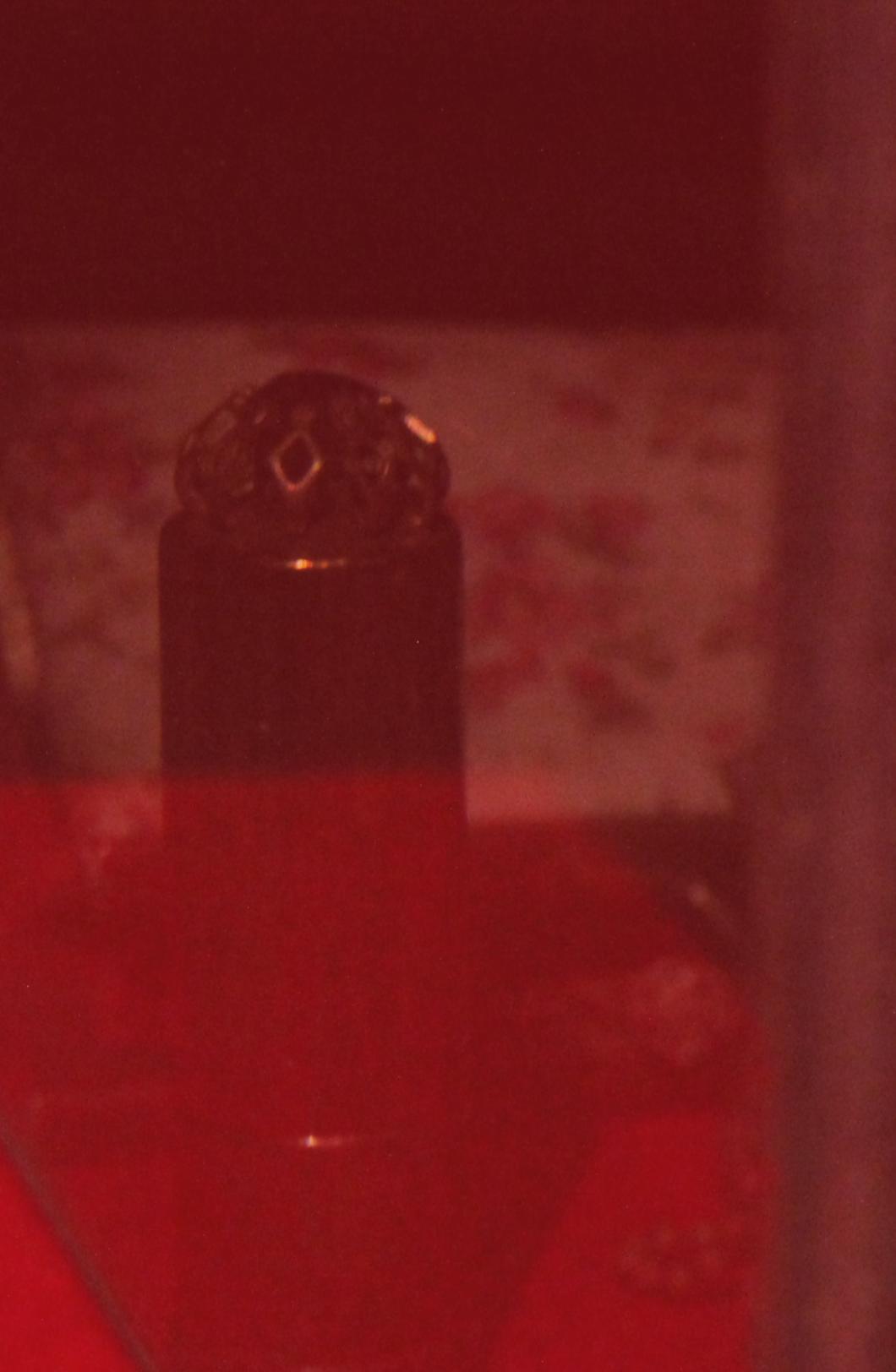


H A B L A
CHARLOTTE CORDAY POR
SEGUNDA VEZ

ediciones **sinsentido**







H A B L A
CHARLOTTE CORDAY POR
SEGUNDA VEZ



ediciones **sinsentido**



H A B L A
CHARLOTTE CORDAY POR
SEGUNDA VEZ

Nara Mansur Cao
Martha Luisa Hernández Cadenas
Habey Hechavarría Prado
Jamila Medina
Karina Pino
Andrea Doimeadiós
Yohayna Hernández
Jaime Gómez Triana
Ana Arzoumanian
Marian Dames
Marcial Lorenzo Escudero
Carlos René Aguilera Tamayo
Broselianda Hernández
Marta María Borrás

HABLA CHARLOTTE CORDAY POR SEGUNDA VEZ

ediciones sinsentido

La Habana, 2019.

Diseño: @_martikminipunto.

Edición: Martha Luisa Hernández Cadenas, Nara Mansur Cao.

Fotografías empleadas en el diseño gráfico de: Jorge Luis Baños, Hector Garrido, Abel Carmenate, Tony Alonso, Joanna Montero.

Consúltense fotografías originales en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1rKFLrb1P3QrV4SmfBvJF2w-b-Dj4bYP?usp=sharing>

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL VOLUMEN CON FINES LUCRATIVOS.

INDICE

<i>Sobre la conservación y el deseo. Charlotte Corday. Poema dramático</i> , Martha Luisa Hernández Cadenas	5-8
--	-----

CHARLOTTE CORDAY. POEMA DRAMÁTICO

<i>Charlotte Corday. Poema Dramático</i> , Nara Mansur Cao	13-35
<i>Ensayo para la ejecución de un crimen político</i> (Apuntes sobre Charlotte Corday. Poema dramático, de Nara Mansur), Habey Hechavarria Prado	38-43
<i>Nara Mansur y Charlotte Corday: de 1768 a 1969 revoluciones por minuto</i> , Jamila Medina	44-52
<i>El lenguaje habla al sujeto. Escritura autorreferencial en Charlotte Corday. Poema dramático</i> , Karina Pino	53-75

HABLA CHARLOTTE CORDAY POR SEGUNDA VEZ

<i>Charlotte Corday y el animal</i>	
Martha Luisa Hernández Cadenas, Andrea Doimeadiós	79-99
<i>Yo quiero estar ahí</i> , Yohayna Hernández	101-104
<i>Charlotte Corday, opinión crítica en escena</i> , Jaime Gómez Triana	107-112
<i>Museo</i> , Martica Minipunto	117
<i>Charlotte Corday. Poema dramático con música</i>	
<i>Habla Ana Arzoumanian</i>	125-126
<i>Habla Marian Dames</i>	128

CHARLOTTE CORDAY: SAGA

<i>Habla Marcial Lorenzo Escudero</i>	133-136
<i>Habla Carlos René Aguilera Tamayo</i>	136-137
<i>Charlotte y yo</i> , Broselianda Hernández	139-140
<i>Intercambio de correos entre Nara Mansur Cao y Marta María Borrás</i>	141-147
<i>Habla/hablamos por segunda vez</i> , Nara Mansur Cao	149-152

CODA

Sobre los autores	163-168
Sobre las fotografías	169



SOBRE LA CONSERVACIÓN Y EL DESEO

MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS

Nara Mansur Cao ha influenciado clínicamente mi escritura. Diagnosticó mi fanatismo como una elección de lectura para toda la vida. Las operaciones autorreferenciales y autotómicas de Nara afectaron de manera determinante la dramaturgia cubana contemporánea de las dos últimas décadas.¹ Puede reconocerse como irradiante de cambios sobre la escritura para el teatro y la poesía. Mi nominación ha sido leer inagotablemente su corpus, contagiarme de esa voz, su observación del tiempo, las palabras, su exposición.

Por la lectura de su *Charlotte Corday. Poema dramático* iniciamos un proceso de creación escénica en el 2015. Cada palabra del testamento poético sobre la Revolución Cubana, se leía como un manifiesto sensible de su generación. Nuestra intención, en una primera instancia, era habitar creativamente el lugar singularísimo de su declaración, colocarnos en el futuro de su poema. En un segundo nivel, fue suponer que los dispositivos escénicos y el procedimiento debían responder orgánicamente a las operaciones sobresalientes en su *corpus*.

Anteriormente, Gabriela Griffith, Carlos Alejandro Halley y yo, tuvimos una experiencia a partir de *Venus y el albañil*.² Aquel esbozo primigenio sobre la escritura de Nara, nacido de las aulas de la Universidad de las Artes, Isa, llegaba a su punto más profundo en la presencia de Gabriela. Un gesto de la performer hacia el final de la presentación sintetizaría los mecanismos de lectura performativa y sensorceptiva del cosmos Nara. La actriz, colocada detrás de urnas que contenían fotos y objetos personales, ritualizaba el deseo de quedar embarazada untándose en el vientre miel y calabaza. Para escucharla, los espectadores debían acercarse al museo vivo que se fundaba desde lo mínimo. Se diluía esa distancia entre el receptor y el performer, la delicadeza de unas manos que levantaban el vestido y pronunciaban: «Esta obra habla de ti y de mí», cambiaron mi perspectiva sobre lo que significa estar ante el otro, propiciaron un momento de intimidad y condensaron las –en ese entonces– permanentes disquisiciones sobre ficción/autoficción/prácticas de lo real/teatro documental.

Los primeros encuentros a partir de *Charlotte Corday...* en el Triánón mezclaban la euforia de conectar nuestros relatos personales con el poema dramático. Posteriormente, esa narrativa del recuerdo, anecdótica, autobiográfica, se tornaba documental cuando estaba marcada por los himnos y consignas de nuestra educación sentimental. Al

nublarse el hecho quedaba resonando un ritmo, un timbre de voz, el olor de un momento específico de nuestras biografías. Lo memoriográfico no tenía el peso del archivo, sino el goce del recuerdo colectivo, del reconocimiento común en una historia de lo sensorialmente distintivo.

Al inicio del proceso de *Charlotte Corday*... estábamos Gabriela Griffith, Andrea Doimeadiós y yo. Y aunque nos quedamos trabajando Andrea y yo, esos primeros encuentros marcaron lo que sería el laboratorio creativo. Al proceso se sumarían posteriormente nuestros padres, Osvaldo Doimeadiós y Aristides Hernández, Ares, Gente de Zona y su canción pegajosa, el LP original de la grabación del discurso de Fidel Castro declarando el carácter socialista de la Revolución. La incertidumbre en esta investigación tenía la pulsión de lo probado en Ensayo escénico sobre Venus y el albañil, qué pasa al estar realmente ante el otro. ¿Se acercarían a mirar a Gabriela de cerca?, ¿reescribiría *Charlotte Corday*...?, ¿recolectaríamos objetos, materiales, símbolos de una Charlotte Corday dramatis personae?, ¿Andrea musicalizaría los poemas, daría a las palabras un peso rimbombante y vivo?, ¿estaríamos escribiendo este libro sin saberlo?

Charlotte Corday y el animal, después de un recorrido por festivales en Cuba, se transformó en un trabajo más solitario como performer, en colaboración con Joanna Montero, Nara. Junto al propio padre de Nara creamos un site specific en el Museo Napoleónico que simbolizó un ensayo sobre el error y el riesgo. Por ello, siento que lo que mantiene viva esta investigación es la urgencia de crear un museo crítico de *Charlotte Corday*... ¿Qué aprendizajes/angustias/verbos se inscriben en esta historia?, ¿qué museo contendría toda la provocación que simbolizó *Charlotte Corday*...?, ¿cómo dejar huella de esa expedición?, ¿puede un libro ser un museo?, ¿puede un libro ser muchos libros y muchas formas de museografía?

Una parte inesperada de mis lecturas o ensayos es este libro. El libro que se repliega sobre aquellos primeros pasos tan autorales hasta un diálogo relacional con todos los primeros pasos en torno a *Charlotte Corday*.... No hablamos de totalidad, sino de deseos. En la instancia del deseo se desequilibran órdenes, se goza a destiempo, se lee libremente. En este libro cada testigo habla de los principios, los recovecos y la insistencia/resistencia que implicó *Charlotte Corday*....

Habla Charlotte Corday por segunda vez anuncia que el acto de habla, la suspensión de esa «segunda vez», son estados decisivos para un nuevo estadio en este proceso de autocuestionamiento perenne. Toda mirada por segunda vez puede ser recursiva. Este libro tiene el temperamento de una recursividad a punto de extinguirse, cuando parece

terminar vuelve a resonar el cuerpo y el gesto del personaje histórico, la bañadera, la guillotina, el desco de matar algo. Por «segunda vez» estamos aquí para presenciar un crimen.

Al unísono de *Charlotte Corday y el animal* –aunque era una idea acariciada por años–, Jaime Gómez Triana concebía su «opinión crítica en escena», al ensayar/montar la totalidad del poema. Su investigación se centraba en el lenguaje textual y las certidumbres que esas texturas imponían a la enunciación de la actriz, Liset Benítez. Desde una aproximación riesgosa, esta «opinión crítica en escena» se convertía en una traducción de lo que Gómez Triana se preguntaba sobre la dirección, la actuación o la dramaturgia. Su lugar era el del interlocutor ávido de devorar un texto y sus bordes a partir de su ensayo escénico. El corrimiento del homo crítico a este lugar de crisis, privilegia inmensamente la producción de investigación y conceptos, a partir de la construcción de sentido de una puesta en escena.

La experiencia del concierto de *Charlotte Corday. Poema dramático* que la propia Nara concibiera en Argentina se distingue, sobre todo, como esa interpelación autárquica sobre el deseo de la voz, el timbre, la sonoridad y la animación de lo escrito. Con una excelsa búsqueda sobre el ritmo, la dilatación de sonidos y palabras, el performance, a modo de descarga de jazz, equilibra la proposición autoral de mirar/versionar el poema dramático con la potencia del cuerpo. La voz como presencia, la inmovilidad y las manos apoyando la partitura textual en un caótico devenir. Este performance, representa la interrogante corpórea de Mansur sobre el efecto de la poesía y el delirio.

Charlotte Corday: saga bordea investigaciones que cronológicamente significaron los primeros acercamientos al poema dramático. El primero en Santiago de Cuba, con la dirección de Marcial Lorenzo Escudero, y el segundo en el performance de Broselianda Hernández en la 11na Bienal de La Habana. Estos procesos (d)escriben el temperamento de este libro: la vocación de la saga, hurgar en todos los espacios de interpelación al poema dramático y reconstruir los paradigmas de apropiación sobre un material riesgoso y poético. Los paradigmas puestos en discusión y el efecto que tuvo para diferentes artistas sumergirse en la lectura de Nara, se ilustran decisivamente en esta serialidad no calculada.

El libro, en su aglutinación seriada, contiene textualidades desechadas, defraudes y fracasos. No elude las reflexiones ensayísticas sobre los materiales porque también hacen parte de la experiencia y entrelaza visual y gráficamente lo que parece distanciarse temporal y conceptualmente. Los disensos sobre el crimen y la idea del crimen,

lo familiar y lo social, las microrevoluciones de una rebelión femenina en medio de tanta inercia, inesperadamente, estas vacilaciones conjugan los capítulos. ¿Cuánto más seremos capaces de sacrificar?, ¿cuánto sacrificaríamos por un cambio?, ¿qué repercusiones tiene este cambio?, ¿puede el teatro cambiar algo?, ¿los objetos?, ¿el recuerdo?, ¿cuánto dialogan los teatros sobre *Charlotte Corday*...?, ¿cómo dialogan estas lecturas clínicas, críticas, poéticas?

Siempre me pregunto por la palabra, lo ausente, lo borrado/borroso. El estado de inutilidad de un libro sobre proceso, de un libro que serializa lo que podría mantenerse extraviado/distanciado. ¿Qué intentan preservar los museos?, ¿qué intentan preservar estas páginas? La saliva, el meneo, las memorias de una escena y la liberación de muchos escenarios. En cada proceso intento revolucionar(me), que a veces implica autoflagelarme, callar, intento fallidamente, sin dudas, cuestionar mi aspiración al cambio y mi idea de cambio. *Habla Charlotte Corday*... es conspirar contra la pérdida, construir desde ediciones sinsentido un relato provocativo sobre el deseo Charlotte Corday....

Charlotte Corday es el símbolo de un gesto femenino que inicia la Revolución, radicalizar su gesto criminal nos ha salvado de muchos vencimientos. Recuerdo que en una crítica a la puesta en escena, cuando se presentó en el Festival de Teatro de Camagüey, se le preguntaba a la pieza: “¿qué sentido tiene todo esto?” Para quienes hemos sido Charlotte Corday en este archipiélago distante de la Revolución Francesa, el sentido primordial ha sido la museología de una Revolución Cubana dibujada desde su reproducción infinita y su singularidad.

Bienvenidos a la exposición de los restos y las posibilidades de incertidumbre, sin cambio, apenas un corte tajante, un chorro de sangre, una piel escamosa y llena de úlceras. Bienvenidos a la saga, a la temporada completa, a la ceremonia de inauguración que se inaugura como el recuerdo y la posibilidad.

NOTAS

¹ Uno de los autores más influenciados por su voz es Rogelio Orizondo, quien reconoce cuánto le marcó su formación en el curso de Dramaturgia que impartía Nara Mansur Cao, en la Universidad de las Artes, ISA.

² <http://ctda.library.miami.edu/digitalobjects/collection/cta0044>





CHARLOTTE
CORDAY.
POEMA
DRAMÁTICO

Charlotte Corday. Poema dramático
Finalista del I Concurso “Casa de América-Festival Escena Contemporánea”
de Dramaturgia Innovadora, Madrid, 2002.

Aparece publicada en
Un ejercicio al aire libre: Letras Cubanas, La Habana, 2004.
Charlotte Corday. Poema dramático: CELCIT. Dramática Latinoamericana, n. 260,
www.celcit.org.ar/bajar/dla/260/
Charlotte Corday. Poema dramático. Tablas, n. 3, Vol. LXIX, septiembre-diciembre,
La Habana, 2002.
Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro: Ediciones Alarcos, 2009, 2012.
Premio Nacional de la Crítica Literaria en Cuba, 2011.

CHARLOTTE CORDAY. POEMA DRAMÁTICO

NARA MANSUR CAO

dice Peter Weiss:

“Charlotte Corday llega a la capital
Todas las ventanas están adornadas
Todavía del viaje está un poco cansada
Pero nada de echar un pestañazo en el hotel
Al despuntar el alba va al Palais-Royal
Donde le han recomendado un vendedor de puñales.
Bajo las arcadas en las vidrieras
Ve mil clases de esencias y cosméticos
Por todos lados la abordan y la invitan
Trucos le ofrecen contra la sífilis
peras, esponjas, frascos, condones
todos los quincalleros la acosan.
Pero ella es sorda a las seducciones
Va derecho a la tienda
Y compra un puñal de mango blanco.
Oye el canto de los pájaros en las Tullerías
Y el perfume de las flores llega hasta ella
Pero aún así sin una mirada a las perfumerías
Se engolfó resueltamente por las callejuelas
En donde el olor de las flores se mezcla al de la sangre
Donde todo el mundo silba aplaudiendo
El desfile de las altas carretas
Colmadas con sus fanteches gigantescos”.

EL DOCUMENTO

HABLA JEAN PAUL MARAT:

Cuando Charlotte Corday asesinó a Jean revolucionario francés Paul Marat, ella se convirtió en una mártir de una causa perdida.

Llevada en una familia aristocrática en 1768, Charlotte Corday creció para arriba con las lecturas de Rousseau y de Corneille. Algunos eruditos creen que encontraba en esos libros antiguos el amor, que la hicieron trabajar de una manera blanda su cerebro que se moldeó en una idealista desesperada, aislada de la realidad del día y de la noche. Ella creyó que un solo acto violento podía restaurar el orden a Francia. Si su acción fue justificada o no, nadie niega que su belleza, tranquilidad y estoicismo la hacen una figura intrigante de la Revolución Mundial.

Aunque mucha gente ha visto la pintura startling de Jacques Louis David de la muerte de Marat, personalmente ella puede que no sepa, que no haya sabido a lo que condujeron las circunstancias de su fallecimiento sangriento. Junto con Robespierre y Danton, Marat demandó que solamente la Revolución podría crear un nuevo Estado y así que extartilló con dinamitrión el reinado del terror, durante el cual los aristocrats y los republicanos resolvieron igualmente su sino en la guillotina. Determinando al instante la sangre de sus ciudadanos y compañeros. Corday accedió al hogar parisiense de Marat bajo la máscara de que ella tenía información fideligana con respecto a las sublevaciones. Tres veces tocó a su puerta en la rue des Cordeliers. Marat se bañaba casi todo el tiempo, tenía todo el cuerpo cubierto de llagas, de musgo de playa, estaba inflamado y se sabe que no se defendió cuando Corday hundió el cuchillo en su pecho.

Diez días estremecen al mundo, Charlotte Corday pone en cortocircuito su vigésimo quinto cumpleaños, asciende al andamio de la fama con el pelo corto y un tinte ecológico. El verdugo después de bendecir su cabeza con su propia orina espumosa separó para algunos miembros de la audiencia mechones del pelo de Corday, que después usaron los pacientes de escarlatina del hospital más cercano. Algunos de los que asistieron al corte de cabeza de la asesina y contrarrevolucionaria, dicen que un chorro de agua sobrevino al sol de aquel día de julio. La historia dice que ella es un mito, una desconocida que se convirtió en la asesina más céle-

bre de un político cualquiera. En la matanza de Marat, Corday le dio un giro irónico a las circunstancias de la causa revolucionaria, dio excusas a los opositores y repartió el terror como terrón de azúcar para los que toman té como lo más natural del mundo.

Charlotte le apuñaló:

– “La terrible desgracia que tengo me da derecho a pedir vuestra amabilidad... hoy 13 de julio de 1793... me da derecho a pedir vuestra cabeza”.

– “Dispondréis esta asignación para esa madre de cinco hijos cuyo marido murió en defensa de la patria...”.

En el suelo se ve el puñal caído. Una sombra clara asciende en diagonal evocando la huida de la vida del cuerpo agonizante.

Después de que Charlotte Corday matara a Marat en su baño fueron a la habitación de ella y encontraron la Biblia abierta en la historia de Judith, y sus palabras que por conocidas no debemos olvidar aquí:

“Vivo para cometer el crimen que salve a la Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes”.

