

La Siempreviva

no. 22

REVISTA LITERARIA

2016

ISSN: 1997-0927 RNPS: 0562

TEATRO LENQUAJE, HISTORIA

OTROS
SIGNOS
DE LA
CUBANÍA

NORGE ESPINOSA MENDOZA
CARLOS CELDRÁN
SERGIO VALDÉS BERNAL
CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES
BEATRIZ COMBARRO
SHEILA SORIS DÍAZ-VELIS
ROSA ILEANA BOUDET
OSVALDO DOIMEADIÓS

REYNALDO GONZÁLEZ: Desde la luneta de *La Siempreviva* _ 3

SERGIO O. VALDÉS BERNAL: Personajes y lenguaje en el teatro colonial cubano _ 5

VIRGINIA B. SUÁREZ PIÑA: Santiago de Cuba, plaza teatral de la colonia: tradición y nacionalidad _13

BEATRIZ COMBARRO: Estados Unidos y España en el imaginario bufo (1899-1902) _ 23

CHEILA SORIS DÍAZ-VELIS: El Teatro Alhambra antinjerencista _ 29

EUGENIA ÁLVAREZ GARCÍA: Un joven cronista teatral llamado Carpentier _ 34

JORGE DOMINGO CUADRIELLO: ...y entonces entraron en escena los exiliados españoles _ 39

LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ y ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD: Piñera. Las frases hechas y los jueces deshechos _ 45

NORGE ESPINOSA MENDOZA: El cuchillo y el espejo: cincuenta años de *La noche de los asesinos* _ 57

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES: Abelardo Estorino: una escritura plena de cubanía y consagrada a la búsqueda de la verdad _ 67

CAMILA VALDÉS LEÓN: La escena desnuda de Abelardo Estorino _68

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ: De cómo el Súper le ganó la apuesta al billetero _ 75

ROSA ILEANA BOUDET: Los banquetes infinitos de Alberto Pedro _80

MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO: Escena cubana con nombres de mujer _ 86

CARLOS CELDRÁN: La arboladura del mundo _ 90

DIANELIS DIÉGUEZ LA O: La gestión pública en las artes escénicas cubanas: alternativas y estrategias _95

ISABEL CRISTINA HAMZE: Los secretos de una Isla _98

KARINA PINO: La utopía de lo real en el teatro _100

WILLIAM RUIZ MORALES: Algunas ideas sobre la práctica dramaturgica _102

RUBÉN DARÍO SALAZAR: Fulgores de un escenario vivo _105

YOHAYNA HERNÁNDEZ: Maneras de estar frente al otro: apuntes sobre la escena impertinente _107

OSVALDO DOIMEADIÓS A.: Apuntes para un *performance* _110



SUMARIO

LA SIEMPREVIVA
Revista literaria
lasiempreviva@cubarte.cult.cu

Instituto Cubano del Libro

N. 22 / 2016
Director: Reynaldo González
Edición: José Antonio Baujín
Diseño: Pepe Menéndez
Coordinación: Natacha del Río

Editorial José Martí
Calzada 259 entre J e I, Plaza de la Revolución,
10400 La Habana, Cuba
Telf.: (53) 7836 8540, 7835 1922, 7833 3541
direccion@ejm.cult.cu

Cada autor es responsable de sus opiniones.
No se devuelven textos no solicitados,
ni se establece correspondencia sobre ellos.
Para suscripciones nacionales, dirigirse
a nuestra editorial.

Impresa por UEB Gráfica Caribe.
Precio: \$10.00

Otras prácticas y nuevas voces se sedimentan como directoras artísticas. Es el caso de Yaqui Sáez en Nueva Línea; y de Liliana Pérez-Recio al frente de El Arca. Siguiendo una fuerte línea de investigadoras en este campo, se ubican la teatrológica Yudd Favier y la actriz María Laura Germán, de Teatro de las Estaciones.

El legado de la mujer en el pensamiento y la creación artística es abundante y fecundo. Sería imposible enumerar a todas y no pecar de injusta. Casi al concluir saltan nombres imprescindibles para comprender nuestra tradición: Inés María Martiatu, quien supo iluminar la obra de Eugenio Hernández Espinosa con valiosísimos

análisis desde la perspectiva de mujer y raza; o en el campo del diseño escénico, María Elena Molinet, quien contribuyó a una escuela del diseño escénico y de vestuario para el teatro con maestras como Nieves Lafferté o Miriam Dueñas, ya fallecida.

