicho *status* resulta ser, con la aparición de ciertos mecanismos como el de la incomunicación, un asunto de distancia, de indisposición social. Entonces los suscriptores de esa ciudad en metamorfosis son el reflejo de un doble distanciamiento. (Y el fantasma de Kafka pareciera obsesionar a Marcos). En este punto del análisis, después de haber aprehendido la ciudad bajo la óptica de la segregación, vuelve la hipótesis del individuo descompuesto pero también opresor. Las figuras ciudadinas que pueblan esta obra se construyen recurriendo a la metonimia del suceso. Los desplazamientos del joven ciudadano que atraviesa fulminantemente la ciudad en un Audi casi cosmonáutico se conforman en los márgenes de una sensación que lo priva de su libertad. Y es que Emo, aunque se teletransporte, es un agente de su propia segregación. Y para ello recurre a una noción y a una imagen. La noción es la de movilidad, la imagen es la del mapa.

El mapa virtual, ese accesorio o aplicación tecnológica en la telefonía móvil más conocida como Google Earth, obliga en el texto a sospechar de esa escena «totalizante» donde «elementos de origen dispar se conjugan para formar el cuadro de un 'estado' del saber geográfico». ¹ De este modo, la proyección de un espacio físico (el solar El hueco o el residencial reparto Kohly) se explica en dispositivos contradictorios pero complementarios como Emo y Yunieski. Asimismo ellos constituyen los descriptores de un recorrido no precisamente espacial sino generacional. Se convierte en una urgencia imaginarse la localización exacta de esta generación. La advertencia de Aidita, la veinteañera casada con el parapléjico, de «no poder ver ninguna calle Línea» en el GPS puede estar indicando los efectos del destiempo y del «no lugar». A dónde se dirige esta comunidad de seres humanos apáticos, insomnes y particularmente desencantados con un proyecto de vida, resulta un enigma dentro o fuera de esa ciudad definida por una «flechita» que indica la asimilación de una cultura alternativa (el flujo *underground* de baja

CYNTHIA DE LA C. GARIT

Sancti Spiritus, 1990. Cursa el cuarto de año de Filología en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Sus artículos sobre literatura y teatro han sido publicados por diversas revistas culturales.

mercadería y sicofármacos) en la joven población cubana. Pero lo esencial aquí es la anulación de los itinerarios que suponen una historia fija; incluso cuando pensamos en que un núcleo de peripecias ha llegado a su fin, la reiteración (tropo programático de *Croquis*) se presenta como evolución del mismo acto y asegura la construcción de una realidad absurda pero ciertamente verosímil. Cuando Emo atropella al escritor «resurgido» de Granma, el guajiro casi en letanía solo lamenta la pérdida de su producción literaria; pero, ¿de qué literatura se nos habla cuando Emo solo quiere tener un «sueño tranquilo» distante de todo tipo de oficialidad y Momo engruñe la poesía del potencial migrante?²

Ese no es el único elemento desfamiliarizante. Marcos está explorando con un tipo de enunciación muy cercana a la prestidigitación de la estructura dramática; así, nos acercamos a una escritura que roza con lo narrativo (y el paratexto de Salinger lo delata) o pudiera decirse también con el patrón del guión cinematográfico. Sus notas son tan precisas que parecieran buscar la exquisitez del acontecimiento y sus diálogos están pulidos por la misma eficacia que introdujera la tradición de Chéjov, ese régimen de las pausas y los silencios productores de un infradiscurso. La contención de su textualidad me hace pensar en que la joven dramaturgia cubana comienza a rechazar los excesos o desbordamientos. Y eso me gusta. Porque no hay texto más bello que aquel que es sencillo. Las interlocuciones disfuncionales, la poca colaboración lingüística entre los hablantes, es decir, la incomunicación imperante en *Croquis* le confiere un estatus de obra madura, cerrada. Y un humor despiadado refuerza lo anteriormente expuesto: escenas tan agudas como las proposiciones del Momo a Marcel, en el código de la tautológica serie televisiva o la «plática» entre el displicente Emo y el oficial de sesenta y dos años, provocan una risa insolente pero merecida.

Croquis es el accidente de un imaginario futuro. Y evoco a *Accidens* de Rodrigo García: no existe entonces una manera de entender la ciudad/la nación/la patria sin arrancarle a alguien la cabeza con las manos. Si no es de esta forma, solo quedaría ver un episodio de *Animal Planet* corregido por Multivisión.

NOTAS

¹ Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano*, Ed. Gallimard, París, 1990, p. 133.

² Según N.G. Canclini, los migrantes constituyen las enormes poblaciones que han creado circuitos de comunicación informal muy significativos entre sus lugares de origen y de destino.

Libreto no. 92

CROQUIS

MARCOS ANTONIO DÍAZ SOSA

«Sería muy lindo equivocarse de casa. Comer con gente equivocada, dormir en una cama equivocada y despedirse de todo el mundo por la mañana con un beso pensando que es la familia de uno.»

J.D. SALINGER

MARCOS ANTONIO DÍAZ SOSA

Santa Clara, 1988. Se graduó de la especialidad de Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Es egresado del Curso de Técnicas Narrativas del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Con su obra narrativa ha obtenido el premio Luis Rogelio Nogueras y menciones en los premios David y Calendario, en los años 2008, 2009 y 2012 respectivamente. Se han realizado lecturas dramatizadas de textos teatrales suyos en Suttgart, Berlín, La Habana y Santa Clara.

PERSONAJES

EMO: 22 años

GRETA: 16 años, hermana de Emo

YUNIESKI: 19 años

YURI: 18 años, hermana de Yunieski

SONIA: 50 años, mamá de Yuri y de Yunieski, con quienes vive

MARCEL: 25 años, un escritor que viene de Granma

AIDITA: 20 años

ROMERO: 40 años, esposo de Aidita

MOMO: 20 años

TATA: 8 años, hermano de Momo

OFICIAL NELSON: 62 años

Los acontecimientos suceden en el Vedado, La Habana.

Emo y Greta viven en un apartamento residencial en la esquina de Línea y Paseo.

El apartamento de Yunieski, Yuri y Sonia pertenece a un solar que está en F y 19, conocido popularmente como «El hueco» por estar construido en una depresión por debajo del nivel de las calles que le rodean. El baño, los cuartos y la sala de estar parecen todos ser parte del mismo espacio estrecho.

Las residencias donde viven Momo y Aidita son mansiones con un estilo art nouveau construidas en la década de los años 50, en la avenida Kohly de Nuevo Vedado.

METAMORFOSIS

1

En su habitación, Emo tiene un sueño intranquilo. Hay un televisor encendido en mute que corre dibujos animados. Greta toca a la puerta.

EMO. Qué coño quieren.

GRETA. Van a fumigar.

EMO. No abran este cuarto, voy a dormir, voy a poner la cabeza en mi almohada y voy a dormir porque anoche tuve un sueño intranquilo.

GRETA. Ya están los de salud pública aquí adentro.

EMO. No se les ocurra abrir este cuarto, anoche tuve un sueño intranquilo.

Tocan a la puerta.

EMO. Qué coño quieren.

GRETA. Van a fumigar.

EMO. Sí, está bien, coño.

Se escucha el ruido de los equipos de fumigación. El humo se cuele bajo la rendija de la puerta e inunda el cuarto. Emo no se mueve de su cama.

2

En la sala.

YUNIESKI. ¿Está tu hermano?

GRETA. Sí pero no.

YUNIESKI. A ver ahí, con tu permiso.

Yunieski entra y se sienta. Está temblando.

YUNIESKI. Bueno, está tu hermano o no.

GRETA. Creo que está muerto. Desde que fumigaron no ha salido del cuarto.

YUNIESKI. ¿Y ya se murió?

GRETA. Si uno no responde aunque esté vivo es lo mismo que si estuviese muerto.

YUNIESKI. Eso es lo que tú te crees, ¿eh? Lo que te crees, porque hay muertos que caminan y todo.

GRETA. Te traigo un abrigo.

YUNIESKI. ¿Dijiste algo?

GRETA. Un abrigo.

YUNIESKI. No me pasa nada.

GRETA. Estás temblando, te traigo un abrigo.

YUNIESKI. No te metas conmigo, no te metas. ¿Dónde está tu hermano?

GRETA. Te va a quedar de lo más bonito, es uno de los que se usan ahora. *(Sale.)*

YUNIESKI. Bueno, que no me quede afeminado que no me venga a quedar afeminado ¿eh? ¿Eh?

Pausa. Aparece Emo.

EMO. Qué coño es.

YUNIESKI. Socio, mírame cómo estoy mírame.

Yunieski se para, tiembla, tose.

EMO. Pinga.

YUNIESKI. Tú me entiendes, ¿no?

EMO. ¿Desde cuándo no vas a tu casa?

YUNIESKI. Estoy muerto. Llevo dos noches sin dormir.

EMO. Tienes que ver al Momo.

YUNIESKI. Al Momo, ¿eh? No sé, no sé, el Momo me da miedo.

EMO. Dale, vamos.

YUNIESKI. ¿Tú también vas a ir?

Emo se peina frente a un espejo, se cepilla los dientes. Greta trae un abrigo femenino.

GRETA. Aquí tienes.

YUNIESKI. El qué. ¿Eso es lo que me traes? ¿Eh? ¿Un abrigo de pajarito?

GRETA. Es para estar aquí nada más.

YUNIESKI. Eso es un abrigo de pajarito no quiero usar un abrigo de pajarito enseguida que te lo pones te metes a maricón.

GRETA. No seas tan mongólico, te vas a morir de frío. *(Pausa.)*

YUNIESKI. A ver, dame acá.

Yunieski se pone el abrigo y deja de temblar.

YUNIESKI. Me queda en talla.

GRETA. No sé qué decirte.

YUNIESKI. ¿Qué es esto que huele?

GRETA. ¿El qué?

YUNIESKI. ¿A qué huele este abrigo?

GRETA. Qué sé yo.

YUNIESKI. ¿Vainilla?

GRETA. Es la esencia que le pongo a mi ropa, me gusta.

YUNIESKI. Cuánto quieres por él.

GRETA. Por qué cosa.

YUNIESKI. Quiero este abrigo, no hay modo de que me lo quites, este abrigo es mío.

GRETA. Tengo que pensarlo, yo no recuerdo cuánto pagué por él.

YUNIESKI. Lo que quieras. Pide por esa boca, baby. *(Yunieski se mira en el espejo.)* Este abrigo va conmigo, soy yo en forma de prenda, parece que nací dentro de este abrigo, mira como me queda, mira.

GRETA. Un poco pequeño.

YUNIESKI. Y huele especial.

GRETA. A la gente no le gusta.

YUNIESKI. Quieres que te diga quién es la gente, baby: la gente soy yo, mírame, mírame, después de vestir así no existe la gente, este abrigo es parte de mi individualidad.

Emo recoge las llaves del Audi.

EMO. Yunieski, vámonos, quítate esa mierda.

YUNIESKI. Cállate zopenco este abrigo es parte de mi individualidad.

YUNIESKI. ¿Tú viste eso?

EMO. Pinga, qué fue.

YUNIESKI. Un tipo.

EMO. Ná.

YUNIESKI. Le pasaste por arriba a un tipo.

EMO. Ná.

YUNIESKI. Para.

EMO. Tú todavía estás mal de la cabeza, eso que arrollamos fue un bache o un tanque de basura.

YUNIESKI. Para el Audi, coño.

Paran. Un tipo está tirado en la carretera, pero Emo y Yunieski no se bajan del Audi.

YUNIESKI. Le pasaste por arriba a un tipo.

EMO. No puede ser, pinga, eso es ilegal.

YUNIESKI. Le pasaste por arriba a un tipo.

EMO. Mira a ver si alguien nos vio.

YUNIESKI. No te puedes ir.

EMO. ¿Que no? Mira como me voy, mira.

YUNIESKI. Tú estás mal de la cabeza, socio, no voy a dejar que te vayas después de haber arrollado a un tipo.

EMO. Yo no arrollé a nadie, ese hombre ya estaba acostado ahí cuando llegamos.

YUNIESKI. Mira lo que está haciendo.

El hombre se levanta, camina hacia el Audi.

YUNIESKI. Le pasaste el Audi completo ese tipo no puede caminar.

EMO. Esto es *El renacer de los muertos*, chama, ese tipo está muerto y está caminando, yo me voy de aquí.

YUNIESKI. No te vas a ninguna parte.

EMO. Tú lo que quieres es que me metan preso.

YUNIESKI. Viene para acá.

EMO. Pinga, nos vamos.

YUNIESKI. Ni se te ocurra.

Yunieski se baja del Audi.

YUNIESKI. ¿Estás bien?

MARCEL. Me acaban de pasar por arriba.

YUNIESKI. ¿Tienes algo roto?

Marcel se registra los bolsillos.

MARCEL. Tengo estos espejuelos rotos y este disco donde traía toda mi producción literaria.

Emo se baja del Audi.

EMO. Qué pasa ahí.

YUNIESKI. Acaban de pasarle por arriba a este niño.

EMO. ¿Estás bien, niño?

MARCEL. Me acaban de pasar por arriba.

EMO. Cómo que te acaban de pasar por arriba, ¿quién hizo eso?

YUNIESKI. Se refiere a que un carro le pasó por arriba.

EMO. ¿Te arrollaron?

MARCEL. Tengo estos espejuelos rotos y este disco donde traía toda mi producción literaria.

EMO. ¿Y viste quién fue el muy maricón?

MARCEL. Se dio a la fuga.

EMO. Maricones que son.

YUNIESKI. Niño pero tú cómo estás.

MARCEL. ¿Eh?

YUNIESKI. De salud cómo estás de salud.

MARCEL. Un poco de catarro porque me pasé dieciséis horas viajando en tren. *(Tose.)*

EMO. ¿Nada roto?

MARCEL. Tengo estos espejuelos rotos y este disco donde traía toda mi producción literaria.

YUNIESKI. Sí, pero tú, tú cómo estás, tu cuerpo, tus huesos, tu organismo, ¿estás igual? ¿estás igual?

MARCEL. ¡Tengo estos espejuelos rotos y este disco donde traía toda mi producción literaria! *(Tose.)*

4

Dentro del Audi. A toda velocidad.

YUNIESKI. No vayas tan rápido.

EMO. Pinga.

YUNIESKI. Mira lo que le pasó a este niño.

EMO. Esos fueron esos maricones yo estoy manejando desde que era de este tamaño. *(Emo suelta las manos del timón para indicar un tamaño en el aire.)*

YUNIESKI. No vayas tan rápido.

EMO. ¿Sabes quién es el Momo, socio?

MARCEL. ¿El Momo? El tipo que me va a ayudar según ustedes.

EMO. Explícale ahí, Yunieski.

YUNIESKI. El Momo, bueno, el Momo no es un tipo cualquiera, niño, el Momo es el Señor Todopoderoso que vive en una mansión de Kohly y tiene todo lo que un ser humano necesita para ser persona *(Yunieski pone una música en la reproductora.)* Cuando te digo que es Dios no estoy haciendo uso de ningún tropo literario, quiero decir que es Él mismo, que vino a pasar vacaciones en el Vedado, así que tienes todos tus problemas resueltos porque conocemos a Dios en persona y nos va ayudar. Qué te parece, niño.

MARCEL. Aquí huele a vainilla.

YUNIESKI. Es parte de mi individualidad.

5

En casa del Momo.

MOMO. No le has quitado el ojo desde que llegaste.

MARCEL. Es que me está apuntando a mí.

MOMO. Sony, alta definición, disco duro interno.

MARCEL. Ya lo veo, y está grabando.

MOMO. Sabía que tú conocías de la vida. Lo supe desde que entraste por esa puerta.

MARCEL. Me está apuntando a mí. Y está grabando.

MOMO. Es por precaución, niño, ¿te crees que voy a venderle al primero que venga?

MARCEL. Si voy a comprar algo ilegal no me gusta que me filmen.

MOMO. Mis reglas son esas: le vendo al que no le molesta ser grabado por la cámara.

MARCEL. Hay pocas cosas que me puedes enseñar: hoy me pasó un carro por arriba.

MOMO. Exacto. Niño, tú y yo nos entendemos a la perfección. Mírame fumando este cigarro. Es

asqueroso pero me alegra. Cuando fui a empezar este hábito me dije: la cosa está en elegir. Podría vivir más, pero más aburrido. Todo se trata de cambiar una cosa por otra. Por ejemplo, si te estuvieras muriendo de hambre y tuvieras una caja de chicles, ¿te la comerías?

Marcel no responde.

MOMO. Yo puedo ayudarte.

MARCEL. Cómo.

MOMO. Estás solo en el Vedado y necesitas un lugar donde dormir.

MARCEL. De eso se trata.

MOMO. De eso se trata todo. Pero no se arregla tan fácil. Me caes bien, no cualquiera entiende a lo que me refiero cuando le hablo de una cámara Sony de alta definición.

MARCEL. He estudiado un poco.

MOMO. Te propongo un trabajo.

MARCEL. Dime.

MOMO. Toma este peluche.

MARCEL. Un peluche, para qué.

MOMO. Huélelo.

MARCEL. Asco.

MOMO. Se lo tienes que entregar a una muchacha a que le dicen Yuri y es hermana de Yunieski. Ten mucho cuidado con esto. Eso le hace falta.

MARCEL. Ya estamos hablando de negocios, ¿no?

MOMO. Yunieski cree que necesita dormir en algún lugar pero lo que le hace falta es que le digan esto: vuelve a tu casa y duerme, tu madre te espera.

MARCEL. Vuelve a tu madre y espera, tu casa te duerme.

MOMO. Ya le cogerás la vuelta. El emo está perdido. Lo que necesita es un teléfono móvil. Le vamos a prestar este por una semana. *(Muestra un Nokia.)*

MARCEL. ¿Cómo sabes tantas cosas?

MOMO. Yo también he estudiado. Ahora da a conocer lo que aquí has visto y oído, y cumple con la palabra.

EL HOMBRE QUE DORMÍA EN LA AZOTEA

1

En casa de Yunieski.

SONIA. ¿Yuri, has visto a Zombie?

YURI. No. ¿Quién es Zombie?

SONIA. Mi gato.

YURI. No sabía que tenías un gato. *(Bebe agua. Enciende un cigarro rápidamente.)*

SONIA. Un gato que me hacía compañía aquí por las tardes y yo le daba comida, me quería como nadie me ha querido nunca, y no solo porque le daba comida sino también porque conversábamos.

YURI. ¿El qué?

SONIA. Zombie. Los vecinos me vieron llamándolo en el portal, qué vergüenza, creen que estoy loca. No sé yo misma si tengo algún problema.

YURI. Chao, mami, me voy.

SONIA. A dónde.

YURI. Hay una fiesta.

SONIA. ¿Vas a ver a tu hermano?

YURI. No sé.

SONIA. Hace dos días que no veo a Zombie.

YURI. Quién es ese.

SONIA. Mi gato.

Yuri le da un beso a su madre. En el momento comienza a escucharse el teléfono móvil de Yuri. Ella lee el mensaje mientras habla.

YURI. Ya vendrá y si no viene ya se las arreglará y si no, así son las cosas, mami, no hay que deprimirse, la vida es una sola.

SONIA. Cuando veas a tu hermano le dices que venga a la casa, que hace dos días no se aparece por aquí y estoy que me cago del susto, así que venga a su casa, que acabe de venir, que me cago.

YURI. Sí, mami, ya no me repitas tanto lo mismo. *(Sale.)*

2

Fiesta en casa de Aidita. Yuri llega con unas amigas.

YURI. No sabía llegar, es de noche, nunca he venido hasta tan lejos. Me trajeron mis amigas. No reconozco las cosas ni la gente.

AIDITA. Prueba esto.

YURI. Qué es.

AIDITA. Si no lo quieres, suéltalo.

Yuri bebe hasta el final.

YURI. ¿Han visto a Yunieski?

AIDITA. Busca al Momo. Creo que durmió ayer en su casa.

3

Yuri se acerca a un grupo de muchachos.

YURI. ¿Han visto a Yunieski?

Emo saca su móvil, lo examina, lo vuelve a guardar.

YURI. Oye, ¿has visto a mi hermano?

EMO. No sé dónde está ahora mismo.

YURI. ¿Vino a la fiesta?

EMO. Toma.

YURI. Qué es esto.

EMO. Tómatelo para que veas.

Yuri bebe hasta el final.

EMO. ¿Recibiste mi mensaje?

YURI. No sabía que tenías móvil.

EMO. Ya ves.

YURI. No está mal.

EMO. ¿Quieres comprar una gorra?

YURI. Ná.

EMO. ¿Y un reloj?

YURI. No creo.

EMO. ¿Y unas gafas?

YURI. Tampoco, pero déjame verlas.

EMO. No te muevas de aquí, ahora vengo. *(Sale.)*

4

Yuri baila. Aparece Marcel.

MARCEL. Me dijeron que te hacía falta una gorra.

YURI. Lo que quiero son las gafas.

Marcel busca en su mochila. Le da unas gafas a Yuri.

YURI. Vienen en su caja, no están mal, cuánto cuestan.

MARCEL. Diez.

YURI. Está bueno pero no es lo que me hace falta.

MARCEL. Qué quieres, tengo de todo.

YURI. Qué sé yo, qué más tienes.

MARCEL. Un pulóver.

YURI. No.

MARCEL. Por aquí tengo un peluche.

YURI. ¿Y eso?

MARCEL. La verdad es que no sé, no entiendo qué hace un peluche en mi mochila. También hay una gorra.

YURI. ¿Conoces a Yunieski?

MARCEL. Qué Yunieski.

YURI. Flaco, alto, feo. ¿Sí o no? *(Marcel no responde. Se pone las gafas.)*

MARCEL. ¿Cómo me quedan?

YURI. Estás borracho.