EL POEMA DRAMÁTICO

OPENING:

1

Estamos reunidos en la funeraria. Mis abuelos han muerto. Estamos reunidos mi madre, mi padre, mi hermano y yo.

Creo que nunca hemos estado en los Estados Unidos (de Ánimo).

Nunca antes habíamos sido tan tolerantes unos con los otros.

Nunca antes sentí que necesitáramos tanto

Por suerte alguna única muerte.

Tan solos los cuatro juntos en la funeraria.

Hoy es un día del año 1990.

(Apagón.)

El farol con el que mi abuelo hizo la campaña de alfabetización alumbraba la pequeña sombra del ataúd.

La señora que limpia la funeraria nos trae café. He sentido ganas de preguntarle a los muertos en las capillas algo del pasado.

Mi amiga me pinta las uñas para consolarme: llegó ayer.

Trajo un álbum de 402 fotos y me lo muestra.

Especialmente me gustan las fotos del río que separa

Boston de Cambridge, el campus de Harvard.

Especialmente mi mirada se llena del paisaje agrícola, agrario, de Afganistán, y sus muertos, y más muertos y muertes.

Pero también soy un poco feliz de mi familia, de mi farol.

Que ninguno de nosotros haya estado allá.

Prefiero que mi abuelo haya muerto así

Sin saber nada, sin noticias.

HABLA CHARLOTTE CORDAY

2

Charlotte Corday, originaria de Caen, provinciana y un poco noble

Lleva un lindo vestido y zapatos última moda

A juicio de los historiadores

es una persona muy presentable...

Honorable público:

Excrecencias, majestades de todos los países

uníos los unos a los otros

Hoy 13 de julio de 1793 vais a ver

la gran noche caer sobre el héroe en su bañera:

“Nuestro espectáculo será el de Jean Paul Marat y su agonía

la cual como todos sabemos tuvo lugar en su bañera

bajo la mirada vigilante de Charlotte Corday”.

Estoy aquí preparando el arma, ajustando mi corsé

Masturbándome con el futuro destello de la llamarada

sueño con el cadalso, con mi tálamo nupcial.

3

¿Qué país es este donde el sol es espeso y sólido
como el de los mataderos?

¿Quiénes son ustedes?

¿Por qué bailan, qué es esa risa que los sacude?

¿A qué aplauden?

¿Qué país es este

donde la carne robada yace en el pavimento,

qué caras son estas?

Cuanto más extranjeros vi, amé más a mi Patria.

4

Antes pensaba en la impresión de mi persona

ese momento de exposición de mi naturaleza

descomponiéndome.

La verdad es que casi nada antes había estado

organizado
compuesto
orquestrado.

Antes pensaba en la impresión de mi país sumergido
en los campesinos, en las calles, en la basura.

Antes pensaba en la impresión de mi dentadura
en un sandwich de queso azul.

Antes solía encontrar a los revolucionarios en la escuela

Antes

Antes.

5

Debo recoger las firmas de los interesados en asistir al ajusticiamiento. Los verdugos han afilado bien la cuchilla. Los condenados rezan sus últimas plegarias, quieren papas fritas, huevos fritos, jamón. La cercana muerte los libera del colesterol acechando. Debo recoger la firma del que se autopropones para, para, para....

Debo, debo, debo, debo, debo

Quiero, quiero, quiero, quiero

La revolución enseñó que las flores a veces son arrasadas por los tanques. Qué significa una bañadera de sangre frente a la sangre que falta por derramar. Al matarlo a él salvo a miles de hombres. El clamor está dentro de mí. Lo que debo decirle a él, no puedo escribirlo, no puedo cuchichearlo, quiero hundirme con mi puñal de mango blanco. Los monarcas son buenos papás a cuya sombra todos vivimos en paz. Además, por qué hablar de la falta de respiración. Hablemos de las colectas de ropas, de las sopas populares, del auxilio médico, de los dulces favores de nuestros padres espirituales, del libre pensamiento en las funerarias. La revolución enseñó que las flores son arrasadas por los tanques. A veces. No digo la sociedad, digo la revolución. Digo “la revolución de la revolución de la revolución”.

Somos los inventores de la revolución pero todavía no sabemos utilizarla.

Oh, padre. Pater. Patético. Padre patético. Paternidad patética. Papá
desempleado. Papa. Patata. Papilla.

Papa móvil. Pa lo que sea Fidel pa lo que sea.

Pa (onomatopeya de ráfaga de AK-M)

6

Para distinguir lo falso de lo justo hay que conocerse

Yo

yo no me conozco.

Cuando pienso que descubrí, que conocí algo

una joya, es decir, una persona

es decir, el amor

al punto dudo.

Y enseguida trato de olvidarlo

destruir la ilusión para que no me destruya a mí.

La única verdad es mi torcedura,

como una puta, una veleta encima de un molino

no sé si soy el verdugo o la víctima

el instrumento de tortura o la enviada de Dios.

7

Soy una asesina

pero esto no es una identidad

como si algo fuera una identidad

En realidad, nací en Latinoamérica

comí muchos frijoles mágicos desde niña

chícharos verdes

me recibí de enfermera, estoy lista para curar

si se quiere, si se mira

con cristales polarizados de policía

¿existe alguna relación entre enfermeras y policías?

¿entre enfermedades y políticos?

¿entre la policía política y los enfermos flores?

¿entre usted y yo?

Soy una donación de sangre voluntaria

soy una principiante
soy una heroína
Tengo miedo de enfermar de cáncer de útero.
Ahora
¿qué significa la complicidad civil?

Sólo tendré reposo el día que encuentre al hombre
que sepa ironizar mi crimen:
Marat parece entender mi lado neurótico.

¿Quién es la muchacha de seno húmedo
y vientre húmedo, echada boca arriba
que se pone a soñar con refajos
de tela basta?...
¿Quién es la que ve la cabeza rodando de Marat
cuando menstruaba su muerte?

Siempre he sentido un profundo resentimiento
hacia los de mi clase que no se conforman
y quieren patear aún más
a los ninguneados de abajo
con la guardia en alto.
Siempre me he sentido la extraña
que de una manera extraña
nunca ha tenido el mismo tipo de trabajo
nunca ha pertenecido a nada preciso:
un cuarto de hotel
un perfume
¿En qué consiste mi impostura?
¡ Igualdad, libertad, fraternidad !

Era la hermana de mi hermano
tenía con él una historia común
una especie de trágica añoranza común
con mi hermano
las mismas cosas de la infancia

las mismas comidas
los mismos juegos con mi hermano
los mismos muertos
Cuando era adolescente llegué a pensar
en un matrimonio perfecto entre mi hermano y yo.
Me sentí deplorable, me sentí una novelita de deshecho
una novelita rosa es una rosa es una novelita es un deshecho
En medio de los escombros de la guerra
semejantes pensamientos, ¿para qué?
Mi hermano y yo cada domingo preparamos
un almuerzo revolucionario
mojamos el pan en el huevo frito
Amanecíamos jugando en la cama de nuestros padres
y la revolución aparecía de manera rápida
en la televisión, en la esquina caliente.

8

¿Qué hago con mi padecimiento?
¿le pongo dorador?
La playa me cura de mi fantasma:
el asesinato que voy a cometer.
Mi crimen me libera de la enfermedad que me aqueja
una insolación, un deseo criminal de desolación.

Sólo podré recordar un “matisse”
Una mutilación inocua de mi memoria
¿por qué, por qué, por qué?
un fragmento de una conversación telefónica
Recuerdo, subrayo, marco la frase final:
Muerte a Marat. Muerte a Marat. Muerte a Marat.

9

Convéncete de eso. Morir. Su muerte nos devolverá la paz.
Restaura el comportamiento democrático
a nuestros ciudadanos
A nuestros antiguos compañeros, permíteles

un armisticio, un balbuceo, un ardid.
El muy ladino todavía quiere hacer creer
que el terror será breve
pero sabemos lo que es para él la grandeza de nuestra nación.
Charlotte Corday, suprime ese heroísmo
Mófate de Francia y de todas las naciones.

10

El exilio para mí no ha comenzado aún.
Aún sueño con mi país. Aún sueño con mis juguetes. Aún sueño
con tu cuarto. Aún sueño con mi abuelo. Aún sueño con una asam-
blea. Aún sueño con una votación no unánime. Aún sueño con mi
mejor foto. Amanezco creyendo que Notredame está en tu cuerpo.
Mi nombre, Charlotte. Y quiero estar ahí.
Muerte a Marat, Charlotte.
Sí, yo soy Charlotte Corday. (Salida de Cecilia Valdés, en la zarzuela
homónima.)
Convéncete de eso, camarada Corday.
Nos debemos a la libertad.
Nuestro deber es instaurar un régimen de amante subjetividad.

11

Todos los hombres sueñan lo mismo:
llegas a la cama con ellos
llego a la cama con él
y comienzan a representar: (¡Ah, los actores!)
Yo soy el Lobo y tú, Caperucita Roja
ahora llego de improviso a tu ventana
eres una virgen encerrada en una nevera
eres una puta de salón, soy un nuevo cliente
eres muda, eres retrasada mental, tienes hemorroides
Soy El Gran Gatsby
Tengo un dispositivo equino.
Y una pone su cara y su mente
y yo pongo casi todas las velas y mi lencería recién comprada,
tan incómoda

para creer en el mejoramiento humano
mis sábanas planchadas...
Después de tantos “si mágicos” debe llegar
el amante, el héroe, el cómico

Oh no
otra vez la supuesta inmensa dicha
se posterga.

Exijo que se abran los graneros para aplacar el hambre
Exijo que las tiendas pasen a nuestra posesión
Exijo la movilización inmediata de todos para poner fin a la guerra
que sirve de máscara a la especulación y luto en nuestras familias
Exijo que los culpables corran con los gastos
Exijo que nadie se declare inocente
Exijo que se borre de nuestros espíritus
la idea de un gran ejército, de un equipo olímpico,
que la revolución dura lo mismo que el orgasmo:
en un minuto el rayo cae, consume y deslumbra

12

Querido amigo mío:

Tampoco es seguro que yo esté tan cerca de Notre-dame
pero la muerte de Marat es un hecho.

Antes debo velar porque mis padres puedan camuflarse
en una jubilación decente o en otra cédula de identidad
e ir a criar ovejas allí donde los campos han sido segados
exquisitamente.

Querido amigo mío:

La muerte de Marat es un hecho
el crimen está a punto de ebullición
Cuando vuelvas a Notre-dame
no preguntes por quién doblan las campanas
doblan por mí.

13

Pero yo sé que mi crimen no mejorará nada
pero yo sé que mi crimen hará estallar lo más podrido
pero yo no sé qué me pasa.
Yo vi correr a las mujeres llevando en sus manos ensangrentadas
los sexos cortados de sus esposos, al volver de la guerra en África.
Yo sé que Marat es el menos culpable
pero mi mano criminal
es demasiado breve para alcanzar a tanto simulador,
hombrecitos con pretensiones y torturadores
que no le hablaron a Jean Paul Marat como a un hombre
simplemente como a un hombre.
Marat es un hombre, un perro, un desinfectante
demasiado caprichoso
demasiado padre de quienes no son sus hijos
demasiado entusiasmado por chistes apócrifos
no supo instaurar la boutique
de la internacional revolucionaria.

14

¿Qué país es este donde el sol es espeso y sólido
como el de los mataderos?
¿Quiénes son ustedes?
¿Por qué bailan, qué es esa risa que los sacude?
¿A qué aplauden?
¿Qué país es este
donde la carne robada yace en el pavimento,
qué caras son estas?
Muy pronto se agruparán en torno mío
contra mí esas caras
con sus ojos, con sus bocas, con sus lenguas
vendrán a prenderme.
Cuantos más extranjeros conozco, amo más a mi Patria.

¿Y yo? ¿Por qué llevar el ramo de flores al Rey
para volar juntos hasta una fosa común?
¿Por qué auto - destruirme?

¿Por qué auto - exponerme?

¿Por qué auto - grafiarme?

He pensado en lo que sé hacer
he pensado en lo que puedo hacer para ganar dinero:
¿cómo puedo vivir con el sudor de mi frente?
un oficio, un negocio,
alguna habilidad extraordinaria
Pero no sé coser a máquina, no sé manejar un auto
no sé latín, no sé cocinar
me cuesta llegar, no sé exactamente
a dónde.
Entonces,
me proponen para mensajera de la muerte.
Soy la que debe morir después del asesinato,
porque después no sabré hacer más nada que matar.

Además, cada vez que sirvo café
un poco del líquido se derrama en el plato
y entonces queda nadando
la taza sobre un agüita carmelitosa.
Algo así es un impedimento definitivo para ser
por ejemplo, secretaria, pantrista, espía.

Además, quiero liberarme de mi mirada sobre mí
no quiero ser más el personaje y la espectadora de mis actos
simultáneamente.
Quiero estar libre de mi mirada
doble
quiero estar libre de acusarme, felicitarme, maltratarme, esperarme.

¿Y después?

¿Y el pasado y el presente?

No me siento una asesina cuando arreglo el escaparate
y ordeno el patrimonio sobreviviente
Siempre

extraño mi casa, los muebles
la ropa de verano, la ropa de invierno
los sombreros, las mantas
cuántas ganas de comprar todo el maldito tiempo.

Si hubiera podido dedicarme por entero a un oficio
quizá hubiera sido repostera
una vez preparé “Islas flotantes”:

Más allá de las islas flotantes:

“Bata seis claras de huevo a punto de nieve y agréguelas
poco a poco seis cucharadas de azúcar. Hierva la leche con canela,
limón y sal. Cocine las claras batidas en la leche caliente.
Cuele la leche que le quedó y mézclela con la maicena y las yemas.
Cocine hasta que se espese. Sirva la crema en una dulcera
y póngale encima las “Islas de Merengue” de modo que queden
flotantes sobre la natilla, que no debe quedar muy espesa.
Polvoree las “islas” con canela a la usanza antigua.
Rinde para once millones de raciones.

Me cuesta demasiado esfuerzo tener claras
tener llenas/yemas las relaciones con los objetos
por ejemplo:

Mi afán por el cuchillo y por la batidora Osterizer
Amo ambos objetos por igual
uno produce la sangre muerte; la otra, las dulces islas.
Las Islas flotantes son las sobrevivientes
de la devastación de la tierra sólida
Las Islas salvadas...
Los sobrevivientes flotan en el Golfo de México

La muerte de Marat se hunde en el tiempo.

15

Soy una impostora, es una lástima
Mi abuelo, cuando triunfó la revolución

ya tenía olor a naftalina
así decían que olían los comunistas:
Roberto, hueles a naftalina
a ropa guardada, a cucaracha vieja.
Roberto era mi abuelo,
un militante del Partido Socialista Popular
un hombre enamorado
que lloraba con lágrimas del alma
y no con lágrimas de pura estética.

Como la bañadera en que siempre aparece Marat
Con sus llagas ardientes y su respiración fatigosa
en una agonía eterna, escribiendo lo mismo siempre
sus discursos sobre la electricidad y la corteza cerebral

...

es un error
adentro de la bañadera no hay agua.
Está el alma en el cerebro.
Las putas de Pigalle traen sus joyas para que se rasque.
Los ejércitos del hijo de Córcega extienden el botín.
Marat ama la sonrisa de los niños, de las vírgenes
dicen que algo así sienten los verdugos
una especie de alegría ingenua, indolora
irresponsable
por estar a salvo de gente como ellos mismos.

Marat, qué han hecho de nuestra ilusión
Marat, mañana será muy tarde para esperar
Marat, seguimos siendo los pobres diablos
Marat, qué ha sido tu vida en tu bañadera.

Para mí hasta la alegría duele,
el placer duele
El Gran Besador duele.
El Gran Mutilador muere.
Por fin un día se realizará la armonía del hombre

consigo mismo y sus semejantes.

Un, dos, tres, cuatro, treinta y tres años de dolor.

HABLA JEAN PAUL MARAT: DISCURSO A MI PAÍS

Soy más robusto que la mayoría de los que transita por la pasarela
Me atrevo a mostrar el bulto de mi entropierna.

Muestra soldado, tu herida
Muestra tu deformidad
Muestra soldado, tu herida
Muestra tus trofeos de guerra
Muestra tu verruga, tu barriga, tu vergüenza
Muestra tu deslizamiento, muestra tu herida
pueblo de Francia.

Querido ciudadano,
Tus rodillas fornican sin el ímpetu juvenil
Muestra a los otros que puedes ver las cosas más sencillas
Muestra el precio: no compres, no vendas
Mantén esa especie de firmeza paranoica, agazapada
Muestra la organización del tedio,
ciudadano.

Muestra, demuestra, muestra
Muéstrame pueblo,
Muéstrame Francia, tu pecado, tu culpa, tu promesa.

Querida Revolución,
Muestra la sanguinolencia de tus abrazos
el estado de ánimo de los compañeros
¡ Libertad, fraternidad, igualdad !
Este hecho, estos hechos, estas pulsaciones
serán el fin de la traición
de cualquier posible resurrección.

Queridos pedagogos:
Es preciso enseñar el francés
como una cuestión de vida o muerte,
nuestro idioma debe adherirse a la lengua
brotar de la carne espinosa y estallar.
Gritar, vociferar, eludir
cualquier síntoma extranjero
sobre nuestra bandera tricolor.

Francia, oh, tú, mi país
Enjuaga tu estigma de modistos y cortesanas
Sobre este papel estampamos nuestra fe.

Muestra Francia, tu arte, tu ansiedad
Es preciso mostrar

Muestra Francia, la huella
el mar que te separa del mundo.
Muestra país, tus perfumes
Huele Francia, mi aliento
aquel residuo de mi eyaculación
mis esperanzas
Muestra tus souvenirs.

Muestra hombre libre, tus sospechas
Muestra ciudadano de a pie, tu ojo sensible
Mi único objetivo es mostrar
hoy
“cuando por fin parece que estamos de acuerdo
en que queremos otro país,
y enjuiciar a los que nos robaron tan descaradamente.”
“No podemos desperdiciar este momento.”

HABLA CHARLOTTE CORDAY POR SEGUNDA VEZ:

1

A los treinta y tres años quiero desembarazarme totalmente, de una vez, del concepto de política, porque me parece fatal e inutilizable. He fundado una Organización para la Democracia Directa, que se refiere muy directamente a la vida y a la muerte en este país, al declinar o a la ascensión.

He venido para entregar una carta:

Muestro compañero, mi venganza

Yo, ciudadana de a pie, muestro mi ojo sensible, mi catarata

Mi único objetivo es mostrar

Hoy

cuando por fin parece que estamos de acuerdo

en que queremos otro país,

no puedo desperdiciar este momento.

¿Marat, conservas todavía toda tu memoria

en el fondo de tu bañera?

Marat

te amo, te amo, te amo

(Ejecución del crimen: Charlotte Corday asesina a Jean Paul Marat)

2

Uno pudiera hablar de la ética de los parques

de viejos árboles cercenados

de una especie de virilidad diluida.

Uno pudiera hablar de la ciencia y de la técnica.

Uno pudiera desnudarse una misma y mostrar el horror de una misma.

Uno pudiera perdonar a Marat

un día como hoy compartir la culpa. (Picar el cake.)

Frente a su retrato uno pudiera cambiar de opinión,

es decir, no asesinar a Jean Paul Marat hoy 13 de julio de 1793.

Y dar comienzo al cabaret o al guateque campesino... (Música.)

Y dar comienzo a los improvisadores
para que propongan la alegría futura
la canción incierta:

Uno se pregunta si las personas sin alegría
podrían construir algo, la revolución, por ejemplo.

EL CANCIONERO

Quiero un vestido.
Quiero un destino.
Quiero un castillo.
Que no haya mucho frío
que el sol no me quemé
ni me arrugue la apetencia
de decirte mi delirio
mi solsticio revolucionario.

En julio como en enero
un invierno, un paraíso
una bañadera con gel.
Bañarte con agua de rosas
bañarme con agua de tu boca.
Así murió Marat
enamorado
flechado
incrustado
voilà.
¿Decía?

Adiós a las armas.
Adiós a los naufragos.
Adiós a la guillotina.
A los paredones.
A los barbudos.
A los bandidos.
A los malhechores.

Es la hora, Marat.
Ha llegado tu hora Marat
de darte un beso
de darte un plato de sopa
de darte tu merecido.

Mariposa que retoza
mi canción junto a tu boca.

Marat, Marat, Marat.
Un héroe sacrificado.
Una vida resucitada.
Un personaje, una revuelta.
Una clase, un panfleto.
Un bombín de Barreto.
Ponte pa' tu cartón (de huevos).

A dónde iré después de la locura
después del hospital
de la cura que no me cura.
Un doctor, un cirujano, una pastilla
para olvidar que lo maté.

Te maté Marat, te voy a matar Marat.
A liquidar.
A enemistar.
A maldecir.
A desmembrar.
A descorchar.
A acribillar.

Te maté Marat, te voy a matar Marat.
A estornudar.
A amonestar.
A amonestar.
A desvestir.
A maquillar.
A destupir.

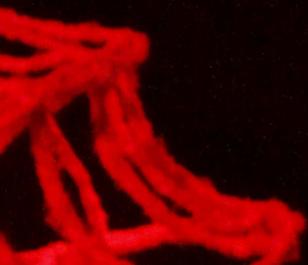
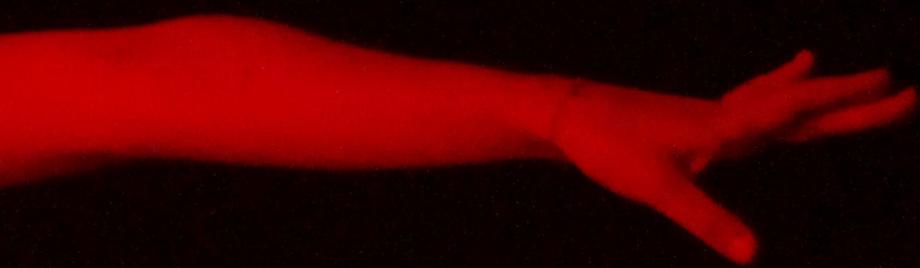
Te maté Marat, te voy a matar Marat.
Porque mi gente quiere comer
en una mesa grande langosta

camarones, mariposas, estricnina.
Y voy a darle lo que ellos quieren
porque yo soy lo que tenían que tener.