Lo más interesante de una información de este tipo no es su inventario de nombres y lugares, sino el trazado de líneas de conexión, redes entre experiencias, hallazgos de sentido en esos vínculos, en ocasiones invisibles, que facilitan nuevos caminos de la tradición teatral y donde se considere, por supuesto, las bifurcaciones con la diáspora, las refundaciones en otros terrenos. ♦

LA SIEMPREVIVA, 22 / 2016, pp. 90-95.

CARLOS CELDRÁN

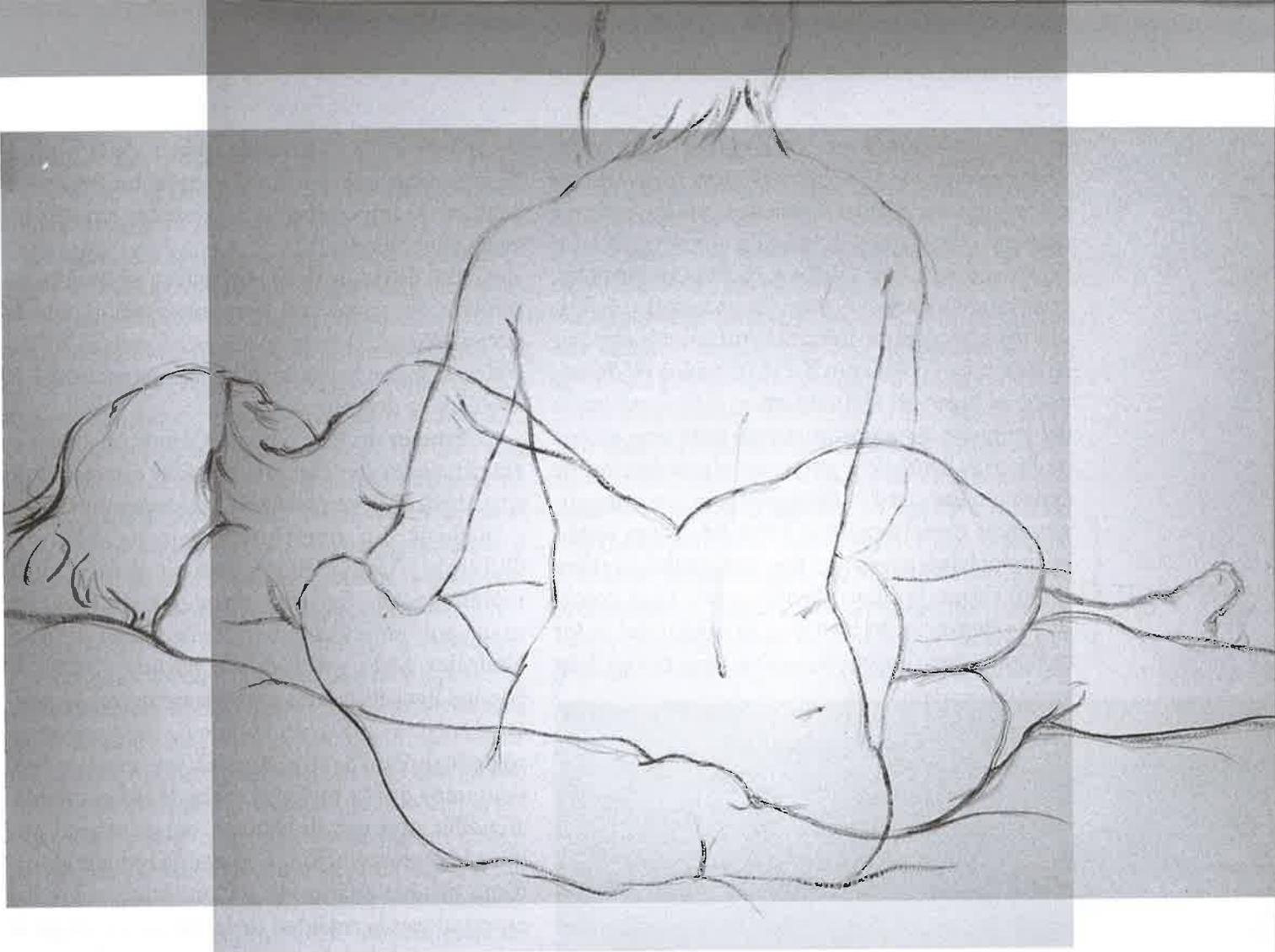
La arboladura del mundo

Si intentara buscar un hilo conductor que atravesase la investigación teatral que durante años nos ha llevado en Argos Teatro a crear, uno detrás del otro, espectáculos distintos y, a su vez, semejantes, algo así como una preocupación central que estuviera dentro y detrás del impulso de construir una poética en el tiempo, propondría, no sin muchas dudas de ser reductivo, el dilema de la representación.

¿Cómo representar la realidad y, dentro de ella, lo real, la experiencia de lo real en escena? La agonía de sentir la teatralidad como impedimento, como máscara, obstáculo, impostura, como lenguaje visual que distrae, enajena la experiencia absoluta y masiva de la existencia para en su lugar levantar en el escenario la convención, el artificio opaco, hermoso o no, denso, que teatraliza la vida, ha sido un dilema poderoso y constante que marcó nuestro trabajo. Pero me pregunto: ¿no es también el tema de casi todos, al menos de los grandes maestros de la escena? ¿No es la preocupación central que podemos rastrear desde las vanguardias históricas hasta Vicente

Revuelta? ¿O desde el Teatro Libre de Antoine, el Teatro de Arte de Moscú hasta el Living Theatre? ¿No es acaso la preocupación que iguala la investigación teatral de Stanislavski, Julian Beck y Revuelta, pese a sus respuestas estéticas, políticas, personales? ¿Cómo teatralizar y ser, a la vez, lo representado, en un mismo acto de vida y de sentido? Ser en el teatro con tu cuerpo, tu pensamiento, tu visión del mundo, tu vida emocional, uno y todo en el acto mismo de construir la ficción. ¿Cómo vivir la cultura en la cultura, el teatro por