MARCEL. No estoy borracho quién te dijo a ti eso.

YURI. Dime si conoces a Yunieski.

MARCEL. Sí, por qué no.

YURI. ¿Lo has visto?

MARCEL. ¿Te refieres a que si lo he visto alguna vez en mi vida?

YURI. No es fácil hablar contigo. *(Ríe. Marcel también.)* Cómo te llamas.

MARCEL. Marcel.

YURI. Ah. *(Ríe. Marcel también ríe.)* Marcel. Como ese hombre famoso, ¿no?

MARCEL. No sé. Puede ser. Todo puede ser.

YURI. ¿Tú eres famoso?

MARCEL. Más o menos. Por qué no. Me gusta escribir.

YURI. Mentira.

MARCEL. Soy escritor.

YURI. Mentiroso.

MARCEL. Ahora mismo te voy a decir una poesía.

YURI. ¿Una poesía? Deja.

MARCEL. Déjame decirte una poesía, dale.

YURI. Los escritores usan espejuelos.

MARCEL. Yo también usaba espejuelos pero un carro me pasó hoy por arriba.

Yuri se parte de la risa.

YURI. Estás borracho.

MARCEL. Mira, no estaré borracho pero sí soy escritor. Escucha mi poesía.

YURI. Cállate. ¿No tienes algo de tomar?

MARCEL. Espérate, déjame sacarte un poema. (*Se concentra.*)

YURI. Qué tú haces. ¿Qué me estás mirando? (*Pausa.*)

MARCEL. Espérate un momento. (*Pausa.*)

YURI. ¿No tienes algo de tomar?

MARCEL. La barra está allá afuera.

YURI. Anda, ve y tráeme algo, en lo que se te ocurre eso.

MARCEL. Voy. (*Pausa.*)

YURI. ¿Qué estás mirando?

MARCEL. Nada.

Marcel sale. Yuri baila y fuma.

5

En la fiesta. Emo y Yunieski se han apartado para discutir algunos temas de importancia.

YUNIESKI. Los muertos vivos son como tú y como yo pero tienen los ojos en blanco y caminan con los brazos para arriba.

EMO. Ahí viene un chismoso de esos.

YUNIESKI. No sé a qué le tienes tanto miedo, no sé si eres hombre o cucaracha.

Aparece Aidita.

AIDITA. Aquí están.

EMO. Qué bolá.

AIDITA. Qué hacen.

YUNIESKI. Nos perdimos.

EMO. Tú cállate. Déjame hablar a mí.

AIDITA. No recibieron mi mensaje.

EMO. Qué mensaje, de qué estás hablando.

AIDITA. Te mandé a ti un mensaje al móvil.

EMO. A ver. (*Emo extrae su móvil, lo examina.*) No me llegó ningún mensaje.

AIDITA. Déjame ver. (*Aidita extrae su móvil, lo examina.*) Aquí está puesto que te lo mandé y además me quitaron los dieciséis centavos y todo. Te lo mando de nuevo.

EMO. Dale. (*Aidita aprieta unos botones en su móvil.*)

YUNIESKI. Aidita, descárgale a este traguito.

AIDITA. (*Sin quitarle la vista al móvil.*) Qué tiene.

YUNIESKI. Vas a venir preguntando tanto como si fueras policía no estamos en un laboratorio.

AIDITA. Dame acá. (*Aidita agarra la copa y se la toma hasta el fondo.*) Ya te mandé el mensaje.

EMO. No me llegó nada de nada.

AIDITA. Cómo que nada, acaban de ponerme en mi móvil el cartel «mensaje recibido» y me volvieron a quitar los dieciséis centavos.

EMO. Pues no sé quién lo está recibiendo se lo estarás mandando a otro, estás perdida en el llano.

AIDITA. Te lo estoy mandando a ti mismo, mira.

EMO. Entonces por qué no me llega, chica.

AIDITA. Olvídalo, pinga.

EMO. Qué es lo que quieres decir. Este es mi teléfono móvil, no se lo robé a nadie ni nada de eso, mira qué bonito.

AIDITA. Un Nokia, sí, qué bonito.

EMO. Un Nokia, anjá, y es mío, pero no le llegó nada, este es mi Nokia, míralo, como ves ahí están todos mis contactos, todos mis mensajes, todas mis notas, y todos mis juegos, también están los mapas en el GPS, los correos electrónicos, mis grabaciones con la cámara, mis grabaciones con el

micrófono, mis fotografías, mis videos descargados de YouTube.

AIDITA. ¿Qué mapas son esos?

EMO. Es un mapa que te descargas del Google, que te dice dónde estás tú en el medio de tu ciudad y así nunca puedes perderte porque cuando te parece que estás perdido buscas en el mapa y te dice «tú estás aquí» con una flechita en el medio de tu ciudad.

AIDITA. Yo no veo ninguna flechita ahí.

EMO. Es que no hay cobertura, pero si estuviéramos afuera lo podríamos hacer de lo más bonito vamos al parque para que veas.

AIDITA. Ni te lo creas.

YUNIESKI. Aidita, descárgale a este traguito.

AIDITA. Qué es lo que tiene.

YUNIESKI. ¿Te crees que soy adivino? No soy adivino, chica, eso de estar adivinando cosas es fantasía, como el Señor de los Anillos, y yo no soy brujo, ni adivino.

AIDITA. El Señor de los Anillos no es mentira es de verdad pasó durante el Medioevo.

YUNIESKI. Ya sé que pasó durante el Medioevo. ¿Qué te crees que soy analfabeto o algo así? Yo no tendré un Nokia pero al menos sé leer.

EMO. Ahora sí que se ve la flecha, mira, Aidita.

AIDITA. No se entiende nada.

EMO. Porque no le puse mucho dinero y no tiene mucha calidad pero ese puntico que está ahí de color rosado es la flecha y ahí es donde estamos y todos esos colores y esas rayas para aquí y para allá y esas lucecitas son la ciudad que nos rodea y esa línea discontinua es el Almendares y esas rayas grises son la calle 23 y la avenida G y esa es Paseo y esta otra línea es la calle Línea, a lo mejor por eso le dicen así porque cuando se le ve desde arriba es como si fuera una raya, y nosotros estamos aquí en este punto rosado.

AIDITA. No veo ningún punto rosado ni tampoco ninguna calle Línea.

EMO. Entonces vas a tener que usar tu imaginación, chica.

YUNIESKI. No puedo seguir fingiendo.

EMO. Cállate, anormal, estás borracho, cállate.

YUNIESKI. Es que esta mujer no para de hacernos preguntas como si fuera de la policía.

EMO. Para de hacerte el mongo, anormal.

YUNIESKI. La verdad es que hoy por la mañana arrollamos a un tipo con el Audi, era un guajiro de Granma, le pasamos por arriba el Audi completo, y hasta se escuchó cómo se rompieron los huesos debajo de las gomas pero cuando terminamos de pasarle el Audi por arriba el tipo se paró tambaleándose un poco como si nada y no le pasaba nada, estaba muerto pero caminando y nos dijo que era un oriental de allá de Granma y que era escritor y su cuerpo siguió normal lo único que se le rompió fue un disco compacto en el que traía toda su producción literaria y ahora a mí ni siquiera me salen bien los tragos porque sentí clarito cómo se rompieron todos los huesos del palestino ese.

6

En la sala. Yuri baila, Aidita se acerca.

AIDITA. Por favor, hálbame de cualquier cosa, de cualquier cosa, dale, hálbame.

YURI. Qué pasó.

AIDITA. ¡Hálbame!

YURI. Qué quieres que te diga.

AIDITA. Cualquier cosa, cualquier cosa.

YURI. No sé, a ver, estoy hablándote de algo, de cualquier cosa. Me pides que te hable y te hablo. Mi nombre es Yuri, el tuyo es Aida. Es que cuando uno me dice que hable se me pone la mente en blanco.

AIDITA. De lo que sea, Yuri, de los chiquitos que hay en la fiesta, de un novio, de un tipo que esté bueno, no sé. *(Pausa.)*

YURI. ¿Ya viste a Marcel?

AIDITA. Cuál es ese.

YURI. Marcel es Marcel, no sé. Un escritor.

AIDITA. Cómo que un escritor. ¿Un escritor famoso?

YURI. Uno ahí que escribe poesía.

AIDITA. ¿Y está bueno?

YURI. Lo que se dice así, bueno, no lo está. Es más bien normalito.

AIDITA. ¿Escribe bien?

YURI. No lo he leído.

AIDITA. Para qué lo quieres ver entonces.

YURI. No sé, no sé por qué lo quiero ver, tú me pides que te hable y yo te hablo y yo no te estoy hablando de por qué lo quiero ver sino de que si lo has visto o no.

AIDITA. No te pongas así, yo no conozco a ningún escritor.

YURI. Entonces dime eso y ya.

AIDITA. Mira, ahí viene tu hermano, yo me voy de aquí. *(Sale.)*

Aparece Yunieski.

Yunieski y Yuri se abrazan y se besan.

YURI. ¿Has visto a Marcel?

YUNIESKI. Quién es ese.

YURI. Uno ahí.

YUNIESKI. Cómo que uno ahí.

YURI. Uno ahí que vende unas gafas.

YUNIESKI. Para qué lo quieres.

YURI. Me iba a enseñar un pulóver.

YUNIESKI. No te hace falta ningún pulóver.

YURI. Qué tú sabes. ¿Lo conoces o no?

YUNIESKI. ¿No te gusta mi abrigo?

YURI. No me había dado cuenta, va contigo, qué bonito.

YUNIESKI. Bueno, cuál era el apuro, para qué me estabas buscando.

YURI. Yo no tenía ningún apuro, si aparecías bien, si no también.

YUNIESKI. Entonces nos vemos horita, tengo que resolver un asunto.

YURI. A dónde vas.

YUNIESKI. A resolver un asunto.

YURI. Si ves a Marcel le dices que estoy aquí.

YUNIESKI. Qué sé yo qué Marcel es ese.

Yunieski se pierde entre la multitud.

Aparece Emo.

EMO. Te acabo de escribir un mensaje.

YURI. No me di cuenta. *(Revisa su móvil.)* Aquí está.

EMO. Qué te parece.

YURI. ¿El mensaje? Normal. No eres el mejor escritor del mundo.

EMO. Claro que no, chica, pero ya tú sabes lo que dicen: quien bien ama mal canta.

YURI. ¿Has visto a Marcel?

EMO. Quién es ese.

YURI. El que me trajiste para que me vendiera unas gafas.

EMO. Para qué lo quieres, se debe haber ido.

YURI. Tenía un pulóver que me gustaba mucho, yo creo que era el pulóver más lindo del mundo.

EMO. Vamos al parque, aquí hay mucha gente.

7

En el jardín. Muy oscuro.

Emo y Yuri se besan con prisa. Yuri acaricia el pene de Emo por encima de su pantalón. Se escucha un ruido tras un arbusto.

EMO. Quién pinga está ahí.

Emo extrae su móvil, lo enciende, lo blande como un arma blanca para iluminar los arbustos.

EMO. Sal de ahí pendejo.

Sale Marcel, borracho. Usa las gafas, la gorra y el pulóver que estaba vendiendo. Yuri pega un grito.

MARCEL. Este que está aquí soy yo.

EMO. Qué pinga estás haciendo. Qué haces usando esto.

MARCEL. ¿Tú sabes dónde yo duermo?

EMO. Qué.

MARCEL. Que si sabes dónde yo duermo.

EMO. Estás borracho.

MARCEL. Pero dime dónde pinga yo duermo.

EMO. No sé, en casa del Momo a lo mejor.

MARCEL. ¿Y no te parece que debería usar también las gafas del Momo, el pulóver del Momo y la gorra del Momo?

Emo le quita la gorra a Marcel, el pulóver y las gafas.

EMO. Estas no son tus cosas, niño. ¿Por qué coño usas las cosas del Momo?

MARCEL. A la pinga.

EMO. ¿Qué cosa?

MARCEL. Todo a la pinga.

EMO. El qué.

MARCEL. Todo las cosas, el Momo, todo.

EMO. ¿Por qué te emborrachaste, niño, cómo vas a regresar ahora con todas estas cosas?

MARCEL. A la pinga.

Yuri sale corriendo.

8

En la fiesta. Yuri frente al barman.

YURI. Dame cualquier cosa lo primero que se te ocurra o lo que tengas más cerca ahí mismo.

El barman le da un trago. Yuri no bebe. Se sienta en el suelo con la cabeza entre los brazos.

AIDITA. Niña, qué haces, levántate vamos a bailar.

YURI. Voy a vomitar.

AIDITA. A vomitar de qué, levántate.

YURI. Voy a vomitar aquí y ahora mismo arriba del piso bonito de tu casa.

AIDITA. Vamos. Levántate. Vamos.

9

Yuri y Aidita en el baño. Yuri se inclina sobre el inodoro durante un rato, no puede vomitar.

YURI. No puedo, no puedo.

AIDITA. ¿Quieres una pastilla?

YURI. No.

AIDITA. ¿Un poco de agua, refresco, algo?

YURI. Tengo miedo.

AIDITA. Miedo a qué.

YURI. El inodoro me da miedo.

AIDITA. No hace nada.

YURI. Mira el hueco que tiene.

AIDITA. Te voy a traer una pastilla de lo más buena que me trajeron de los Estados Unidos.

YURI. No quiero ninguna pastilla.

AIDITA. A ver, dime qué quieres, qué es lo que te pide tu cuerpo, habla. *(Pausa.)*

YURI. Qué más tienes.

AIDITA. Cómo que qué más tengo, no soy un almacén.

11

Tres de la mañana. En casa de Emo.

Greta abre la puerta.

YUNIESKI. ¿Está tu hermano?

GRETA. ¿Y mi abrigo?

YUNIESKI. Qué quieres con tu abrigo, eh, estás loca, busca a tu hermano.

GRETA. Estás temblando y perdiste mi abrigo.

YUNIESKI. Necesito a tu hermano, eh, ese abrigo era de pajarito qué sé yo dónde está.

GRETA. Me lo pagas me lo pagas era un abrigo muy bueno de los que se usan ahora.

YUNIESKI. ¡Búscame a tu hermano!

GRETA. Está durmiendo.

YUNIESKI. Es urgente chica tú búscamelo tú crees que por qué estoy aquí, eh.

GRETA. Espérate. *(Sale.)*

Aparece Emo.

EMO. Qué coño es.

YUNIESKI. Socio, estoy mal.

EMO. Ya te veo.

YUNIESKI. Mírame. *(Tose. Tiembla.)*

EMO. Dime.

YUNIESKI. Necesito dormir aquí hoy.

EMO. Ni lo pienses, vete a tu casa que está ahí mismo.

YUNIESKI. Mi mamá no puede verme como estoy ahora.

EMO. No se te nota.

YUNIESKI. Ella sí lo nota.

EMO. Estás enterito.

YUNIESKI. Ella sí lo nota.

EMO. No vas a dormir aquí.

YUNIESKI. Por favor.

EMO. No.

YUNIESKI. Por favor.

EMO. No. Vete a dormir con el tipo de la azotea.

YUNIESKI. Qué tipo.

EMO. El tipo que está durmiendo en la azotea de la esquina.

YUNIESKI. ¿En la azotea de la casa de la esquina? ¿Hay un tipo durmiendo en la azotea de la casa de la esquina?

EMO. Anjá.

YUNIESKI. Desde cuándo, eh.

EMO. Qué voy a saber yo.

YUNIESKI. Ná. Ná.

EMO. Sí.

YUNIESKI. ¿Y qué come?

EMO. Ah, qué coño sé yo, se comerá los gatos de por ahí.

YUNIESKI. Los gatos, eh, déjame dormir ahí mismo en el piso de la sala.

EMO. Eso no les gusta a mis padres.

YUNIESKI. ¿Me vas a dejar solo en la calle así como estoy y con un tipo en la azotea de la esquina?

EMO. El tipo no hace nada.

YUNIESKI. No seas así.

EMO. No es cosa mía, hasta mañana. Vete para tu casa, tu mamá te debe estar esperando.

13

Yunieski entra despacio a su casa.

SONIA. Quién es.

YUNIESKI. Tranquila, eh, tranquila que soy yo.

SONIA. ¡Yunieski!

YUNIESKI. Sí, dame un beso, ¿no?

SONIA. ¡Estás drogado!

YUNIESKI. No hables mierda no hables mierda, yo estoy enterito.

SONIA. Dónde estabas.

YUNIESKI. Mañana te cuento ahora mismo lo que tengo que hacer es dormir: poner la cabeza en la almohada y dormir.

SONIA. ¿Por qué no llamaste? Estoy preocupada por ti desde hace dos días. ¿Por qué no llamaste?

Sonia llora en la sala. Yunieski trata de dormir en su cama, con los zapatos puestos. Pasa un rato. Yunieski se levanta y va a la sala.

YUNIESKI. ¿Qué cosa, no vas a dormir?

SONIA. ¡Mi hijo se droga y Yuri no regresa!

YUNIESKI. Manda pinga.

Yunieski vuelve a acostarse. Sonia continúa llorando. Yunieski se levanta, va al baño y vomita en el inodoro. La madre se acerca.

YUNIESKI. Pinga, mami acuéstate ya.

SONIA. ¿Quieres una pastilla?

YUNIESKI. Manda pinga.

La madre le da una pastilla a su hijo.

SONIA. Yuri no acaba de llegar me tiene nerviosa.

Yunieski se acuesta en su cama. Sonia se acerca, desviste a su hijo, le quita los zapatos, lo tapa con una sábana, se sienta en la cama, le acaricia el cabello.

SONIA. Ya pasó todo. Mi niño. Tú eres mi niño. Te sientes mejor ahora, ¿no es verdad? (Pausa.) ¿No es verdad, mi niño?

Yunieski no responde. Una pata de la cama se rompe, y la cama cae, Yunieski se despierta.

YUNIESKI. Pinga, mami, cojones.

SONIA. Se rompió.

YUNIESKI. Claro que se rompió, repinga, si estás ahí sentada desde hace rato, no sé dónde pinga voy a dormir ahora con el sueño de pinga que tengo.

SONIA. Discúlpame.

YUNIESKI. Manda pinga.

Yunieski recoge sus sábanas y la almohada, va hasta la cama de la madre y se acuesta en ella. Sonia se queda de pie, mirándolo.

SONIA. ¿Vas a dormir conmigo?

YUNIESKI. Hasta que me despierte nada más. (Pausa.)

Sonia se acuesta al lado de su hijo, silenciosa. No cierra los ojos.

SONIA. Hasta mañana.

Yunieski no responde.

SONIA. Mi niño.

CROQUIS

1

En casa de Aidita. Son las siete de la mañana. Aidita, en el balcón, sentada con los pies colgándole hacia la calle. Entra Yuri, usa el abrigo afeminado que le dio Greta a Yunieski.

YURI. Aquí estás.

AIDITA. Estoy mirando a la gente de la calle que van para el trabajo. Qué feos son. Mira a ese con guayabera.

YURI. Cuando me desperté no sabía dónde estaba.

AIDITA. Normal.

YURI. Pero tampoco sabía quién era ni nada. Estaba en blanco.

AIDITA. Aquella mujer de allá todavía se viste como si fuera a recoger caña. Caminando por el medio de la calle sin mirar a los lados ni nada.

YURI. En el cuarto había aire acondicionado y música bonita, era como si estuviese en otro mundo. Hasta que me miré en el espejo y empecé a acordarme poco a poco de quién yo era, y de que esta no era mi casa.

AIDITA. Es más normal que normal.

YURI. Vomité tres veces en el baño.

AIDITA. Mira a esos niños que les queda grande el uniforme, qué fea la pañoleta y lo feo que son todos los niños.

YURI. Y me perdí dentro de la casa. Entré al cuarto de tus padres sin querer. Estaba vacío. Tropecé con una maceta. En la sala hay un hombre en silla de ruedas.

AIDITA. Este sol así suave de por la mañana es bueno para tu resaca.

YURI. Tengo sed.

AIDITA. Hay jugo.

YURI. En la sala hay un hombre en silla de ruedas.

AIDITA. A esta hora ve la televisión. Es mi esposo.

YURI. No sabía que estabas casada.

AIDITA. Ven para presentártelo.

2

En la sala. Un televisor encendido corre imágenes en silencio. Son las noticias. Hay un hombre en silla de ruedas, inmóvil, con los ojos abiertos.

AIDITA. Se llama Romero.

YURI. Hola, Romero.

AIDITA. No habla.

YURI. Qué problema tiene.

AIDITA. Daño cerebral. No responde.

YURI. A qué cosa no responde.

AIDITA. A nada. No hace nada en general.

YURI. Hola, Romero.

Romero gruñe.

YURI. Ya veo.

AIDITA. Escucha y entiende las cosas que le rodean. Pero se olvida de todo. No tiene memoria a corto plazo. No aprende nada. Desde el accidente.

YURI. Qué pena. Lo siento por ti.

AIDITA. No te preocupes. *(Aidita enciende un cigarro.)*

YURI. Me duele la cabeza, ¿no tienes un poco de café?

AIDITA. Espérate. Quiero enseñarte una cosa.

Aidita le pone el cigarro en la boca a Romero. Romero fuma. Aidita y Yuri ríen.

AIDITA. Qué te parece.

YURI. Cómico.

AIDITA. Mira esto.

Aidita se aleja. Le lanza un teléfono móvil a Romero. Romero mueve su mano y recibe el objeto.

YURI. Sin embargo, se mueve.

AIDITA. Son los reflejos. Él mismo no se da cuenta de que lo hace. Mira esto.

Aidita se acerca. Se inclina sobre Romero. Romero se lanza hacia Aidita y la abraza. Yuri ríe. Aidita recuesta a Romero en su silla y se aleja.

YURI. Un reflejo.

AIDITA. Mira.