La que se entrega, la que más ama
la que no pide, que se despide
la puta más compañera
la compañera más puta
del solar, del penthouse, de La Timba
pan con guayaba y queso crema.
Para los niños, y la esperanza
de que ellos crezcan sin cortapisas.

Que viva la revolu.
Que viva la re-voltaire.
la revoltosa revuelta revolucionaria
pa' lante, pa' lo que sea, pa' que me aguanten
pa' luchar los combatientes.
Hasta la victoria siempre.
Hasta la victoria siempre.
Hasta la victoria siempre.





ENSAYO PARA LA EJECUCIÓN DE UN CRIMEN POLÍTICO

(APUNTES SOBRE CHARLOTTE CORDAY. POEMA DRAMÁTICO, DE NARA MANSUR)

HABEY HECHAVARRÍA PRADO

I. Aquí tratamos sobre la ejecución impostergradable de un crimen político. Este es un tratado acerca de una antigua práctica humana, tan remota como la supervivencia, el rencor y la violencia. Es un ensayo urgente para escapar del azar e impedir que la soberbia y la crueldad gobiernen el impulso. Aquí se trata de exponer razones, no de justificar lo que resulta inevitable. Tampoco se hablará de dudas porque la hoja del cuchillo nunca tiembla. Aunque la historia de la humanidad sea, en esencia, la historia del crimen, la ejecución no debe ser una fría y vulgar vendetta política. Será más bien un acto de compasión.

II. Según la “secreta forma del tiempo” existen semejanzas entre ciertos magnicidios que parecen montados desde una concepción histórica de la representación: Lumumba, Kennedy, Gandhi, Sandino, Kilpatrick, Martin Luther King, Trotski, Oloff Palme, tantos otros. Tales magnicidios prueban con el derramamiento de sangre el fin del diálogo, la frustración ante la búsqueda del entendimiento mutuo. Avergüenza, además, instrumentar la vida humana como un mensaje, un escarmiento. Pero las muertes de los ciudadanos franceses Luis Capeto, Maximiliano Robespierre y Jean Paul Marat acuerdan la circularidad infinita donde, en una misma persona, se funden el héroe y el traidor.

III. El revolucionario que influyó en los acontecimientos ocurridos en la Francia del siglo XVIII, el intelectual de ojos y piel enfermos

que hizo guillotinar a sus opositores, el protagonista excepcional de la acción pública fundamentada en los derechos del hombre, y los sagrados principios de libertad, igualdad y fraternidad, no coincide con el personaje de Nara. Más cerca está del hermoso joven que todavía entrega el espíritu en el óleo de David. El Jean Paul Marat de Nara Mansur vocifera lejos del pedestal y de las masas. Lo imagino susurrándole a Charlotte encendidos decretos oficiales, ensoñaciones políticas, como si fueran versos de su propio cancionero. Marat es una imagen vaga, casi ausente, permanece al fondo colgado del ciclorama. Charlotte trae a primer plano su apariencia cándida y perversa, muestra la imagen de una amante, una patriota y de ningún modo el arma asesina de la reacción, tal cual la historia la recuerda.

IV. La Charlotte “cubana” nace de la Charlotte germana del Peter Weiss obsesionado con la Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representados por el grupo de actores del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade. Deambulando por hogares y trajes, ideologías y matrimonios, Charlotte fue primero “Carlota Corday”, versos del libro *Mañana es cuando estoy despierta* (Colección Pinos Nuevos, Letras Cubanas, 2000) que, parafraseando a Weiss expone la situación luego desarrollada:

“Soy una muchacha de seno húmedo
y vientre húmedo, echada boca arriba
que se pone a soñar con refajos
de tela basta... Y la cabeza rodando
de Marat cuando menstrúo mi muerte”.

Después fue Carlota Corday, poema inédito compuesto entre los años 2000 y 2001, donde ya encontramos, gracias a una longitud compro-

metida, los motivos para la ejecución del asesinato:

“Quiero evitar a Marat la vejez
la adicción de la próstata intraquila
en noches donde no seré yo la que duerma
sobresaltada a su lado”.

Y casi al final del texto se replantea el asunto:

“Hago esto por el gran amor que siento por él,
cuando era niña, una vez, me cargó sobre sus hombros
en una manifiestación.

Amé su retrato en el comedor de mi casa.

Marat, la próxima víctima de mi cuchillo de utilería.

¿Por qué sólo se conoce la imagen de su muerte?”

No satisfecha con la escritura poética de implicaciones teatrales, abandona las constantes didascalias de lugar y la acción criminal eróticamente repetida. La poeta encuentra la voz de Marat, supera la forma del monólogo e inicia una cadena de versiones que fraguaron entre 2001 y 2002 en el actual poema dramático Charlotte Corday.

Los tres estadios –“versos”, “poema” y “poema dramático”– recogen el tema de la muerte, suceso natural y recurrente, unido al contraste que forman la atrocidad del crimen y la fragilidad de la chica, “mártir de una causa perdida”. En los tres casos ella es el eje del relato. Su discurso abre interrogantes en el discurso de Marat: una mera cuestión de Salud Pública. Ella es un contradiscurso, la opinión alternativa.

V. No sin perplejidad lo advierto: esto no es teatro, no es un “texto dramático”, sino un “pre-texto” teatral. Leeremos un simulacro, una amenaza contra la pièce bien faite y, a fin de cuentas, una provocación. Acaso su mayor virtud sea desprenderse de la inutilidad de una supuesta

corrección, ensamblaje estéril de una escritura agonizante, para crecer en la falla de sus referentes.

De Marat-Sade el poema dramático hereda el ímpetu de una voracidad gnoseológica desde la poesía. La fuerza simbólica propicia la diversidad de planos de acción y de sentido que profundizan la crítica a la verdad histórica y a la realidad. Del Discurso a mi país, Joseph Beuys le entrega el manojo de palabras que organizan el sentimiento nacionalista bajo el aspecto de una idea social. De cómo una idea fija se transforma en un poema paródico y autoparódico, jugueteón y divertido, consiste el escrito de Nara, preso del libre fluir de la mente en tono deliberativo. Ansioso, sensual, fragmentado por la voluntad y el deseo Charlotte Corday podría terminar siendo el poema confesional de una generación, la huella de un propósito escénicamente materializable.

El texto se incorpora al arte de la oratoria, a una cultura del discurso minada por guiños de joven teatrista. La burla cae sobre aquello que se ama. La ironía aprovecha lo autobiográfico, frases y consignas, la familia, lo anacrónico, en función de la complicidad. En especial cuando reconocemos que sólo lo personal interesa, que siempre hablamos de nosotros mismos, aunque utilicemos personajes de vetustas mitologías, o llevemos un nombre extranjero o una máscara.

La textualidad se interesa por todo, absorbe al máximo una multitud de citas, que acerca con intenciones metafóricas. Disfruta del sinsentido, del error, del neologismo y la onomatopeya; multiplica las voces, destruye la unidireccionalidad, desafía la lógica, insubordina el lenguaje. Sin embargo, la “demencia” lingüística está sometida a la camisa de fuerza de una estructura de gusto clásico. “El Documento” traiciona el corpus informativo de un Pro / Logos. “El Poema Dramático” constituye el Logos que ronda el proceso de intensificación desde la obertura al clímax alternando los personajes. “El Cancionero” suelta la carcajada de un posible Epi / Logos en el cual Charlotte canta antes, durante, y después de la muerte

de Marat.

La estructura no afecta el ritmo trepidante del verso y su desencadenamiento retórico inclina la textualidad al performance. Me refiero, por una parte, a la teleología performativa del poema y, por la otra, a la repercusión del teatro poético, cuya expresión, a través del soporte literario o escénico, ocurre en el ámbito psicológico del receptor. Trasciende la retina hacia el Teatro-de-la-Mente.

VI. Matar a María Antonieta y a Luis. Matar a Dantón. Matar a Marat. Matar a Carlota. Matarnos unos a otros ofrece una extraña sensación de vitalidad. La muerte del Arte, de Dios, de la Historia, las cacerías, los accidentes, las catástrofes, todos los post, la muerte dialéctica de los sistemas sociales nos justifican. Matar: la muerte es el verbo de la modernidad. El asesinato que nos espanta también nos fascina.

El poema dramático hace nuestra una pregunta suya. ¿De qué manera poética un crimen político es un acto de amor? ¿De qué manera política un crimen pasional es un acto poético? Asimismo, ¿encontraremos en los entresijos de la personalidad y el homicidio, la representación de la imagen como causa secreta de la historia? ¿O quizás la historia sea otra vez la causa perdida de la imagen como representación de la identidad?

Propio del teatro de agitación y propaganda, el tratamiento del asunto descubre a una mujer sumergida en los avatares de la época; deslumbrada con la idea de la revolución y las revoluciones, simpatizante con el concepto de Hombre Nuevo, y una nueva idea del hombre, el hegemonismo de la ideología y el ocaso de todo hegemonismo. Muestra una sensibilidad algo nostálgica, proclive al detalle, curiosa, afín al mundo del hogar, al bordado de la palabra, al atrevimiento, al razonamiento social. No es que quiera hablar de política, es que no puede evitarlo. En Charlotte Corday la política es la maldición del mar que lame y penetra y obliga. Una violación apasionada e inminente. ¡Y ay de quien no la acepte! Sería una re-

spuesta socialmente suicida.

VII. Temo ser demasiado enfático. Me preocupa dañar la frescura de una poética en formación. Temo dar definiciones de una obra que seduce con una forma inacabada. Acepto el riesgo, a pesar de que amamos la sugerencia y vivimos de las promesas. Temo concluir sobre lo que no quiere ser conclusivo y fijar lo que aspira el movimiento perpetuo, a la imperfección. Fijeza y dinámica de una gozada proyección autodestructiva, que prefigura en la estrategia del Fénix, la única ley de la existencia.

NARA MANSUR Y CHARLOTTE CORDAY: DE 1768 A 1969 REVOLUCIONES POR MINUTO

JAMILA M. RÍOS

I. Tenemos que hablar/ tenemos que hacer: Nara Mansur, pionera por el comunismo...

El texto *Charlotte Corday. Poema dramático* engarza la épica revolucionaria de Francia y de Cuba, y resulta paradigmático de una zona de la obra de Nara Mansur (La Habana, 1969) que recontextualiza, resemantiza y actualiza lo que he denominado sociolecto de la Revolución Cubana, al emplearlo con una vocación estilística y como procedimiento desautomatizador y artificio estético.

Entre lo íntimo y lo público, los textos de la escritora revelan una preocupación (cívica, emotiva y erótica) por el cuerpo, la decadencia y la memoria, por la urbe y sus ciudadanos, por la Historia y las historias mínimas de la cotidianidad. Esto se suma al estilo posconversacionalista y a la pretensión autobiográfica, a la fragmentariedad y a la experimentación posmoderna, a la intertextualidad y a algunos recursos iterados como la ironía, la anáfora y cierta espectacularidad teatral, típicos del discurso político. Lo que resulta coherente con su exploración en el mundo de lo heredado, con su desarticulación del poder y lo identitario, con su indagación en lo femenino, el yo y el otro, en convergencia con sus disquisiciones sobre la (autor)representación, con una mirada y una voluntad autorreferenciales, que denotan su formación académica tanto como su pertenencia a varias aguas generacionales (los poetas de los 80, los dramaturgos de los 90 y los novísimos dramaturgos cubanos).

II. Para (no) (des)decir el lema: el sociolecto de la Revolución Cubana y el idiolecto literario de Nara Mansur

Cualquier ciudadano de la Isla, receptor continuo de los discursos de la Revolución Cubana –ya sea a través de sus dirigentes políticos, de los medios masivos de difusión o de las organizaciones de masas, entre otros múltiples emisores, incluidos sus propios iguales–, podría reconocer la existencia de un grupo amplio de variantes y agrupaciones léxico-semánticas (correspondientes tanto a lexemas como a lexías, en el sistema), que se emplean usualmente en el habla cotidiana del país y que forman parte del sociolecto de la Revolución Cubana. Respecto a varias de estas unidades léxicas (en unos casos categorías tomadas de la filosofía marxista-leninista y, en muchos otros, neologismos compuestos para dar cuentas de las prácticas sociales surgidas a partir de 1959, en diversos ámbitos de la realidad), no pocos de esos ciudadanos convendrían también en que su significado se ha venido “desgastando” a causa de la recurrencia de su uso. Para decirlo con mayor exactitud, el significado de tales unidades y el sentido que se les otorga en contexto han ido transformándose, no tanto en su realización como por los cambios acontecidos en la realidad que designan y en relación con la percepción que los hablantes tienen de dichos referentes, a partir de sus valores y concepciones –que también se han transformado. De modo que ante la emisión de un enunciado en el que se empleen variantes y agrupaciones léxico-semánticas como “deber”, “pequeña agricultora”, “pionera vanguardia nacional”, “negación de la negación”, entre otras, es posible apreciar frecuentemente actitudes perlocucionarias que pueden ir desde la indiferencia y el cansancio, pasando por la incredulidad, hasta la ironía o el rechazo del interlocutor.

Por otra parte, a nada es más sensible el escritor, y a nada teme tanto tampoco, como al llamado “lugar común”, el cual se asemeja a lo que

en lingüística se identifica como una agrupación fija de variantes léxico-semánticas y se enfoca como: fraseologismo, frase hecha, unidad fraseológica, locución, lexis... En la postmodernidad –altamente caracterizada por la ironía–, a no ser que los emplee con una funcionalidad estética bien definida, el escritor rechazará incluso las escenas más corrientes y los personajes demasiado típicos (reiteraciones que han llegado a denominarse “lugares imágenes”). Volviendo a la lengua, claro que en literatura no se trata tanto de rehuir del refrán (considerado como un tipo especial de unidad fraseológica), sino más bien de evitar la expresión considerada altisonante o pasada de moda; entre otras razones, por su repetida aparición en idiolectos literarios ajenos, por ser símbolo de una corriente literaria anterior a la época del autor en cuestión, por pertenecer a un registro no pertinente en la situación comunicativa que se recrea o en la tipología textual abordada, o por remitir a discursos (como el político) poco polis(em)émicos o poco prestigiosos en el arte no realista, cuyo empleo puede ganarle a la obra la calificación de “panfleto”.

Siendo así, ¿por qué una escritora cubana actual se arriesgaría al uso del “lugar común” y elegiría introducir en su idiolecto literario diversas variantes léxico-semánticas variantes y agrupaciones léxico-semánticas típicas del sociolecto de la Revolución Cubana en el ámbito de esta Isla cuyas prácticas discursivas son continuamente atravesadas por la serie de lo político y en la que parte de sus ciudadanos reaccionan con desinterés ante la oratoria revolucionaria más acuñada? Su actitud podría explicarse como el interés cívico de una ciudadana que, implicada en la historia y en los procesos políticos de la nación, desea participar en las discusiones sobre su devenir, sin hacer a un lado los presupuestos que considera nucleares en la Revolución Cubana, y que quiere por tanto recontextualizar, resemantizar y actualizar lo que se ha vuelto retórica vacía, reanimar la “memoria hueca” (Mansur 2009: 10). Otra explicación, que más bien se añade a la primera, es que en el ejercicio de una escritura que tiene

por marca de estilo (además del conversacionalismo y la domesticidad) el estar insembrada de intertextualidades (literarias, musicales, pictóricas, fraseológicas...), la autora ha descubierto la manera de usar los giros de la oratoria revolucionaria que, al converger con variantes y agrupaciones léxico-semánticas de contenido escatológico, sexual o genérico, por ejemplo, le permiten proveer a sus textos de mayor eficacia literaria, gracias al procedimiento de desautomatización –entre los formalistas rusos, ostranenie–, que aquí adquiere un doble carácter.

III. Del cascarón al huevo: el poema dramático

Detengámonos brevemente en la tipología textual suspicazmente elegida por Nara Mansur. En 1861 Imre Madách (1823-1864), escritor y político húngaro, creó *La tragedia del hombre*, poema dramático similar en tema al *Fausto* (Johann Wolfgang von Goethe), o al *Paraíso perdido* (John Milton). Otros adjudican la primicia a la narradora, poeta y dramaturga ucraniana Lesya Ukrainka (1871-1913), quien acudió a personajes de la historia mundial y de la mitología clásica para hablar de problemas contemporáneos; y se sirvió del género al escribir *Obsesa* (1901) y otros textos sobre Babel –semejante para ella al imperio de Rusia sobre Ucrania–, así: *En la casa del trabajo* –en el país del cautiverio (1906), *Cassandra* (1908), *En el campo de sangre* (1909), *El canto del bosque* (1911). Y ya en el XX emplearon ese molde genérico, entre otros, el español Carlos Fernández Shaw (1865-1911), quien, inspirado en el episodio de Paolo y Francesca, de la *Divina comedia* (Dante Alighieri) escribió *La tragedia del beso: poema dramático en tres cantos* (1910); el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), para su *Ifigenia cruel* (1924); y el propio Heiner Müller, en *La máquina Hamlet* (*Die Hamletmaschine*, 1979). Es, pues, usual que los protagonistas del género sean (pasajes) bíblicos, (entes) míticos o literarios de la tradición occidental más reconocida; lo que

permite detenerse más en el cómo que en el qué de la trama; como sucede con Jean Paul Marat y Charlotte Corday, otra pareja atada por la pasión (política), cuya historia, “tantas veces narrada” y llevada al arte, “está fijada” de antemano, de modo que “lo interesante no es [...] lo que acontece, sino el lenguaje mediante el cual se expone” (K. Pino 2010). De ahí que en la pieza:

El lenguaje dramático consume la rebeldía de los padres y desconoce la fábula, el conflicto y la acción progresiva, en el criterio tradicional. Hay más tensión que conflicto y más acontecer que fábula. Los personajes, perennes inconformes, gente defraudada o francamente insatisfecha, procuran imponerse sobre el relato. Predomina el personaje sobre la acción dramática [...], pero la dramaturgia cuida la precisión espacio-temporal mientras ata sucesos a circunstancias específicas. Y debido a la ubicación de la acción, los personajes responden a un marco claro de referencialidad que dramatiza el relato y desborda sobre el área pública la esfera de la intimidad¹ (Hechavarría 2009: 155).

En relación con el objeto de estudio al que ha de servirle como guante este concepto, he decidido entender, pues, el poema dramático como el:

Texto transgenérico, en el que se hibridan la subjetividad, la expresividad y el tono confesional con la exclamación “instigadora o incitadora del público”, hecha a través de personajes (actantes ilocutivos), que “encarnan ideas y pasiones”, en tanto participan en una acción sobre el escenario, imitando actos de habla que se relacionan con gestos, efectos de luz y sonido. Como poema representable se distingue de otros, dado que el teatro es un macrosistema semiótico, donde no existe (en apariencia) un ente omnisciente valorador² (Beristáin 1995; Marchese & Forradellas 2000; JMR).

En cuanto al texto de Nara Mansur, se concibe según una teatralidad de inspiración brechtiana (con hibridación de códigos y con la irrupción

de la voz de la Historia y de “El Cancionero” en la ilusión dramática); se apoya en el contexto de la Revolución Francesa; aprovecha el dramatismo de los acontecimientos y los saberes de los receptores. El lenguaje triunfa sobre la anécdota, y –vecino del monólogo– el drama se instala en el interior de Charlotte Corday, quien expone el tormento (nacional/personal) que impulsó su acto.

IV. La gallina de los huevos de oro: Charlotte Corday

La historia de la joven girondina Marie Anne Charlotte Corday D´Armont, conocida como Charlotte Corday (1768-1793), quien mató al médico, científico y político Jean Paul Marat (1743-1793), se entrelaza con la leyenda de la Revolución Francesa y de las fracciones entonces enfrentadas. Lo acaecido en ambos ha inspirado numerosas obras; entre ellas: *La muerte de Marat* (1793), del pintor francés Jacques-Louis David (1748-1825) y la pieza teatral *Marat/Sade* (1963), del dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982), caso paradigmático de teatro dentro del teatro, donde el célebre Marqués de Sade (1740-1814) es el álgotro del ideólogo. *Charlotte Corday. Poema dramático* (c. 2002), de Nara Mansur, es una de las que ha retomado los hechos en los escenarios de la Isla y más allá.

De los acontecimientos, puede decirse, sucintamente, que ocurrieron en el París de 1793, cuando la muchacha llegó de Caen para visitarlo, el 11 de julio. Se hospedó en el Hotel de la Providencia, en el número 17 de la Rue des Vieux-Augustines. Al conocer que no lo vería ni en la Fiesta de la Federación, en el Champ de Mars, ni en la Convención, le envió dos cartas para que la recibiera, y se presentó el 13 en la casa de la Rue des Cordeliers. Ya allí, tuvo una escaramuza con la portera y otra con la amante del político, quienes, una tras otra, se negaron a dejarla entrar; pero al escuchar la segunda algarabía él mismo dio órdenes de hacer pasar

a Charlotte Corday hasta la bañadera, donde tomaba un descanso al tiempo que escribía los documentos políticos que habituaba. Tras una breve conversación sobre la que aún se polemiza –pues resulta dudoso que ella le diera la lista de los girondinos refugiados en Caen (lo que pretextó para visitarlo)–, se dice que Jean Paul Marat aseveró que los enviaría a la guillotina y que la joven le atravesó el pecho con un cuchillo. Cuentan que Marat exclamó: “A moi, ma chère amie!”. Y que Corday terminó apresada por los maratistas, y guillotizada cuatro días después.

El texto *Charlotte Corday. Poema dramático* (c. 2002) al par que hibrida los cronotopos geográficos, ideológicos y míticos de las revoluciones de Francia y Cuba, es pieza ejemplar también por su empleo de las estrategias y estructuras del discurso político expuestas por Teun A. van Dijk; puesto que, al tratar la muerte de Jean-Paul Marat (como sujeto político opuesto a Charlotte Corday), en el marco de un proceso histórico de amplia trascendencia social para Occidente, como la Revolución Francesa, se permite hacer reflexiones de carácter universal y nacional sobre hechos como aquel, amparada en la intertextualidad y en la hibridación cronotópica.