el teatro? ¿Cómo combatir desde la profesión el peso de la profesión, la marca del oficio, la estandarización de la espontaneidad y de la verdad? ¿Cómo y con qué cargar la representación para que ella sea una salida a la vida real por el teatro? Y otra preocupación aún más actual para los directores de hoy: ¿cómo lograr todo ello sin abandonar la ficción por prácticas que van más allá del teatro? ¿Cómo hacer viva, real, otra vez la verdad, el peso único de la verdad de la ficción?

Contra lo opaco del signo teatral he hablado de transparencia. He hablado durante bastante



Ilustraciones: Jesús Nodarse

tiempo de ello, de transparencia teatral. Es un término en el cual me he apoyado deliberadamente para escapar de lo que deseaba conjurar en teatro. Opacidad. Retórica. Mentira. Exceso. Imagen gratuita, virtuosa, dominante. Espectacularidad como sinónimo de seguro, validado de imaginación y trascendencia. También cuando he hablado de transparencia lo he hecho como un modo de aligerar la preeminencia de los entrenamientos psicofísicos barbianos que condenaban, en los años iniciales de nuestro trabajo, cualquier comportamiento cotidiano del actor en escena. La transparencia nos ha servido como conjuro para salir de lo típico, lo general, lo simbólico. Desde entonces digo que busco una escena transparente. Un actor transparente. Lo he dicho como conjuro, no como teoría general ni como poética. A través de la transparencia imagino el escenario limpio de peso, de lentitud, de exceso. Un escenario a escala de la gente que lo hace, donde los objetos y el espacio escénico permitan ver el fondo, un fondo cualquiera, un sustrato de verdades cualquiera, de experiencias

y no solo su materialidad misma, su orfebrería, su entorno simbólico. El rostro del actor y no la máscara teatral es transparencia para mí. La biografía colectiva y personal del actor en juego entrecruzado con un personaje es también la transparencia que nos ha permitido creer otra vez en un teatro hiperreal, ficcional, que transgreda la ilusión de realidad, la representación mimética, sin tener que renunciar a ficcionalizar el presente.