Aidita se acerca a Romero. Romero vuelve a abrazarla. Aidita recuesta a Romero en su silla y se aleja.

YURI. Impresionante.

AIDITA. Y ahora deja que veas esto.

Aidita se acerca a Romero, pero enseguida se aleja. Romero se lanza a abrazarla y cae al suelo. Yuri y Aidita se parten de la risa. Aidita vuelve a colocar a Romero en su sitio.

AIDITA. Ahora inténtalo tú.

YURI. ¿Yo?

Yuri mira a Romero. Romero continúa inmóvil. Yuri se inclina sobre Romero. Romero se lanza y abraza a Yuri. Están así un rato mientras Aidita y Yuri ríen. Yuri coloca a Romero en su sitio y se aleja.

YURI. ¿Puedo hacerlo de nuevo?

AIDITA. Claro.

Yuri lo hace de nuevo. Ya no da tanta gracia como la primera vez. Yuri se aleja y lo mira un rato, entonces vuelve a inclinarse para abrazar a Romero y queda largo rato abrazada a él. Cuando se aleja, ríe, pero una lágrima le corre.

AIDITA. Qué te pasa.

YURI. Es que cada vez que me inclino y vuelvo a pararme me da mucho mareo.

AIDITA. Esa es la resaca. Te hace falta el café.

YURI. Me hace falta ese café y me hace falta volver a mi casa. No sé dónde estamos. *(Pausa.)*

AIDITA. Te voy a hacer un croquis.

YURI. Un croquis de qué cosa.

AIDITA. Te voy a hacer un croquis de la zona para indicarte cómo llegar a tu casa.

Salen hacia la cocina. Romero queda inmóvil frente al televisor que continúa con las noticias en silencio.

3

En la sala de casa del Momo. Marcel usa las gafas del Momo y escribe en un pedazo de papel. Hay un niño, Tata, mirándolo fijamente.

TATA. ¿Eso se pega?

MARCEL. Qué cosa.

TATA. Eso. *(Apunta a la cara de Marcel.)*

MARCEL. ¿Quieres que te lea una poesía?

TATA. No.

Entra el Momo.

MOMO. Tata, vete echando.

El niño sale.

MOMO. *(A Marcel.)* Qué estás haciendo.

MARCEL. Nada.

MOMO. Déjame ver eso. *(Le arrebató el papel, lo lee, hace una pelota con él y lo bota lejos.)* Quítate esa mierda.

Marcel se quita las gafas.

MOMO. Pónmelas aquí en mi mano, aquí.

Marcel le pone las gafas en su mano. Se vuelve a sentar. El Momo usa las gafas.

MOMO. Me quedan bien ¿no te parece?

MARCEL. Sí.

MOMO. Me gusta el aire que me dan. *(Posa para la cámara de video.)*

MARCEL. Sí.

MOMO. Anoche no dormiste nada.

MARCEL. No me hizo falta.

MOMO. Pero habíamos hecho un trato.

MARCEL. No.

MOMO. Claro que sí. Tú te sentaste ahí y entonces hicimos un trato.

MARCEL. No. *(Pausa.)* No me acuerdo.

MOMO. Espérate un momento. *(El Momo reproduce un video en la cámara. En el televisor se ve a Marcel y al Momo, en la misma posición en la que están ahora, pero en una escena pasada.)*

MARCEL. *(En la grabación.)* ¿Estamos hablando de negocios?

MOMO. *(En la grabación.)* No es fácil al principio, pero le coges la vuelta con el tiempo.

El Momo detiene la grabación. Ahora se ven en el televisor ellos dos, tomados por la cámara en ese mismo momento.

MARCEL. Ese no soy yo.

MOMO. Se te parece bastante.

MARCEL. Ese no soy yo.

MOMO. Claro que sí. ¿Quieres que te lo ponga de nuevo?

MARCEL. Anoche no me dio sueño.

MOMO. Entonces debes estar muerto ahora.

MARCEL. No tanto.

MOMO. Yo creo que sí debes estar muerto del sueño ahora.

MARCEL. La verdad es que no.

MOMO. Puedes dormir ahí mismo si quieres.

MARCEL. Dónde.

MOMO. Ahí mismo, en esa butaca, recuesta la cabeza al espaldar y duérmete.

MARCEL. Está bien, gracias.

MOMO. Dale.

MARCEL. Qué.

MOMO. Duérmete.

MARCEL. Ahora no, gracias.

MOMO. Recuesta la cabeza al espaldar para que veas lo que te pasa.

MARCEL. No.

MOMO. Claro que sí, ahora mismo, dale, duérmete ya.

Marcel recuesta la cabeza al espaldar y se queda dormido. Momo se quita las gafas, enciende un cigarro. Entra Tata.

MOMO. Qué pasa.

TATA. ¿Tú no vas hoy a la escuela?

MOMO. Qué te importa a ti, por qué no vas tú.

TATA. Tengo diarrea.

MOMO. Yo también. *(Pausa.)*

TATA. Qué le pasó a ese hombre.

MOMO. Se durmió.

TATA. Y por qué está tan feo.

MOMO. Porque es de Oriente.

TATA. ¿De dónde?

MOMO. De Oriente, de Oriente. De allá de Granma.

TATA. ¿Eso se pega?

MOMO. Sí, no te le acerques.

TATA. Parece que está muerto.

MOMO. Es casi lo mismo.

Tocan a la puerta.

MOMO. Quién pinga será a esta hora, Tata, ve a abrir.

TATA. Ve tú.

MOMO. Ve tú, chico, no ves que estoy ocupado aquí con la cámara.

TATA. Tú no estás haciendo nada.

MOMO. Estoy aquí sentado, ocupado con la cámara.

TATA. Yo tengo que ir a cagar.

MOMO. Yo también.

TATA. Pero si estás ocupado con la cámara.

MOMO. Ve a abrir tú, chico.

TATA. ¿Y si es la policía?

MOMO. Qué policía de qué, dale, ve a abrir.

TATA. Yo voy a cagar. *(Sale corriendo.)*

MOMO. Pinga.

Momo abre la puerta. Es Yuri, pero Momo no la invita a pasar.

MOMO. Qué abrigo más bonito.

YURI. Entonces esta casa es tu casa. Aidita me escribió un croquis para guiarme, pero se confundió, porque esta no es mi casa sino la tuya y yo no sé salir de aquí. No reconozco las calles. ¿Para dónde queda 26?

MOMO. Esto sí que está bueno. 26 queda ahí mismo.

YURI. Dónde.

MOMO. Ahí mismo, mira, ahí.

YURI. Ah. *(Pausa.)*

MOMO. ¿Quieres algo más?

YURI. No sé.

MOMO. ¿No te hace falta un peluche? *(Pausa.)*

YURI. Para qué.

MOMO. Para nada. *(Pausa.)*

YURI. ¿No te habrá llegado un gato siamés?

MOMO. ¿Quieres que te resuelva un gato?

YURI. Es que a mi mamá se le perdió el de ella.

MOMO. Si lo que quieres es un gato siamés, puedo conseguirte uno para hoy por la tarde, pero qué voy a saber yo del gato de tu mamá.

YURI. Si no es el gato de ella, no.

MOMO. Es lo mismo, todos los gatos son iguales, por eso les dicen siameses.

YURI. Pero ella se da cuenta. *(Pausa.)*

MOMO. ¿Y tú por qué tienes esa cara?

YURI. Me emborraché.

MOMO. Igual que el guajiro este.

YURI. Qué guajiro.

MOMO. Uno que está durmiendo en mi casa. *(Pausa.)*

YURI. ¿Marcel? *(Pausa.)*

MOMO. Marcel, qué Marcel.

YURI. El escritor.

MOMO. No.

YURI. Sí, Marcel, el que duerme en tu casa, lo conocí ayer.

MOMO. Pero yo no conozco a ningún escritor.

YURI. Qué casa más bonita la tuya.

MOMO. Sí.

YURI. Me voy.

MOMO. Te aviso si me entra algún gato.

Yuri se va. En la sala Marcel aún duerme.

TATA. Momo, el hombre no responde.

MOMO. Te dije que no te acercaras.

TATA. Pero no responde, no responde.

MOMO. Es normal.

TATA. ¿Llamo a la policía?

MOMO. Cállate la boca, qué policía de qué.

TATA. Pero no responde, mira, no se mueve, ni responde.

MOMO. El que no va a responder eres tú si sigues gritando, cállate ya.

TATA. No responde.

Tata sale. Momo se acerca a Marcel y lo mira de cerca por un rato largo. Se sienta y fuma. Toca de nuevo a la puerta.

MOMO. ¡Tata, abre la puerta! *(Pausa. Toca de nuevo.)* Pinga.

En la puerta. Es Yuri de nuevo. Está llorando.

YURI. Discúlpame, Momo. Estoy muy alterada. No sé qué pensar. Yo no puedo irme por ahí. Necesito que me dejes ver a ese guajiro que se emborrachó anoche. Necesito verlo porque hace rato estoy buscando a un amigo mío que se desapareció, se llama Marcel y es escritor y creo que puede ser ese, y si es ese todo se arregla, creo que si es ese el mundo entero se arregla, pero si me voy sin verlo todo el día estaré pensando que pude entrar y que no lo hice, y no voy a concentrarme ni a dormir, no voy a poder dormir, y necesito dormir porque estoy que me caigo, ¿y tú sabes dónde yo duermo, Momo? En la misma cama que mi hermano, con mi hermano ahí pegado, dormimos los dos juntos en la misma cama, por eso estamos tan flacos porque si engordamos no cabemos en la cama o la cama se rompe ¿te imaginas eso? Dale, por favor, déjame pasar a ver al guajiro ese y te dejo tranquilo, te juro que te dejo tranquilo por el resto de mi vida, pero por favor, por favor, déjame pasar, y perdóname. *(Pausa.)*

MOMO. Que te perdone por qué. *(Pausa.)*

YURI. *(Se sacude los mocos.)* Bueno, dime si me vas a dejar pasar o no, para irme ya. Perdóname todas las cosas, todo, ya no sé lo que digo ni lo que hago.

MOMO. Bueno, pasa.

Yuri entra.

YURI. Una cámara.

MOMO. No te preocupes. Es por seguridad.

Yuri mira a Marcel.

YURI. ¿Está muerto?

MOMO. Despiértalo si quieres.

YURI. Tú estás loco, yo nunca he tocado un muerto.

MOMO. No está muerto nada, dale, despiértalo.

YURI. Tú estás loco.

Momo agita a Marcel.

MOMO. No se despierta, pero eso no significa nada.

YURI. ¿No le hará falta un refresco o algo?

MOMO. Acaba de desayunar una pila de cosas. Yogurt, gelatina, huevo frito, jamón, tostadas. Dejó la mesa vacía.

YURI. Pobrecito. *(Pausa.)*

MOMO. Bueno, ¿es este tu guajiro o no? *(Pausa.)*

YURI. Se parece bastante pero no es él.

MOMO. ¿Estás segura?

YURI. Claro que sí. Yo conozco a Marcel a la perfección.

MOMO. Este no tiene cara de escritor.

YURI. La verdad es que no. *(Pausa.)* Aunque Marcel tampoco usaba espejuelos.

MOMO. Bueno, si encuentro algún escritor yo te aviso. *(Pausa.)*

YURI. Perdóname por el lloriqueo que formé hace un rato.

MOMO. Esa es la resaca. A uno le dan arrebatos así de pronto.

Entra Tata.

YURI. ¿Y ese niño?

MOMO. Mi hermano. Saluda, Tata.

TATA. Buenas.

YURI. Buenas. Qué bonito.

Tata se ruboriza. Levanta la pelota de papel que antes Momo botó en el suelo. Juega con ella.

MOMO. ¿Quieres un jugo o algo?

YURI. Ya desayuné en casa de Aidita. Me tengo que ir.

TATA. ¡Yo sé leer!

YURI. ¿Sí?

TATA. Sí.

MOMO. Ahora se hace el inteligente, pero no se atreve a ir a la escuela.

TATA. *(Leyendo el papel estrujado.)* Con... qué... puedo... re... tenerte...

YURI. ¡Qué bonito!

MOMO. Hoy tiene diarrea.

TATA. ¡Mentira, eres un mentiroso, tú eres el que tiene diarrea y tienes más diarrea que yo, tienes la diarrea más grande del mundo! *(Bota el papel y sale corriendo.)*

MOMO. Seguro va al baño. *(Ambos ríen.)*

Yuri recoge el papel.

YURI. *(Leyendo.)* Con qué puedo retenerte. Te ofrezco calles estrechas, atardeceres desesperados, la luna de los suburbios. Qué cómico. Cuando yo era chiquita también escribía poemitas de amor así. *(Deja el papel sobre una silla.)* Ahora me voy. Tengo que dormir. *(Pausa larga.)*

MOMO. Sí. *(Pausa.)*

YURI. Tengo unas ganas de llegar a mi cama y acostarme ya. *(Bosteza.)*

MOMO. Bueno, no te demoro más.

YURI. Si soy yo la que te está demorando a ti, seguro que estabas ocupado.

Salen. Cuando Momo vuelve toma el papel y lo lee. Hace una pelota con él y lo bota a cualquier lado. Pausa larga.

4

Habitación de Emo. Emo tiene la cabeza bajo la almohada. El televisor está encendido en mute. Se trata de una teleclase de Universidad para todos sobre microorganismos. Tocan a la puerta.

EMO. Qué coño quieren.

GRETA. Te buscan aquí afuera.

EMO. Diles que estoy durmiendo.

GRETA. Abre la puerta un momento te buscan aquí afuera.

EMO. Diles que no estoy. *(Pausa. Vuelven a tocar.)*

GRETA. Es importante, abre un momento. *(Pausa larga.)*

EMO. No he pegado un ojo en toda la noche.

Tocan a la puerta.

EMO. Qué coño quieren.

GRETA. Te buscan aquí.

EMO. Diles que estoy en la universidad.

GRETA. Ábreme ahí.

Emo se levanta, abre la puerta y vuelve a acostarse con la cabeza bajo la almohada. Entra Greta.

GRETA. Te buscan ahí afuera.

EMO. No he pegado un ojo en toda la noche.

GRETA. Es importante.

EMO. Diles que estoy durmiendo o que estoy en la universidad, no sé, repinga. *(Pausa.)* Pinga. *(Pausa.)*

GRETA. Le voy a decir que pase para acá adentro.

EMO. A quién.

GRETA. Ya te dije que te buscan ahí afuera.

EMO. Bueno, dile que venga aquí, que estoy enfermo.

Sale Greta. Pausa. Entra el Oficial Nelson. Es muy anciano.

OFICIAL NELSON. Permiso, hijo. *(Pausa. Emo mira al Oficial.)*

EMO. Eh.

OFICIAL NELSON. Me dijeron que estás enfermo.

EMO. Míreme la cara no he podido pegar ojo.

El Oficial Nelson se pone a toser durante un rato.

OFICIAL NELSON. ¿Puedo sentarme?

EMO. Ahí hay un cojín.

OFICIAL NELSON. No pienso demorarme mucho. Primero necesito un poco de agua. Le voy a pedir un poco de agua a esa muchacha. ¿Es tu hermana, no? *(Pausa.)*

EMO. ¡Greta, trae agua!

GRETA. *(Desde lejos.)* Voy.

OFICIAL NELSON. Bueno, yo soy detective. El detective Nelson. Pero ahora mismo no vengo a cumplir esa función. Solo tengo que informarle que tiene suspendida la licencia de conducir.

EMO. ¿Y eso? *(Pausa.)*

OFICIAL NELSON. Hijo, usted maneja desde hace cuatro años, ¿no?

EMO. Yo manejo desde que era de este tamaño. *(Indica un tamaño en el aire.)*

OFICIAL NELSON. Sí. Pero tiene la licencia desde hace cuatro años.

EMO. No llevo la cuenta.

Oficial Nelson tose.

EMO. ¡Greta, trae agua!

GRETA. *(Desde lejos.)* ¡Ya te dije que voy!

OFICIAL NELSON. A veces uno hace las cosas que quiere porque cree que nadie lo ve.

EMO. ¡Greta!

GRETA. *(Desde lejos.)* Voy.

OFICIAL NELSON. Por ejemplo, usted es muy joven, ¿no? ¿Estudia en la universidad?

EMO. Eso mismo.

OFICIAL NELSON. Si usted, supiera, en mis tiempos era tan fácil entenderlo, era muy fácil, era así: la libertad es disciplina, y ya.

Emo no responde.

OFICIAL NELSON. Disciplina y humildad. *(Pausa.)* Lo digo, hijo, porque a veces uno no mide la dimensión de sus acciones. *(Pausa.)*

EMO. Podría decirme de nuevo lo de la licencia.

OFICIAL NELSON. Ayer usted cometió una infracción muy seria en la calle Zapata. *(Pausa.)*

EMO. ¿En la calle Zapata? No.

OFICIAL NELSON. *(Busca con lentitud entre sus papeles.)* Mire esta foto.

EMO. Un Audi.

OFICIAL NELSON. ¿No reconoce su vehículo?

EMO. Ah, ese es el Audi de mi papá.

OFICIAL NELSON. Hijo, hay una grabación de este Audi en la calle Zapata del día de ayer, cometiendo una infracción muy grave.

EMO. No entiendo bien lo que dice, hable un poco más alto.

OFICIAL NELSON. Este Audi cometió una infracción ayer en la calle Zapata. Se grabó con la cámara de seguridad. Por eso se le retiró la licencia automáticamente.

EMO. Yo no sé nada de eso, a lo mejor fue mi papá.

OFICIAL NELSON. En el video usted se baja del vehículo. *(Pausa.)* Es una de esas cámaras, hijo, una cámara de seguridad, para eso están en las calles.

EMO. Disculpe, no entiendo mucho lo que usted habla.

Oficial Nelson extrae un mapa de la zona, y dibuja sobre él.

OFICIAL NELSON. Mira: esta es la calle Zapata y esta de aquí es 26.

EMO. Me sé de memoria esa zona.

OFICIAL NELSON. Usted tomó por esta entrecalle y dobló a la derecha. En esta esquina cometió una infracción muy grave.

Aparece Greta. El Oficial Nelson oculta el mapa donde dibujaba. Tose. Toma el vaso de agua y bebe una cantidad minúscula.

OFICIAL NELSON. Gracias, hija.

GRETA. ¿Quiere una pastilla?

OFICIAL NELSON. No, gracias.

Sale Greta. El Oficial Nelson vuelve a su mapa.

OFICIAL NELSON. Le decía, aquí usted cometió la infracción y se bajó del vehículo. Luego volvió a subir y se dio a la fuga. *(Pausa larga, EMO se ha quedado dormido.)* ¿Hijo?

EMO. Le sigo.

OFICIAL NELSON. ¿Pero estoy o no en lo cierto?

EMO. Está usted en lo cierto, sí. *(Pausa.)*

OFICIAL NELSON. La infracción fue grave. Típica de un conductor ebrio.

EMO. Sí pero ese no era yo, porque yo no bebo ni esta gota, se lo juro por Jesucristo.

OFICIAL NELSON. En esta esquina fue donde cometió la infracción. Primero quiso darse a la fuga. *(Pausa.)* Algo le impulsó a detenerse. Se bajó del vehículo a verificar los daños de su automóvil y del tanque de basura. Entonces huyó a toda velocidad. ¿Me sigue? *(Pausa.)*

EMO. ¿Fue eso lo que hice? *(Pausa.)*

OFICIAL NELSON. Se trata de una infracción muy grave.

El Oficial Nelson guarda su croquis. Bebe una cantidad muy pequeña de agua.

OFICIAL NELSON. Le suspendimos la licencia.

EMO. Perfecto. *(Pausa.)*

OFICIAL NELSON. Universitario. *(Pausa.)* Usted debería tener conciencia de que con su irresponsabilidad peligran el bienestar del otro, ¿no ha pensado en eso, hijo?

EMO. Perdón, no lo estaba escuchando.

OFICIAL NELSON. Le decía, que si no ha pensado, que usted... en su irresponsabilidad... *(Tiene un ataque de tos.)* Puede peligrar el bienestar de otro.

EMO. Por favor, podría taparse la boca cuando tosa, es que estoy enfermo.

OFICIAL NELSON. Perdóneme.

EMO. Beba agua.

OFICIAL NELSON. Sí. *(Bebe muy poca agua. Pausa.)*

EMO. Qué decía.

OFICIAL NELSON. Que en su irresponsabilidad...

EMO. Ya dijo eso.

OFICIAL NELSON. Sí. Usted necesita que le hablen mucho.

EMO. Es que ahora mismo tengo tanto sueño que no lo voy a escuchar, anoche no pude pegar ojo, míreme la cara.

OFICIAL NELSON. Ya lo sé. Ya lo sé. Discúlpeme, hijo.

EMO. Como estoy enfermo...

OFICIAL NELSON. Ya sé. *(Se pone en pie. Deja el vaso de agua, casi lleno, en el suelo.)* Ahora me voy.

EMO. Anjá.

OFICIAL NELSON. Gracias por el agua. Estaba muy buena. *(Sale.)*

Emo oculta su cabeza bajo la almohada. Entra Greta.

GRETA. Ya se fue.

EMO. Cierra la puerta cuando salgas.

GRETA. Sí. Pero escúchame esto: cuando veas a Yunieski le dices que me dé mi abrigo, era uno de lo más bonito, de los que se usan ahora, entonces quiero salir a la calle, hace frío, y no tengo el abrigo porque Yunieski se lo llevó.

EMO. Sal y cierra la puerta.

GRETA. Le di el abrigo ayer y se lo llevó puesto y no me lo trajo. ¿Se lo vas a decir después? *(Pausa.)* ¿Eh?