Las estructuras y estrategias discursivas más recurrentes en la pieza fueron: la selección de léxico con semántica valorativa axiológicamente positiva, para representar al nosotros, y axiológicamente negativa, para representar a los otros (como macroestrategias semánticas), la lexicalización, las muestras de altruismo y de lealtad retórica, la expresión normativa, la victimización, el consenso nacional transpartidista y el populismo (como estrategias propiamente políticas), el eufemismo y la ironía.

La hibridación en la pieza no se limita a los cronotopos, sino que se presenta, por ejemplo, en la voz de la actante ilocutiva Charlotte Corday (paradigma de polifonía enunciativa, en el que convergen las valoraciones de la sujeto de la enunciación Nara Mansur y la voz del pueblo, reflejada

en “El Cancionero”); y, asimismo, en las agrupaciones léxico semánticas parodiadas (en las que se funden la estructura de superficie y la estructura profunda).

La transgresión de la hegemonía patriarcal se presenta en el poema no solo en la voz subalterna de la actante ilocutiva Charlotte Corday, quien toma la palabra y se enfrenta al actante ilocutivo Jean-Paul Marat; se manifiesta, igualmente, cuando en la pieza convergen unidades de los campos léxico-semánticos del goce, la feminidad y el cuerpo, con otras de la política.

La resemantización ocurrida es doble: el sociolecto de la Revolución Cubana es recontextualizado y actualizado en relación con otro proceso revolucionario y otros ciudadanos, otra situación política y otra imago mundi; y, en sentido inverso, el “mito” de Charlotte Corday y Jean-Paul Marat se recontextualiza y actualiza, al ser traído a nuestros días y vuelto a representar en la Cuba finisecular y finimilenarista.

V. Estudio trabajo y fusil: alfabetizar para rea(r)mar nuestra Cuba de Rubik

Hay que interrumpir la asamblea, escribir el documento precioso en busca de la catarsis y la reconciliación. Hay que atender a esa palabra disminuida de nuestros actos. Hay que hacer hablar (hablar es mi parte también) a nuestras parateatralidades, a nuestros mitos ciudadanos: no ningunearlos sino estudiarlos.

NARA MANSUR

Bibliografía

Helena Beristaín: Diccionario de retórica y poética, Editorial Porrúa, México, 1995.

Nara Mansur:, Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro, Ediciones Alarcos, La Habana, p. 10. (Incluye las obras: *Charlotte Corday. Poema dramático*, *Ignacio & María*, *Educación sentimental* y *Venus y el albañil*), 2009.

Angelo Marchese & Joaquín Forradellas: Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Ariel, Barcelona, 2000.

Karina Pino: Hacia un cuerpo. Estrategias performativas en la escritura para el teatro de Nara Mansur. Trabajo de Diploma, Universidad de las Artes (ISA), La Habana, 2010.

Habey Hechavarría: “‘La fiesta del Logos’, lo íntimo y lo público en la obra dramática de Nara Mansur”, Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro, Ediciones Alarcos, La Habana, p. 155, 2009.

EL LENGUAJE HABLA AL SUJETO.

ESCRITURA AUTORREFERENCIAL EN CHARLOTTE CORDAY. POEMA DRAMÁTICO

KARINA PINO

Después de leer un texto como *Charlotte Corday. Poema dramático*, publicado por la dramaturga cubana Nara Mansur en el año 2002, se entiende que este pone en crisis dos cuestiones: primera, la noción de organización o lógica consecuente que rige nuestro entendimiento durante la lectura; luego, la palabra, como conducto que nos guía hacia una idea total, hacia un pensamiento rector al que tributa el uso del lenguaje.

Si miramos atrás, observamos que la palabra se ha convertido en el signo más complejo y en el mecanismo más eficaz para la movilización de ideas en todos los ámbitos, desde la política, la educación, el crecimiento intelectual, la cultura, hasta, por supuesto, el hecho estético. Entendida como signo, la palabra comporta una estrecha relación entre significado-significante, en la cual el significado, dentro del lenguaje articulado complejo, resulta la dimensión más poderosa, pues lleva directamente a la creación y organización de conceptos, al pensamiento lógico, en fin, a las ideas. Para este tipo de lenguaje, el verbal, la claridad con que son expuestas dichas ideas lleva directamente a su rápida comprensión, y al hallazgo de un sentido final, lo cual representa un éxito para el que decodifica ese lenguaje. Rastrear la idea o el significado implícito en un determinado discurso se convierte en una especie de objetivo no consciente que desea cumplir aquel que especta o decepciona, se convierte en el destino último de su rol como consumidor, sea cual sea la naturaleza del discurso que consume.

Me detengo en esta reflexión porque es precisamente tal concepción del lenguaje, entre otras matrices, la que dinamita *Charlotte Corday...*,

donde no solamente se revitaliza el poder del significante, sino que este reestructura su relación con el significado y, por ende, con las ideas que maneja, ideas que no desaparecen, pero que tampoco subordinan los diferentes usos o figuraciones que alcanza la palabra. Ella apuesta por una condición autorreferencial, es decir, por entenderse antes como cuerpo gráfico, portador de ritmo, de cadencias, de reiteraciones y alteraciones, antes de tributar a la creación de un sentido total, de una idea como finalidad última. La misma palabra practica consigo una exploración, un cuestionamiento de sí como objeto de la escritura, antes, incluso, que un cuestionamiento a sus significados. Ese es su sentido medular: existir en el texto para desplegarse como sostén de un lenguaje que estalla en múltiples ritmos, formas y organizaciones y que, antes de referir una crisis de la idea, expone una crisis del significante, un lenguaje erosionado.

Esta cualidad autorreferencial que ostenta la palabra puede verificarse en *Charlotte Corday...* mediante un concepto aplicado como recurso de composición del discurso: el sujeto descentrado, vinculado con la forma en que expone el que habla y la relación que se establece entre esa voz y su palabra emitida. Para ello es necesario observar que el texto parte de una inspiración, declarada desde su nombre. La mítica asesina de Jean Paul Marat, ideólogo de la Revolución Francesa, se instaura no solo como referente, sino como alter ego y presencia. Una presencia no definida por la reconstrucción histórica, sino porque inspira un paralelismo, determina un juego de espejos cuyas imágenes intermitentes vendrán a conformar el sujeto que habla, el sujeto del discurso.

La cita a *Marat/Sade* de Peter Weiss que abre el texto y que funciona como paratexto o exergo, busca en primera instancia situar a esta heroína como presencia latente en la escritura, ofrecerle un contexto, pero obviamente ficcional, extraído de un reconocible discurso representacional que muestra una concepción de la palabra como artificio, como instru-

mento creador de una otredad:

«Charlotte Corday llega a la capital / Todas las ventanas
están adornadas / Todavía del viaje está un poco cansada /
Pero nada de echar un pestañazo en el hotel / Al despuntar
el alba va al Paláis-Royal / Donde le han recomendado un
vendedor de puñales./ Bajo las arcadas en las vidrieras /
Ve mil clases de esencias y cosméticos / Por todos lados la
abordan y la invitan / Trucos le ofrecen contra la sífilis /
peras, esponjas, frascos, condones / todos los quincalleros
la acosan./ Pero ella es sorda a las seducciones / Va derecho
a la tienda / Y compra un puñal de mango blanco./ Oye el
canto de los pájaros en las Tullerais / Y el perfume de las
flores llega hasta ella / Pero aún así sin una mirada a las per-
fumerías / Se engolfa resueltamente por las callejuelas / En
donde el olor de las flores se mezcla al de la sangre / Donde
todo el mundo silba aplaudiendo / El desfile de las altas car-
retas / Colmadas con sus fantoches gigantescos.»³

La Charlotte Corday que aparece aquí no se define totalmente por la realidad referencial, la histórica, aun cuando ella esté penetrando en esa recreación de Weiss, de lo que pudo haber sido, pero tampoco por la completa ficcionalización. La presencia de la Corday se debate entre lo ocurrido realmente y lo «ficcionalizado», entre la Historia acaecida y la historia recreada. Por eso, el hecho de que Mansur incluya la cita como parte del poema dramático propone un intercambio estrecho e intenso entre ambos planos y realidades, la referencial y la ficticia, las cuales generan un tercer espacio. En él, la palabra emitida expondrá a un sujeto que se debate entre los márgenes históricos y el suelo ficcional, un sujeto que no nos revela un contexto definitivo, sino que la escritura ayuda a componer a partir de los diferentes despliegues de la palabra en ella, como,

por ejemplo, esta figuración de una cita expresada como tal pero a la vez presencia participante y activa en la construcción del discurso.

Con la cita, ese sujeto propone uno de sus bordes, uno de los márgenes que lo desgarran. Continúa haciéndose visible en «El Documento», segundo cuadro insertado, que apunta aún más a lo histórico, a una reflexión sobre la figura asesinada desde el tono testimonial, como si la voz que emite quisiera recalcar la verosimilitud de su palabra, que comienza, sin embargo, a minarse paulatinamente de sutiles desintegraciones y neologismos:

«Cuando Charlotte Corday asesinó a Jean revolucionario francés Paul Marat, ella se convirtió en una mártir de una causa perdida. Llevada en una familia aristocrática en 1768, Charlotte Corday creció para arriba con las lecturas de Rousseau y de Corneille. Algunos eruditos creen que encontraba en esos libros antiguos el amor, que la hicieron trabajar de una manera blanda su cerebro que se moldeó en una idealista desesperada, aislada de la realidad del día y de la noche. Ella creyó que un solo acto violento podía restaurar el orden a Francia. Si su acción fue justificada o no, nadie niega que su belleza, tranquilidad y estoicismo la hacen una figura intrigante de la Revolución Mundial.

Aunque mucha gente ha visto la pintura startling de Jacques Louis David de la muerte de Marat, personalmente ella puede que no sepa, que no haya sabido, a lo que condujeron las circunstancias de su fallecimiento sangriento. Junto con Robespierre y Danton, Marat demandó que solamente la Revolución podría crear un nuevo Estado, así que extartilló con dinamitrión el reinado del terror, durante el cual los aristócratas y los republicanos resolvieron igualmente su sino en la guillotina». ⁴

Este fragmento de «El Documento» verifica la necesidad de incor-

porar esa presencia lejana de la Corday histórica como una realidad interventora, que busca actualizarse a partir de la contradicción de su palabra: por un lado, introduce lo que pareciera históricamente verosímil; por otro, le ofrece a este discurso una subversión ficcional por medio de significantes distorsionados. El plano o margen referencial se deforma desde la distorsión de la palabra y así el sujeto exhibe la primera clave de tensiones que lo bifurcan. No habla la Charlotte Corday histórica, real, verosímil, no una fríamente creada sino una voz, una presencia que intenta actualizarse a través de la de significación. Podríamos pensar, incluso, que en esa especie de fisura que sufre el lenguaje asoma un sujeto también desintegrado, que porta su destrucción al portar esta palabra. El desplazamiento continuo de una realidad a otra lo hace no habitar jamás ninguna forma definitiva y no encontrar un contexto permanente de emisión.

El desplazamiento genera una intensidad, una necesidad del lenguaje de buscar aquello verdadero o visceral que actualice su movimiento. Esta intensidad centelleante en la escritura se hace visible en el cuadro «Habla Charlotte Corday». Este verifica a un sujeto desgarrado por dos presencias, dos épocas, dos espacios, dos impulsos en tensión que van de lo artificial a lo histórico, pero que se detienen momentáneamente en una actualización desde lo confesional, una suerte de experiencia constatada desde lo más personal, como si una voz tercera asumiera su descentramiento.

A diferencia de la Corday épica, histórica y pretérita, que se ficciona desde la cita y el documento de significados, irrumpe una que se expone como Yo, desde la primera persona, bajo la cual se tematiza, sitúa un espacio y un tiempo identificables (la funeraria, los años 90), y hablará en la escritura desde su otro borde, el de una intensa personalización, que se evade tanto de lo referencial como de lo abiertamente ficcional para aparecer como voz confesional, comprometida con la propia palabra que asume:

«Estamos reunidos en la funeraria. Mis abuelos han muerto. Estamos reunidos mi madre, mi padre, mi hermano y yo./ Creo que nunca hemos estado en los Estados Unidos (de Ánimo)./ Nunca antes habíamos sido tan tolerantes unos con los otros./ Nunca antes sentí que necesitaríamos tanto por suerte alguna única muerte./ Tan solos los cuatro juntos en la funeraria./ Hoy es un día del año 1990./ (Apagón.)/ El farol con el que mi abuelo hizo la campaña de alfabetización/ alumbró la pequeña sombra del ataúd. La señora que limpia la funeraria nos trae café. He sentido ganas / de preguntarle a los muertos en las capillas algo del pasado».⁵

La voz es expuesta, desnuda desde el Yo, desde el presente y desde el aquí, y propone un espacio de verdad, el cual vendrá a ser su verdadero contexto, más allá del cronotopo concreto que la escritura le sitúa en este caso. El discurso alcanza un cuerpo y la palabra un grosor, un espacio de subsistencia y actualización para sus continuos desplazamientos. De ahora en adelante la palabra, y el sujeto que ella crea en el discurso, se someterá a un perpetuo discurrir; el lenguaje, a una multiplicidad de figuraciones. Las palabras vendrán a circular, a repetirse estructuralmente, a volver sobre sus diversos ritmos.

Este será el modo en el que se actualicen como discurso de un sujeto, y en que verifiquen la potencia sensible del lenguaje. Esta clave redimensiona la intensidad signifiante del signo, subordinada a la fuerza de una significación final, y ve ese signifiante como material efectivo para componer una determinada biografía, una exposición.

Si bien lo exhibido como contexto en este fragmento resulta reconocible, es decir, hay un tiempo y un espacio referidos, no es hasta que se muestra un mecanismo de desintegración de la palabra que el lenguaje crea su materialidad. El discurso se compone a sí mismo, se erige contexto, fruto de la mixtura o tensión de otras realidades en vínculo, por ello no

hace definitivo a otro espacio o tiempo más que a sí mismo. Desde él una voz emite en el aquí y el ahora:

«Estoy aquí preparando el arma, ajustando mi corsé / Masturbándome con el futuro destello de la llamarada / sueño con el cadalso, con mi tálamo nupcial.

3

¿Qué país es este donde el sol es espeso y solido / como el de los mataderos? / ¿Quiénes son ustedes? / ¿Por qué bailan, qué es esa risa que los sacude? / ¿A qué aplauden? / ¿Qué país es este/ donde la carne robada yace en el pavimento, / qué caras son estas? / Cuantos más extranjeros vi, amé más a mi Patria».

Como se percibe, en el fragmento han desaparecido aquellas referencias a los contextos definidos. La dimensión ficcional y la inspiración histórica producen un discurrir fragmentario e inconexo. Mediante este, el sujeto se cuestiona, se interroga, pero dicha cuestión se hace visible por un mecanismo reiterativo de la palabra, una regresión a estructuras y tonos que crean un ritmo y, desde ellos, también, su materialidad. La idea que porta la palabra, es decir, su significado final, se involucra en un torbellino cíclico, en el que la palabra levanta una potencia signifiante y gira sobre sí, para verificar la necesidad de mostrarse como pura construcción, objeto del lenguaje:

4

Antes pensaba en la impresión de mi persona/ ese momento de exposición de mi naturaleza/ des- componiéndome./ La verdad es que casi nada antes había estado/ organizado / compuesto/ orquestado./ Antes pensaba en la impresión de mi país sumergido/ en los campesinos, en las calles, en la basura./ Antes pensaba en la impresión de mi dentadura / en un sándwich de queso azul./

Antes solía encontrar a los revolucionarios en la escuela / Antes /
Antes.

5

Debo recoger las firmas de los interesados en asistir al ajusticiamiento. Los verdugos han afilado bien la cuchilla. Los condenados rezan sus ultimas plegarias, quieren papas fritas, huevos fritos, jamón. La cercana muerte los libera del colesterol acechando. Debo recoger la firma del que se auto propone para, para, para.... Debo, debo, debo, debo, debo Quiero, quiero, quiero».

Es desde esta dimensión significativa que expone la materialidad de la palabra, desde la cual la idea de la escritura se muestra no como finalidad sino como recurso participante de un mecanismo del lenguaje, una compulsión, a través de la que todo parece estar en movimiento y caos. La voz del sujeto descentrado se sumerge en el territorio de la escritura como un producto del ludus del lenguaje y de su naturaleza regresiva, crea reflexiones e interrogantes. Ello es parte de su potencia de intervención y sentido hacia su interior, en su propio movimiento, en su repetición, en la violencia con la que irrumpen dentro de la escritura. El significativo alcanza una fuerza sensible tal que en la medida en que regresa se distorsiona, se agrede, y termina muchas veces por hacerse la única intensidad visible en la escritura:

«Oh, padre. Páter. Patético. Padre patético. Paternidad patético. Papá desempleado. Papa. Patata. Papilla. Papa móvil. Pa lo que sea Fidel pa lo que sea.Papapapapapapapa (onomatopeya de ráfaga de AK-M)».

Lo expuesto no es más que el viaje de la palabra hacia su sonoridad más elemental, hacia su génesis mediante un creciente mecanismo rítmico. El discurso se levanta a partir de este proceso de distorsión, y la palabra

es cuerpo independiente en la escritura, expresión de materialidad. El Padre, signo reconocible, se convierte en cuerpo en deterioro, víctima de la desintegración. Hay una fuerza que degrada, que erosiona desde la repetición, y es justamente esa potencia destructiva la que mueve el lenguaje, produce el descentramiento del sujeto y actualiza el discurso como realidad.

Por ello, es difícil percibir, tomando como ejemplo este juego significativo con el Padre, una distancia entre el sujeto y su palabra, una concepción de la escritura como artificio cerrado y linealmente lógico. La distorsión de la palabra interviene en una capacidad asociativa del receptor, que activa ante la escritura un proceso de actualización con su propia memoria sensible, incluso cultural. Es lógico pensar, teniendo en cuenta este mismo ejemplo, en el deterioro de un significado, en una idea que se enfrenta a una crisis. Sin embargo, esta idea no es un destino de la escritura, es un recurso, pues se vertebra a partir de un sacrificio, una enfermedad del lenguaje cifrada en su consumición. Finalmente, el Padre es solo un ruido repetido, un peine de balas de fusil para matar, para hacer una pérdida necesaria sobre la que se levanta la escritura. Pérdida de un orden, de una lógica, de la seguridad como fe, seguridad de un sujeto debatido entre dos bordes y una posición histórica.

Por otro lado, hay una repetición que desea exponerse, no como finalidad, sino como proceso que hace efectiva la intervención sensorial justamente desde el hecho de mostrarse. La repetición resulta el estímulo para disentir de la idea de totalidad, de unicidad. Por ello no parece que avance la palabra, que progresan o se desarrollan las ideas. Más eficaz es hablar de intensificación, una potencia que despliega una estructura fragmentaria, el reciclaje de referentes y las regresiones continuas, las cuales crean un ritmo, un movimiento que no avanza linealmente hacia adelante, sino sobre sí, y crea una expansión, un estallido.

Este mecanismo recursivo ayuda a exponer, antes que referir, el estado de degradación que a la autora le interesa marcar. Degradación que comienza con las desarticulaciones de la palabra, y que impulsa a visibilizar también un lenguaje en crisis, al exhibir el desgarramiento de un sujeto.

La memoria sensible del lector, intervenida por esta potencia más sensorial que intelectual, abre un canal de comunicación con el desplazamiento del lenguaje. Así, el receptor es capaz de encontrar claves de superposición de las diferentes voces y presencias, y a movilizar un cuestionamiento personal sobre su propio contexto.

Ideas como «país», «espectáculo», «revolucionarios», «Yo», «deber», «querer» circulan y regresan una y otra vez, para instaurarse cual motivos dentro de la vorágine signifiante. Dejan la imagen de la crisis, no solo mediante la yuxtaposición de las realidades que sugieren, sino por sus interrupciones repetitivas que se desplazan por la escritura.

De esta forma, *Charlotte Corday. Poema dramático* propone sus cuestionamientos, y los proyecta hacia el afuera de la escritura. No se equivocaba Barthes cuando expresaba:

«...existe un lugar en el que se recoge toda la multiplicidad, y ese lugar no es el autor, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas de una escritura; la unidad del texto ya no está en su origen, sino en su destino».⁶

También por esta razón la escritura alcanza un cuerpo, mediante una intervención que va más allá de sus propios marcos. La estrategia autorreferencial encuentra un espesor, la clave que supervive a su funcionamiento en la escritura. El descentramiento y el exceso signifiante constituyen las herramientas para hacerla visible, y mediante ellos ocurre la superposición de realidades en tensión, registradas paralelas en la escritura.

De esta forma el asesinato de Marat por parte de Charlotte vendrá a ser un acto de ofrecimiento del sujeto. Inspirado en la referencia histórica, es observado por el sujeto como montaje, según expone un fragmento inicial en el que se incluye otra cita de *Marat/Sade*:

«Honorable público: Excrecencias, majestades de todos los países / uníos los unos a los otros / Hoy 13 de julio de 1793 vais a ver / la gran noche caer sobre el héroe en su bañera:/ «Nuestro espectáculo será el de Jean Paul Marat y su agonía / la cual como todos sabemos tuvo lugar en su bañera / bajo la mirada vigilante de Charlotte Corday.»

Cuando finalmente llega el momento de la muerte, el asesinato se consume como un acto hondamente poético, de sacrificio del sujeto que se ofrece en su escritura. El acontecimiento de la muerte se debate entre la autenticidad visceral y el simulacro, entre lo trascendente y lo lúdico.

La propia consciencia de un artificio, de simulación de la que el sujeto se hace parte y en el que deliberadamente se inserta, permite descubrir un espacio de cuestionamiento, pero también de absoluto compromiso con el acto sacrificial. Es por eso que el discurso se construye mediante una dualidad, un centelleo, una intermitencia. Un mismo sujeto que es artificio e inspiración pero también exposición y verdad.

Estas ideas se relacionan muy estrechamente con reflexiones realizadas por Roland Barthes en torno a la fuerza autorreferencial de la escritura, que permite tematizar, mediante la fuerza significante, un compromiso en la emisión de la palabra, y levanta un lenguaje que habla al sujeto, nunca al revés.