El problema es cómo renovar el pacto con la representación. Representar o no representar, he ahí el dilema. Cómo devolver a la ficción un lugar en el consenso de la verdad. Es la obsesión central de los escritos de Artuad, de las investigaciones de Brecht, de Stanislavski, de Grotowski y de tantos otros que llegan hasta la noción de lo posdramático. Cada período siente la oscilación entre barroco y vacío, entre exceso y austeridad, entre lo convencionalizado y lo real. Los recursos de libertad compositiva que las teorías posmodernas dieron al teatro de los años ochenta en el mundo y en Cuba, se agotaron de golpe para

mí cuando empecé a sentir cómo el teatro mundial, cansado de la orgía y el juego intertextual del imaginario de una época de revuelta formal y cultural como aquella, volvía a construir relatos de vida, a rescatar sujetos y escenarios posibles, creíbles, renovados. A creer en una escritura dramática acrecentada. Recuerdo mi entusiasmo por Koltès, luego por Sarah Kane tras años de desconocer el lugar del texto de autor, el peso subjetivo del lenguaje de un dramaturgo para una escena de lo real. Sentí de a poco, en esa transición de época, en ese cambio de paradigma, un gran alivio, pues el esfuerzo por hacer un teatro según los principios posmodernos me resultó siempre ajeno. Como tampoco sentía comodidad con la preponderancia del *training* sicofísico del actor barbiano que durante aquellos años prioricé en

Ilustración: Jesús Nodarse



mi trabajo en la búsqueda también de la verdad, de la presencia real, biológica, del actor frente a la retórica, la impostura de representar sin ser, sin estar, sin entender.

Cada director debe encontrar el modo de renovar ese pacto con la representación, con la ficción. Su lucha más ardua es encontrar las estrategias para hacer visibles las estructuras, la arboladura del mundo.

¿Cómo es mi teatro hoy? ¿Cómo consigue cerrar un pacto con el presente? ¿Qué estrategias lo sostienen, lo llevan adelante, lo alimentan?

Reducir. En nuestro montaje de *Aire frío* (2012) de Virgilio Piñera, reducir el espacio de representación fue una estrategia decisiva, ya usada con anterioridad en *Talco* (2010) de Abel González Melo, en *Final de partida* (2009) de Samuel Beckett o, más recientemente, en *Fíchenla, si pueden* (2013), versión de *La puta respetuosa* de Jean Paul Sartre. Aquella vez, en *Aire frío*, pensamos que la mejor manera de hacer creíble, atendible otra vez su historia, era acercar al público la representación. A la par de reducir al mínimo posible el área de acción, echar sobre los espectadores la realidad de la escena con toda la monumentalidad de sus paredes, con todo el mobiliario de su *living* para hacer más real lo real. Reducir para ampliar, para disponer dentro de ese espacio comprimido, atrofiado, un arreglo de composiciones y conjuntos según el uso de escorzos radicales. Luz Marina, la protagonista de *Aire frío*, trabaja sin descanso en su máquina de coser, ícono central de la historia de Piñera. Esta vieja máquina de coser resulta algo así como el altar de la protagonista, su ara, el lugar simbólico para su sacrificio personal y familiar. De eso trata todo. Lo esperado, por tanto, para el espectador, que por lo general conoce o cree conocer este clásico cubano por excelencia, es que este objeto tótem sea ubicado en un lugar desde donde se pueda sentir, observar y seguir con detenimiento el desgaste, la entrega, el envejecimiento progresivo, rutinario, absurdo de la protagonista en su lucha diaria por sobrevivir a la miseria. De completar esta lógica predeterminada, su carga retórica e iconográfica nos hubiese matado con su rutina. Su centralidad hubiese sofocado el deseo de seguir mirando de verdad. Distorsionar, entonces, su carga, aligerar su contenido simbólico, nos

llevó a ubicar la máquina contra la pared y a poner a la actriz de espaldas, lo que redujo finalmente el esfuerzo significativo de coser a un azar, a un estar. Luz Marina cosería de espaldas mientras Oscar, el hermano poeta, dormiría y escribiría junto a ella en el sofá aplastado contra el gran muro de fondo. Muro que de un modo intencional le negaba al ojo del espectador fugas, fondo, aire, sublimaciones espaciales. Todo estaba ahí, cerca, casual, de algún modo real, milimétrico, contingente, despojado de fondo, de belleza, de centralidad, de sublimidad. Algo azarosos, desubicados, frontalizados y a la vez desplazados, esos objetos de la tradición permitirían, según esta estrategia, un accionar nuevo, posible.