EMO. *(Mira a Greta.)* Fíjate lo que te voy a decir, escúchame bien, si me vuelves a llamar para cualquier cosa, para cualquier mierda de la calle, o cualquier pinga de tu abrigo, te voy a arrancar la cabeza con estas manos que están aquí, ¿tú entendiste? Por estarme llamando y por toda esa pinga le pasé por arriba a un tanque de basura y me quitaron la licencia, y si pudiera dormir tranquilo, poner la cabeza en mi almohada y descansar tranquilo por unas cuantas horas nada más, entonces saldría a la calle y manejara como un tipo responsable, pero ni siquiera puedo dormir, porque siempre me están jodiendo tanto con tanta pinga que uno anda muerto sin ver lo que tiene delante, porque eso es lo más importante del mundo: dormir cuando hace falta dormir, igual que cagar cuando hace falta cagar, y comer cuando se tiene hambre, repinga. *(Pausa.)* Dime si entendiste eso para ya acabar de dormir tranquilo de una vez las horas que necesito dormir, dime si entendiste aunque sea eso nada más. *(Pausa.)*

GRETA. Pero es que era un abrigo de lo más bonito uno de los que se usan ahora.

EMO. Manda pinga.

Emo oculta su cabeza bajo la almohada.

Greta mira a su hermano por un rato. Vuelca el vaso de agua en el suelo y sale.

En la televisión, un programa norteamericano sobre una patrulla de rescate y protección animal.



*Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata*

AQUÍ, ALLÁ Y AHORA: UN CICLO DE LECTURAS NECESARIAS

CAROLINA CABALLERO

Raleigh, 1972. Es doctora y se desempeña como profesora y directora asociada del Instituto de Estudios Cubanos y del Caribe de la Universidad de Tulane, Estados Unidos.

SIETE EN LA HABANA Y SIETE EN NUEVA YORK. ESTE CICLO DE catorce lecturas en dos países debe su existencia al empeño de Yohayna Hernández, jefa de redacción de *Tablas* y Pedro R. Monge Rafuls, fundador y director de Ollantay Center for the Arts y la revista *Ollantay*. El comienzo del ciclo coincidió con la presentación del segundo volumen de *Dramaturgia de la Revolución: 30 obras en 50 años*. En dicha antología se encuentran, además de las obras canonizadas de la Isla, otras de la diáspora, la mayoría de los Estados Unidos, las cuales cuentan historias que reflejan vivencias afectadas íntimamente por este acontecimiento de la separación. La colaboración internacional de «Aquí, allá y ahora» cumplió de una manera dinámica y eficaz lo propuesto por la antología: unir a estos teatros por «compartir» y construir un «puente artístico, entre las dos llamadas orillas cubanas».

ALLÁ

Cuando por fin entré en la salita del Bertolt Brecht para la primera lectura dramatizada el lunes por la tarde ya no había lugar en los bancos. Se veía en la penumbra clara que todo estaba ocupado. Por fin, me senté en el único lugar disponible, el suelo, incómodamente cerca de los actores a punto de comenzar. Desde allí, observé a un grupo de jóvenes intérpretes divertirse leyendo *La fiesta* de José Triana

a un público que se entregaba a este texto sobre personajes cubanos y americanos (o un poco de los dos) en Miami, escrito por un dramaturgo cubano que ya lleva más de treinta años viviendo en París.

Durante el ciclo en la Habana se presentaron las obras más consagradas de algunos de los dramaturgos más importantes de la diáspora cubana (o mejor, del «exilio», palabra que lleva una serie de connotaciones, no siempre positivas, aquí y allá). Con un sol brillante de febrero afuera, pasé seis tardes seguidas encerrada felizmente en la oscuridad de la sala disfrutando, además de la obra de Triana, de los teatros de Iván Acosta, Manuel Martín Jr., José Corrales, Matías Montes Huidobro, Pedro R. Monge Rafuls y Nilo Cruz, por medio de unas lecturas conducidas, dirigidas e interpretadas por teatristas jóvenes cubanos, la mayoría estudiantes, graduados o profesores del Instituto Superior de Arte. Ya conocía todos estos textos, incluso algunos los había leído múltiples veces. Sin embargo, de repente, me reía en obras en las cuales no había recordado ningún elemento cómico. Después, se presentaba como insoportable a un personaje que antes me caía bien y me encariñé con otro que me parecía pesado la última vez que consulté la obra. Quiero decir que cada director y su grupo dejaba su propia huella en el texto mediante imágenes, interpretaciones y componentes sugestivos: unos huevos duros, una Catalina feroz, un vídeo de pies

corriendo, un juego grotesco, un Gerardo confuso, un policía/payaso con media y un toque melodramático telenovelesco.

Estas lecturas dramatizadas lograron ofrecer a los espectadores en la Habana una mirada de este teatro que lo llevaba más allá del contexto cubano de la diáspora. Los intérpretes exploraron varias dimensiones para señalar una riqueza en textos que muchas veces sufren de una limitación interpretativa por alguna temática o la situación geopolítica del autor. Personalmente, descubrí aspectos en cada obra con cada lectura. Como si fueran nuevas, más bien renovadas. Ahora que lo pienso bien, ver este teatro desde otra perspectiva me obliga a examinar mi propia manera de acercarme a estos textos como especialista en dicha dramaturgia. Se supone que se hicieron estas lecturas para que los de la Isla conocieran las obras y a sus dramaturgos, pero, ¿es tan extraño que yo también los haya descubierto de nuevo y, de cierta manera, por primera vez?

AQUÍ

En conjunción con la primera lectura en Cuba, en la ciudad de Nueva York (a unos dos mil cien kilómetros de distancia) se juntaron varias personas a las tres de esa misma tarde para la presentación de *Adiós a Cuba* en un teatro de los muchos que se encuentran en el Roy Arías Theater en Midtown Manhattan. En Nueva York se decidió dar a conocer un grupo de dramaturgos jóvenes, los llamados «novísimos», y otros de generaciones anteriores también poco conocidos en los Estados Unidos. Aunque no pude asistir a todas las lecturas en Nueva York, las que vi tenían un público diverso de estudiantes (aunque pocos), profesores universitarios, actores, dramaturgos y otros hispanohablantes que simplemente querían conocer lo último en la dramaturgia cubana. Como en la Habana, en el pasillo antes de la función y ya dentro de la sala había un ambiente relajado y familiar. Intuí que muchos se reconocían y se saludaban efusivamente. Nueva York es enorme; no obstante, la comunidad que promueve y participa en el teatro hispanohablante de la ciudad es chiquita.

Los textos de Luis Enrique Valdés Duarte, Reinaldo Montero, Rogelio Orizondo, Rayder García Parajón, Agnieszka Hernández, Nara Mansur y Abel González Melo ofrecieron miradas muy ligadas a la actualidad isleña y otras muy íntimas y subjetivas de personajes no solamente cubanos, sino muy humanos, que simplemente luchan con sus problemas. Fue importante el que las lecturas presentaran una realidad que ya no responde nítidamente a la imagen tan politizada que se asocia con el país y su retórica oficial para retar a las expectativas de los espectadores sobre qué es el teatro cubano. Al finalizar las lecturas se daba tiempo para preguntas y comentarios. El público, compuesto en su mayoría por personas no cubanas,

charlaba fácilmente y preguntaba sobre el contexto de las obras y la Cuba de hoy que pudiera haber servido de inspiración. Creo que les había sorprendido un poco que en estos textos no existieran héroes, sino gente regular con sus defectos que buscaban algún sentido en su día y en su vida.

Es curioso que algunos dramaturgos e integrantes de este ciclo (de aquí y allá) me hayan hecho la misma pregunta: «¿Crees que hayan entendido las obras?» Estoy segura de que mi respuesta («Creo que sí») no les tranquilizaba. No obstante, a pesar de la falta de conocimiento que la Isla y el exilio tienen entre sí sobre sus teatros y las diferencias culturales y generacionales que podrían haber estorbado algún aspecto de la recepción de estas obras, este ciclo fue todo un éxito porque hubo un intercambio que desafió algunos prejuicios y que despertó una curiosidad de conocerse mejor.

Y, AHORA, ¿QUÉ?

En la breve reunión que se hizo después de la última lectura en la Habana entre las respuestas posibles surgieron varias opiniones: más lecturas, puestas en escena, mesas redondas, exhibiciones e invitaciones a los dramaturgos. En Nueva York las mismas ideas se lanzaron como posibilidades. El problema es que hablar no es hacer. El hecho de que se haya dado este primer paso (siempre el más difícil) me da cierta esperanza. Desgraciadamente, la falta de apoyo económico, la comunicación esporádica, la dificultad de viajar entre los dos países y las obligaciones cotidianas de todos amenazan al impulso de esta colaboración. En el afiche oficial del evento en Nueva York hay una cita de la directora de todas las lecturas, la mexicana Irma Bello, quien afirma: «Este intercambio [de incalculable valor histórico] entre el teatro de la diáspora y el isleño confirma una vez más el poder transformador del teatro.» Sí, de acuerdo. Sin embargo, no hay ninguna transformación si no nos comprometemos a que este evento sea el primero de muchos y no el único. Lo importante es hacer algo, cualquier cosa, por pequeña que sea, para que estas obras de las dos orillas, sus dramaturgos, críticos, realizadores y estudiantes, de aquí y allá, sigan acercándose y (re) conociéndose para continuar construyendo ese puente hacia un teatro cubano inclusivo y diverso.



EN SEPTIEMBRE DE 2011 MALSON, COREOGRAFÍA DE LA catalana Susana Pous con DanzAbierta, llegó a su función número cien. Desde su estreno el 4 de junio de 2009 esta obra ha devenido –por muchas razones–, una de las más importantes creaciones de los últimos tiempos en la escena danzaria nacional, no solo por haber sido multipremiada en Cuba (premio Villanueva, UNEAC, primer premio de la Biental de Danza del Caribe y premio Ramiro Guerra de interpretación para la bailarina Mailyn Castillo) y ser acogida con beneplácito en los más diversos escenarios, sino porque a dos años de su primera presentación confirma que existe una danza contemporánea cubana antes y después de ella.

Malson alude, en catalán, a un mal sueño, pero su lectura en las escenas de la Isla puede remitir al convulso panorama nacional con todas sus contradicciones, carencias y expectativas, como una suerte de reflejo de la cotidianidad que aprovecha al máximo no solo su visión foránea y a la vez cubanizada, sino también la de sus bailarines para generar una trama que, a pesar de marcados códigos locales, puede establecer un diálogo con la universalidad. Por otra parte, el término interpela al son como género bailable cubano, cuya impronta en la cultura nacional va más allá del ámbito danzario y aparece en una parte importante de su estructura.

A pesar de la recurrencia de esta temática en el repertorio artístico cubano, la creadora muestra su capacidad para

mite iniciar la organización de las imágenes por escenas y, en este punto, enfatizar exhaustivamente el trabajo con las transiciones entre movimientos y cuadros como elemento vital para el ajuste y la fluidez de la puesta.

Dicha premisa posibilita que, en sus cuadros, el ritmo se ajuste a las exigencias de la poética con una métrica variable que alterna el tempo entre diferentes velocidades y ofrece un verdadero equilibrio en la extensión de sus frases, secuencias y períodos, siempre en consonancia con la música que le sirve de apoyo. En sentido general, ocurre un entrecruzamiento de diferentes ritmos y movimientos ejecutados simultáneamente para dar lugar a una armonía agradable. Vale destacar la importancia del silencio corporal en determinados momentos de la coreografía, los que forman parte significativa de la estructura de la pieza; de este modo, el espectador puede asistir a los necesarios momentos de reposo que tan necesarios son a la actual danza contemporánea del país.

En función de la historia contada, se propicia la integración escénica de solos, dúos, cuartetos y otras combinaciones, de una manera armónica que devela en la Pous oficio de coreógrafa, al mantener siempre en escena a los bailarines, con la finalidad de que estos no pierdan de vista la caracterización de sus personajes, quienes forman parte de un mismo paisaje social pero que reaccionan de manera diversa ante situaciones similares. La manipulación diestra de la gestualidad, la voz, así como el baile popular, permite que estos elementos no se inserten como meros adornos, sino que se resignifiquen.

El espacio escénico es habitado y recorrido principalmente por diseños rectos que subrayan la sobriedad de la obra y sirven para hilvanar la relación entre los grupos que se mueven entre el fondo y el proscenio, o entre ambos lados del escenario en una asimetría constante. Las trayectorias se realizan con énfasis en movimientos naturales de locomoción como el arrastre, el correr o caminar; este último fue explorado con una variedad agógica y dinámica, y un diseño espacial que acoge la oposición y la sucesión indistintamente, aunque a ratos se utilizan recorridos diagonales. Más aún, el tratamiento del espacio propicia el protagonismo de la esencia del gesto hecho movimiento en total vínculo con la partitura integral de la puesta.

Los cuerpos manipulados, también bajo la supremacía del diseño recto en oposición, transparentan un entrenamiento preexpresivo bien ajustado a las situaciones del discurso –entendido como una determinación concreta de la presencia escénica requerida–, lo cual se traduce en evidentes cambios de tono muscular, de peso y flujo del movimiento; en este caso la curva se expresa a través de giros casi todos *en dehors* que en su mayoría son ejecutados sin perder la angularidad corporal;

LILLIAM CHACÓN BENAVIDES

Ut la faccummod eu feugue faccum in veliqui tet luptat volorer augiam iusci blaoreo core dit augait ex ea coreet adiamet, corperos et ea con henim zzril et ing exerat. Ut ullaore tat niscil et euis augiam quis del irit nullum ip et, velit.

construir una narración que explota los dispositivos coreográficos con gran verosimilitud. La pieza está organizada en cuadros que a su vez se articulan en frases y secuencias legibles, al tiempo que sostiene una dramaturgia que consigue eficazmente los momentos climáticos y los focos de atención con coherencia y dinamismo. Tal fue el objetivo original de la coreógrafa: abordar el tema de los sueños, pero sin tener prefijado un resultado final, ni tampoco ofrecer al espectador una visión única o dirigida, sino todo lo contrario. Para ella siempre fue importante darle al público un motivo para construir su propia fábula, por lo cual es imprescindible que se conecte y «viaje» durante la puesta.

Con estos presupuestos, se dio paso a un proceso creativo donde la intuición resulta un componente importante, conjugado con la investigación coreográfica, corporal, lo que per-

este hecho permite la abertura de un cuerpo que proyecta la periferia y la relación del espacio energético de cada bailarín; lo circular no es fin, es transición de un movimiento a otro, es ligereza, funciona como contraste y como un juego dinámico.

El uso de la intermedialidad fue absolutamente consecuente con la estructura dramática; se logran atmósferas paralelas coherentes entre la imagen virtual y la real, gracias a que el discurso proyectado no fue concebido de manera independiente sino que forma parte de la obra misma desde su concepción. Los tonos agrisados se utilizan en la parte terrenal de la representación –es decir, en el escenario– para ayudar a reafirmar las tensiones de la realidad cotidiana, a diferencia de las proyecciones en digital, trabajadas con azules, rojos, verdes, colores que insinúan otras realidades con un concepto más onírico.

Las luces se proyectan generalmente desde los laterales para dar igual énfasis al conjunto de los danzantes en movimiento, y la utilización de los cenitales destaca a los solistas. Son de vital importancia las imágenes de los ascensores y escaleras, nubes y elementos arquitectónicos que devienen símbolos y complementan la progresión narrativa construida por los bailarines. Asimismo se produce un diálogo entre ambos planos que, en su conjunto, dan la terminación al discurso general.

La trama se enriquece, progresa y se apoya en la infinita y precisa manipulación –por parte de los propios bailarines– de un objeto que aporta los más variados sentidos, en tanto deviene elemento de la escenografía, aparente utilería y creador de ambientes poéticos diversos, siempre evocador de costumbres muy nacionales en las que, por múltiples razones, los elementos materiales se utilizan con disímiles intenciones a lo largo de su vida útil. En este sentido obsérvese el uso del bloque de poliespuma, el cual transita, al desdoblarse sus significados, de muro del malecón a cama, escultura callejera o una balsa, lo cual además otorga al espacio cierta temporalidad según se desarrolla el concepto de la obra.

No puede obviarse el trabajo con el vestuario, que en el caso de las mujeres busca la elegancia y se acompaña de zapatos de tacón alto –imagen poco frecuente en el contexto de la danza contemporánea–, aunque el estilo de los hombres resulta mucho más desenfadado. Pudiera pensarse en cierto feminismo: las mujeres más elevadas que los hombres y además con el control de una parte importante de la obra. Su capacidad para realizar los más variados y complejos movimientos técnicos en tacones revela un fuerte entrenamiento físico y dramático, pues el resultado no denota afectación ni esfuerzo. Existe una seria resistencia a la gravedad que permite la variación fluida en las tensiones corporales de los danzantes y están muy bien logradas las sensaciones

visuales de caída y recuperación, aunque la concepción del movimiento corporal es periférica y centrífuga; en esencia, no deja de perderse la centralidad asociada al equilibrio.

No se agotan las imágenes ni el descubrimiento del texto dramático en el avance de la pieza: el espectador se convierte en cómplice e inventor de lecturas continuas, simultáneas y paralelas a la partitura corporal o al contexto en general de la pieza según su competencia, gracias a la adecuada selección de los movimientos utilizados para contar la fábula y al ordenamiento de los mismos.

Al igual que las imágenes de video, la música que acompaña al espectáculo fue concebida específicamente para el mismo, lo cual ya es costumbre en el trabajo de esta compañía. La banda sonora aportada por X Alfonso resulta apropiada para el discurso contemporáneo que propone la pieza, pues es habitual en su creación la presencia de tópicos que aluden a los más diversos nutrientes musicales, no solo cubanos sino del cancionero universal, contruidos casi siempre de manera tecnológica pero que reproducen la sonoridad correspondiente a cada uno de los referentes utilizados, siempre en perfecta consonancia con las exigencias del tema que impone la coreografía. Así, el bolero *Tú no sospechas* de Marta Valdés y el son *Cómo quieres tú* del Jilguero de Cienfuegos, junto a segmentos sonoramente más contemporáneos, donde los batá asumen una importante resonancia músico-cultural, complementan la narrativa de algunos cuadros que resultan más figurativos, con mayor apego a un significado establecido o códigos estables y convencionales para todo tipo de audiencia.

Destaca el tratamiento del son como eje central de esta pieza y como uno de los géneros más autóctonos de la Isla, donde se juega con la poesía del texto cantado para insinuar algunos aspectos de la realidad social de nuestro tiempo y los supuestos cánones de comportamiento asignados al sexo femenino; su manipulación trae por consiguiente un cambio de



lectura histórico-social que mueve la visión sobre la mujer en la contemporaneidad a partir de la subversión evidente de los patrones ético-estéticos establecidos, para reflejar su ruptura a través del papel que cada miembro de la pareja desempeña en el acto social del baile, donde el machismo ha estado presente históricamente pues el hombre es quien siempre guía a la mujer. El discurso social se revela a través de un son tradicional cuya letra hace referencia a la ya citada mirada masculina, pero cuya concreción coreográfica –que responde al paso y las figuras básicas de este género músico-danzario– contrasta de manera explícita: en este cuadro la mujer asume la función guía mientras el hombre no solo se deja llevar sino que se estatiza significativamente al estilo de las marionetas.

Una lectura más detallada permite observar que tras la aparente emancipación de la mujer subsiste toda una historia de comportamientos sociales mucho más fuerte y que la coreógrafa plasma cuando el final del cuadro retoma el protagonismo masculino.

Lo anterior se enriquece con la capacidad de los bailarines para incorporar la voz y el canto en varios momentos del cuadro sonero, lo que aporta diferentes sugerencias y mensajes. Para ello, el discurso danzario se vale del empleo de ecos rítmico-melódicos expresados corporalmente, así como del *ostinato* y otras técnicas artísticas como la del disco rayado, que reitera con intensidad determinadas acciones con una evidente manipulación tecnológica como remedo de la acción que le da nombre.

Más allá de un cuadro en específico, el son deviene símbolo; la esencia sonera atraviesa toda la puesta, en la sensualidad intrínseca de sus movimientos que respetan los cánones del género, por ejemplo el movimiento del torso en contraposición con el de las caderas que se relaciona identitariamente con el andar de la cubana. A mi parecer, la capacidad aglutinadora y el poder de convocatoria que tiene el son en lo social –más allá de lo meramente artístico– se extiende o extrapola a otros cuadros en los que se proyectan imágenes que reflejan la concurrencia y céntrica calle Obispo, lugar en el que se mezclan y aglomeran todas las clases sociales de la Cuba de hoy, como

reflejo de un territorio de diversas experiencias vitales en un mismo espacio-tiempo.

La búsqueda de la originalidad, de otras maneras de hacer y decir, constituye un rasgo recurrente en ambos creadores (músico y coreógrafa) y se irradia al cuerpo de los bailarines. Este fenómeno, que incentiva la improvisación constante en el movimiento corporal, ya formaba parte del sello de la compañía desde épocas precedentes, bajo la dirección de Marianela Boán, figura imprescindible en la historia de la danza cubana. No puede pasarse por alto el desempeño de la bailarina Mailyn Castillo –la de más antigua pertenencia a la compañía, pues en su actuación se funden el dominio técnico-expresivo, un cuerpo experimentado y maduro con la agilidad y fisicalidad de lo juvenil–, pero justo es reconocer que se logra un virtuosismo colectivo que distingue la calidad interpretativa del conjunto.

Incuestionablemente Pous consiguió mantener la cercanía de sus sensaciones y vivencias como bailarina –sin perder el distanciamiento necesario como coreógrafa–, y ha sabido aprovechar con ingeniosidad y maestría la diversidad de estilos y el virtuosismo de sus danzantes, amén de que el resultado devela una eficaz comunicación entre todos ellos durante el proceso de montaje, para aportar así una amplia visión que va desde lo lírico a lo sonero, lo cual entrega un estado de conformidad en la visión y el espíritu del espectador.