El teórico planteaba:

«la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar

nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe». ⁷

Para él, la voz destruida es la voz de la autoridad sobre el texto, la cual se traduce en voz de la palabra, de la escritura. Gracias a la destrucción ella escapa a las autoridades dictatoriales del autor y de los destinos ideológicos y temáticos unitarios. Barthes la defiende como territorio de acontecimientos en sí mismo, como realidad legítima, incluso como cuerpo que se muestra y habla.

No hay nada que se instaure en esa realidad como presencia suprema, sino que todo existe como ejecución constante. Por ello el autor nos habla de un lenguaje que «conoce un sujeto, no una persona», pues «es el lenguaje, no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad, ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, performa». ⁸

En *Charlotte Corday. Poema dramático*, ese lenguaje que habla, que performa, dibuja un devenir caótico mediante la intervención de una voz en descarga. Por ello, este poema dramático se expande sobre la hoja en constantes enumeraciones que separan sus fragmentos aparentemente inconexos desde la lógica referencial, pero vinculados por el movimiento de desintegración signifiante y por la repetición. Esto puede verificarse en múltiples zonas del texto, cuyo denominador común es la repetición y el ritmo trepidante que alcanza.

Afirma Charlotte:

«Soy una donación de sangre voluntaria soy una principiante soy una heroína [...]

eres una virgen encerrada en una nevera eres una puta de salón, soy un nuevo cliente eres muda, eres retrasada mental, tienes hemorroides [...]

Pero yo sé que mi crimen no mejorará nada pero yo sé que mi crimen hará estallar lo más podrido pero yo no sé qué me pasa [...] Marat es un hombre, un perro, un desinfectante demasiado caprichoso demasiado padre de quienes no son sus hijos demasiado entusiasmado por chistes apócrifos [...] no sé coser a máquina, no sé manejar un auto no sé latín, no sé cocinar me cuesta llegar, no sé exactamente a dónde».

La circularidad del lenguaje expone, sobre todo a partir de la descontextualización del artificio, una preponderancia del plano significante y la relación que este propone con el plano sensible. Cuando el lector advierte el mecanismo de superposiciones del lenguaje también descubre cómo, desde su propia memoria sensible, han sido actualizadas las pulsiones.

Por ello hablábamos de una descontextualización del artificio en *Charlotte Corday...*, no es en el nivel ficcional donde se realiza la actualización última; es en el cuerpo receptivo, en su experiencia, en su biografía como sujeto, como ente político, como ser en el mundo. Una experiencia de intensidades regresivas en la escritura.

Charlotte se preguntará continua, obsesivamente:

«¿existe alguna relación entre enfermeras y policías? [...] ¿entre usted y yo?/ ¿qué significa la complicidad civil? [...] / ¿en qué consiste mi impostura? [...] / ¿por qué, por qué, por qué? [...] / ¿Y después? ¿Y el pasado y el presente?».

O se cuestionará otras veces irónica, paródicamente: «¿por qué auto-destruirme?, ¿por qué autoexponerme?, ¿por qué autografiarme?», «¿Qué hago con mi padecimiento?, ¿le pongo dorador?». Interrogación política como confesión, sacrificio del cuerpo como sacrificio de la palabra.

Siguiendo este sentido enunciará, desacralizará:

«Aún sueño con mi país. Aún sueño con mis juguetes. Aún sueño con tu cuarto. Aúnsueño con mi abuelo. Aúnsueño con una asamblea. Aúnsueño con una votación no unánime. Aúnsueño con mi mejor foto. [...] Mi nombre, Charlotte. Y quiero estar ahí. Muerte a Marat, Charlotte. Sí, yo soy Charlotte Corday. (*Salida de Cecilia Valdés, en la zarzuela homónima.*)»⁹

La voluntad paródica exhibida en las reiteraciones y en la presencia extrañante del intertexto propone una conexión con el deterioro, a veces hasta con un choteo burlesco que evoca un contexto degradado en el cual el sujeto agoniza. Por ello los mecanismos de repetición se llevan al límite, para hacer reconocibles al extremo aquellas superposiciones sobre las que se sustenta la escritura. La palabra autorreferencial que habla a su sujeto y determina su descentramiento, levanta, desde ese acto ético y estético que es producir lenguaje, un acontecimiento vivo más allá de la escritura, una experiencia en el lector. Está levantando así, por tanto, una práctica política.

Poco antes de cometer el crimen Charlotte Corday se preguntará: «Marat, qué han hecho de nuestra ilusión/ Marat, mañana será muy tarde para esperar/ Marat, seguimos siendo los pobres diablos/ Marat, qué ha sido tu vida en tu bañera».

La repetición se alza una vez más como herramienta de un lenguaje en movimiento, en el cual resulta curioso, que no se registre agotamiento por las continuas regresiones y su proceso constante de distorsión. ¿Cómo es posible concebir un lenguaje que sobreviva a su propia subversión, a su crisis, a su desintegración?

Esto es explicable mediante un principio teórico, descrito por el sociólogo francés George Bataille, que no solo valoriza las estrategias ex-

cesivas, sino que explica su eficacia desde la improductividad, es decir, desde la renuncia a su utilidad semiótica. Este principio es llamado «gasto inútil», y funciona a partir del exceso.

La repetición continua es ya un mecanismo excesivo, y dentro del lenguaje lleva, como hemos visto, a la designificación. En este sentido la escritura hace un derroche signifiante, un movimiento «inútil» e «improductivo», que pareciera no ir hacia ningún lado, solo hacia la consumición.

Sin embargo, *Charlotte Corday...* es un ejemplo de la potencia que puede alcanzar el gasto, ese «exceso de signifiante, de materialidad sígnica»,¹⁰ según Oscar Cornago, cuando se inscribe como mecanismo, no como resultado o consecuencia. Lo excesivo tiene más que ver con eso que Jean François Lyotard llamó «economía libidinal», puesta en juego a partir del placer de la gratuidad, y el disfrute del funcionar, del movimiento «intensificante», más que intensificado.

Charlotte Corday... activa la repetición como exceso, por ello no se agota. El movimiento es el mismo, lo que crece es su expansión desintegradora, su fuerza de consumición. También por ello percibimos que el funcionamiento del discurso, al instaurarse como realidad, se apoya en una especie de caos, un caos referencial, de ideas que estallan, de palabras subvertidas que parecen inconexas.

Sin embargo, el gasto inútil sobrevive en este funcionamiento. Mientras más excesivo, repetitivo y rítmico es, más apuntará a la crisis y la subversión. Entendido así el exceso como tratamiento «intensificante» del lenguaje, puede comprenderse la naturaleza de esa palabra-objeto y su movimiento a partir de la empatía rítmica y gráfica, que renuncia a un ordenamiento lineal de la idea como instancia del discurso:

«Si hubiera podido dedicarme por entero a un oficio quizá hubiera

sido repostera una vez preparé “islas flotantes”: [...] Bata seis claras de huevo a punto de nieve y agrégueles poco a poco seis cucharadas de azúcar. Hierva la leche con canela, limón y sal. Cocine las claras batidas en la leche caliente.

Cuele la leche que le quedó y mézclela con la maicena y las yemas. Cocine hasta que se espese. Sirva la crema en una dulcera y póngale encima las “islas de merengue” de modo que queden flotantes sobre la natilla, que no debe quedar muy espesa. Polvoree las “islas” con canela a la usanza antigua. Rinde para once millones de raciones». ¹¹

A partir de un juego con la sonoridad de la palabra se despliega el movimiento, el gasto sin finalidad. Penetra el intertexto y mediante él se maneja una idea, pero no explícitamente, sino desde el ludus significante. La isla es, más allá de la referencia, un significante que conecta dos entidades: la idea, lo que isla significa, con su posibilidad de desatar un juego de asociaciones entre discursos: el de la política y el de la repostería.

De esta forma, el juego intertextual que utiliza el nombre del famoso libro de Eugenio Barba permite desplegar un mecanismo paródico de extrañamiento al relacionarse con la confección de una receta, lo que produce sensación de distorsión de un significado originario: isla, en función de destacar la potencia significante.

Asimismo, se comportan y visibilizan mecanismos de gasto, como la utilización casi perversa de neologismos o anglicismos, que exponen un funcionamiento excesivo del lenguaje y dan cuenta de la pérdida continua de ordenaciones y seguridades.

Cuando en «El Documento» aparecen construcciones como «Jean revolucionario francés Paul Marat», «pintura startling», «extartilló con dinamitrión», «información fideligna» o, en otras particiones, donde

existen ciertos anacronismos y superposición por sonoridad, como en la que reza «los Estados Unidos (de Ánimo)» o «tener llenas/yemas las relaciones con los objetos/ por ejemplo: Mi afán por el cuchillo y por la batidora Osterizer» se percibe un uso de la subversión como gasto.

En la medida en que se acerca el momento de la muerte de Marat, antes de la cual él emite su «Discurso a mi país», la escritura redimensiona nuevamente la repetición, cuyo funcionamiento por exceso ahora se siente más rítmico, al crear una especie de compás delirante que vuelve sobre las mismas estructuras y sonoridades de la palabra. Dice Marat en el discurso:

«Muestra, soldado, tu herida / Muestra tu deformidad / Muestra soldado, tu herida / Muestra tus trofeos de guerra / Muestra tu verruga, tu barriga, tu vergüenza / Muestra tu deslizamiento, muestra tu herida / pueblo de Francia. Querido ciudadano, / Tus rodillas fornican sin el ímpetu juvenil / Muestra a los otros que puedes ver las cosas más sencillas / Muestra el precio: no compres, no vendas / Mantén esa especie de firmeza paranoica, agazapada / Muestra la organización del tedio,/ ciudadano./ Muestra, demuestra, muestra / Muéstrame pueblo, / Muéstrame Francia, tu pecado, tu culpa, tu promesa».¹²

La disidencia del lenguaje se vuelve una suerte de vicio en la escritura, que gira arrastrando un cúmulo de ideas y motivos en la voz de un sujeto, lanzado hacia la desintegración mediante su palabra.

La descarga de Marat descubre, intensificada, la fuerza desasosegante del lenguaje, cercano al acontecimiento poético de la muerte, sacrificio del sujeto que se exhibe con el movimiento de la escritura. No existe una realidad referencial, descriptible, sino rítmica, que involucra ideas como Francia, pueblo, culpa. Sin embargo, queda visible solo una experiencia de desintegración desde el gasto, experiencia política, sobre todo política porque compromete un cuerpo sacrificado, desintegrado, confesional.

Cornago habla, en este sentido, de un «cuerpo como exceso», que «actúa como una violencia elemental en el sistema de rentabilización de la lengua». ¹³ Esta violencia existe, sin embargo, porque no pretende referir o producirse como tal. La violencia opera desde el mostrarse de la palabra, excesiva e inútil según la acepción de Bataille, y no desde el demostrar, que implica una condición representacional, de simulacro.

Finalmente, se define por los movimientos y la naturaleza fragmentaria del lenguaje, que ejecuta su propia puesta en cuerpo en la escritura. Por otro lado, conscientiza una utilización de los tonos enfáticos de las arenas y tribunas populares, para convertirse en una palabra vaciada de sentido en un contexto global extrapolitizado que el lector inmediatamente puede identificar.

El acto de la continua «mostración», practicado por el lenguaje a lo largo del poema dramático, encierra algo que se pierde, un significado, un valor, un sentido del destino y de la finalidad como fe. Según Bataille, sobre esa pérdida de significados totales, «debe ser lo más grande posible para que adquiera un verdadero sentido». Según Barthes, la pérdida hace brillar la materialidad pura, en un «juego *ad nauseam, in crescendo*». ¹⁴

Por ello, cuando «Habla Charlotte Corday por segunda vez» y ocurre la muerte de Marat, la escritura hace un acto de extinción, un acto efímero, que dura lo que un breve enunciado: «Marat / te amo, te amo, te amo (*Ejecución del crimen: Charlotte Corday asesina a Jean Paul Marat*)».

La palabra, cuya exposición ubicaba un espacio de compromiso desde el aquí, el ahora y el Yo, desarticulándose una y otra vez y actualizando una experiencia sensible en el receptor, ahora produce un ejercicio de desintegración de ese compromiso visceral, y queda enloquecida, viciada por un sentido del ritmo que no se genera precisamente en la repetición continua, sino en una especie de relación sonora, de empatía fonética, más que gráfica.

El receptor queda entonces a merced de un lenguaje vivo en sus cualidades originarias: sonido y ritmo, que no puede más que actualizar desde las claves del divertimento y la intrascendencia. El lenguaje no abandona jamás, no obstante, su devenir circular, regresivo, su palabra atravesada por la crisis de los significados y la distorsión significante. Pero es una circularidad que se extingue y desde su espacio de extinción se regenera, en un movimiento que no deja de ser excesivo e inútil.

Por otro lado, el descentramiento como estrategia alcanza una especie de cenit, un borde enloquecido dado en la suerte de renuncia de esas dos presencias en tensión que exhibían al sujeto descentrado. Ahora regresa nuevamente a la preparación para el sacrificio:

«EL CACIONERO. RAPEANDO, SALSEANDO,
IMPROVISANDO

Quiero un vestido. / Quiero un destino. / Quiero un castillo. /
Que no haya mucho frío / que el sol no me quemé / ni me arrugue
la apetencia / de decirte mi delirio / mi solsticio revolucionario.

En julio como en enero / un invierno, un paraíso / una bañadera
con gel. / Bañarte con agua de rosas / bañarme con agua de tu
boca. / Así murió Marat enamorado / flechado / incrustado / voila.
/ ¿Decía?». ¹⁵

La Charlotte desgarrada se presenta como diva de los márgenes, diva choteada y paródica, desasida de su propia trascendencia y distante de su propio sacrificio. Usa las mismas palabras de Marat, las repite, las pervierte, hace la conciencia última del simulacro y renuncia a ejecutar como heroínatrágica. No quiere medallas ni homenajes, abdica y tira la clase, la solemnidad ofrecida por el descentramiento. El sacrificio como necesidad termina siendo el motivo último para el choteo, la distorsión y el juego con el que estalla el lenguaje, visible siempre desde la dimensión

significante.

La degradación última que la escritura presenta es una realidad discursiva totalmente subvertida por la perversión de la palabra, una realidad de ritmos, de sonidos y referentes que entran en esa sintonía fonética.

El «gasto inútil» ha llevado al lenguaje al borde de la consumición y el deterioro como un productor de significados, dirigidos a la idea final. La idea termina siendo otro gesto del lenguaje, que pulula y se mueve como parte del estallido y el delirio de la palabra.

Construcciones como «me arrugue la apetencia» o «mi solsticio revolucionario» exhiben ese límite del caos al que se coloca el lenguaje, de tan irónico, paródico, de tan subversivo, esquizoide. A ello se une el acto de radicalización de las intertextualidades, que se perciben como irrupciones caóticas impulsadas por la empatía rítmica del verbo. Este momento de «El Cancionero» es de puras y abiertas transgresiones. El lenguaje entra y sale violentamente de la realidad que ha construido, buscando referentes que puedan acelerar más su movimiento.

Nunca deja de intensificar y enfatiza el impacto receptivo desde el plano sensorial. El lector reconoce la absoluta disidencia del lenguaje, siempre sacrificial, pero ya no expresada desde superposiciones, sino en la risa del lenguaje, en esa carcajada estridente que emiten hacia el exterior los significantes perturbados en diversas asociaciones rítmicas y fonéticas. Cuando Charlotte dice: «Adiós a las armas. / Adiós a los naufragos. / Adiós a la guillotina. / A los paredones. / A los barbudos. / A los bandidos. / A los malhechores», sigue existiendo una crisis, un estado político del discurso, que evoca desde la memoria sensible otras desarticulaciones. Sigue existiendo un cuerpo que se degrada, pero ahora ríe de su degradación: el cuerpo de un país, de un sujeto, de una palabra. El cuerpo de un lenguaje:

«Marat, Marat, Marat. / Un héroe sacrificado. / Una vida resucitada. / Un personaje, una revuelta. / Una clase, un panfleto. / Un bombón de Barreto. / Ponte pa' tu cartón (de huevos) [...] Te maté Marat, te voy a matar Marat. / A liquidar. / A enemistar. / A maldecir. / A desmembrar. / A descorchar. / A acribillar. / Te maté Marat, te voy a matar Marat. / A estornudar. / A amonestar. / A desvestir. / A maquillar. / A destupir».

La palabra y su ritmo hacen su política, política de los márgenes, de la expresión choteada. Política de la intrascendencia como resultado de un sacrificio, política en la circularidad, en el vaciado. Lo autorreferencial se radicaliza todavía más: un acto de pura exposición se levanta y revaloriza el deterioro como la génesis del movimiento del lenguaje. Presencia de un cuerpo atravesado *ad infinitum* por la crisis, burla enloquecida, apoteosis del fragmento:

«Te maté Marat, te voy a matar Marat. / Porque mi gente quiere comer / en una mesa grande langosta / camarones, mariposas, estricnina. / Y voy a darle lo que ellos quieren / porque yo soy lo que tenían que tener. / La que se entrega, la que más ama / la que no pide, que se despide / la puta más compañera / la compañera más puta / del solar / del penthouse / de La Timba / pan con guayaba y queso crema».¹⁶

Repetición, asociación fonética, rima, intertexto, parodia, imágenes en tránsito. El cuerpo del sujeto, en esa burla, se ofrece al sacrificio de la expresión, que en la medida en que circula sobre sí misma encuentra una conexión sensible más franca con el cuerpo del receptor.

Las palabras finales de *Charlotte Corday...* dejan una sensación de dolor o vacío, especie de *shock* de la escritura. La palabra entra a realizar una demostración última donde se exhiben, desde el exceso, sus dualidades: el arrebató-política, el retozo-erotismo, la neurosis- gobierno, el choteo-

país, la cultura-delirio, la necrosis-lenguaje, la realidad-perversión, el cuerpo-disidencia.

Todo ello gira sobre un tono confesional, clave obsesiva de un verdadero compromiso político, por ser compromiso del cuerpo y del lenguaje que lo habla:

«Que viva la revolu. / Que viva la revoltaire. / la revoltosa revuelta revolucionaria / pa' lante, pa' lo que sea, pa' que me aguanten / pa' luchar los combatientes. / Hasta la victoria siempre. / Hasta la victoria siempre. / Hasta la victoria siempre».¹⁷

Hay una imagen que este fragmento recuerda, vinculada con la peste que Artaud relacionó con el teatro: el brillo material de la palabra alcanza su esplendor justo en su distorsión, en una especie de fermento o delirio del que ya no puede librarse. En las repeticiones finales de una frase reconocible, ligada al discurso político desde hace muchos años en Cuba, pervive una postura del lenguaje que redimensiona su sentido como instancia en el mundo.

Por otro lado, su materialidad es lo último que defiende, y con esta defensa hace visible su práctica, más allá de la referencia que evoca. Deja al descubierto un movimiento, una repetición, un ritmo, pues, como recuerda Maurice Blanchot en una cita que Cornago recoge, «la obra es eminentemente eso de lo cual está hecha, es lo que vuelve visible y presente su naturaleza y su materia».¹⁸ La obra es su gesto, su movimiento, la muestra de sus propios mecanismos. La forma de su propia subversión.

NOTAS

¹ Oscar Cornago: Políticas de la palabra, Espiral/Fundamentos, Madrid, 2005, p. 315.

² Josefina Alcázar: «Mujeres y performance: el cuerpo como soporte», en archivo virtual de Artes Escénicas de Madrid, <http://artescenicasmadrid.es/textos> (17 de febrero de 2010).

³ Nara Mansur: «Charlotte Corday. Poema dramático», en Un ejercicio al aire libre, Let-

ras Cubanas, La Habana, 2004, p. 129.

⁴ *Ibíd.*, p. 131.

⁵ *Ibíd.*, p. 134.

⁶ Roland Barthes: «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 71.

⁷ *Ibíd.*, p. 65.

⁸ *Ibíd.*, p. 166.

⁹ *Ibíd.*, pp. 140-141.

¹⁰ Oscar Cornago: ed. cit., p. 150.

¹¹ Nara Mansur: «Charlotte Corday. Poema dramático», ed. cit., p. 145.

¹² *Ibíd.*, pp. 147-148.

¹³ Oscar Cornago: ed. cit., p. 150.

¹⁴ Oscar Cornago: *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Iberoamericana, Verguer, 2005, p. 151.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 152.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 172-173.



HABLA
CHARLOTTE
CORDAY
POR
SEGUNDA
VEZ

Charlotte Corday y el animal

Creación escénica de:

Martha Luisa Hernández Cadenas / Andrea Doimeadiós Peralta

Actores invitados: Arístides Hernández Ares / Osvaldo Doimeadiós

Diseño de vestuario: Celia Ledón

Diseño Gráfico: Arístides Hernández Ares

Diseño de luces: Oscar Bastanzuri

CHARLOTTE CORDAY Y EL ANIMAL

I

Hoy sé que la culpa la tiene el Animal.

Y recuerdo que estábamos en la escuela.

La maestra decía: El que hable se queda parado hasta las 4:30.

La maestra decía: Tú te quedas a cargo del grupo.

Y yo tenía mi Chismógrafo bajo la mesa.

Tenía mi colección de envolturas de chocolates y caramelos bajo la mesa.

La colección más grande de la escuela.

Gracias a la grandeza revolucionaria de mi padre, yo tenía la colección más grande de la Escuela Primaria Hermanos Saíz de la calle Salud.

La maestra dio la espalda.

Y desde algún lugar se oía:

A quién van a matar,

o van a eliminar,

si ya está demostrado

que yo soy un animal.

Y ahí estaba todo el grupo de pie, de pie hasta las 4:30.

Y todos estábamos a cargo del grupo.

Y leí:

¿Cómo te llamas?

¿Qué edad tienes?

¿Tienes novio o novia?

¿Yo te caigo bien?

¿Quién te cae mal?

¿Ya tuviste tu primera vez?

¿Con quién?

Cuéntame un secreto que no le dirías a nadie.

Y todos los del grupo habían respondido mi Chismógrafo.