Por otra parte la falta de fondo, la reducción y la cercanía fortalecieron la idea de dispositivo, de instalación. Idea ya probada con anterioridad en el montaje de *Talco*, donde decidimos desde un primer momento no ilustrar los espacios del cine propuestos por el texto como lugar de la acción, sino por el contrario construir un dispositivo que contuviera como en una instalación los distintos espacios demandados: platea, baño, taquilla, etc. Fue así como en este montaje de *Talco* surgió por primera vez la idea de un muro central al fondo contra el cual se colocaría una estrecha pasarela como área de representación. Esta área de trabajo, mucho más estrecha que la creada posteriormente para *Aire frío*, pese a su diferencia, resultaba semejante a la otra por ser hija de la misma estrategia. El muro con su frontalidad y su cercanía aplastante surgió en *Talco* y luego fue reelaborado para el realismo de *Aire frío*. Un realismo encajonado, estrangulado, embalado, lleno de escorzos y superposiciones, levemente distinto al de *Talco*, que resultó ser un realismo de circo, con números de magia.

En *Talco* el dispositivo escénico jugaba con la magia, con un circo subliminal escondido en su funcionamiento: aparecían cortinas tras la puerta, tasas de inodoro donde antes hubo un pasillo o una taquilla de venta de boletos, pasillos despejados súbitamente, teléfonos camuflados en la pared, ventanillas escondidas. La realidad marginal más violenta presentada dentro de un dispositivo arquitectónico operado con el arte y los recursos de un circo secreto, silencioso e invisible, con el humor pueril de un circo no nombrado ni

mostrado. En *Aire frío*, y también en *Fíchenla, si pueden*, esto no funcionaba del mismo modo, el espacio en estos otros dos montajes posteriores no mutaba ni se metamorfoseaba como en *Talco*, más bien se aplastaba, se multiplicaba como hormiguero atacado por todas sus entradas, del que salían o al que accedían personajes a toda velocidad estrechando el espacio y acelerando el ritmo de la acción. No se trataba esta vez de crear solo ilusión de espacio real, también estaba la necesidad de asesinar el espacio, de castigarlo, hacerlo consciente, expresivo, no solo atmosférico o hermoso, también tangible y por ello presente, actuante. Su mera frontalidad, su estrechez y su promiscuidad introducían un ruido que comentaba y destruía la ilusión para hablar de algo que acontece ante nosotros. El ojo del espectador sobre las cosas para hacer reventar las posibilidades del realismo, más bien de un hiperrealismo atravesado sin escándalo por nuevas estrategias que no necesitan agenciarse abstracciones espaciales poéticas ni vanguardismos ajenos al universo visual imprescindible. Bajar la ilusión de la representación con la reducción, la estrechez y la compresión del mundo.

Al reducir el espacio, para favorecer la idea de dispositivo, redujimos como correlato los cuerpos, los gestos, las composiciones de esos cuerpos en escena, como ocurrió en *Talco*. En este montaje en particular ensayamos una peculiar economía del rendimiento de los cuerpos. En *Talco* la estrategia fue romper el estereotipo del marginal en escena, de larga tradición en el teatro popular cubano. Reducir al mínimo esa danza conocida de expresiones, brazos, gestos para esencializar los recursos expresivos del actor y facilitar la aparición en el personaje de realidad, piel, ojo, dolor, voz, biografía. En *Talco* redujimos, bajamos al mínimo cada gesto de los personajes obligados a estar dentro de un pequeño cubículo o sobre una estrecha pasarela contra el muro. Con menos espacio esta vez, con menos recursos a su disposición, el actor debía ser, no danzar, estar, accionar, no demostrar, contener, romper lo esperado y lo general. Al reducir, precipitas, aceleras el contenido. La vulgaridad rompe sus estereotipos y sus clichés contra ese dispositivo diseñado para ello y da paso a la dinámica de una acción real, defensiva, vital. Cerca del ojo público, contra el zinc

manchado y sucio que cubre el muro, que a su vez limita el mundo, lo corta, lo cuestiona, la idea de un personaje y un teatro vernáculos queda imposibilitada. La tendencia a mimetizar es alejada ante la idea de un teatro de la experiencia individual.