Creo que *Malson* ha conseguido su propia trascendencia: no se puede hablar de la coreografía contemporánea cubana si



no se hace referencia a esta obra, capaz de sobresalir con un discurso propio, alejado de tendencias más abstraccionistas que hoy invaden el escenario nacional de este tipo. En la pieza se hace evidente la investigación de la idea, al tiempo que se trabaja coherentemente la forma, el cuerpo del concepto. Hay una fábula en cuanto al esquema del acontecer, por lo que es apreciable la concepción de un argumento que asume lo contemporáneo desde todos los puntos de vista de la puesta en escena, y rescata el protagonismo del discurso, la gestualidad, la expresividad, el descanso. Dicha fábula encuentra un resumen perfecto en el último cuadro, devenido síntesis inteligente de todos los motivos a lo largo de la obra, recurso que por su eficacia resulta equivalente al epifonema literario.

En *Malson* la excelencia física del bailarín –que también existe– no es lo primero, sino su capacidad para expresar sentimientos a través de su cuerpo y en función de la historia contada. Es una coreografía que comunica por sí misma, más allá de los otros recursos que complementan un resultado con un nivel notable de representación, al establecer la empatía con un público que necesariamente no tiene que ser conocedor del quehacer danzario.

Malson es, en síntesis, un espectáculo de buen gusto, donde el *glamour* mantiene fija constantemente la atención del público y nos invita a una danza de altos quilates en la cual, más allá de lo evidente, consigue provocar la reflexión y el movimiento de las ideas y los sentimientos.



ROBERTO MEDINA

Unt la faccummod eu feugue faccum in veliqui tet luptat volorer augjam iusci blaorero core dit augait ex ea coreet adiamet, corperos et ea con henim zzril et ing exerat. Ut ullaore tat niscil et euis augjam quis del irit nullum ip et.

**CUANDO
LA DANZA
NO ES SOLO
MOVIMIENTO**

SHOWROOM, OBRA DANZARIA DE SUSANA POUS CON EL grupo *DanzAbierta*, es un ejercicio intelectual con un notable grado de sofisticación al estructurar un discurso que intenta explorar y sustentar a través de formas danzarias una interpretación sobre las tensiones dialécticas entre los principios conceptuales de *continuación* y *renovación*, no solo en lo cultural. La visualidad asumida, en cuya valoración exclusivamente nos detendremos,¹ busca la posibilidad de abrirse a horizontes de interpretación más abarcadores en lo referente al avance de todas las esferas de la vida individual y social de la nación hacia una modernidad.

Por lo general, se ha ido imponiendo la idea de ver en la persistencia y acicate de una tradición un claro signo de preservación de la identidad nacional, y muchas veces se hace caso omiso del carácter contingente de los procesos de formación de expresiones culturales y de otras índoles en determinados momentos epocales, tras los cuales se exacerbaban e intentan enraizar como si fueran cualidades esenciales e inherentes de esa identidad. Los atributos

identificatorios de modos y formas de comportamientos culturales aparecen así como si sobrevinieran del fondo de los tiempos, en un desbordar al exterior de una naturaleza *sine qua non* a esa condición de identidad, cuando en realidad responden a modos más sutiles de construcción, difusión e institucionalización, con su correspondiente reconocimiento y manto legitimador, al ser nacidos y perpetuados por acción de una práctica epocal concomitante y ulterior.

El deseo de discursar sobre su contribución a la teoría cultural, en esa dirección, y sobre la alternativa entre continuación y renovación desde la operatoria gestora de la praxis de lo *visual*, hace transitar a esta puesta, bajo la dirección y concepción coreográfica de Susana Pous, con dirección general de Guido Gali y la acertada asesoría de Noel Bonilla-Chongo, en una reinterpretación conceptual y estética desacostumbrada. A ese efecto seis bailarines se encargan de desarrollar un despliegue de acentuaciones sígnicas a través de la gesticulación de sus cuerpos y del uso que hacen de los atributos del vestuario, diseñado en conjunto por Gali y Pous.

El estudiado manejo de los movimientos y de los elementos del vestuario, con sus múltiples transformaciones, actúa como indicador de la atención y como portador semánticos para la comunicación con el público. Dichos elementos del vestuario y la gestualidad han sido intencionalmente atomizados para hacer de ellos puntos de observación sobre los que detenerse para analizar. Es más, el manejo de la lectura a través de pausas rítmicas se convierte en recurso para la detección escrutadora por el observador, como si se emplearan las pausas correspondientes de signos de puntuación, cuyas correlaciones discursivas de lenguaje son los cambios y detenciones del movimiento en relación a asumir determinados elementos del vestuario. Y la constante modificación del vestuario, acoplada a esa gestualidad vertiginosa, poderosamente enfática, tiene un notable poder subyugante para atrapar el interés general de los presentes, quienes asisten de algún modo a una pasarela, no detenida en lo espectacular por espectacular, sino con la intención de arrastrar la atención hacia su potenciación conceptual.

Este modo de escritura del lenguaje danzario se convierte en un texto, en una semiosis a ser disfrutada de manera muy sensorial, unida al aguzado descifrado analítico según las habilidades interpretantes de sus estimulados receptores. Con esa intención se ha conformado el espectáculo, ajeno totalmente a ser solo un embellecido disfrute visual. *Showroom* ha sido concebido desde el sólido criterio artístico de resultar una obra de textualidad densa, en la cual los movimientos de los danzantes y los elementos del vestuario juegan un rol de primer orden. Hay una lógica presencial y distributiva de ambos, por lo cual la estructura discursiva genera un constante

«decir» muy articulado y organizado en juegos comunicantes de lenguaje dirigidos al espectador, quien tiene la misión –aun para aquel que no llegue a sospecharlo–, de acercarse al desentrañamiento en un ágil discurso operado mentalmente para dar respuesta a las interrogaciones sugeridas en los escondidos propósitos sensoriales de la puesta.

La textualidad se complejiza notoriamente al hacer intervenir, además de la gestualidad y del vestuario, la escenografía y el espacio escénico asociado a ella. La escenografía acude a la idea de teatro dentro del teatro al adoptar la forma de la abertura y los telones a través de los cuales los danzantes se presentan delante y detrás de bambalinas. A la vez, al hacer móvil este entramado escenográfico, la situación del espacio delantero y posterior de este se desplaza de localización en el tabloncillo, lo cual hace de esta variabilidad una condición de cambio semántico, además de inducir a un interés mayor de los observadores, quienes han de seguir los recorridos escenográficos y de los bailarines. Sorprende la habilidad del trazado de esos movimientos interrelacionados, al punto que, osadamente, en alguna ocasión llega parcialmente a excluir la observación de todos los bailarines a la vez, mientras ejecutan sus acciones en espacios diferentes, correspondientes al supuesto interior y exterior de dicha escenografía, actuante en ese caso de barrera separadora entre dichos espacios.

Nada aquí es gratuito. Todo ha sido pensado y ejecutado siguiendo una probada efectividad, lograda en los ensayos preliminares cuando la obra estaba en proceso de montaje creativo, para lograr esa densidad sígnica que es su sello sobresaliente. Al efecto, el intercambio de los seis bailarines que buscan discursar respecto a las tensiones internas entre continuidad cultural o renovación, mediante el recurso de despojarse del vestuario atribuido a la rumba, y el posesionarse de fragmentos o de la totalidad de ese vestuario, ejerce sobre el público un verdadero bombardeo de imágenes, cuya interpretación debe ser colegida más allá del disfrute sensorial.

Se busca dimensionar las posibles tensiones y negaciones entre las concepciones de conservación y renovación de tradiciones, asunto que mueve a este conjunto danzario. Como no hay ligerezas conceptuales, esas tensiones se van tornando crecientes en el transcurrir de la puesta, entre las polaridades conservadoras y las de proyección modernizadora. No caben dudas de que en sus creadores se percibe un estar a favor del clamor de los nuevos tiempos en la demanda de cambios muy profundos de expresión, si bien eso no implica el desechar los componentes de la historia cultural, sino ponerlos en función de un impulso de aires nuevos, en abierta modernización, que sin embargo no los nieguen sino los enraícen en una tradición, sin quedar sometidos servilmente a ella. Para eso se ejercitan

aquí escénicamente operatorias analíticas reconstructivas, a fin de llevarlas hasta sus esencias y que no queden detenidas en la reproducción de formas externas de lo cultural –esto último, testimoniado por los bailarines al quedarse solo en mallas, a manera de cuerpo desnudo, despojado de esos atributos sígnicos que algunos equivocadamente confunden con la piel necesaria de la nación y de su cultura–. Se oponen por tanto al prejudicado arraigo del mantenimiento a ultranza de una imagen ya asentada, aun cuando haya grupos portadores que se sienten complacidos e identificados con una enraizada identidad nacional. La propuesta se propone arrojar luces acerca de esta problemática, acerca de la necesidad de calar hondo en el legado de los sedimentos culturales, sin hacer de ellos una persistencia obligada e intemporal a la cultura nacional, y escapar por consiguiente de esa fijeza.

Los insistentes cambios de vestuario hacia el desnudo, al despojarse constantemente de los atributos culturales, llevan a retomar y transformar selectivamente aquellas prendas que pudieran funcionar de otro modo bajo el signo de la dinámica creciente que demandan los nuevos tiempos. Es en este gesto donde su procedimiento su proyecta de manera esclarecedora. Esa selectividad debe cumplir el criterio de operatividad en tanto el retomar su empleo sirva a los nuevos fines y necesidades, siendo el cuerpo en su ritmo y atributos asociados el mejor portador sígnico de esas necesidades emergentes, las cuales serán a su vez componentes a decantar, sedimentar e incorporar con una jerarquía en el entramado del tejido cultural naciente, como la puesta astutamente trata de resaltar.

El cuerpo de los danzantes se pone ante los ojos del espectador como expresión de la necesidad de profundizar conceptualmente el debate respecto a los procesos culturales de renovación a los cuales cada época está abocada, aún más cuando las fuerzas impulsoras al cambio así lo promueven, con el esclarecido conocimiento de que la cultura y el legado al patrimonio solo pueden ser genuinos si son mutantes, si se inscriben de hecho en esa dinámica germinadora de los cambios. Es entonces cuando continuidad y tradición no son retardatarias, antitéticas, sino poderosas fuerzas impulsoras del nuevo orden y de su expansión, en la medida en que sirven de acicate y sustento pero no rémora al imprescindible despliegue cultural de la nación. La nación no es un estamento fijo sino un largo proceso de múltiples gestaciones, transformaciones y cambios. Es a esa fértil y vital movilidad renovadora hacia donde apuntan con energía los objetivos de esta puesta.

NOTA

¹ Dejamos de lado el análisis, al juicio de otro especialista, de las relaciones entre la sorprendente música creada por X Alfonso y las formas danzarias empleadas.

YOHAYNA HERNÁNDEZ

HACE UNOS MESES, EN UNA DE LAS SESIONES DE DISCUSIÓN del I Encuentro de Directores Teatrales realizado en La Habana,¹ se afirmaba la puesta en escena (el espectáculo) como el componente final que mide, en términos de legalidad, el «resultado» del proceso creativo. De hecho, este encuentro se concibió como un foro de directores teatrales marcados desde el diseño gráfico como «los cerebros de la creación teatral». Estas dos maneras de aproximarse a la práctica y al pensamiento escénicos desde la hegemonía del director por un lado, y desde la centralización del espectáculo como barómetro por otro, esta Historia y presente del teatro (occidental) que se escribe desde la historia de los espectáculos (y sus directores) o desde la historia de los textos (y sus autores) me puso a pensar en lo que queda al margen, en otras historias paralelas al teatro, en ocasiones no tan bien escritas o contadas.

Una historia del teatro también pudiera pensarse desde «las maneras de estar frente al otro». Partiendo de este punto de vista, los enfoques anteriores bien podrían localizarse en un capítulo de la misma. En el teatro contemporáneo el espacio de inmediatez que comparten creadores y espectadores durante el acontecimiento escénico se ha convertido en una zona de exploración, de experimentación y de proposición. Muchos de sus creadores intentan rediseñar ese *entre*, al subvertir el flujo unidireccional de información del dispositivo teatral convencional (aquel por donde pasa información mayormente solo de un lado al otro).

DONDE COMIENZA EL TEATRO

En la reciente Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2012 se presentaron dos propuestas escénicas que, con diseños espaciales y códigos de lenguaje muy diferentes, proponían una relación con el espectador más cercana, participativa, inclusiva. Me refiero a *Donde comienza el día*, de Íntimo Teatro Itinerante, de Argentina, bajo la dirección de Fernando Rubio, y a *Vacío*, de Teatro Abya Yala y Teatro Universitario, de Costa Rica, a cargo de Roxana Ávila.

De la extrema reducción del espacio físico que comparten actores y espectadores² parte Fernando Rubio para diseñar una situación de intimidad. *Donde comienza el día* también podría titularse «Donde comienza el teatro», pues la relación básica que se explora es la de la mirada directa, próxima, que conecta a actores y espectadores. Un teatro que esboza el *entre* de la comunicación teatral como «el rostro» y «el espejo» y enfatiza el valor perceptivo del encuentro. «Como si fuera mi rostro un espejo. ¿Qué ve? Si pierdo distancia de los otros. ¿Qué ve?»³ En ese mirar al otro o estar (expuesto) frente al otro, cuerpo a



cuerpo, los actores introducen, con un tono conversacional, una ficción fragmentada y discontinua conectada con la memoria como horizonte. Recuerdos, estados, reflexiones, lugares y hechos referidos.⁴ En *Donde comienza el día* lo esencial no es lo que cuentan/ dicen los actores, sino cómo entre los siete, apoyados en una estructura cíclica, van construyendo un nos(otros) escénico desprovisto de cualquier tipo de intermediación. Como si el «paisaje nuestro» teatral se tratara justo de esto: sostener por treinta y cinco minutos la mirada de un actor. En medio de esta experiencia cae accidentalmente una hoja de un árbol, atraviesa el espacio, roza el rostro de la actriz, no me puedo explicar por qué ese detalle tan insignificante me emociona al punto de lágrimas. «Este es un lindo momento. Habría que volver todos los días»,⁵ dice la actriz y abandona el espacio.

La violencia de género es el ámbito en el que se sitúa *Vacío*. El testimonio de mujeres internadas en un centro psiquiátri-

co entre los años 1980 y 1950 en Costa Rica se reproduce escénicamente mediante el uso de cartas que las actrices entregan a los espectadores y la voz y el recorrido de Andrea Gómez, quien enuncia fragmentos de los historiales clínicos de estas féminas. Esta línea discursiva alterna con una reflexión autorreferencial de las actrices sobre su condición de «hijas», «madres», «esposas», «mujeres». Para tratar estos contenidos Teatro Abya Yala utiliza como formato el de cabaret o club nocturno. Desestructura de este modo la distribución espacial sala-escenario y convierte el teatro en un club donde los espectadores se agrupan en diferentes mesas y las actrices, también camareras, ofrecen diversos servicios (bebidas, galletas en forma de fetos, cartas). Será entonces la propuesta musical (jazz, boleros, blues, tangos, canciones de cuna) el hilo conductor de *Vacío*. Letras, melodías e interpretaciones de temas emblemáticos (*Cómo fue, Amanecí otra vez, Summertime, Bésame mucho, Historia de un amor,*

lítica del género, de la mujer como cuerpo sexuado: «¿Dónde estás, ahora mismo, madre? El vacío... La mujer no existe. Esta es la falta que llevamos».⁷

Ante el «Todos al teatro» que Mayo Teatral 2012 esgrimía como consigna política de una imaginada manifestación escénica, descubro, entre la multitud de creadores presentes, estos dos caminos de investigación y de lenguaje que me seducen por el riesgo de entender la naturaleza del acontecimiento escénico, no como el resultado de una práctica que se muestra «para el otro», sino de una relación que construimos «con el otro». Como asidua seguidora de estas citas de la escena latinoamericana, me sumo al desfile de esta edición, agito las banderitas y levanto mi pancarta: «EL MUNDO YA NO ES PERCIBIDO COMO UN LIBRO QUE SE LEE, SINO COMO UN PERFORMANCE EN EL QUE SE PARTICIPA. (Richard Schechner)»

aproximación a dos propuestas escénicas de mayo teatral 2012

Adiós felicidad, Volver, Piece of my Heart, Currucucucú, Paloma, entre otras) archivados en nuestra memoria producen una percepción sensible de la propuesta. El cruce de esta dramaturgia musical con el testimonio de las internas, tratados desde un tono documental y los reclamos/denuncias que todas las actrices confiesan en un micrófono que cuelga al costado del escenario arman una partitura que funciona de manera simultánea en diferentes niveles de lenguaje y de aproximación al espectador (en este sentido también es preciso señalar no solo las cartas que las actrices entregan a los espectadores, sino las confesiones que les hacen de forma privada). A lo anterior también se incorpora una partitura coreográfica y de teatro aéreo, para mí, lo menos interesante por el carácter mimético de la misma en relación a los contenidos que exponen los planos testimoniales (actorales) y musical.

La acción final de Andrea Gómez en el escenario,⁶ de un marcado valor performativo, refuerza el punto de vista que este grupo de creadoras expone ante la construcción cultural y po-

NOTAS

¹ Poner fechas y datos del evento.

² Siete carpas pequeñas, de dos metros por dos metros, en las que se ubican un actor y no más de cinco o seis espectadores. Los actores van rotando por las siete carpas de tal forma que en ellas ocurre de manera simultánea un mismo enunciado, pero contado por diferentes ordenaciones actorales.

³ Fernando Rubio: «Donde comienza el día», en *Conjunto*, no. 162, enero-marzo de 2012.

⁴ Una casa, un árbol, un hombre viejo que sonríe, que muere, que nadie sabe su nombre. Alguien que lo mira con un dolor insoportable en las encías. Una ventada. Una foto de un lindo nene. Tres niños en un bote que desaparecen cantando una canción irlandesa del siglo XVII. Tres madres que aún los esperan para el gran festejo del sábado. «Que algún día vuelvan», desean. Un hombre que se acuesta junto al árbol y duerme. «Piensa: este es el sueño más largo que tuve en mi vida». Otro, que recorrer un paisaje encontrando lugares suyos, tuyos, nuestros.

⁵ Fernando Rubio: *Donde comienza el día*, ob. cit.

⁶ Luego de haber interpretado (en el mismo micrófono que ha funcionado como espacio público de denuncia de las actrices) *Silence is sexy* de Blixa Bargeld, mientras los espectadores permanecíamos en un minuto de apagón escénico, Andrea Gómez exhibe su vagina y con la tela que la cubría tapa el micrófono, clausura la denuncia.

⁷ Ailyn Morera y Roxana Ávila: «Vacío», en *Conjunto*, no. 160-161, julio-diciembre de 2011.

EL TRAC (1974) ES EL ÚLTIMO DE LOS TEXTOS TERMINADOS DE Piñera, según las notas al programa de este espectáculo, que hoy sábado 5 de mayo de 2012, en el marco de Mayo Teatral, hemos tenido el privilegio de disfrutar, en 5ta y D (la sede del Ciervo Encantado, uno de los grupos líderes de la experimentación en la ciudad) en esta noche, con un lleno casi total y un público ávido por dialogar con este actor excepcional que ha demostrado ser Alexis Díaz de Villegas, y que va siendo *per se* uno de los paradigmas actorales de nuestra generación (de los 80) en cada una de sus entregas. Ni el espacio ni Alexis han defraudado al espectador, sino sobrepasado nuestras expectativas. Varias ovaciones al final dejaron constancia. El texto de Piñera es uno difícil para cualquier actor. Difícil y un tanto incómodo para el espectador también, pues no cuenta una historia. Alexis mantiene en vilo todo el tiempo al espectador confrontándolo, ironizando, acusando y mucho más. Creando con sus movimien-



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

ESTA VEZ EL MAYO TEATRAL HIZO TRAC Y ESTALLÓ

tos una sensación extraña de ausencia-presencia, o de estar en todas partes, pues entra al público, sale del escenario y sigue hablando, etcétera. Texto fragmentario, desarticulado en apariencia, donde Virgilio probablemente quiso dislocar ampliamente la estructura. También dicen las notas al programa que TRAC es la onomatopeya de atar firmemente una cuerda, mas en mi lectura de esta puesta Alexis va mucho más allá. Con una economía de recursos total, cámara negra, luces muy atinadas, y el actor descalzo con un simple vestuario negro, inunda el texto de imágenes sencillas, pero de gran belleza o dramatismo, sobre la desintegración y automatismo del engranaje humano, sobre el disloque esencial de esta cultura asentada en bases de delirio colectivo y también sobre nuestro propio y particular descentramiento y estado existencial, aquí y ahora. Una reflexión tal vez aguda e irónica sobre eso que llamamos crisis contemporánea, que refleja la indudable actualidad de Virgilio.

Habíamos visto, en los años 90 en la Casa de las Américas, otra puesta. En aquella, el elemento lúdico era más fuerte, con el asesoramiento del entonces todavía vital Vicente Re-

vuelta, pero es esta otra puesta que incursiona en el sarcasmo, el cinismo y la alienación de los tiempos recientes.

La historia del actor que como personaje central intenta border sus contradicciones es en mi opinión un mero pretexto, un hilo más en el trenzado de Villegas, que abre así el texto escrito y el texto espectacular a una línea de asociaciones mucho más amplia. Tal vez porque una indagación sobre el destino y la libertad de un hombre puede convertirse en una metáfora sobre el conocimiento, la iniciación y la vida toda. Esto es visible en la frase recurrente y tal vez esperanzadora del final, que queda en nuestra retina mientras las luces bajan: «podemos empezar, podemos empezar, podemos empezar», así como un poco antes en la disquisición sobre el cuerpo diamantino que cita un antiguo texto oriental.