Mi Chismógrafo tenía una pregunta 315:

¿A quién vas a matar?

Y casi nadie respondía.

La maestra nunca volvió. Eran las 6:30 de la tarde y todavía estábamos parados. Por la grandeza revolucionaria de mi maestra estábamos parados en el aula, con el Mural en el piso, con la pizarra echa leña. Yo era el Beso de la Patria del aula y por eso guardaba bajo la mesa el televisor, el

DVD y la cartera de la maestra, mientras todos seguían bailando:

¿A quién van a matar?,

o van a eliminar,

si ya está demostrado,

que yo soy el animal.

¿A quién vas a matar?

Yo escribí:

Si firmas este Chismógrafo responde siempre con la verdad.

¿A quién vas a matar?

Yo escribí:

Al animal.

II

Yo no quería matar a nada ni a nadie.

Mi madre me dijo: Tú no matas ni a una mosca. Tú no sales a montar patines lejos de calle Cero. Tú no comes cualquier cosa. Tú no juegas al cogido en la escuela y llegas con los brazos raspados y heridas en carne viva. Tú no vas a G ni te drogas ni aprietas con tus vecinos.

Mi padre no me dijo nada.

Mi madre y mi padre no sabían que yo mataría.

Porque cuando una es una niña buena, que se esfuerza para estudiar lo que quiere, una es incapaz de matar. Desde temprano te enseñan a ser buena y a perder tus instintos criminales.

Y aún no enterramos a mis abuelos.

Y aún no compro una bañadera para la casa, porque no tengo una casa a mi nombre.

Y aún no dejo de reírme o llorar porque cada 19 de abril celebro mis bodas, un casamiento necesario.

Y aún no botamos los papeles de mi bisabuelo porque esta familia se recuerda a sí misma a través de esos papeles.

No grito que me duelen los ovarios y que tengo pesadillas. No hablo de mi orfandad mientras camino por la calle Cero y pienso en las ganas que tengo de darme un machetazo en medio del pecho para dejar de oler a buena. Quiero quitarme este olor.

Yo no quería matar.

Pero tengo que matar.

Y matar y amar es lo mismo.

Mi padre no me lo dijo.

Mi madre no me lo dijo.

Mi bisabuelo dejó por escrito la relación azarosa entre la muerte y el amor

Porque cuando una es una mujer buena, buena esposa, buena amiga, buena compañera de trabajo, entusiasta y aseada, una es incapaz de matar, eso dicen, al menos, eso piensan todos cuando al mirarme suponen que soy incapaz de tomar la Revolución por mi cuenta.

Yo no quería amar a nada ni a nadie.

¿A QUIÉN VAS A MATAR?

Novela heroica atribuida a las dos actrices que interpretarán Charlotte Corday.

CHC: Quiero conseguir un arma.

CHC: ¿Para qué?

CHC: Para limpiar el pescado, hacer bistec con los muslitos de pollo y reciclar las toallas antiguas de la casa.

CHC: Y nada más.

CHC: También para cortarme las uñas de los pies, para cortar los hilos que cuelgan de mi blusa y, sobre todo, para cambiarle la tierra a las macetas del patio.

CHC: No se consigue fácil.

CHC: Me sirve cualquier cosa: un cuchillo, una podadora, un sacacorchos, una navaja, un parabrisas, un tenedor, una plumilla.

CHC: ¿Quieres una maquinita de afeitar?, o, ¿quieres una antena filosa?, o, ¿te sirve una reja oxidada?, o quizás... ¿no quieres un secador de pelo y una palangana con agua?

CHC: Consígueme algo.

CHC: ¿A quién vas a matar?

CHC: A nada.

CHC: Bueno, si eso dices, si no quieres que revele tus planes, si no quieres que diga que tienes un arma, no me digas.

CHC: Consigue algo bueno de verdad.

CHC: Mira, te puedo dar una dirección, conseguir un teléfono, descargar algo de Revolico, averiguar en qué bar se presenta la banda de los girondinos, en qué bar hay una fiesta temática de la Revolución France-

sa.

CHC: Una mujer tiene un fusil y tiene pollitos y tiene un programa de televisión. Yo quiero mi arma.

CHC: Si no vas a matar para qué la quieres. Si yo no tengo un arma. Si yo no tengo armas.

CHC: Se dice que tú tienes una tienda ilegal. Se dice que tú traficas con dagas y machetes. Se dice que tú entraste a su baño el 13 de julio. Se dice que te gusta leer y que tienes un historial. Se dice que tú sí tienes un fusil y eres Clandestina. Se dice que naciste en Holguín y que tienes razones para acabar con el gran terror nacional.

CHC: Tengo un país y lo maldigo, no tengo armas. No muero ni de frío ni de calor. Las imágenes despampanantes de las que hablas no tienen que ver conmigo.

CHC: Quizás sirva un gancho metálico. Veneno para ratas. Abate. Petróleo. Independencia. Fraternidad. Igualdad. Libertad. Victoria. Dame un arma.

CHC: Son baratos, manidos y manipuladores los anuncios que haces sobre ti misma. Son aburridos, mojigatos y cheos los anuncios que usas para describirte a ti misma. Si te cuento una cosa no se la dices a nadie. Promete no decirle a nadie más... Quemas las yemas de tus dedos para borrar tus huellas. Sanadas las manos tomas el taladro de tu padre. Llevas tu vestido marca OFELIA. Tocas su puerta tres veces, durante tres días, tocas insistentemente la puerta usando ese vestidito. Finalmente llegas a su habitación y le muestras tu expediente, tu pasaporte, tu carnet de identidad y los resultados de tu prueba citológica. Le apuntas con el taladro y le dices: "Vas a saber lo que es una sublevación". Conectas el taladro mientras le inventas una historia de ladrones y rumbeadores nacionales que van a salsear con el Gran Terror. Y lanzas un grito sopranístico para que no escuche el taladro. Agarrándolo por la espalda tomas el taladro para degollarlo. El sonido del taladro es más fuerte que el dolor que produce al abrir la piel. Te darán ganas de llorar las salpicaduras de sangre en tus labios (no es un sabor agradable, la verdad, pero al saborearla empiezan las lágrimas a salir). Dejarás su cabeza, el agua teñida de rojo en la bañera y el taladro hirviendo. Afuera te esperarán los ajusticiadores, de tanto saborear lágrimas y sangre te quedas inmóvil.

¿A QUIÉN VAS A MATAR?

Diálogo de arrepentimiento entre las actrices que sueñan con Charlotte Corday.

CHC: No está muerto.

CHC: No me lo mataron.

CHC: No tengo un taladro.

CHC: No está bien matar. Te dije. No está bien.

CHC: Pero siento un vacío. Tengo 25 años, y siento un vacío.

CHC: Es la arena del Sahara.

CHC: Es que perdí en un aguacero las fotos familiares, en un derrumbe los uniformes firmados de sexto grado y en una marcha, la cadenita de oro blanco que me dejó mi tatarabuela.

CHC: Es lo normal.

CHC: El amor de juventud.

CHC: Es normal que la arena del Sahara tenga graves efectos en un país invernal.

CHC: ¿Es este un país invernal?

CHC: Aquí no se suda, no se usa protector solar. Aquí, alguien dice:

¡Estoy presente! Y comienza a nevar. Vivimos en un eterno invierno.

CHC: No soy la mujer para matar.

CHC: Soy la mujer acostada en la nieve.

CHC: ¿Es este un país invernal? ¿Es este un país de revoluciones?

CHC: Estamos en Francia, yo soy la mujer tendida sobre la nieve, los dientes restregándose en el hielo.

¿A QUIÉN VAS A MATAR?

Entrevista de las actrices sobre la responsabilidad que tiene Nara con el crimen de Charlotte Corday.

CHC: Donde el muerto se fue de rumba.

CHC: Tumbuctú.

CHC: Donde Igualdad, libertad y fraternidad significan algo.

CHC: Isla de Pinos.

CHC: Donde ser es más importante que tener, y un regalo es un reconocimiento simbólico.

CHC: ¡Un premio FANTÁSTICO!

CHC: Donde Dando vueltas quiere decir, es hora de no preguntar más por el güije del charco.

CHC: El Palacio de pioneros.

CHC: Vengo de su habitación.

CHC: No es verdad.

CHC: Sí, lo hice todo.

CHC: No es verdad. Deberías tener una cara de arrepentimiento, debería dolerte un poco saber que vas a la guillotina, y que tu cabeza va a rodar junto a millones de cabezas. Quizás te encuentran con el libro de Nara Mansur bajo el brazo, y van a leer todas esas ideas que te pasaron por la cabeza, por ser una mujer y haber nacido en una isla. No es verdad. Porque no tendrías el pelo suelto, ni andarías hablando de la Paz Mundial.

CHC: Adiós.

CHC: Charlotte:

Hoy en mi ventana brilla el sol /

Y el corazón/

Se pone triste contemplando la ciudad

Hoy en mi ventana brilla el sol

Y un corazón se pone triste

Contemplando la ciudad

Porque te vas

Como en cada noche desperté

Pensando en ti

Y en mi reloj todas las horas vi pasar

Porque te vas

Todas las promesas de mi amor se Irán contigo

Me olvidarás, me olvidarás

Junto a la estación yo lloraré igual que un niño

Porque te vas, porque te vas, porque te vas, porque te vas

Bajo la penumbra de un farol se dormirán

Todas las cosas que quedaron por decir, se dormirán

Junto a las manillas de un reloj esperarán

Todas las horas que quedaron por vivir, esperarán

Todas las promesas de mi amor se Irán contigo

Me olvidarás, me olvidarás

Junto a la estación yo lloraré igual que un niño

Porque te vas, porque te vas, porque te vas, por que te vas

HOY SÉ QUE DEBO MATAR AL ANIMAL

Instrucciones para matar al Animal:

1-Lávese bien las manos.

2-Evite el contacto con los ojos, y jamás llore de la emoción.

3-Evite pestañear durante diez largos minutos (tiempo estimado de la agonía concedida al Animal para esta obra).

4-Confiese su crimen por escrito antes de llevarlo a cabo.

5-Lleve en su cartera todo objeto valioso acumulado durante 25 años de vida (recortes de prensa, fotos de Fassbender, fotos con Enmanuel, fotos con la familia, mechones de pelo de mamá, postalitas con la imagen de algún santo o alguna virgen, sellos postales de las Olimpiadas Latinoamericanas, poemas de las libretas escolares de verso. EJEMPLO:

La Historia me absolverá

y el tiempo será testigo

ojalá que mi novio

se convierta en mi marido.

6- Si siente mucho temor por las reacciones del Animal durante el ajusticiamiento, por ejemplo, de que pueda morderla, escupirla o salpicarla con su sangre, recuerde que no importa, podrá lavar sus manos cuatro días después frente a todo el pueblo, en la guillotina pública de la ciudad.

7- No use corsé, ni blúmer, ni medias, ni aretes de oro.

8- No se haga preguntas como: ¿Quién recordará mi crimen? ¿Quién recordará mi actuación? ¿Para quién actuó? ¿Por quién actuó? ¿Vale la pena este sacrificio?

9- Nunca, absolutamente nunca, mire a los ojos del Animal.

10- Escriba una canción bien bonita, revolucionaria, con un estribillo pegajoso, para que pueda ser considerada un éxito comercial, sobre todo si recibe once millones de visitas en YouTube.

11- Deje el cesto de la ropa sucia muy lleno. Es mejor usarlo todo antes de la prisión.

12-Ojo: Si el Animal tiene escaras cúrelas primero, por favor. Es importante domesticar al Animal para verlo morir sin humillación.

Hoy he matado al Animal.

Su perfil de Facebook sigue en activo.

Las personas que estudiaron conmigo comentan las fotos que nunca tomó, y lo felicitan por su cumpleaños porque les llega la siguiente notificación: HOY ES EL CUMPLEAÑOS DEL ANIMAL.

Después de matarlo sentí deseos de hacerle el amor.

Desnudarme por primera vez, y ser tan alta como Nara Mansur, o tan lánguida como Charlotte Corday en los retratos, o tener la voz de Scarlett Johanson en Her, deseaba ser todas ellas en mí; pero el Animal convulsionaba como mi madre, y yo no tenía una cuchara para metérsela en la boca.

Después de la noticia de su muerte, los hombres llevan sombreros oscuros, y las mujeres besan los almanaques con su imagen sintiendo extrañas nostalgias de fin de siglo.

Aquí yace el animal.

Aquí yace mi cabeza.

Aquí vengo a decir mi poema dramático aprendido de memoria, su título: Charlotte Corday.

Dime si no es hermoso este invierno permanente, este sonido de guillotinas simultáneas en la barriga de Saturno, en el pulmón oxidado del Animal.

Aquí yacen los gloriosos restos de una especie superior.

Este es el día en el que vuelvo a saltar la cerca de la Secundaria para fugarme.

Por suerte, está nevando.

Nadie se da cuenta de que estoy desabrigada.

Nadie se da cuenta de que me metí dos jabones húmedos bajo los brazos para no ir a la escuela por tener altas fiebres.

Ante el cadáver del Animal lo único que puede hacerse es guardar un minuto de silencio.

EL ANIMAL Y LA MUJER CALVA

Hoy miré a los ojos del Animal.

Y leí el diario de la mujer calva.

Cuando el animal abre los ojos por primera vez en el día, muy a pesar del esfuerzo que hacen sus ojos para soñar, ya ha activado la maquinaria de su rutina diaria.

Ya la mujer calva aguarda para poner la toalla caliente en sus pies, ya el barbero personal afila la cuchilla de oro para modelar su barba, ya el sastre francés deja en la habitación el uniforme hecho a medida con hilos de plata y botones de diamantes, el pan recién horneado espera en la mesa, la mujer calva masajea sus manos.

Cuando el animal abre los ojos por primera vez en el día ya sus ojos tienen el color que tanto he visto en las pinturas. Mi hermano me hizo un dibujo con ese color, mi hermano que será pintor, y que jamás logrará el retrato exacto del animal, hizo un dibujo con ese color.

Pero mirarlo a los ojos.

Mirar a los ojos del animal implica conocerlo muy bien.

El animal tiene dos tetillas filosas en el pecho, la distancia entre una y otra es imperfecta, diríase que el animal tiene las tetillas demasiado pegadas una a la otra.

Entre el ombligo del animal y la nuez de Adán del animal caben tres manos de mujer, su ombligo es casi como su nariz, su nariz es tan filosa como sus tetillas y su nuez de Adán hace un movimiento así... cada vez que dice la palabra Victoria.

El animal sueña, antes de abrir los ojos, con ser el hombre de Vitrubio y no posar para las fotografías o los retratos con esas imperfecciones abominables de su cuerpo (sus tetillas, su ombligo y su nuez de Adán).

En la cama, con una erección matutina, la mujer calva manosea la toalla caliente, mientras el animal estira los brazos y abre las piernas en forma de arco, mientras la mujer calva esquiva la erección matutina del animal, aunque no puede sacarle los ojos de encima.

Yo nunca me he masturbado pensando en el animal.

El animal tiene unas manos encantadoras, la mujer calva una vez por semana le da lima en las uñas, le saca las cutículas y le unta una crema digna, bestial. Cuando el animal hace un gesto así... con las manos, el público conmocionado nota la esplendidez de esas manos, admira la dedicación de la mujer calva, y sabe que a ese hombre, al animal, habrá que

seguirlo hasta el final, habrá que amarlo hasta el final y habrá que borrar cada deformidad de su cuerpo por lo que pesan sus manos.

Y si el animal tiene las manos en alto con un gesto así... y dice la palabra Victoria... el público conmocionado no hace más que gritar su nombre porque ignora su deformidad e ignora su sueño erótico antes de abrir los ojos.

El animal sueña antes de abrir los ojos con ser la erección en los hombres de todo el mundo. El animal estira los brazos y abre las piernas en forma de arco con la convicción de que su imagen recorrerá el mundo provocando erecciones.

Yo nunca he tenido una erección al pensar en el animal.

Pero mirar a los ojos del animal.

Reconocer al animal en la multitud. Todo eso es muy fuerte.

Al mirar su imagen veo que el color de los ojos del animal son de cierta melancolía.

Y su curvatura y su enfermedad y su obsesión con los mapas y su obsesión con las cartas y su historia de amor con la mujer calva y sus guerras y sus cuentas y su guillotina y su estatura mediana y sus millones de seguidores y su voz rasgada y su consigna pegajosa y su uniforme y sus medallas y sus hombres con erecciones.

Se reconoce al animal por sus ojos, por el sonido que se escapa entre sus tetillas filosas, un sonido diferente al de todos los sonidos que coexisten con las tetillas humanas, un sonido que identifica al animal y que me permitirá reconocer su mirada donde quiera que él se encuentre. Un sonido melancólico como de himno. Ese sonido no se puede ver, no se puede dibujar.

Yo nunca olvido el día en el que la mujer calva le enseñó al mundo la toalla caliente y las uñas del animal. Ella acababa de morir a sus pies, y se sacó de su calva un diario para aprender a amar y odiar al animal, y se arrancó de la calva mis libretas y mis cartas de la escuela, y se arrancó de su calva los dibujos de mi hermano, el pintor, y se arrancó de su calva la historia de una Revolución.

Reconozco al animal porque:

Representa al partido de la mayoría de los hombres con erecciones.

Canta canciones.

Canta promesas revolucionarias.

Escribe diarios de campaña y épicas de derrotas.

Ama secretamente la servidumbre.

Ama a su pueblo.

Ama a la mujer calva.

Una mañana, el sueño del animal le advirtió acerca de la joven asesina que entraría a su habitación. Esa noche, la mujer calva tuvo el mismo sueño. Ella le vio convertirse en un bulto de carne insípido, convulsivo y lleno de escaras y trató de protegerlo. Con una toalla caliente tapó su nariz filosa de animal. Para que mi hermano pudiera dibujar su cadáver, para que yo pudiera matar al animal, para verlo convertido por la historia en el hombre de Vitrubio, un animal perfecto y sin culpas.

Pero mirar a los ojos del animal.

Mirar a los ojos del animal y no reconocer al hombre que es culpable...

Victoria...

Victoria...

Victoria...

Hoy he imaginado los ojos del animal.

Al graduarme de la ENA ya había imaginado los ojos del animal.

Al escribir mi primera obra de teatro ya había imaginado los ojos del animal.

Al abrazar a mi hermano ya había imaginado los ojos del animal.

El animal abrió los ojos y la mujer calva cayó muerta. No sería ella quien ajusticiaría al animal. Sería mi dedo, mi masturbación, mi erección, mi título en Artes Dramáticas, mi canción, mi hermano pintor. Ella es incapaz de amar radicalmente, con la radicalidad que merece una Revolución.

Por esa razón entré a su habitación con una toalla caliente y cerré los ojos. Así no vi sus ojos al activar el taladro en su cuello de animal.

...Victoria

...Victoria

...Victoria

Y de la mujer calva solo quedó esta canción inédita, interpretada por mi hermano y yo.

Fragmentos del diario de Andrea Doimeadiós leídos en el *performance*

Andrea Doimeadiós tenía un material sensible de su proceso como performer. Los diarios que sostuvo durante el proceso traducían una experiencia autoral que connota un espacio reflexivo desde la actuación. Más allá de la asiduidad del ejercicio, fechaba sus preguntas y situaba sus vivencias pasadas y futuras como interlocutora ante Charlotte Corday. Poema dramático.

Durante la edición de un festival de teatro joven y experimental Zona 0, en Santiago de Cuba, después de repensar la estructura del performance escénico, decidimos incluir fragmentos de esa escritura viva.

La lectura ilustra la concepción procesual del trabajo y denotaba una investigación sobre la autorreferencialidad de manera muy concreta: una obra en proceso que se hablaba a sí misma en el tiempo. Los diarios detonaban las crisis e intimidades al interior de la pieza. La inconformidad y la ingenuidad pueden ser los rasgos determinantes de sus diarios; pero la razón de su publicación ahora es la conversación que instaura en el tiempo sobre el proceso.

Popurrí (casi final)

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma
y antes de morirme quiero
un corazón
con la fuerza de seguir
cultivando rosas blancas
que se funda en el machete del mambí
con la punta del creyón con que
me imagino que
soy artista
y viajo
el comandante y mandó a parar
se acabó la diversión
llegó el comandante
y mandó a parar
llevo el libro en alto

cumplimos una meta
llevar a toda Cuba a la alfabetización
por el cariño que te tengo
no te lo puedo negar
se me sale la babita yo
no sé lo que es el destino
caminando fui lo que fui
allá Dios, que será a
a los héroes
se les recuerda sin llanot
se les recuerda en los brazos
del que cayó con el machete
y eso me hace pensar
que canten los niños que viven en paz
y aquellos que sufren dolor
que canten por esos
que no cantarán
porque
aquí se queda la clara
la entrañable transparencia
de tú querida presencia
Como un príncipe enano
Tengo un presente seguro
Aprieten fuertes las manos
Y a conquistar en futuro
Más de mil veces
Revolución no hemos terminado
Revolución y de nuevo amanece
En un grito
En cada cuadra un comité
En cada barrio Revolución
Revolución es más de lo que tengo
De lo que hoy pudiera ser soñado
Es la razón que tiene todo un pueblo
Para vivir con dignidad no en
Canto porque estás vivo Camino
Y no porque te hayas muerto

Te canto
Venga la esperazan
Pase por aquí
Venga del cuarenta
Venga del dos mil
Qué cosa fuera
Qué cosa fuera
La masa sin cantera
Un amasijo hecho de
Sumo de romerillo
Y voy
Y voy
Guardado en tu bolsillo
Y
Un Fidel que vibra en las montañas
Un rubí
Cinco franjas y una estrella
Gloria
Y entre canto y llanto de la tierra
Nuestra primera victoria
Arriba los pobres del mundo
De pie los esclavos sin pan.

Quisiera, abuelo, que estuvieras aquí, conmigo, que me vieras actuando ahora, que todos te conocieran, nunca se me olvida el día en que me trajiste a un ensayo de La loca de Chaillot, y me dijiste, esperando la guagua que tenía que hablar más alto, cantando barquito de papel. La vida es de pinga, es muy dura la muerte, quisiera sentirte cerca, saber que en alguna parte estás, y que nos proteges, que cuidas a Luis Carlos, y estás orgullosa de nosotras, de Corín y de mí. Mantente siempre cerca de nosotros, hoy en este trabajo te necesito mucho. Mantente cerca.