Acelerar. Otra estrategia para dar realidad tanto en *Aire frío* como en *Fíchenla, si pueden* o en *Talco*, fue acelerar el ritmo, las acciones, la emisión de las palabras, el flujo de las emociones. Emborronar la clásica armonía de las composiciones de conjunto en escena, el tiempo y el tempo de su evolución frente al espectador para intentar con ello atrapar el modo de conversar, de escuchar, de estar, de hacer pausas, de pensar y procesar pensamientos y sentimientos fuera y dentro de escena hoy día. Al acelerar provocas un tipo de simultaneidad, de hiperrealidad en los comportamientos que se acercan al modo real de relacionarse en la vida. Con esta estrategia se sobrepasa la dosificada y gradual expectativa de montar en el teatro la atención del público. Al acelerar fuerzas la realidad de este consenso y abres una brecha para lo real en escena. Acelerar el ritmo interno, según los modos actuales de relacionarse, de socializar en el presente, de comportarse ahora mismo, de ubicarse en el espacio junto a otros, cerca y lejos de los otros, con la intuición de la proxemia de estos tiempos, echa fuera de escena la belleza clásica de la composición convencionalizada que intenta repartir sentidos, jerarquías, belleza o elegancia en su visualidad, con su orfebrería realista. Desbaratar la forma de componer para recomponer la escena desde la pulsión caótica que permite organizar el flujo de la comunicación tal como es.

Violencia. En *Fíchenla, si pueden*, además de estas estrategias para cercar lo real, exploramos, como en *Talco* y en *Aire frío*, la violencia. Violencia de Luz Marina, física y emocional en la discusión final con los hermanos. Violencia de Lisi contra la policía, frente a la injusticia, el maltrato, el machismo total. Violencia del Negro contra el mundo. La irrupción irracional de la violencia en la escena de la ilusión, violencia de estos tiempos que atraviesa y elimina de la escena y fuera de ella, maneras, civilidad, equilibrio, lenguaje, y presenta lo que ya no tiene remedio, lo que no se resolverá en escena ni fuera de ella de otro modo. Violencia, síntoma, aceleración definitiva

que anula la jerarquía estética de la escena y entra por el ojo del espectador como eso que pasa y no puede ocultarse, falsearse, metaforizarse, contenerse. Violencia de Vania, en *El tío Vania* (2014), que tumba los libros del altar-librero de sus ideales, que corre con el cuchillo en la mano tras el cuello de su padre simbólico, espiritual. Violencia de Máshenka en *Talco* con su vulgaridad autodestructiva, final, contagiosa. Violencia que no deja en pie lo que teníamos acordado, que abre la puerta a lo que hay detrás de la ficción y la Historia, que hace añicos el balance de una escena que podría ser resuelta de otro modo, con otra sabiduría teatral, otra elegancia, otro *métier*. Violencia pautada pero violencia al fin: sucia, contaminada, abyecta como en *Talco*, con semen, sangre, mierda, orine; o emocional, catártica como en *Aire frío*; o patética, ridícula, vergonzosa pero confesional y biográfica como en *El tío Vania*. Violencia como método, como salida al problema de la escena y de la vida, como reacción a lo que pasa y conmociona porque no puede resolverse de otra manera, según otra *puesta* más elusiva, más griega. La simultaneidad y la dispersión controladas de la violencia, su explosión, su alarido a dos metros del público, en cápsulas cerradas de espacio que provocan asfixia, ira, miedo o risa. Risa a veces defensiva, estúpida, perversa, risa del público que también es violencia ejercida sobre la situación, sobre el trabajo de los actores. Risa que desata la negación, la no empatía, la sospecha de que hemos saltado junto con ellos a la constatación de un real que, como dijera Lacan, no encuentra un significante.