Conmueve, sacude y electriza Alexis en muchos pasajes, como en esa imagen recurrente contra la pared del fondo con los brazos abiertos donde parece hablar con todos y cada uno de los espectadores. Exhibe también la garra de ciertos registros bien irónicos, como en los *gestus*, cuando se tapa la cara y

RUBÉN SICILIA

La Habana, 1963. Es director y dramaturgo. Ha obtenido los premios Casa de Teatro (Colombia), Premio Extraordinario a Monólogo Hiperbreve (España) y Caricatos por su obra *Juicio y condena pública de Charlotte Corday*.

los ojos como escondiéndose ante el público que lo observa cómplice y es entonces que sentimos deseos de subir al escenario y llorar o reír con él por el destino de este hombre.

Nos hace preguntarnos, ¿hasta dónde más llegará este actor al explorar las posibilidades de su cuerpo, su voz y sus reacciones? ¿Hasta dónde podrá alcanzar en su viaje si no se detiene? ¿Qué nuevas metas hay en su horizonte?

No cabe duda: hoy es mayo, y en esta pequeña sala del Vedado un actor hizo TRAC y algo ha estallado en torno a él y en nosotros. Algo más que teatro aquí ha sucedido. No es solo el teatro, sino el río de la vida que subyace en cada aliento, sea doloroso o sublime. El actor respira hondo... el *performance* llega a su fin... ¿Es Alexis o el monje quien busca el cuerpo diamantino? Como director y dramaturgo, como colega, así lo siente quién suscribe estas líneas. Usted, atento lector, si busca con avidez a veces ver un acto auténtico en el escenario. Indague, pregunte y no se pierda futuras reposiciones. Seguramente Alexis D. de Villegas apenas ahora calienta su motor creativo. Y hace TRAC.

«CHIHUAHUA ES UNA ISLA», ASEVERA EL CHAPARRO Y CON el crimen sella el destino de El Torcido, de La Telegrafista, de El Nicanor, de La Gringa y de los restantes personajes de *Los asesinos*, puesta en escena de la compañía teatral Carretera 45 Teatro A.C. y de la Asociación El Milagro. Dicho montaje pudo verse en La Habana con motivo de la temporada de teatro latinoamericano y caribeño Mayo Teatral 2012, acaecida entre el 4 y el 13 de mayo.

Chihuahua es un estado, un entorno de drogas y sicarios, una ciudad, una isla, pero principalmente un mundo del que salen y al que anhelan regresar los personajes de *Los asesinos*. Chihuahua representa un mundo sitiado y trágico, cuya memoria los mantiene apresados y cuya frontera no pueden sobrepasar, porque no conocen la lengua de ese otro mundo, de la tierra prometida a la que quieren acceder: los Estados Unidos. Uno de los valores de la dramaturgia escénica del director David Olguín radica en la configuración simbólica de esos dos universos y sus respectivos lenguajes: por un lado, los Estados Unidos, con su idioma y su música, y por el otro, Chihuahua y la lengua del crimen, la droga, el absurdo y la irracionalidad de la violencia. La Gringa, heroína trágica, madre y madrina de los personajes, viuda de un sicario y asesina ella misma, intenta borrar de los cuerpos de sus hijos toda memoria del mundo del cual proceden al tiempo en que pretende trazar en ellos otras cartografías, otros lugares ajenos a la violencia y al crimen en el que han nacido y que los ha idiotizado. Se afana por todos los medios en que aprendan el inglés, en hacer pasar a La Telegrafista –su hija– por estado-unidense; quiere “blanquearla”, convertir el cuerpo de la joven en un espacio de negociación. Para La Gringa, La Telegrafista debe transmutarse en un umbral para acceder a nuevos emplazamientos de poder. Sin embargo, nada puede hacer; ni los hijos, ni los ahijados logran manejar bien el idioma del país al que van, y permanecen sordos a una música que los hace mover como autómatas. Por más que se empeñe, en las voces de estos hijos permanece incólume el acento mexicano, las locuciones propias de la tierra originaria. Ocurre todo lo contrario con la lengua del crimen: la conocen a la perfección. Chicolito, el más pequeño de los hermanos, crece en un breve

ANDY ARENCIBIA CONCEPCIÓN

La Habana, 1987. Ha cursado estudios musicales, y recientemente egresó de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Teatrología.

HISTORIAS DE SICARIOS, CARTOGRAFÍAS Y FRONTERAS. TRAZADOS CORPORALES DE LOS ASESINOS

período de tiempo, de manera insólita, y aprende a empuñar un arma y a matar con ella como si el revólver completara una parte de sí mismo.

Creo que el gran mérito de la puesta en escena radica en el tono hilarante con que el grupo se enfrenta a la gravedad de la historia. La puesta tiene momentos en que recuerda al humor grueso y punzante del cine de Emir Kusturica. La Gringa, El Chaparrito, El Torcido, y Chicolito forman parte de una isla que, como la de *Underground*, parece desprenderse del resto del mundo y confundirse en un tiempo cíclico, sin que los personajes perciban que han quedado fuera de la vida y, lo que es peor, que han sido excluidos de la Historia. La brillante estructura dramática de la obra, muy ligada a las convenciones cinematográficas de *flash back*, anticipaciones, retrocesos, reposiciones, elipsis, contribuye a acentuar el absurdo y el grotesco del argumento, características todas ellas motivadas por el contexto en el que viven los personajes y en el que no es posible un atisbo de esperanza. En ese mundo al que han sido arrojados *Los asesinos* no existe la menor posibilidad para la historia de amor entre El Chaparro y La Telegrafista, o entre La Gringa y Nicanor; de ello se desprende el marcado sabor cursi de las escenas donde las anteriores parejas confiesan sus más personales deseos.

La comicidad aparece en el intento de los personajes de saltar esa frontera, que más que un lugar geográfico es, como ya he dicho, uno simbólico, porque está trazada en los cuerpos y en el comportamiento de los personajes. En esta dirección el diseño sonoro de Rodrigo Espinoza no puede ser más atinado, ya que es la música el lenguaje que dentro de la puesta en escena mejor describe esta idea de las diversas demarcaciones. El trabajo de los actores con las canciones estadounidenses *New York, New York* de John Kander y Fred Ebb, y *Lettertome* de Brad Paisley, de un evidente regusto *kitsch*, con coreografías que apoyan la inadaptabilidad de cada uno de los personajes, se convierte en el signo visible de la resistencia de la frontera antes aludida. Los Estados Unidos no los dejarán entrar aunque violen sus límites. La Gringa, los hijos y demás sicarios no podrán acceder a esa otra cultura. Ya dentro del espacio anhelado, del «paraíso del pato Donald y de la Coca Cola», como dice un personaje, seguirán siendo sicarios, traficantes de drogas, predestinados a cumplir la última voluntad de El Profe: ser ejecutados a manos de El Chaparro. La música encarna también el espacio de la memoria y la resistencia a olvidar por más que lo deseen los personajes. A diferencia de los temas estadounidenses, el «¡Que viva Chihuahua!», de José Alfredo Jiménez o «El gato de Chihuahua» de Los huracanes del Norte, conjuntamente con el tradicional «Toque de difuntos», se convierten en el signo de otro tipo de memoria, ahora desligada de la muerte y el exterminio. La inclusión

de estos temas y otros como «¡Oh, Chihuahua!», en versión del DJ Bobo, prefiguran un nuevo tipo de redención que los personajes no pueden reconocer a tiempo; inscriben en los cuerpos que cantan y danzan estos temas otros sucesos que no habrán de ocurrir jamás.

El montaje *Los asesinos* destaca por la síntesis en el diseño escenográfico y la belleza que otorgan los escasos elementos empleados. En medio del escenario el equipo sitúa una plataforma. Debajo de esta especie de tribuna y sobre un gran cúmulo de arena descansan los calzados de hombres y mujeres, seres anónimos, muertos y testigos presenciales, víctimas y victimarios sin rostro pero que anticipan el desenlace de los personajes; integrantes todos de un cuerpo social desmembrado y a punto de ser exterminado por completo. Al final los zapatos de La Telegrafista, de La Gringa, de Chicolito, de El Torcido, de Nicanor se sumarán a esta montaña para presenciar otras huidas y otras muertes. Al fondo de la escena el espectador ve un árbol seco –signo de la aridez del desierto y de la muerte que sobrevendrá a los personajes–. No es una escenografía realista que sitúa la historia en un lugar y un contexto específico, un lugar reconocible. Todo lo contrario: la escena representa un paraje simbólico que apoya una historia cíclica, sin comienzo, medio, ni fin, en la que los personajes esperan a un Dios que hace mucho que los ha abandonado y que no habrá de regresar. Para los personajes es el fin de los tiempos, anunciado desde hace mucho; un final traducido en la locura, la desesperación y la paranoia.

Sobre esta escena el director y los diferentes actores articulan diversos planos narrativos, en tiempos también divergentes, en el que se confunden pasado, presente y futuro. Sobre la escena vemos el momento en que La Gringa dejó de ser una víctima para elegir convertirse en victimaria, en el que El Chaparro renunció al amor y con este a cualquier índice de humanidad.

Otra virtud del montaje aparece con la ruptura de la lógica, en la imbricación de elementos realistas con salidas desatinadas para articular el sentido absurdo de la trama; un absurdo motivado por la violencia del narco y de los sicarios. En la historia situada en esta tierra de nadie la vida crea sus propias reglas y dinamita la lógica de cualquier realismo, al hacer converger realismo e irracionalismo, porque en el mundo en el que viven los personajes ambas categorías no sobreviven si no están juntas. *Los asesinos* crece en tensión dramática y densidad a medida en que los límites entre una y otra instancia se inmiscuyen, y usurpan el protagonismo la una a la otra –algo evidente en la primera escena de la puesta–. Ya en los inicios vemos como la violencia no necesita una justificación veraz para manifestarse. El Chaparro asesina a El Torcido porque ha



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

estado preparado desde siempre para cometer el crimen. La falta de atención de El Torcido es solo el detonante. Cuando las señales no son lo suficientemente obvias El Chaparro cree oír las en mensajes bíblicos ancestrales: es la locura manifestándose desde el interior de la psiquis de un personaje embrutecido, incapaz de escapar al terrible *fátum* al que ha sido condenado por El Profe.

En *Los asesinos*, el realismo como método para indagar en este contexto social, abrumador e irracional, adquiere un carácter transhistórico mediante la utilización de universos simbólicos. Las referencias dentro de la puesta en escena al Antiguo Testamento, en específico al Éxodo, funcionan a modo de un símbolo, es decir, de una estructura arcaica, portadora de una memoria colectiva que configura tramas, esquemas narrativos, figuras actanciales y que se mueve de un texto a otro por los estratos de disímiles culturas. A igual que Moisés, La Gringa deberá conducir el rebaño encomendado por El Profesor-Dios hacia una tierra prometida para intentar encauzar esas vidas. Sin embargo, con no poco sarcasmo el director David Olguín y los actores invierten el símbolo, lo ironizan: ese clan disperso y hueste bíblica condenada al destierro no surgirá a una nueva vida como en el Antiguo Testamento sino a un nuevo ciclo de ruinas; llevarán el miasma de sus comportamientos a los límites de una sociedad que no intentará redimirlos sino borrarlos definitivamente.

A las anteriores virtudes hay que añadir el trabajo actoral. Si bien es cierto que en un principio Antonio Zúñiga (El Chaparro), Gilberto Barraza (El Torcido), Saidh Torres (El Chicolito), Laura Almela (La Gringa), Rodolfo Guerrero (El Nicanor) pudieran parecer históricos por la desmesura de los gritos y los

llantos con que cincelan el exterior de sus personajes, vemos cómo poco a poco cada uno acentúa la subjetividad, el mundo íntimo y menos visible de los sicarios. Al mismo tiempo muestran múltiples contrastes y matices y logran defender no solo la carga trágica de la obra sino el absurdo y el grotesco de la misma. Los actores sostienen un trabajo distanciado, ajeno a cualquier paternalismo y creo que este es el mayor mérito de todos. El descarnado y turbio mundo psicológico de estos seres se expresa en la configuración de los personajes a modo de máscaras, de tipos incompletos como entes integrantes de una sociedad en franca descomposición. Lejos de Gustavo Linares (El Sónico), de Raúl Espinoza Faessel (El Profesor), de Sandra Rosales (La Telegrafista), y de los demás, está la mirada condescendiente hacia los personajes, ya que La Gringa, El Chaparro y los otros no responden solo a la dicotomía de víctimas y victimarios, son algo más –o mucho menos, según quiera vérselo–: son siluetas esperpénticas, figuras grotescas, sin cuerpo ni sustancia, son cadáveres en vida, condenados desde el mismo nacimiento.

Los asesinos llega a la Habana para demostrar que existen modos diversos de modelar la realidad; la realidad de la vida y la del teatro. La obra indaga en un contexto social del cual México –y muchos otros países de Latinoamérica– no puede desprenderse. Ese mundo de narco y asesinatos conforma un clima opresivo que rodea al espectador y lo convierte en otro de sus tantos testigos. El desasosiego del montaje está acentuado por los recursos de comicidad a los que apela el equipo no para trivializar la gravedad del argumento sino para decir que ese contexto puede ser el de cada uno de nosotros, para hacer de la recepción una experiencia más crítica, y así podamos alcanzar, con la visión del horror, una mayor lucidez.

¿POR QUÉ VOLVER A ESTORINO? ¿POR QUÉ VOLVER A ESOS textos escritos por el dramaturgo matancero? ¿Siguen siendo actuales aquellos temas, situaciones y personajes que Estorino ha regalado a la escena y a la cultura cubana durante estas décadas de intensísima y prolifera producción? ¿Por qué Teatro D'Dos ha revisitado textos como *La casa vieja* a lo largo de su trayectoria? ¿Por qué Lester Hamlet se lanza hacia el mismo texto para concebir su obra? ¿Será que «lo que está vivo y cambia» continúa siendo el sentido último de nuestra existencia como ciudadanos de este viejo país? ¿Por qué un colectivo rejuvenecido en su plantilla como Pálpito vuelve a esa fábula sobre el machismo de *Que el diablo te acompañe*? ¿Por qué ante la sensible pérdida de Adria Santana pensamos inmediatamente en Nina, en Medea, en Estorino?

¿Quién es este hombre que tantas evocaciones levanta? ¿Qué tiene su verbo que a tantos artistas convoca? ¿Sigue siendo Estorino contemporáneo? Todo parece decir que sí. Sus metáforas familiares siguen colocándonos frente al espejo del provincianismo y la caducidad de nuestras ideas. Sus personajes continúan retratando las máscaras populares de la incomformidad, de la necesidad de cambio y del miedo a este. Las situaciones que él concibió para la escena parecen todavía extraídas de nuestros espacios del cotidiano. Lo que sucede es que de lo circunstancial Estorino supo filtrar lo representativo de nosotros mismos, nuestra más raigal esencia.

Quizás por eso vuelve Teatro D'Dos a Estorino, a sus obras y sus obsesiones de siempre: porque en este retorno se vuelve también a la historia del colectivo y a «la necesidad de poesía». Por eso tiene sentido recurrir a las estaciones estorineanas contaminadas por piezas como *El baile* (1999), *Morir del cuento* (1983) y *El robo del cochino* (1961). Esta visita por obras distantes de la escritura del dramaturgo nos confirma que seguimos siendo los mismos cubanos de siempre. Un poco más cansados, es cierto, pero también menos ingenuos y vulnerables a utopías quijotescas.

Los años no han pasado por gusto y Julio César Ramírez y su equipo lo saben. Por eso hay una reescritura de los textos para la escena desde la estética y el reducidísimo espacio del colectivo en su salita-estudio del café-teatro Bertolt Brecht. La síntesis

caracteriza el trabajo dramaturgico y actoral y escenográfico en esta ocasión. El teatro reducido al mínimo, prácticamente al diálogo insoslayable entre un actor/actriz y su público. Y justo ahí, en ese espacio vivo, *interseccional*, entre la vida del artista y la vida del común mortal, Estorino se hace presente, «pan nuestro de cada día», se convierte en acción que fecunda la vida.

Luego del reto que significara llevar a escena *La casa vieja*, e incursionar por vez primera en la dramaturgia de Abelardo Estorino, Julio César Ramírez y Teatro D'Dos nos proponen *Tres estaciones de Estorino. Morir del cuento, El robo del cochino y El baile* se suceden durante el fin de semana cual estaciones de un lugar, como los recuerdos y anhelos de un grupo en un pequeño escenario.

Al decir de Ismael, «la historia no es solo la gente y lo que pasó; es también la casa, la finca... ¿Cómo pueden repre-



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

TRES ESTACIONES PARA UN TEATRO D'DOS



sentar la historia sin la casa?» La presencia insoslayable de la casa como signo de la obra de Estorino, como parte de la evocación de los personajes y de nuestra memoria, es reconstruida en las tres estaciones.

La casa como espacio familiar, de convivencia, se abre ante nosotros en el escenario de Teatro D'Dos. A través del manejo de la ficción estorineana, su carácter tradicional se desvirtúa para primero ser un escenario en *Morir del cuento*, una sala en el *Robo del cochino*, hasta llegar a un estudio de grabación en *El baile*. El grupo maneja ante nosotros tales convenciones para alcanzar un diálogo más íntimo.

AIMELYS DÍAZ YOIMEL GONZÁLEZ

La Habana, 1987. Ha cursado estudios musicales, y recientemente egresó de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Teatología.

Quizás pudiéramos pensar la primera estación, *Morir del cuento*, como un posible verano en el cual el calor insoportable engeguese a los personajes y los confunde en la neblina de su memoria. Desde los bajos de la escalera del café-teatro, los personajes nos sorprenden y conducen hacia el escenario que servirá para jugar a la representación. Con ese carácter lúdico del teatro dentro del teatro planteado desde el texto, ocho actores adoptan las máscaras de unos seres empeñados en «mostrarle a los espectadores» cómo sucedieron los hechos.

La concentración sobre el trabajo del actor como vórtice de la trayectoria de Teatro D'Dos se evidencia en estas estaciones.

En relación estrecha con el área mínima que poseen nace una energía contenida de gestos precisos, cuidadosamente contruidos mediante una labor actoral en la cual cada paso y distancia entre los actores y el resto de elementos escénicos hallan el equilibrio justo.

De esta manera, entre los ocho actores-personajes surgen cuestionamientos en torno al pasado que reconstruyen, a la puesta en escena y a la propia obra creativa de Estorino.

Si pudimos imaginarnos *Morir del cuento* como un verano, la segunda estación podría ser el otoño, donde las hojas de los árboles poco a poco van cayendo al igual que los personajes de *El robo del cochino*, víctimas de sí mismos, conducidos hacia un destino incierto. El viento otoñal inunda la salita de Teatro D'Dos para presentarnos una familia caduca.

El juego propuesto en *Morir del cuento* con la construcción teatral puede verse en el montaje mediante el uso de planos intermediales como un televisor. Tal elemento enfatiza el carácter irónico de la pieza de Estorino a través de un sentido sutil de comicidad presente en los conflictos que caracterizan la obra estorineana.

Así, la imagen de Estorino aparece para hablarnos del *Robo del cochino*. Desde allí nos dice su deseo de ser Juanelo, «el más lindo». Juanelo, el que defiende sus valores ante el padre y se enfrenta a este, quien al final de la obra se marcha por la insoportable desmoralización que lo rodea. Allí, en la oscuri-

dad, queda el escenario de Teatro D'Dos, donde el personaje de Rosa permanece asido a su pasado.

Tras *El robo del cochino* llega Nina, «la del collar». En el mismo espacio aparece la tercera estación, tal vez el invierno por ser el de más soledad y frío. Mediante el trabajo dramático de Ramírez, *El baile* se convierte en monólogo y Nina nos habla como un espejo en el cual todos nos miramos. Con ello, se alza el homenaje de Teatro D'Dos, Julio César Ramírez y Daisy Sánchez a Adria Santana y a su Nina. Ahora el escenario es un estudio de grabación.

Allí, los miedos y soledades del personaje, pero también los de la actriz, se exponen ante nosotros. El carácter lúdico entre ficción y realidad, manifestado desde el inicio de la tríada, se condensa en esta estación donde las referencias reales de Daisy Sánchez se unen a las de Nina y establecen un diálogo con el presente del personaje y el de la actriz. Daisy nos canta, lee *El baile*, Nina nos cuenta sus delirios, Daisy y Nina lloran ante la extinción de los valores del pasado, ante la pobreza espiritual.

El trabajo actoral trazado cuidadosamente encuentra un asidero en el montaje, en el cual el lenguaje corporal de la actriz constituye el recurso de mayor atención, el más vulnerable ante nuestras miradas. ¿Cuál es el límite que separa a Nina y a la actriz?, y entre preguntas nos volvemos partícipes del montaje, en el que somos convocados a leer la carta, y con ello Julio César Ramírez y su grupo parecen decirnos que esa realidad también nos pertenece.

El conflicto de la venta del collar que atormenta a Nina atraviesa las *Tres estaciones de Estorino*. Las perlas como símbolos

de nuestra esencia, de la necesidad de cambio, se expanden por las tres piezas en un contexto donde la pérdida de nuestra identidad se hace mayor.

Sirva esta tríada como oportunidad de recordar un pasado y problematizar con nuestro presente, el mostrado por Estorino y recreado por Julio César Ramírez y Teatro D'Dos. Desde allí nos percatamos de cuán grande es nuestro dramaturgo Estorino, cómo ha sabido explorar en lo más esencial de nosotros. Desde tres estaciones, donde la línea entre ficción y realidad se hace cada vez más fina, el riesgo del actor en la escena aumenta y el diálogo se torna más cercano a nosotros.