15 de julio (noche-casa)

creo que es importante escribir en este segundo. Así, en muchos años recordaré este momento, este deseo, este mariposeo en la barriga. Me he dado cuenta de lo importante que ha sido este proceso en mi vida, siento que nace algo, que viví por eso, que por esto he respirado todos estos

días. Repasando toda la letra me he enamorado otra vez de la obra [...] no tengo ni idea de cómo funcionará todo, ni siquiera creo que importan las opiniones. Lo importante es que hemos sido felices, al menos yo lo he sido [...]. Quisiera estar la vida entera trabajando así, el teatro debe ser ante todo una forma de exorcir, crear, dialogar, tomar el café, ser uno mismo, uno mismo, uno, mismo, un.

Me asusta el momento del cuchillo, pero sé ue todo está dentro, todo, solo debo enfocarme en ese segundo, darme mi tiempo.

[...]

también es un poco triste que todo acabe el 17, sé que no será así pero también será una despedida. Martha dice que he trabajado mucho, no lo creo, siento que no me he esforzado todo lo que hubiera podido. Me asombro de mí misma porque he estado muy relajada con la obra. No he entrado en mis crisis de nervios, es un poco raro. A lo mejor es que en este proceso no ha habido complicaiones y todo ha fluido maravillosamente bien. Quiero seguir trabajando con Martha [...]

siento que todo será bien.

Hoy 17 de julio de 2015 noche-casa

Ya hice la primera función de *Charlotte Corday y el animal* (work in progress) estaba híper nerviosa, me temblaba todo, no podía controlar bien mi voz, como en los ensayos. Qué malos son los nervios. Ufff A mucha gente le gustó, al menos estoy tranquila, porque en el momento dramático del cuchillo –Isabelle, pianista– fui sincera conmigo misma. Lo sentí. Mi papá me dio muchas, bueno, algunas notas; pero le gustó mucho, dice que tengo que aprender bien a no actuar, no tirar tanto el texto, el texto siempre tiene que pasar por mí, siempre tiene que provocar algo. Siempre tiene que tener color.

Estoy feliz, en ese momento no, pero ahora sí, al fin rompí el hielo y sé lo que es estar solo en escena y dar el paso al frente, ser valiente.

Quiero trabajar mucho, que este proceso no muera, trabajar y mejorar todo lo que se pueda, tiene que quedar perfecto. He sido feliz de hacer esto con Martha. Tiene que quedar perfecto.

Lunes 25 de enero de 2016 11:34pm

Estoy en mi cuarto sola, viendo todas las fotos de Charlotte. Pienso en todas las funciones, no estoy conforme con ninguna, ni remotamente

sólo estoy en un oricesis conforme con el work in progress.

Creo que debe importarme todo, no tener miedo, lanzarme, esto habla de mí, con esto me desnudo una vez más. ¿Por qué tenerle miedo? ¿Por qué miedo? Mi mamá siempre dice que en el escenario me acobardo toda, le gustan las actrices que lo hacen sin miedo, entonces pienso, ¿por qué tener miedo?, ¿a qué?, ¿qué puede pasar que no haya pasado?

Charlotte es importante, me importa mucho.

Debo entregarme a fondo, vivir con intensidad cada zona.

Y quiero estar ahí, yo quiero estar ahí, quiero estar ahí

26 de septiembre de 2016

Estoy sola en mi cuarto, no puedo dormir. Pienso en Charlotte, en lo que le falta a la obra para que esté completa. Dice mi papá que a la obra le falta mucho, que plantea soluciones pero no problemas, que le falta el hueso gordo. Entiendo lo que él dice, pero creo que debemos descubrir nosotras esa zona que le falta. Hay que seguir trabajando, probando cosas nuevas. El texto de Nara es muy personal, quizás debemos investigar más sobre Charlotte Corday y hacer un bloque donde usemos sus textos, sus cartas. Creo que hace falta un momento donde se aterrice, se aclare bien la historia y después aparezcan los bloques del animal y nuestra Charlotte. No sé, sólo sé que debemos seguir trabajando. Quedan pocos días para las funciones en Camagüey, tengo que aprenderme algunos textos nuevos. Prometo entregarme mucho en esas funciones. Tenemos que seguir construyendo la obra y cuestionándonos lo que funciona y lo que no. Creo que sobran las instrucciones para matar al animal.

Carta a Andrea

Andrea:

Desde hace algún tiempo he estado pensando en cuál sería el modo más honesto de hablar contigo sobre tu diario. Y estoy pensando en el dispositivo más adecuado para hacerte saber que me importa porque es el instante en el que Charlotte se transforma en una onda expansiva, un estado mental, un estado de Facebook, una forma de respirar, de vivir, de querer, de singar, de ser y de estar. Quiero confesar públicamente cuál fue el momento en el que descubrí que estaba enamorada de mi papá. Mi papá y yo jugábamos a la mentira más grande del mundo cuan-

do lo acompañaba a su trabajo en el Juventud Rebelde y dijo: “Este era un animal tan, pero tan grande, que podía tragarse el mundo con todo lo que hay en él”. Sentí mucho miedo al pensar que ese animal haría desaparecer a mi papá, para mí el mundo, la idea del mundo, era estar con él. Preguntarte Andrea si alguna vez te sentiste enamorada de tu papá. Yo sé que toda historia de amor tiene lugar en la fragilidad. Pero amarlo es también matarlo. Por qué matarlos. Para qué matarlos. Cómo matarlos. Mi papá es un hombre muy revolucionario, cuando vio Charlotte por primera vez, me dijo: Esta obra me gusta más que la primera que hiciste, es más provocadora y tiene que ver más contigo. Mi papá siempre me dice las cosas de una manera extraña. Cuando Doimeadiós fue a la primera función del work in progress nos contó de las dos obras que tú habías escrito en la primaria: La niña triste y La sombra de las dos ciegas, los ojos le brillaban mientras hablaba, tú estabas sentada en el suelo y él no podía dejar de mirarte. Y creo que nuestros padres son hombres grandísimos que quieren ser asesinados por sus hijas, las niñitas de papá, las hijas de, las herederas de qué, porque sus hijas no quieren ser víctimas, sólo quieren ser amadas.

Cuando tú y yo empezamos a hacer esta obra estaba claro que nuestros padres eran Marat. Nuestros padres son todo lo que hemos amado y matado hasta ahora. Nuestros padres son los actores invitados, los hombres de mármol y la imagen más exacta de lo que es diariamente nuestro país en lo que se convierte.

Quiero que ellos hagan un discurso oficial para ustedes, para responder a nuestro proceso y para no dejar de darles la palabra. Andrea, quiero presentar a Marat, finalmente.

Descarga raperística de Charlotte Corday

Quiero un vestido
Quiero un cepillo.
Quiero un destino
Quiero un castillo

No quiero frío,
No quiero sol,
Rapear salseando tu corazón.

Y en mi rapeo,
Y en mi salseo,
me suelto el pelo,
Doy la función.
Lanzo panfletos, quemo banderas,
Con sol y arena sano el dolor.

Me dices si estoy loca,
O me ves cuerda,
Me dices si me toca,
O armo mi huelga.
Me dices si te gusta mi matazón.
Me dices que me calle,
Que espere un poco,
Me dices que ametralle
a mi corazón.

Un cirujano, una pastilla,
Alguien que sane mi picazón.
Porque aún nevando uso sombrilla,
Uníos todos por mi razón.

Estríbillo:

Te maté, Marat, te voy a matar, Marat.

A liquidar.
A enemistar.
A maldecir.
A desmembrar.
A descorchar.
A acribillar.

Te maté, Marat, te voy a matar, Marat.
A estornudar.
A amonestar.
A desvestir.
A maquillar.
A destupir.
Quiero un festín
Quiero un bombín
Quiero un mambí
Quiero un clarín.

No quiero frío,
No quiero sol,
No quiero estíos sin reggaetón.

Y en mi reguero,
Y en mi meneo,
Me suelto el pelo,
Doy la función.
Toma los míos, porque en mi casa,
A mi me sobra Revolución.

Me pides si hay Enero,
O si quedan rosas,
Me dices VENCEREMOS,
Desde tu fosa.
Me pides fundar mi organización,
Me pides democracia,
Sólo silencio,
Me pides diplomacia,

Por tu traición.

Un naufragio, una guillotina,
Quiero barbudos pa' un reggaetón.
Con dosis altas de mi estricnina.
Voy a ponerte pa' tu cartón.

Estribillo:

Te maté, Marat, te voy a matar, Marat.
A liquidar.
A enemistar.
A maldecir.
A desmembrar.
A descorchar.
A acribillar.

Te maté, Marat, te voy a matar, Marat.
A estornudar.
A amonestar.
A desvestir.
A maquillar.
A destupir.

Es mi solsticio revolucionario,
La insolación de mi almanario.
Es mi censura pa' los diarios,
Es mi canción y mi abecedario.

Que viva la revolu.
Que viva la re-voltaire,
La revoltosa revuelta revolucionaria
Pa'lante, pa' lo que sea, pa' que me aguanten
Pa' luchar los combatientes.

Hasta la victoria siempre.
Hasta la victoria siempre.
Hasta la victoria siempre.



YO QUIERO ESTAR AHÍ

YOHAYNA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

“Lo que has matado debes amarlo también.”
Heiner Müller, *La máquina Hamlet*.

«Uno pudiera desnudarse una misma y mostrar el horror de una misma»¹ confiesa Nara Mansur. Y esa sensación es exactamente la que me produce *Charlotte Corday y el animal* de Martha Luisa Hernández Cadenas. Una obra en constante construcción. Así lo indican las dos señales de tránsito que aparecen en el escenario. En *Charlotte Corday y el animal* lo que importa no es la heroína histórica ni su actualización en un personaje dramático, sino cómo revolucionar el teatro, cómo revolucionar el lenguaje para habitar ese «ahí» de la escena en el que Martha Luisa Hernández y Andrea Doimeadiós se sitúan como creadoras y ciudadanas.

¿Podemos seguir hablando en el teatro de política, de poder, de revolución... si el propio lenguaje escénico no se pone en crisis? *Charlotte Corday y el animal* es una obra atravesada por esta pregunta. Una obra rara, procesual, descompuesta. En medio de la ficción la actriz se pregunta: «¿para quién actuó?, ¿quién recordará mi actuación?, ¿vale la pena este sacrificio?» y estos cuestionamientos colocan su actuación, de manera explícita, en el presente de la escena. Una ética del cuerpo, en lugar de un virtuosismo técnico, se convierte en el soporte de su presencia.

A partir de esta lógica de construcción las creadoras, hijas y asesinas dialogan con sus padres, también creadores,² en escena. «¿A quién vas a matar?» Ellos son invitados a pronunciar el discurso de Jean Paul Marat³ y, ellas, cual nuevas Charlotte, ponen sus cuerpos voluntariamente en la guillotina después de ejecutar el crimen. «¿A quién vas a matar?» es la pregunta que comparten en sus chismógrafos Martha y Andrea, en el ficcional y en el del proceso. Este material abre en la obra un espacio de preguntas y respuestas que funciona en diferentes direcciones. Uno puede pensarlo como el registro de una metodología propia de trabajo e investigación que construye Martha Luisa Hernández para aproximarse

al contexto creativo y a la experiencia de Nara Mansur en lo personal, lo teatral y lo político: «¿Cómo te llamas?, ¿Qué edad tienes? ¿Cuál es tu canción preferida? ¿Qué es lo más importante que hiciste a los veinticinco años? ¿Crees que Cuba es un país invernal? ¿A quién vas a matar? ¿Crees que tu crimen va a arreglar algo?».

En la medida en que la propuesta se conforma estas preguntas se desplazan de Nara (la autora), a Charlotte Corday (el personaje), a Andrea Doimeadiós (la actriz), al espectador. Por ello, el chismógrafo adquiere esa doble naturaleza en varios ejes: es punto de partida y de llegada al interior del proceso y elemento estructurante y discursivo, a un mismo tiempo, en la puesta en escena. Es un material aparentemente banal (incluso hasta en el acto de nombrarlo) y, sin embargo, las dos veces que aparece en escena, desde registros y cuerpos diferentes (el de Martha y el de Andrea) genera, al menos para mí como espectadora, los momentos más intensos y de mayor fragilidad en *Charlotte Corday y el animal*.

Martha Luisa se apropia de esa voluntad de desnudarse de Nara Mansur. El ejercicio de desdramatización de la escritura nariana lo convierte en un principio básico de construcción poética. De esta forma realiza un ensayo escénico de una profunda condición expositiva: la de los cuerpos y la de los objetos o documentos.

Desde el punto de vista actoral desarrolla una actuación en primera persona que combina elementos representacionales (conectados con Charlotte Corday como ficción), performativos y autorreferenciales. En este último nivel se muestra el pensamiento de la actriz durante el proceso de creación de su partitura así como los cruces que realiza de un tipo de registro a otro. En especial, me interesa cuando Andrea Doimeadiós lee un fragmento de su bitácora de proceso en el que comenta sus estados de ánimo, la comprensión, los deseos y las limitaciones en el mismo, sus referentes, su relación de trabajo con Martha y las recomendaciones actorales que le hace su padre.

Uno de los aspectos que se destaca en su desempeño actoral es la manera en la que pasa de un terreno al otro e, incluso, los espacios fronterizos en los que estos niveles⁴ se superponen. Un ejemplo de ello se localiza en el popurrí de la canción política. La actriz expone las tensiones entre la corporización mecánica (en particular en su trabajo con la voz) de un aprendizaje altamente ideologizado, los ritmos y los movimientos

de la cultura del reguetón⁵ o del cabaret y la fuerza interpretativa con la que enfatiza, deconstruye o alterna la teatralidad de estos comportamientos y estereotipos. Lo valioso de este material es cómo ese automatismo ideológico, sonoro y corporal de Revolución y timba, de Revolución y «perreo» se va poniendo en crisis en la medida en que el material actoral avanza.⁶ Junto a ella nuestra emocionalidad como espectadores transita de una risa cómplice a un sobrecogimiento estremecedor.

Los temas de la canción política cubana forman parte del trabajo con los códigos del teatro documental que explora Martha Luisa. Estas canciones pueden entenderse como «documentos vivos» del proceso revolucionario, si uno piensa e indaga en la sonoridad que lo ha acompañado. Este cancionero político que la propuesta construye surge de una incursión detenida en las performatividades sociales y la espectacularidad política inscritas en el fenómeno. Porque uno pudiera contar o cantar la historia de la Revolución cubana desde ese background y no solamente por el contenido de sus letras, sino por los tonos, los ritmos, los géneros musicales. Estas canciones contienen una historia de la conexión entre la movilización ideológica y la sensible (de un pueblo) y considero que las creadoras lo han sabido leer críticamente en su trabajo escénico.

Si en este fragmento del popurrí hay un juego con las maneras en que la actriz asume y deconstruye estas representaciones a partir de una postura distante ante la crisis de la canción política como superficie de todas las crisis, el trabajo con el cancionero del texto de Nara Mansur responde a otra lógica de construcción. La fiesta, el cabaret y el guateque campesino que se propone en el plano textual son sustituidos por la proyección del hip hop, por un cuerpo en resistencia y afectado. En esta ocasión la actriz asume una pose estática. Fusil AKM en manos y tacones, se coloca en el centro de la pasarela política y comienza a rapear desde un compromiso con la palabra: «Y en mis regueros / y en mis meneos / me suelto el pelo / doy la función / Toma los míos / porque en mi casa / a mí me sobra Revolución / Me pides en enero si quedan rosas / me dices venceremos desde tu fosa / me pides fundar mi organización / me pides democracia / solo silencio / me pides diplomacia por tu traición / un naufragio / una guillotina / quiero barbudos pa un reguetón / con altas dosis de mi estircnina / voy a ponerte pa tu cartón».⁷

En este primer bloque de la exposición de los cuerpos, donde también se coloca el de los padres, Martha Luisa centra su exploración en el trabajo de la actriz. Para el segundo bloque, la directora instala en el espacio escénico un archivo del proceso de investigación y de creación que comparte con los espectadores. Compuesto por pequeñas urnas que muestran objetos y fotos personales que el público puede

NOTAS

¹ Nara Mansur: “Charlotte Corday. Poema dramático” en *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2009, p. 35.

² Aristides Hernández (Ares), artista visual y Osvaldo Doimeadiós, actor y director escénico.

Ellos pronuncian el discurso con la carátula y el disco original en vinilo de la Segunda Declaración de La Habana.

⁴ Me refiero al representacional, al performativo y al autorreferencial enunciados anteriormente.

⁵ Es interesante cómo superponen el antológico tema de los CDR, popularizado en la voz de Sara González con los pasillos de «guachinea con la punta del pie», tema reguetonero también hoy presente en cada barrio y en cada cuadra.

⁶ En fallos y repeticiones de gestos, en frases que se cortan, palabras que se mutilan (como un príncipe ena.../ tengo un presente segu.../ aprieta fuerte las ma.../ a conquistar el futu.../), que desaparecen y originan instantes de canto mudo. La estrategia de construcción muestra cómo la maquinaria, justo en la medida en que decide ponerse más rígida en el plano de las ideas (me refiero a los momentos finales del popurrí, donde se cantan solo los temas que contienen literalmente la palabra revolución), produce un mayor desajuste a nivel corporal y de sentido.

⁷ Este compromiso con la palabra en el plano técnico lo construye a partir de un ejercicio de respiración contenida ante la acumulación de frases cortas que la van dejando sin aire hasta producir el estadillo.





JAIME GÓMEZ TRIANA

Parto de la idea de que la crítica de artes escénicas contemporánea funda y propone una esfera particular en la que coinciden análisis, opinión y creación. Desde ese ámbito el crítico opera como creador-trasmisor de un discurso que, si bien se activa a partir de la experiencia artística compartida, en el convivio con la obra y el quehacer de otros teatristas, ha de alcanzar autonomía y conquistar el interés de sus propios destinatarios.

En el caso cubano, el crítico se desempeña en diversos roles. Habla al interior del proceso creativo como asesor, dialoga con sus alumnos si mantiene un compromiso con la enseñanza o interviene directamente en el diseño del panorama escénico del que hace parte, actuando como curador, editor, promotor o gestor desde ámbitos institucionales o alternativos. Todas estas faenas interactúan hoy con concepciones más tradicionales que asocian de manera directa, en muchos casos de forma instrumental y reductiva, el ethos del crítico teatral con la escritura y publicación de reseñas.

La incidencia en el aquí y ahora de nuestra escena de ese profesional-creador que asume ocupaciones disímiles sin renunciar al ejercicio específico de la valoración pública, enfocada en resultados y procesos concretos, es algo que está por investigarse. Más allá del estudio acerca de los discursos de los críticos cubanos, en nuestro contexto, sería necesario profundizar en las maneras de obrar de estos profesionales, considerar sus múltiples desempeños, su manera de estar y participar de los procesos artísticos. Leer ese despliegue en expansión, pensarlo en función del devenir, el presente y el futuro de la escena nacional, es imprescindible también si queremos definir de mejor manera el perfil del teatrólogo en formación, en el cual investigación, ejercicio del criterio, y creación deben confluír de manera natural.

Confieso que las anteriores son reflexiones que me rondan desde hace mucho. Sin duda, mi propia biografía, el hecho de haber llegado

al teatro a través de la actuación, siendo parte del Teatro Obstáculo, un grupo de investigación fundamental durante la segunda mitad de década de los 80 y los 90 en Cuba, liderado por el dramaturgo-director-actor-pintor Víctor Varela, marca de manera singular mis estrategias para estar/dialogar en/con la escena. El hecho de trabajar de manera directa o indirecta de procesos concretos de creación expresa en mi caso la permanente necesidad de comprender-haciendo el funcionamiento mismo del teatro. Por eso, cuando decidí involucrarme como creador en una puesta quise reivindicar la profesión del crítico-investigador que se aventura a firmar una opinión.

Charlotte Corday. Poema dramático, de Nara Mansur, fue la obra que me sirvió para intentar ese juego de roles. El poema dramático había aparecido como un puñetazo en el panorama escénico nacional, primero en Tablas a fines de 2002 y luego en un poemario de la autora. De este modo el texto se mostraba centauro, transgénero, se exhibía con distintos trajes. Conservo en algún cajón una nota en la que la autora, también una profesional del ejercicio crítico, sueña libros posibles. Esa lista breve me hizo pensar hace mucho que un libro podría ser un país, un espejo, una taza compartida de café o té, una conversación sobre el porvenir. Una obra de teatro entonces también podía ser un poema, un discurso político, un manual de instrucciones, un ensayo sobre el teatro. Se puede hablar desde el teatro, mediante el teatro y sobre el teatro en un mismo acto escénico. Aristófanes, Shakespeare, Molière, Chéjov, Pirandello, Lorca, Meyerhold, Brook, Barba, habían intentado y conseguido lo mismo. Por ello un texto teatral y su puesta podían manifestarse, claro, como una opinión crítica, sobre la realidad y sobre el teatro, sobre la realidad del teatro, sobre el teatro de la realidad, pero antes había que encontrar la acción, simplemente la acción.

La obra, como todo texto, era un palimpsesto y mostraba su mano de mutante, su perfil mestizo, su estructura ambivalente. La Historia conjugaba la microhistoria, la micropolítica, la micropoética. La biografía, la valoración, el cuéntametuvida se convertía en autoevaluación, en registro íntimo, en diario de campaña. La palabra vestía, disfrazaba y se transformaba en bisturí, en guillotina, en cuchillo de mango blanco. La herida era un agujero negro a través del cual se podía intuir la san-

gre derramada y, lo que es más terrible, la que faltaba por derramar. El personaje, una contrarrevolucionaria, una asesina, una mano que escribe, que camela, que hunde el cuchillo, era –es, los personajes son eternos– ante todo una mujer y Marat vivía en su memoria, en la de ella. Él era su educación sentimental, el grito mudo en el teatro, el Antonin Artaud que todos llevamos dentro, el deseo de descansar en una bañera con agua tibia.