La versión. Siempre empezamos justo ahí, tratando de encontrar en el texto el relato que dé entrada al expediente de la realidad, esa otra gran ilusión en la que vivimos a tiempo completo. La falta de guión inicial lleva al desastre, a la imitación, al ejercicio profesional. Un guión que pueda ser entendido por los actores producirá un teatro menos enfermo. En *Aire frío* la jugada fue mover la historia de su época y dejarla abierta a cualquier tiempo cubano. En *El tío Vania* de Antón Chéjov hicimos lo mismo al desmarcar la acción de la Rusia decimonónica y conducirla a un territorio donde la gestualidad, el ritmo y sobre todo las biografías de los personajes nos recordaban un presente esencial, doloroso.

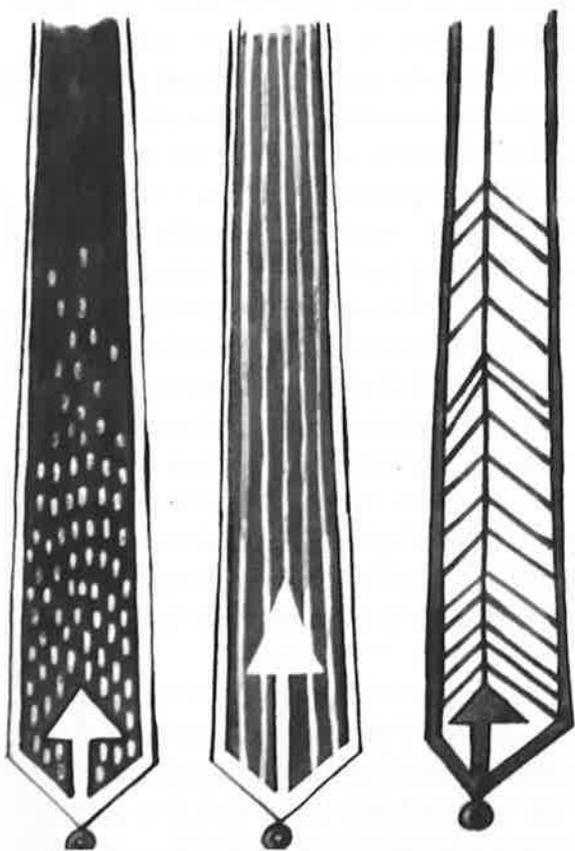
Quizás como en ningún otro montaje anterior, en *El tío Vania* la versión resultó el motor de la comunicación, su fundamento. Reconstruir el paisaje interior de las biografías chejovianas hasta llegar al punto perturbador de estar hablando de nosotros mismos. Hacer indefinida la mediación del personaje para hablar oblicuamente de nuestra mediocridad, de la caída en picada de nuestros

ideales y de la ceguera y la culpa que nos tocan en ello. Todo el dispositivo sostenido por este motor invisible, por esta ingeniería secreta, ardiente, confesional. Las demás estrategias son aquí secundarias a esta que buscaba finalmente no el ojo sino el corazón del espectador. En *El tío Vania* está el personaje y está la persona que lo hace, quizás como nunca antes, quizás como siempre. ♦

LA SIEMPREVIVA, 22 / 2016, pp. 95-97.

DIANELIS DIÉGUEZ LA O

La gestión pública en las artes escénicas cubanas: alternativas y estrategias



Según el *Diccionario básico iberoamericano para la gestión cultural*, esta es una disciplina nacida en la segunda mitad del siglo xx y se entiende como el conjunto de herramientas y metodologías empleadas en el diseño, producción y administración de programas o cualquier tipo de intervención que dentro del ámbito de la cultura creativa se realiza con la finalidad de crear públicos, generar riqueza y potenciar su desarrollo cultural en general. De este concepto de gestión derivan otros tipos de «gestiones» que pueden ser aplicadas al ámbito cultural o no, pero que obviamente en estas líneas estarán referidas al arte, la producción cultural y específicamente a los contornos de las artes escénicas. Dentro de estos otros tipos de gestiones aparecen la pública, la institucional, la alternativa y la independiente.

En el caso puntual del teatro en Cuba, es casi imposible separar la gestión pública de la institucional y estatal, entendiendo lo público como ese espacio que todos construyen, intervienen y al que tienen acceso, pero que rige, controla y administra la institución como «salvaguarda» de la política cultural del país a través del Ministerio de Cultura y sus dependencias. Por tanto, hablar en nuestra isla de una gestión pública en las artes

Ilustración: Eduardo Arrocha