¿CÓMO ME GOZO? COMIÉNDOME MIS RESPUESTAS

MARÍA MERCEDES RUIZ RUIZ

La Habana, 1987. Ha cursado estudios musicales, y recientemente egresó de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Teatología.

ALGUNOS (RE)CONOCIMIENTOS PARA *LA MUJER DE CARNE Y LECHE*

Voz-grito. Agonía, «palabra» explotada, destrozada por el dolor y la cólera, pulverizando el discurso: así la han oído siempre desde la época en que la sociedad masculina empezó a marginarla de la parte central del escenario, a expulsarla, a despojarla. Desde Medea, desde Electra.

HÈLÈNE CIXOUS, *La joven nacida*

Yo pudiera escribir sobre esto. O no. La posibilidad de arrimarme a una «estética afectiva», de interpretar o dialogar a/con la alerta performática me anima, luego de más de cincuenta años de extremismo feminista en la teoría de género, y me coloca en una coyuntura particular que me (nos) supera. Lo desigual de un sujeto biológico con clítoris a uno con falo. Marco con cruces una o varias respuestas correctas o me invento la que debe ser correcta: a) transfiero la violencia a mi correlato genérico que en el mejor de los casos me va a volver a contestar infinitesimalmente con más «carñito»; b) transfiero «tanto querer» hacia mí misma y no lo metabolizo y enmudezco y me empiezo a despezar por dentro; c) transfiero el acoso en amor propio pero me hallo sola, sola, sola como Edith Massola; d) me transfieren para un internado en Noruega aunque allí todo será muy gris. Pero nunca podré escribir, con la gracia, con la fuerza que tanto Ellas reclaman de Ellos. Mi patrimonio psíquico/físico sí es suspendido, alienado, silenciado, «afonizado», amenazado, intimidado, atropellado, vulnerado, profanado, transgredido, es decir, hecho mierda y sí me doy cuenta y si pudiera percibir la transgresión, aún sabiéndolo: ¿qué puedo hacer con la violencia latina, la violencia cubana, la violencia centro habanera, la violencia del ascensor/ascensorista/mercado/carnicero/calle/bicicletero/edificio/vecino/turistas alemanes?



Pero no, mi posicionamiento se dirige hacia la desarticulación no de una polémica que ya tiene clásicos (Hooks, Cixous, Showalter) sino de la *performance* escénica (es válida la especificación) como proyecto medidor de un estado del tema. Escribo sobre un proyecto ambicioso, inconcluso, que intenta censar un estado de la cuestión.

*La mujer de carne y leche*¹ tiene un nombre que me remite directamente a cómo escriben o sensibilizan el arte las mujeres (la absurda blancura de nuestra tinta escrituraria), pero, repito, mi reflexión es sobre la rutina más corriente. Yo soy corriente y pienso hablar de lo corriente que son estas prácticas de agresión o segregación femenina, tan usuales que son naturalizadas, normalizadas por una comunidad (país, región, continente) que ya las imagina como representativas y por tanto las institucionaliza y las comercializa. Latinoamérica (no es un secreto) es una cultura eminentemente falocentrista. Pero en la actualidad resultan alarmantes las prácticas de una violencia explícita que la sociedad legaliza hasta el punto de mercantilarla. Esta es una propuesta escénica que explora conceptualmente la violencia de género, al involucrarse en todas las variantes de este fenómeno: desde la violencia física, verbal, hasta sus variaciones psicológicas más sofisticadas que a la vez son las más lacerantes y perdurables.

Un equipo multidisciplinario ha tomado como punto de partida escénica un tema que ha estado tristemente viciado (en los distintos soportes artísticos) por un recurso didáctico-moralizante. El mensaje edulcorado (el deber-ser del discurso de género) que apunta explícitamente hacia el receptor tiene en *La mujer...* una concreción más metafórica. De ahí que esta propuesta corra el riesgo –en este terreno movedizo, inatrapable y sobre todo denso– de no leerse convencionalmente. Pero ese riesgo es productivo. Las estrategias creativas del proyecto se apartan de cualquier protocolo puesto que el equipo ha trabajado en función de aglutinar vivencias y decantar lo redundante.

Las construcciones discursivas que sustentan esta propuesta se apoyan en la multidisciplinariedad de lenguajes, potenciando la danza, el audiovisual, la música, y el universo *fashion* del cabaret, la pasarela y la televisión comercial. Este es un teatro que no se propone ser total pero que sí cuenta con una plataforma híbrida que erige sus propias variaciones discursivas capaces de acaparar rasgos de la multimedia, la oratoria política, el documental y el *café concert*. Su potencialidad discursiva no origina una reproducción de la fábula sino la estructuración de múltiples relatos que responden a la creación de escenarios ideológicos con el fin de buscar en el espectador una desmitificación del pensamiento falocéntrico y de los *thèmes* designados como femeninos: la niña violinista que desafía el ordenamiento canónico y defiende lo que

quiere ser; la danza de los sujetos masculinos y su formidable consiga: «Los machos cubanos no le tenemos miedo al calentamiento global porque ya estamos en llama. Ven, y caliéntamela» (con este eslogan se subvierte la visión heterosexista de concebir a estos sujetos como «campeones de lo propio» y de sus adorables anatomía y producciones intelectuales hegemónicas); el juego de apariencias en las familias tradicionales escindidas por una doble moral; la banalización de las sociedades de consumo explorado en la pasarela-plataforma de la institución mercantil de Belleza Latina (el estereotipo de la mujer objeto). Estas unidades o núcleos performativos tributan a la tesis medular: la resistencia (cultural, psicológica, ideológica) del ser femenino ante la castración ontológica.



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata



La corporación performativa que desarrolla este proyecto no es estable, en primera instancia, por su propia naturaleza escénica y, en segunda, porque cuenta con una escritura paródica que somete al espectador a constantes oscilaciones de lecturas. La entidad receptora participa en la construcción de su propia individualidad. Como he venido apuntando, las realidades superan las voluntades e iniciativas oficiales. En arte la apropiación metafórica tiene un valor. En el interior del *performance* se articulan imágenes que van mutando en correspondencia con la estructura poliédrica que tiene la puesta, desde la niña violinista en la apertura, quien interpreta una sinfonía de Bach (exposición de un saber activo: la producción cultural vista a través de un reconocimiento público), hasta la mujer (desmitificación de la construcción simbólica de lo doméstico).

De esta manera en la trayectoria de la *performer* Inima Fuentes, en su conversión a mujer de carne y leche, se materializan todos los escenarios ideológicos referidos anteriormente. Su estrategia creativa inestable es compatible con el sujeto paródico, el cual alcanza además vínculos con lo grotesco y lo excéntrico. En este tipo de propuesta no se representa, no hay necesidad de mimetizar la realidad. Las búsquedas formales le dan veracidad al tratamiento del sujeto femenino: la deformación de la canción de José José, *Lo pasado pasado*, es una de ellas. Esta distorsión escénica busca alejarse del sentido literal del texto y del tratamiento histórico del estereotipo de la mujer desposeída, abandonada y fatal. La gestualidad de esta mujer, su intencionalidad e irreverencia infieren la otra lectura, la del sujeto amante sin sumisión al Otro. En la danza con el actor-coreógrafo ella lo soporta sobre su cuerpo sin afectaciones y con placer enuncia lo ilimitado de su travesía, se entrega, confraternizan en consonancia con su «don de alterabilidad: [ella] es carne espaciosa que canta: en la que se injerta nadie sabe que [ella] (femenino, masculino) más o menos humano pero ante todo viva por su transformación».² Los niveles metafóricos se acoplan, hay una imagen totalizadora que sintetiza los núcleos conceptuales: en la cena con los sujetos masculinos Ella es invisibilizada y un gesto subversivo de intimidación/legiti-

mación acude a la metáfora de la desnudez. Tiene que ser vista, hacerse notar, controlar su tensión, su equilibrio; alguien tiene que dejar de pensar que es la raza de lo indefinido, lo contemplativo, improductivo, la muerte. En contrapunto con esta densidad conceptual una melodía *light* de Rita Pavone (*Qué me importa el mundo*) opera como elemento distanciador; se unen dos referentes, se produce la burla, aligeramiento y desautomatización de las redes de determinación cultural en que está atrapado el imaginario erótico femenino. Este núcleo central potencia su recorrido cuando en crisis con su cuerpo marginado comienza a comer la carne cruda y la leche: se vuelve primitiva, salvaje y se justifica en su estado de sedición, de desatarse y hace temer al Otro. En este sentido ambiguo y misterioso entendemos la esencialidad de los sujetos femeninos excéntricos al sobrepasar el régimen de normas culturales y sociales por un exceso de tensión/desequilibrio. En su único monólogo verbaliza, en un tono no dramático y jugando con los estereotipos de enunciación de(l)/la sujeto sexy, el dolor, un dolor rancio de cariñitos, con golpes de matrimonios calcinados, de parejas que nunca fueron, de una familia que se desmorona a golpes de construcciones que nunca terminaron, de un proyecto inconcluso, sola.

Este tipo de práctica artística –inusual en nuestros escenarios– recupera los aspectos de una cultura del acontecimiento «aligerador» (piénsese como dispositivo de lo «light») y carnavalesco donde se conjugan tanto los códigos de alto-culto con lo bajo-popular (mezcla de actores profesionales con actores no profesionales): la familia que se entromete en *La mujer...* funciona como dispositivo constructor de un discurso nacional y en ese sentido la reflexión directa desde el choteo, lo grotesco y la parodia soporta a los objetos de prueba (el núcleo familiar) dentro de la propuesta. Una línea de investigación que incita constantemente a la interrogación sobre los giros del sujeto contemporáneo solo puede instaurarse sobre o desde acciones «perfectibles», es decir: el producto escénico definido como una continua e ilimitada intervención cultural. Yo no les puedo asegurar cómo llegué aquí, solo respondo por la única realidad que existe en «La mujer de carne y leche»: la experiencia intransferible.

NOTAS

¹ *La mujer de carne y leche* es una creación colectiva de Leire Fernández, Idania del Río, Yoanna Grass, Yohayna Hernández, Inima Fuentes (*performer*), Luvyen Mederos (*performer*), Joel Suárez (*performer*), Yasel Rivero (*performer*), I.A. (Alexis de la O e Iliam Suárez), y de los músicos Melisa Caballero (violín), Julio Rigal (trompeta) y Yissy García (batería).

² Hélène Cixous: «La joven nadida» en *La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995.

ANTE LA TENTATIVA DE LO IMPROBABLE, PODRÍA DECIR QUE es improbable que Jon Fosse se parezca a La Habana, pero ahora quiero que se le parezca mucho. Jon Fosse se parece a La Habana. Cuando realizo esta aseveración no pretendo convertirme en una esnobista de juicio parcial, o quizás sí. Jon Fosse, después de la costumbre –no existe una costumbre no sujeta a un deseo infatigable de inventarse costumbre– se parece a La Habana, a mi Habana.

Cuando, a fuerza de estrechez, abarrotamiento, repetición, circularidad, monotonía, decadencia, estatismo, ininteligibilidad, leo a Fosse, miro a ese rostro de un posible Fosse, creo estar lejos, habito momentáneamente cualquier lugar menos este, cualquier isla menos la propia, junto a otra familia/cuerpos que no son míos; y deseo estar en ese lugar, en esa ciudad, con esa familia y con esos cuerpos, deseo habitarlos porque no me pertenecen, no me pertenecerán nunca.

Percibir a sus personajes aburridos y estáticos –cuando no me había inventado una costumbre–, insegura de leer sus diálogos sin dejar de parodiarlos, releyéndolos, sometíendome a la no acción, a la nada, al grado cero del teatro, a fuerza de interpelaciones teatrológicas conmigo misma, me digo: «he ahí el mar, el hambre, la soledad, las paredes desgastadas, la incomunicación, el Otro, la presencia de los

Otros, la ausencia de uno mismo, la ausencia». Entonces, solo puedo degustar a Fosse después de apropiarme de su poética, retratándolo en una imagen de una posible Habana, en una calle olvidada, silenciada.

El enfoque inicial quizás debilite o perjure cualquier análisis crítico; por tanto, advierto que mis juicios no pretenden conformar una reseña crítica: son solo palabras destinadas a una lectura coyuntural, a una vida breve, así que tomo el derecho de darme un poco de libertad al escribirlas, para cuando vuelva a ellas sentir que mi Proust-valía, distinta a la de Guillermo Cabrera Infante ante la eterna censura, es la de reinventarme el ejercicio crítico, deshecha solo por costumbre.

Porque los no nacidos también son personas (título original: *El nombre*), puesta en escena de Rogelio Orizondo del texto del dramaturgo noruego, ha sido presentada en el recién finalizado XIV Festival de Teatro de La Habana. Intrínsecamente se adhiere a las propuestas de William Ruiz *Quiero todo lo que calma* (*Variaciones sobre la muerte*) y de Amarilis Pérez Vera *Imagínate cuando sea oscuro* (*Alguien va a venir*), por lo cual un análisis en conjunto del tríptico resultaría atractivo, si se dedicase a una valoración de los presupuestos ideoestéticos que relacionan cada ejercicio. Pero ahora quiero hablar de *El nombre*.

«Dr. Frank N. Furter. La respuesta estaba ahí. Hizo falta un pequeño accidente para que ocurriera. Así descubrí el secreto. Ese ingredient e escurridizo. Esa chispa aliento de la vida.»

RICHARD O'BRIEN, *The Rocky Horror Picture Show*

PORQUE LOS NACIDOS TAMBIÉN TIENEN DERECHO A HABLAR

MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS

Guantánamo, 1991. Cursa estudios de Teatrológia en el ISA. Fue ganadora de la Beca de Pensamiento Cultural Che Guevara de la Asociación Hermanos Saíz. Ha publicado trabajos en diferentes revistas.

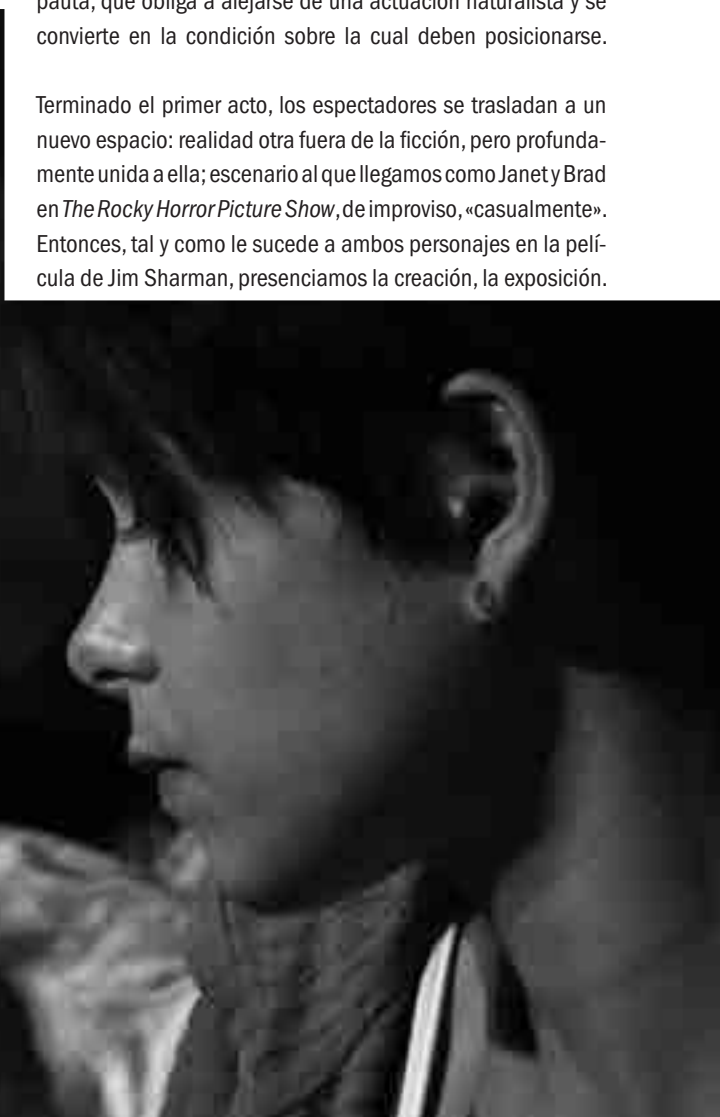
Existe una diferencia evidente entre la puesta en escena de Rogelio Orizondo y mi ciudad: la ausencia de ruido, del ruido ensordecedor, continuo, total. En *Porque los no nacidos...* el ruido es interno, latente en un susurro, en las palabras que se confunden, se mezclan; el ruido es la molestia del no ruido. En esa cápsula escénica creada al apropiarse de Fosse, pareciese que pegamos nuestro oído en una pared y escuchamos las conversaciones secretamente, como si interviniésemos en la vida de los otros solo por curiosidad y apenas alcanzáramos a oír el ruido incipiente de sus vidas.

Un sofá como espacio único –espacio cotidiano de encuentro común para una familia obligada a transitar la sala de espera–, dos sillas negras de oficina, un micrófono apagado. Escenografía minimalista. Todo sucede ahí, cada movimiento nace de ahí, crece de ahí, del nailon negro que forra el asiento, del sitio sagrado de la ficción dramática. La acción se concentra en un estarse quieto y sentado, masticar, magullar, leer, en miradas inadvertidas o en no mirar. Al fondo, la bandera de la Unión Europea, alegoría que se convierte en síntesis conceptual –caprichosa como las costumbres– de estructuras ideológicas o políticas. El micrófono, la bandera,

símbolos sugestivos significantes de autoridad y poder, que en cierto modo anuncian desde el espacio ficcional dramático el estallido performático del segundo acto, momento de ruptura y exposición personalísima.

Las actuaciones están regidas por un extrañamiento constante y una enfática enunciación contenida. Sin embargo, lo extraordinario es cómo se produce una sincronía inesperada en el trabajo actoral, aunque los protagonistas de la puesta en escena son los jóvenes. Osvaldo Doimeadiós y Verónica Díaz, ambos consagrados en las artes escénicas, combinan su técnica y experiencia con la pasión de los jóvenes Jarlys Ramírez, Judith González, Clara de la Caridad González y Ernesto Fidel del Cañal, y la simbiosis obtenida merecería un estudio detenido. La Chica, El Chico, El Padre, La Madre, La Hermana y Bjaneez son personajes cuyos ¿conflictos? no están explícitos en lo que dicen; las palabras son advertidas como un continuo juego ficcional, manejado con destreza en El Padre o llevado a la neurosis en La Hermana. Los ¿conflictos? se mantienen ocultos en ese ruido interno que se sugiere. Finalmente, el resultado inaprehensible depende de un gesto, una risa alocada, silencios y miradas para mostrarse. Una difícil y arriesgada pauta, que obliga a alejarse de una actuación naturalista y se convierte en la condición sobre la cual deben posicionarse.

Terminado el primer acto, los espectadores se trasladan a un nuevo espacio: realidad otra fuera de la ficción, pero profundamente unida a ella; escenario al que llegamos como Janet y Brad en *The Rocky Horror Picture Show*, de improviso, «casualmente». Entonces, tal y como le sucede a ambos personajes en la película de Jim Sharman, presenciamos la creación, la exposición.



Nuestro pueblito, El Ingenio Producciones
Dirección: Juan Carlos Cremata

Es por tal analogía, quizás, que en el segundo acto se hace explícito el gusto de Rogelio por el cine bizarro, pues colapsan performáticamente elementos desestructuradores del hilo dramático de Fosse en una intermedialidad provocadora. Un gusto que se da, en el cual se regodea frenéticamente al asumir el riesgo de la fragmentación, del desborde, pero del que consigue un desequilibrio estabilizador. «El espejo mágico», cuento ruso, culto sintético a la antinomia juventud-vejez, tematiza el temor inevitable a envejecer, el «deber ser» –costumbre maldita– de los jóvenes, la extrañeza producida por el referente cultural ruso a la vez que homenajea esa parte de la niñez de una generación cubana que nació con los muñes rusos y se despidió de ellos. El monólogo de El Chico, el de Jarlys Ramírez, las palabras de El Chico, las de Jarlys Ramírez, un discurso acelerado, severo sin apenas dejar tiempo a la reflexión; esta vez son sus palabras, palabras que condicionan la energía que La Chica, Judith González, adhiere a «Los de atrás vienen conmigo», tema de Calle 13, desahogo mordaz –su discurso lírico funciona como intertexto que enuncia la intención de este segundo acto.

El objetivo de exhibir el cuerpo generacional del grupo de jóvenes que se exponen con *Porque los no nacidos...* representa el acto simbólico de tomar la palabra, de tomar el micrófono, de transgredir los órdenes, cualquier poder. Se revelan con las fotografías tomadas año tras año, la imagen del niño en la escuela, las del cumpleaños feliz. Cómo podían sospechar que sobrevinía una crisis, cómo saber que junto a la imagen congelada de los niños lindos se ocultan, en un trasfondo imaginario, los padres inseguros, temerosos, cansados, padeciendo infinitas carencias, sobreviviendo; pero todos los niños son felices con tan sólo llevar la pañoleta, vestir el uniforme y mirar *Voltus V*.

Janet y Brad deben volver al espacio anterior, a la sala común, pero ¿seguirá siendo igual este espacio? Es imposible. Trasladarse al inicio, volver a la ficción dramática, reconstruir la dotándola de significaciones precisas sin dejar de mirar ese micrófono apagado, sabiendo que ninguno de los personajes se atreverá a tomarlo, sigue siendo un enfrentamiento con nuestra propia idea del teatro. Una vez devueltos a la ficción El Chico y La Chica continúan llevando el embarazo, pero ahora la simbólica muñeca es pionera.

La muñeca diseñada por Enelio Chávez es sobredimensionada como signo visual al convertirse en la niña-pionera, código conceptual que une las dos ficciones en diálogo de la puesta en escena: una dramática y otra personal. Este devenir adquiere significación al coincidir con la canción final: junto a la joven intérprete uniformada Rosario Barrizonte están La Chica y su muñeca. La Chica cansada de esperar, decidida a marcharse, a abandonar, qué abandonar. La muñeca a su lado, inerte, tan fácil de manipular, cuerpo inanimado dispuesto a dejarse llevar. Aún no ha nacido, no tiene derecho a escoger, ¿es acaso ese derecho el que ha pronunciado este grupo de jóvenes?

Pautar una enunciación contenida para cada palabra de un posible Fosse, elaborar contextualizaciones inmediatas con una memoria personal, construir un diálogo intermedial en el segundo acto que pone en crisis los estatutos convencionales de representatividad, son algunas de las principales certezas del director. De estas operaciones, que exponen las preocupaciones de un grupo generacional, de un modo aparentemente solaz, la dramaturgia de Jon Fosse emerge sobrecargada, diferente y personal.

Después de *Porque los no nacidos...*, pensar en una ciudad detenida en el tiempo adquiere otro sentido; presenciar la creación de *Rocky* puede ser el único fin; condenar, mutilar, criticar, hacer teatro, acostumbrarnos a un tipo de teatro y no saberlo; pero intentar reaccionar ante esa pesada costumbre, ¿acaso no es todo igualmente ambivalente, paradójico, misterioso? Solo pregunto por preguntar. Jon Fosse es transformado, revitalizado, apropiado por Orizondo. ¿Acaso sospecharía Fosse que *El nombre* sería cargado por las preocupaciones de una generación de jóvenes creadores? ¿Sospecharía siquiera que podía establecerse un vínculo político e ideológico con un contexto particular como el nuestro? Creo que no; él mismo debería sorprenderse de ser todo eso y de seguro permanecer incrédulo al observar en lo que se ha convertido.





LA PINTURA Y ESTOS LUGARES

ESTHER SUÁREZ DURÁN

La Habana, 1955. Es socióloga, investigadora, escritora, crítica teatral. Prepara la próxima edición del Taller de Investigaciones Rine Leal, el cual se propone recuperar la intensa geografía teatral de La Habana durante los años 40 y 50. Integra la presidencia del Centro Cubano de la ASSITEJ.

EN LA TARDE DEL DOMINGO 24 DE JUNIO DE NUEVO LOS CIE-los se abrieron. La Habana recibía otro torrencial aguacero. Nos empapamos al salir del teatro, de donde no hubiéramos querido alejarnos pues la reciente creación del Espacio Teatral Aldaba, *La pintura y otros lugares*, que allí entró en diálogo con nosotros, sus espectadores (sus cocreadores), se halla imantada a la vez que nos imanta y nos permite reconocer nuevamente al Teatro como esa maravilla que es -no hay que olvidarlo-: espacio de encuentro, de afectos, de comprensión de todo lo humano, sanador de dolores y angustias, liberador de represiones y ansiedades, dador de consuelo, compasión, esperanza, alegría, fe; también ámbito de meditación y trascendencia; genuinamente humano -desde su propia naturaleza de arte vivo, efímero e irrepetible-,

sobre todo cuando sus creadores primeros, los artistas, se deciden a potenciar su humanidad tal y como es el caso.

A partir de la obra visual del artista plástico francés Alain Kleinmann (descendiente de padre judío y de madre rusa), Irene Borges y la institución teatral que dirige levantan un hermoso y vital discurso escénico para hablar del paso del tiempo y la memoria.

La partitura resuena en varias claves; se trata de la memoria histórica social, a la par que de aquella que pertenece a la célula social más antigua y definitoria: la familia, vista en su fluir, en el decurso y solapamiento de las generaciones. Y como es natural se integran los temas de la partida (sus

disímiles maneras), la distancia, las separaciones, la pérdida (sus variadas expresiones), sesgados por la barbarie de la guerra, la violencia, las imposiciones, las migraciones; el ayer repetido en el presente cual si fuese nula o inútil la memoria (la segunda gran guerra del XX y la aventura bélica que hoy asola al mundo árabe y devasta su cultura).

El tema resulta motivo inspirador central en la indagación y la producción artística de Kleinmann, quien ya es presencia frecuente en la Isla. La Academia de Bellas Artes de San Alejandro lo ha acogido como propio y en sus instalaciones Kleinmann ha desarrollado exposiciones, talleres, conferencias, mientras la institución le ha brindado acceso a otros espacios docentes y artísticos. En 2008 exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes su exposición *Viajero del tiempo*. Luego participó en la décima Bial de La Habana, presentó obras en la galería Collage Habana, con Rigoberto Mena. Con Fabelo hizo una muestra abierta en San Alejandro. Mena, Fabelo, Kleinmann hablan de la memoria, del tiempo, del hombre y ponen en claro que la esencia de la naturaleza humana es la misma sin reparar en los contextos.

Esta vez Kleinmann ha estado presente en la oncesima Bial de La Habana en maridaje con el arte escénico. Su obra visual entra en una nueva perspectiva del espacio-tiempo. Las imágenes de sus litografías (figuran piezas de las series *Memoria blanca*, *El escritor*, *La salida*, *El espejo*, *La pose*, y otras) aparecen sobre el fondo blanco del ciclorama donde los cuerpos de los actores se integran ora sobre los peldaños de una escalera (la mano cual si descansara o asiera el pasamanos), contra las paredes de un edificio, sobre la superficie de una vieja maleta, mientras también sus vestidos de tono claro se disponen a reflejar las imágenes que, en ocasiones, replica una tela breve, de cierta transparencia, que se alza en el proscenio. Juegos de seriedad, belleza, de luz y planos que se yuxtaponen y crean un nuevo significado.

Poses, imágenes de objetos (las ruedas, las maletas) se reiteran en la corporeidad de la escena como sujetos y objetos, en tanto el tejido dramático que incorpora toda esta materia en su construcción y fluencia refiere al Holocausto, la cultura judía, la esclava; en ellos el propio pasado del pintor, a lo que se suma la huella que deja, hasta en la piedra (los despojos de edificios reconocibles por nosotros) el paso del tiempo; el juego con él que realiza, a veces, el actor en representación (la anécdota con el mimo Marceau), hasta cuestionar la perdurabilidad del recuerdo más entrañable, aquel que unge el cariño y los lazos familiares; y hay un juego entre la memoria (indeleble), en el objeto y aquella, veleidosa, del sujeto en una Isla que con harta frecuencia pierde su pasado y en un momento de la vida social donde se enaltece el presente, la

precariedad de la existencia, y se rechaza la raíz que brinda el recuerdo, su resguardo, traspaso, reconstrucción; operaciones todas de compromiso, operaciones de la pertenencia.

El espectáculo, con banda sonora de Hamlet Paredes y Daniel García, muestra varias capas, como ciertas obras pictóricas; densidad que ofrece la oportunidad de lecturas diversas; en suma, materialidad poética. Sus intérpretes, a excepción del maestro Manuel Boada (quien, además, está a cargo de la preparación física del grupo), son la mayoría jóvenes de muy distintas procedencias y disímiles grados de experiencia en la escena, y realizan su labor, peculiar y difícil, lo mejor que pueden. En un entramado que no se sustenta en la situación y el diálogo reconocible y directo, la dirección les ha solicitado un tono que no comulga con la epicidad al uso en nuestros escenarios, a la par que huye del sentimiento desbordado y el estilo melodramático.

El tejido se fue armando mediante aportes colectivos; existen en él esencias generales, sustancias propias, recuerdos, jirones de vida. Conmueven particularmente dos secuencias: aquella donde los actores nos muestran fotos de familiares yaidos mientras nos hablan de ellos, y la otra, que denominan «El muro de los lamentos», construida sobre los deseos y aspiraciones más fervientes de cada uno.

Estremece escuchar en voces tan jóvenes las solicitudes que transcribo íntegramente:

Quiero darle un hijo al mundo

Quisiera tanto volverlos a ver

Quisiera que mis padres no trabajaran tanto

Prosperidad para todos

Que no exista el miedo a lo diferente

Señor, te pido de todo corazón....

Que no exista el enemigo

Ni las fronteras

Que mis padres puedan tener una vejez tranquila

Que mi hermano vea lo bello de la vida

Que se acabe la guerra

Que mi niño no se corrompa con tanta mierda

Que mi niña sea feliz

Que traer un niño al mundo no sea un problema

Si yo pudiera abrazarlo

Que los maestros se preparen cada día

Que luchemos siempre por ser mejores

Que no caigamos en la corrupción

Que los que nos rodean no sean corruptos

Que los que tienen que escuchar no se tapen los oídos

Que la transparencia sea la ley

Que los conflictos se resuelvan sin guerra

Que podamos trabajar con tranquilidad, crear con tranquilidad

Defender nuestros derechos

Que vengan tiempos mejores

Señor te pido de todo corazón...

Darle un futuro mejor a mi hijo

Que pueda encontrar la felicidad dentro y no fuera

Que la esperanza esté dentro y no fuera

Que no perdamos la esperanza

La fuerza, la resistencia, la fe

Que no perdamos la fe en el trabajo, que no perdamos la fe

Que tenga la fuerza y la posibilidad de proteger a mis padres como ellos lo hicieron conmigo

Que la muerte venga con tranquilidad

Que se aleje el dolor

Señor: te pido de todo corazón...

Que nuestro mar no sea símbolo de separación

Que la separación no sea símbolo de olvido...

Tener fuerza para resistir

Prosperidad para todos, salud para todos

Que se abran las mentes, las puertas, los caminos...

Tolerancia, paz, libertad, salud, felicidad, prosperidad, justicia, equidad, bondad, amor... solidaridad

Señor, te pido de todo corazón...

Me sumo a los ruegos: cubanos, pido de todo corazón que llegue pronto el minuto donde sean altas las vigas del techo y el horizonte cese de quemarnos con su proximidad y vuelva a colocarse en su lugar, allá en el infinito, y los deseos, entonces, se ensanchen y dejen de aludir a lo que por derecho es nuestro. Que el ruego deje espacio al agradecimiento y podamos decir: gracias, por poder gozar de una vida próspera y buena, en una tierra bendita que cobija a nuestros padres en su vejez digna y reposada y ofrece a los jóvenes tantas bondades y esperanzas; una tierra de gentes amables donde el Teatro tenga aires verdaderos de fiesta y cuando hable del dolor sea como suceso necesario o excepcional. Donde la vida transcurra solo con la cuota de sufrimiento intrínseca al hecho de vivir, la necesaria para la

madurez y el crecimiento, y se desconozca el odio, el rencor, la impotencia y, sobre todo, no exista sitio alguno para la desesperanza.

Y déjenme este Teatro, este Teatro nuestro que en su vasta paleta de color nos representa y acompaña y otorguémosle a sus artistas el reconocimiento legítimo y el apoyo que necesitan. Que nuestra gratitud los estimule, los tenga a salvo de toda veleidad y los mantenga sobre el sagrado espacio de los escenarios.

Bienaventurados todos los que junto a Irene y Kleinmann, sin alardes ni artificios, han construido una obra legítima, un sitio de reconocimiento y encuentro, un momento memorable para la escena cubana.



UNA MUJER HABLA DE SUS PÉRDIDAS, DE AMOR, RESISTE ante el dolor con poesía y hace de ella vida en acciones. Hablo de *Hojas de papel volando*, el regalo de Roxana Pineda a la colombiana Patricia Ariza, un espectáculo que la Pineda armó como dramaturga, diseñadora, directora y actriz sobre el poemario homónimo de la Ariza, función número seis que tuvo oportunidad de vivir en la propia sede del Estudio Teatral de Santa Clara en el marco de la vigésima edición del Festival de Pequeño Formato, liderado por Ramón Silverio en el Mejunje.

Es un espectáculo que sacude y queda por razones diversas y todas medulares. Por esa razón conmueve donde quiera que sucede, incluso en el recién finalizado Festival del Monólogo de Cienfuegos, donde acaba de recibir el premio de puesta en escena en mayo de este año.

Soy de la misma generación de egresados del Instituto Superior de Arte de Roxana, en la década del 80, cuando la compañía teatral La Candelaria de Colombia, Santiago García, Patricia Ariza y esa fascinación de creación colectiva eran novedad en la escena. Suponía la evidencia de lo social en el teatro sin que dejara de ser poesía. Un suceso artístico y social, la convicción de un sentido de vida en el teatro, su utilidad para la justicia social e individual que reafirmaba puntualmente nuestra condición de jóvenes teatristas.

No solo teníamos las referencias de La Candelaria en las clases de nuestro querido edificio académico, sino que nos circundaban, las vivimos en funciones y procesos de trabajos en Cuba. Esas esencias aún continúan en nosotros, y por esa razón me complace este regalo, porque sé que Patricia Ariza es el sentir su país desde su condición de mujer, y también porque sé del valor de la amistad y la admiración de la que es capaz Roxana.

El programa del espectáculo, también escrito por la actriz, es un estudio teatrológico desde su propia creación y un hermoso documento de entrega. Porque así como razona su arte lo escudriña y desentraña con intelecto, sacude con su vibrato, interactúa con el lenguaje de sus manos, el pelo, la elección de una corporeidad que deconstruye el espacio tangible y sentido para decir con toda claridad «el impulso que la ahoga».

En la escena las palabras de la poetiza son las palabras de la actriz, son también nuestras ilusiones y certezas como mujeres que amamos nuestro país, sus gentes, su historia. Naturaleza de hembras sin necesidad de afeites para cantar, pero sí con la delicadeza y sostén de nuestras carnes y emociones.

Roxana en el saber acumulado de sus veinte y cinco años de vida artística de arduo trabajo muestra el resultado de sus riesgos, hace historia, ama, llora, planta sensaciones que provocan deleite con rostro limpio, transparencia hacia una verdad escénica que sobrecoge. La elegancia y delicadeza al dialogar con las palabras de Patricia provocan esa «tranquilidad» que según la propia Roxana buscaba para su recital, aun cuando asistimos a desgarramientos profundos. Porque está en la manera en que transitan las palabras, las sensaciones, el cómo habitan los contextos, los fragmentos de historias que evocan y nos hacen visualizar en una cualidad de tensión-distensión precisa y necesaria.

No es de extrañar la poesía desde lo teatral, eso es a lo que nos ha acostumbrado el Estudio Teatral de Santa Clara. Ciertamente no atiendo a las posibles mutilaciones de palabras o frases de los poemas de Patricia que explica Roxana sobre su proceso, porque así como trascendemos las palabras, trascendemos las acciones, los sonidos y los objetos de la escena, de modo que todo está contenido al trascender el espectáculo.

Es posible que algunas de mis aseveraciones en estas notas puedan parecer asertivas al lector, no lo oculto, pero también comprendo que solo pueden ser entendidas en su totalidad al estar presentes cuando Roxana le regala sus hojas de papel volando a Patricia, que sin dudas son también un regalo a sí misma y todos nosotros.



TESTIMONIO DE UN REGALO DE HOJAS DE PAPEL VOLANDO

BLANCA FELIPE RIVERO

DESDE EL TÁNDEM

Actividades de la Casa Editorial

Este número de *Tablas* nace bajo el signo del nuevo espacio que ya alberga nuestras oficinas. Detrás queda San Ignacio 166 y ahora, «desde el tándem», el Complejo Cultural Raquel Revuelta, repasamos nuestras más importantes actividades en el segundo trimestre del año.

La jornada inaugural del tándem, el sábado 21 de abril, contó con actividades a lo largo del día: presentaciones de libros, conversatorios y espectáculos conformaron la muestra de la programación del complejo, aunque ya en la semana previa a su inauguración se había realizado en sus instalaciones la Novena Semana de Lecturas Dramatizadas de Teatro Alemán y poco después tendría lugar el Encuentro de Directores de Teatro, del 23 al 27 de abril.

También en abril *Tablas* auspició, junto a otras instituciones, el seminario «Principios de Dramatología: teoría y método», que el Dr. José Luis García Barrientos, catedrático español, impartió entre el 9 y el 11 en la galería Raúl Oliva. Un excelente complemento para este seminario sería el volumen *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, dirigido por Barrientos, que incluye ensayos de varios teóricos internacionales y cubanos sobre dramaturgos nuestros. *Este título y Al borde de la Isla* fueron presentados el martes 10 en la librería Fayad Jamís a las 4:00 de la tarde. *Al borde de la Isla* reúne un conjunto de obras de autores como Ulises Rodríguez Febles, Nara Mansur, Abel González Melo, Roberto D.M. Yeras, Norge Espinosa y Lilian Susel Zaldívar de los Reyes, seleccionadas por Omar Valiño. Posteriormente dichos volúmenes serían presentados también en el

marco del 10mo Taller Internacional de Títeres de Matanzas el martes 16 de abril en la Casa de la Memoria Escénica a las 4:00 p.m.; aunque el plato fuerte de ese día sería la presentación de *Volver en ronda de plata* de René Fernández.

En mayo estaríamos asistiendo a otros eventos, tales como las Romerías de Mayo, la Semana de Lecturas Dramatizadas de Teatro Brasileño Actual, el Mayo Teatral y el Taller Internacional de Investigación y Creación Teatral Traspasos Escénicos, en el ISA. Entre los días 2 y 8 el director de nuestra Casa Editorial, Omar Valiño Cedré, viajó a Holguín para participar en las Romerías de Mayo, y con él llegaron a la Ciudad de los Parques no solo los diversos títulos del sello editorial y la revista, sino también la exposición *30 años de Tablas* que sigue en su gira por el país. Unos días después, el 15 de mayo, en el Taller Internacional de Investigación y Creación Teatral Traspasos Escénicos, Valiño asistió al Foro abierto sobre gestión, circulación, curaduría de eventos, proyectos teatrales y programas culturales: perspectivas de realización y desarrollo en los escenarios sociales y culturales contemporáneos. En El Cofre, como se ha nominado a este espacio, participaron además otros gestores culturales y curadores de festivales de teatro en Cuba y otras regiones del mundo.

Mayo concluía además con la excelente noticia del premio anual del arte del libro Raúl Martínez 2011, el cual es convocado por el Instituto Cubano del Libro desde el Centro Cultural Dulce María Loynaz, y fue entregado el día 31 en la sala Federico García Lorca del propio Centro. En la categoría de colección el lauro fue entregado a nuestra diseñadora Idania del Río por *Escenarios del mundo*, de Alarcos.

La expo *30 años de Tablas*, con diseño de Mauricio Vega, sigue ahora su gira en la provincia de Pinar del Río, donde fue inaugurada el lunes 18 de junio.



HONOR A QUIEN HONOR MERECE

ISABEL BUSTOS, PREMIO NACIONAL DE DANZA 2012, se ha convertido por fuerza y constancia en una de las mayores promotoras de la danza en Cuba. Estudió ballet clásico en la Escuela Nacional de Arte, en La Habana, y coreografía en la Soborna de París. Formó a muchos que llegaron a su lado apasionados por la danza, algunos con maneras empíricas, otros con la rectitud de la academia, todos seducidos por la cualidad particular de movimiento que proponía esta mujer.

En enero de 1987 Isabel Bustos, nacida en Chile pero con ciudadanía ecuatoriana, propuso su experimento bajo el nombre de Retazos, y escogió La Habana como escenario natural para su obra. Había estudiado entre París y La Habana. Radicada en Cuba, aportó una arista diferente a la danza de la Isla, en ese momento. Retazos se acomodó inicialmente en La Casa de María, en el céntrico barrio de La Timba. Ese fue su primer refugio, uno de los lugares más alternativos con que ha contado la historia de la cultura cubana. Las obras de Isabel eran fragmentos que tenían vida de forma

independiente, pero que también cobraban otro sentido cuando los unían en espacios más convencionales. Para Retazos, la puesta en escena era eminentemente emocional, intimista, fragmentada.

Títulos como *Mujeres*, *En sueños*, *Ah, que tú escapes*, *Solamente una vez*, o más tarde sus espectáculos de gran formato como *Naturaleza muerta con gallina blanca*, o *Las lunas de Lorca*, fueron coreografías que ubicaron a Isabel Bustos en un punto alto de la danza cubana. La fantasía, lo metafísico, y el subconsciente constituyen algunas de sus temáticas fundamentales. Danza Teatro Retazos ha sido también un lugar de tránsito para muchos bailarines. Ha sido refugio para los que, descontentos o en desacuerdo con sus compañías, quieren probar otras experiencias.

MERCEDES BORGES BARTUTIS

Sagua de Tánamo, 1966. Es periodista, máster en Arte y profesora del Instituto Superior de Arte. Se desempeña como editora del tabloide Danzar.cu y corresponsal en Cuba de la revista argentina Balletin Dance. Es directora de «Súlkary» –colección de libros cubanos de danza para Balletin Dance Editores.

Generadora incansable de acciones por y para la danza, La Habana Vieja es el espacio por donde transitan sus creaciones, fantasías, y sueños. Refugiada en el Teatro Las Carolinas, una hermosa construcción que le ofreciera como sede la Oficina del Historiador de la Ciudad, Isabel con su equipo ha convertido las calles y plazas de la parte vieja de La Habana en un ajetreo constante que cada año mueve cientos de bailarines para ser protagonistas del Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja: Ciudad en Movimiento, uno de los sucesos más abarcadores y de encuentro que genera la cultura cubana hoy.

No siempre los extranjeros son vistos con buenos ojos, pero los cubanos, a diferencia de otros pueblos, hemos aprendido a acoger y dar cobija al que llega para vivir en esta Isla, de la que muchos han decidido partir, pero en la que otros han optado por quedarse y echar raíces. El Premio Nacional de Danza 2012 para Isabel Bustos es la gran demostración de ese espíritu cosmopolita que todavía posee Cuba.

Showroom

DanzAbierta



Mayo Teatral
Intimoteatro itinerante
Argentina



2012