Sostengo que solo nos es posible hablar de nosotros mismos y al hacerlo ponemos en evidencia agudeza o extravío, talento o limitación. Nara Mansur sabe eso mejor que nadie. No hacemos otra cosa que responder a la necesidad de dar testimonio de nuestra experiencia, e insisto en hablar de necesidad porque ser coherente con uno mismo implica defender aquello que nace de lo imperioso. La crítica teatral no sigue en mi juicio un cauce diferente. Cuando nos referimos a la obra de otros proponemos y defendemos una idea concreta del teatro. Definimos para él una misión, una estrategia de relacionamiento con la sociedad y con nuestros contemporáneos. Desde esa plataforma, que pasa por nuestras nociones acerca del deber ser, discutimos también nuestros puntos de vista acerca de lo social y lo político, exponemos nuestra subjetividad y abrimos la puerta para que imaginarios y convicciones sean confrontadas.

Charlotte Corday..., es sin duda una de las piezas escritas para el teatro más influyentes de la escena contemporánea cubana. Emulada por los dramaturgos más jóvenes, su estructura fragmentaria, su tono confesional y su estilo de alegato se han convertido en una estrategia bastante común para presentar la palabra-acción en nuestros escenarios. Teniendo en cuenta esa certeza, la obra podría funcionar, hoy sé que funciona, como una llave para entrar en las escrituras más recientes. Como crítico me interesaba retar su cualidad dramática y para ello había que dialogar con una actriz. La estampida de un grupo de teatro –casi todos los integrantes del Estudio Teatral La Chinche se habían quedado en Barcelona durante la primera gira internacional del grupo– y la imposibilidad de estrenar *Educación sentimental* –otra obra de Nara Mansur que estaba en producción el aquel momento– crearon las condiciones necesarias para ese laboratorio. Liset Benítez era Linda Correa y ahora debería

hacer Charlotte Corday. Su cuerpo-mente que se había entrenado para la enfermedad y el abandono debía ser capaz de empuñar el cuchillo. Adentro, debajo de la piel, había otro personaje y otro y otro más.

Lo rotundo es que en esta puesta no habría un cuchillo real. Yo había decidido años atrás, mientras ensayaba otras posibles representaciones de la obra junto a Lissa Rodríguez y Rodolfo de Puzo, que el único cuchillo que usaría sería el propio texto de Nara Mansur. El resto serían el espacio vacío o casi y una actriz que debería estar despierta y cuerda en la medida de lo posible, de esa manera simple me proponía fijar la dialéctica continuidad-ruptura con la notable pieza-puesta de Peter Weiss-Brook. También sería un unipersonal con la voz de Marat –al final fue mi propia voz– saliendo de un altavoz.

Lizette Silverio, directora del grupo y Niurka Pérez Nazco, actriz, siguieron el proceso de cerca sin intervenir en el concepto, pero haciéndonos preguntas que obligaban a revisar y precisar el material una y otra vez. El reto era hacer legible el texto mediante la acción. El resultado de la investigación es doble. Forman parte de él un texto, aún no concluido, que piensa la obra para el teatro de Nara Mansur, y una puesta en escena, estrenada el 6 de noviembre de 2016, luego de un prestreño en mayo de ese año en un parqueo de la calle 3ra, al amparo de la familia de la autora, y que tuvo una segunda temporada en la sala de El Ciervo Encantado en febrero de 2018.

Cuando me preguntan por ese trabajo insisto en que se trata de un espectáculo en el que me permito opinar sin pretensiones sobre la escena cubana más reciente. En esa puesta está en cierta medida mi idea del teatro. Leves marcas, quizás demasiado íntimas, subrayan mi homenaje a obras que contribuyeron a modelar mi noción de teatralidad. Obras pertenecientes al teatro que vi en los 90. Un teatro que recuerdo extraordinario, potente, discutiendo, riguroso. Sé que la memoria siempre edulcora todo, pero, ya lo he dicho antes, solo podemos hablar de nosotros mismos y esa edulcoración es también lo que somos.

La actriz, quince años más joven que yo, traía sus ganas de hacer, y todos los clisés y estereotipos de su entorno. Al comenzar a trabajar le di

total libertad para proponer y solo le pedí que buscara algunos pares de zapatos. Me gustaba la acción de ponerse en los zapatos de otro y, gracias a Nelda Castillo, que lo había dicho frente a mí una y otra vez, sabía que para Michael Chéjov todo el vestuario era máscara, empezando por los zapatos. Había llegado el momento de poner a funcionar la referencia, evadiendo así el exilio que representan la nota al pie y la bibliografía. Teniendo los zapatos di a la actriz una única pauta: llegas de la calle, irrumpes en escena, dices el poema y te vas.

Con esa pauta y con un repertorio diverso fuimos tejiendo la puesta. Atando cabos sueltos. Develando el sentido oculto y penetrando en la vida de esa mujer quimera que se pregunta por su país y que indaga en sus posibilidades reales de hacer algo para cambiar su/la vida. Entonces fueron apareciendo los obstáculos, el primero y más complejo, la edad de la actriz. La existencia de imaginarios muy diversos sobre el teatro y el país entre el texto, la actriz y yo. Con qué paraguas atreverse a cruzar este aguacero.

La respuesta fue la más simple. Liset era una actriz con personaje, pero sin obra. Frente al público ella intenta comprender el texto de Nara, ponerlo en su cuerpo, compartirlo con el espectador. El espacio permanece vacío. En escena solo una silla, que nos presta Carlos Díaz, un parlante a través del cual digo los parlamentos que corresponden a Marat y un saco de nilón con viejos zapatos. El escenario funciona en totalidad como una bañadera de agua fría y Marat es también el director que pauta desde afuera, que acota, que selecciona. Por un momento la idea estuvo clara. El país y el teatro son una misma cosa y no se trata solo de encontrar un personaje que habite el espacio vacío, lo más importante es definir el curso de la acción. Trazar un mapa e intentar un itinerario en medio de la contradicción. Actuar o no actuar, he ahí el dilema. Mi respuesta fue sumergirme en ese proceso y encontrar esa nueva voz gracias a Nara, a Liset y al Estudio Teatral La Chinche, un grupo que no desapareció tras la estampida sino que siguió existiendo de otros modos.

Al final, creo que la puesta deja claras algunas preguntas y eso me reconforta. Charlotte Corday es ahora mismo uno de mis más queridos textos críticos. Sé que será difícil citarlo, habrá que hacerlo quizás a

partir de su registro en video. Ese registro, no obstante, tampoco será “el texto”, acaso un avatar, una de sus posibles concreciones. En una entrevista de radio me preguntaron si a partir de ahora me iba a dedicar a la dirección y aunque los antiguos advierten sobre lo inconveniente de escupir para arriba, en ese momento dije que no, que como crítico solo estaba haciendo una investigación sobre la escena cubana y publicando una opinión, que ese era mi trabajo.

Charlotte Corday. Poema dramático

Opinión crítica en escena: Jaime Gómez Triana

Actúa: Lisete Benítez Dávalos

Diseño de luces: Darel Santiago

Dirección general de Estudio Teatral La Chinche: Lezette Silverio
Valdés







HABLA CHARLOTTE DESDE EL MUSEO

MARTICA MINIPUNTO

Poner la obra en un museo es colocar el cuerpo en una urna muy bonita. Es ponerle al cuerpo una etiqueta que indica: probada relevancia histórica-clasificación en monumento o instrumento monumental o monumental fallecimiento-distinción instituida en una línea histórico/temporal. Cuando una obra, por ejemplo, una obra de teatro con un cuerpo sin cabeza, es exhibida en un museo, no hay ni restauración ni colección que reciba con alegría esa especie de resto flagelado de historia anatómica. Con el cuerpo así, separado de una cabeza lógica y consciente de su responsabilidad como cabeza exige su conservación, no hay derecho, no existe ningún derecho a profanar la palabra urna. Alguien con una sensibilidad muy especial propuso ponerle a este cuerpo y a esta historia un lugar en el Museo Napoleónico. Libertad, igualdad, fraternidad. Armas, uniformes, pinturas, hechos, arquitectura, anquilosamiento, no convencional para performance, no preparado-adeecuado-condicionado, no propio pero propiamente hablando, lo bello de lo impropio, salas, piso, toca, toco todo sin que me vean. Liberté, égalité, fraternité. Alguien conocía el secreto museográfico que guardan los cuerpos que han escuchado, con siglos de distancia, el “¡chazzz!” de un espectacular guillotinado. Comprenda que el cuerpo este que está aquí, heroico cuando se ha hecho imprescindible serlo, tiene la cabeza escondida en un lugar de este jardín. Y usted sentirá los gritos dicotiledóneos del cuerpo: “Frío, frío, frío. Tibiecito, tibiecito. Caliente, caliente, caliente.” Si usted logra completar esta pieza imperfecta, fragmentaria y museable que apenas habla porque tiene una prótesis de cabezota pelucona del reinado de Luis XIV, debe ser porque usted también quiere meter su cuerpo en una urna muy bonita. No mienta. Quiere que lo señalen con el dedo que los ojos se enternezcan ante el “se mira y no se toca”, quiere ser el estandarte de un pedacito de historia “morbosamente revolucionaria”. Usted quiere, como todos los cuerpos, ver el mundo a través de un vidrio enaltecido. Muévase con gusto por este jardín, intente encontrar la cabeza de este cuerpo de mujer mutilado, no se de demasiados cabezazos y no espere que le cojamos por el brazo y lo pongamos a mirar. Poner la obra en un museo es colocar el cuerpo en un lugar de indefinición. Y ustedes ahora mismo, tampoco están muy bien definidos.

Charlotte Corday y el animal en el Museo Napoleónico.

Nara Mansur puso el cuerpo

Martica Minipunto puso el cuerpo

Rogelio Orizondo documentó

Karina Pino organizó un panel

Todo sucedió durante el Mes de la Cultura Francesa (2017).













HABLA ANA ARZOUMANIAN

En el año 2017, como invitada al II Encuentro Internacional de Ficción y Derecho en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, he presentado el poema dramático “Charlotte Corday” de Nara Mansur.

Cuando digo presentado quiero decir que he leído partes del poema y he realizado un análisis aludiendo a la acción del habla como modo performático.

Teniendo en cuenta que el derecho moderno se estructura en base a la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, estatuto que nace de la Revolución Francesa, y que el Código Civil argentino tiene como fuente el Código Civil naopoléonico, presentar a Charlotte Corday en la voz que le otorga Nara Mansur como la asesina del revolucionario fue de carácter político.

El encuentro FICDER2 tuvo lugar en el Salón Verde de dicha Facultad, cerca de la Sala de Actos. La Sala de Actos tiene un diseño que repite el esquema arquitectónico de la Asamblea Constituyente francesa cuando los Estados Generales de Francia se reunieron en Versalles el 5 de mayo del año 1789. De modo tal que leer el poema dramático donde Charlotte Corday reivindica la muerte de Marat es poner en cuestión los términos revolucionarios. En ese sentido, he intervenido la lectura desde una perspectiva sadiana. No sólo porque se analizaron los versos desde la poética de Peter Weiss en “Marat- Sade”, sino porque Sade pronunció en su verborragia orgiástica un discurso político frente al Antigo Régimen poniendo su foco en la perversión del gesto revolucionario. Utopía orgiástica y sistema despótico marcan la “Historia de Juliette”, allí donde confluyen los crímenes del Estado y el de los individuos, el despotismo político y el lujurioso despotismo de las pasiones del libertinaje. La diatriba sadiana, el imaginario lenguaraz, se inscribe en su novela en una relación doble, colectiva y singular, entre lo escrito y lo oral.

La arenga, tanto en la novela sadiana como en el poema de Mansur, está codificada como una retórica “hablada” y, sin embargo, escrita según los rasgos del estilo paródico. La arenga- disertación es una muestra del arte de la oratoria. El discurso revolucionario es de natu-

raleza oral. La retórica, la propiedad de la palabra, entiende al lenguaje como poder. Así, el conjunto arenga-poema manifiesta el deseo de hacer un cortocircuito a lo escrito.

La arenga traduce el sueño de una comunicación directa. Por ello, el estudio sobre Charlotte Corday no fue presentado en forma escrita en el Encuentro Internacional de Ficción y Derecho; nada más lejos que su propia naturaleza. No siguió la retórica argumentativa de una demanda según el derecho continental, respondiendo a la voz escrita de una querrela. Aquí es la asesina de la Revolución la que habla, es la asesina en tanto verdugo- víctima, en tanto sujeto del margen cuestionando el Terror que ha matado al padre y a la madre en cabeza del monarca- imperio- gobierno. Una mujer, Charlotte Corday, duda en el poder del revolucionario, una duda que se resuelve por el crimen.

Si Sade recupera en la mujer Juliette el lugar de la palabra, Nara Mansur lo hace en Charlotte, una mujer frente a la Revolución que fue realizada bajo el signo masculino. Las representaciones de la Justicia, la Libertad, aún de la República, esa Marianne, son femeninas. Pero una cosa es simbolizar el acto y otra cosa es la acción. Quienes “hacen” la justicia o la revolución fueron hombres. Charlotte Corday impulsa a burlarse del heroísmo, de las naciones. “Masturbándome con el futuro destello de la llamarada sueño con el cadalso” así comienza a hablar Charlotte, un cuerpo erótico que es cuerpo social. La violencia que ella asume es el gesto que deviene indignación ante quien destruyó sin destruir. ¿Y qué poeta podría nombrar la perversión del poder, qué poeta podría parodiar al revolucionario desde el cuchillo enfundado en un corsé sino una poeta cubana, mujer, contemporánea? Nara Mansur cuestiona los devaneos no de la Revolución, sino del personaje que, en nombre de la Revolución, entra a una bañera y se “limpia” los restos de un tiempo que es geografía.



HABLA MARIAN DAMES

La experiencia con música, a partir de *Charlotte Corday. Poema dramático*, surge de la infinita exploración sensorial de Nara Mansur Cao.

El arte de entrelazar las palabras y los sonidos evitando la forma canción o musical es una zona poco explorada. Aquí que se trabajó sobre la piel sensible del contenido y el personaje. Sílabas, acentos, silencios, gritos, pasajes melódicos, monólogos, todo a través de la improvisación y la composición espontánea con pautas precisas como simples señaladores entre los diversos momentos de la obra.

Como músicos partimos de la decisión de no escribir nada ni pautar así que en nuestros atriles solo teníamos el texto completo con pequeñas anotaciones y marcas del tipo: “ostinato”/ silencio / explosión / épica...

En los ensayos elaboramos la atmósfera musical que acompaña el carácter de la lectura, cuidando su singularidad, para que no se repitiera el trabajo en cada función. Ese modo orgánico permitió el compromiso total de cada intérprete porque había que sostener la obra en sus cincuenta minutos, o simplemente fluir con ella. Ello produjo resultados sorprendentes y novedosos en un campo como es la improvisación.

La experiencia de Nara Mansur como dramaturga, su expresión corporal, su modo de leer, gritar, vociferar y entonar el poema dramático permitió, que fungiera como directora de orquesta. Sin siquiera mirarnos estábamos atentos a sus expresiones y la acompañábamos coloreando con sonidos, palabras y gestos. Como músicos/actores Guillermo Esborraz y yo estuvimos en escena toda la obra, usábamos un vestuario y maquillaje excelentes, y participábamos con fragmentos de lectura en vivo.

Nuestra intervención en la pieza intensificaba los estados que provocaba el poema dramático, más que un acompañamiento, establecíamos un diálogo sonoro con la poesía escénica.

Charlotte Corday. Poema Dramático con música
En escena: Nara Mansur (dramaturgia), Marian Dames
(piano) y Guillermo Esborraz (batería)





CHARLOTTE
CORDAY:
SAGA



HABLA MARCIAL LORENZO ESCUDERO

Invité a Carlos René a trabajar en *Charlotte* porque desde hacía mucho tiempo me había impresionado una pintura suya que reinterpretaba la muerte de Marat. Creo que su título era BATMAN Y MARAT, pero esto solo era el nombre que el poeta y crítico de arte Antonio Desquirón diera a un excelente y brevísimo ensayo a propósito de una muestra de la obra de Carlos René que a principios de la década viajó a Nueva York.

Desquirón despliega con la sagacidad que le caracteriza una perturbadora interpretación de esta pieza, inventa otra fábula desde la fábula que narra la pintura y habla de la relación del artista como testigo y protagonista de la Historia. Tuve a manos hace un año el texto de Nara Mansur, *Charlotte Corday. Poema dramático* donde se hace un paralelo entre una mujer cubana actual y la célebre magnicida francesa.

Nara Mansur es una autora obsesionada con Cuba, de hecho es una cubana a pesar de que su nombre nos haga pensar que pudiera ser una escritora persa o colombiana de origen mezorienta. En *Ignacio & María*, que llevamos a escena en 2008, el punto central de la obra es la revisión despiadadamente emocional de la historia de la Revolución Cubana desde las peripecias amorosas de dos jóvenes ante el dilema del exilio y la permanencia.

Charlotte Corday... es un texto muy extraño que a través de imágenes me revelaba sus claves, es decir que construimos una metáfora visual poderosa y ambigua para establecer los ámbitos de una historia contada en dos voces y dos tiempos, porque así nos hablaba el texto. Pensé en Carlos René porque solo él podría construir esa metáfora. Su entusiasmo fue inmediato, le planté algunas premisas, como la necesidad del farol como ícono, le hablé de la bañera y de un cartel al fondo donde se reprodujera ese cuadro de BATMAN Y MARAT que mi memoria evocaba junto al escrito de Desquirón, aunque el título real era CHARLOTTE. Me dije, lo espíritus concurren, supe además que la pieza formaba parte de una serie donde esa CHARLOTTE/BATMAN, también era en una mulata cubana, tocada con una corona de rolos y torniquetes, tan típico en la calles de la isla.

Carlos se decidió por pintar un telón que reproducía la imagen del famoso cuadro de Jacques-Louis David de Marat yacente en la bañera, después de

haber sido apuñalado por Charlotte. A partir de esa imagen, la actriz Karina Portelletes construyó sentidos con ese telón que no solo reproduce la imagen de Marat, sino que refiere a la propia obra. De este modo, la tela anuncia, en un plano superior a nuestra agrupación: La guerrilla del Golem, y debajo, en grandes caracteres, el título de la obra. Después, a un costado, exactamente sobre la cabeza de Marat, la improta en rouge de unos labios de mujer: un beso, una herida abierta. En el otro extremo, hacia abajo, una de las pancartas de la Era del Terror, y a cada lado una banderita francesa y una banderita del M-26-7.

En el telón se lee en francés algo relacionado con la unidad indisoluble de la república en torno a la consigna de la *liberté, égalité, fraternité ou la mort*.

La performatividad del espectáculo se resumen en la obra de Carlos René. El espacio de la representación no es exactamente el de un tanatorio habanero, ni es del mismo modo la ciudad de París en las postrimerías del siglo XVIII, consiste en un espacio ambiguo por la concomitancia de símbolos y consignas textuales y gestuales que evoca diversos contextos. Instaure un territorio intemporal que fija las ideas del discurso de la puesta en escena.

La silla evoca a un mueble neoclásico, y al mismo tiempo concentra desde la violencia y sensualidad de su cromatismo (rojo, blanco, grises y negro) una suerte de animal caribeño. El farol que a un mismo tiempo es una pagoda y también una espiral. El arca calada donde se tejen referencias simbólicas a las revoluciones clásicas (la hoz y el martillo de la Revolución Soviética, por ejemplo) y que es el sarcófago del abuelo, la bañera de Marat, el lecho onanista en el que Charlotte se transforma en dominatriz y exige que se abran los graneros para aplacar el hambre.

la revolución dure lo mismo que un orgasmo, en un minuto el rayo cae, consume y deslumbra.

Carlos René recreó un universo visual desde su conocimiento de la Revolución Francesa, diseñó los vestuarios de la actriz según la moda jacobina, y del músico Juvencio Borja, inspirado en el modo de vestirse del cubano actual, construyó con sus manos y sus recursos cada uno de los elementos, fue abierto a las ideas que le sugeríamos, interpretó con extraordinaria agudeza la estrategia de la puesta en escena y la obra de Nara Mansur.

La sala del apartamento en la calle Moncada en el que presentamos la obra, fue por meses la casa de *Charlotte Corday*, compartida promiscuamente con



los osos polares de Carlos René, la imperturbable generosidad de Gretel y el permanente sonrojo de la pequeña Patricia.

HABLA CARLOS RENÉ AGUILERA TAMAYO

Los diseños para la obra *Charlotte Corday* constituyen la realización de un viejo sueño de trabajar para el teatro volcando todas mis viejas inquietudes acerca de la Revolución francesa.

Ya en los años ochenta y también posteriormente había creado algunas obras que portaban elementos extraídos de la iconografía de la época, pero fue en ese proceso, que a petición de mi amigo, el director de teatro Marcial Escudero Lorenzo, pude poner en práctica todo un concepto visual.

Gracias a nuestra amistad, Marcial conocía esa parte de mi trabajo y por ello pensó que era apropiado para el tema y venía bien con el maravilloso texto de Nara Mansur que él estaba trabajando de manera obsesiva. Fue un cuadro mío, llamado precisamente CHARLOTTE, el que movió la imaginación de Marcial. Se trataba de una versión mía de la muerte de *Marat* de Jacques-Louis David, pero en el fondo aparecía su asesina, Charlotte Corday, no como una francesa blanca, sino como una mulata cubana desnuda, con rolos en la cabeza y un cuchillo en la mano. A pesar de que la asesina aparecía en un segundo plano de la composición el cuadro, el lienzo era dedicado fundamentalmente a ella y al acto que la colocó, violentamente, en la historia.

Esta tensión siguió operando en los diseños para la obra de manera muy orgánica, dado que el texto de Nara Mansur mezcla el posible monólogo de la original Charlotte con una Charlotte cubana contemporánea oriunda del mismísimo proceso histórico de la Revolución cubana. Parecía que ambos hechos, el plástico y el teatral nacieron para coexistir y apoyarse mutuamente como un juego de representación. A pesar de que ambas obras fueron creadas sin conocimiento una de la otra, repetían esa misma tensión en su hipótesis.

Marcial y yo continuamos con esa corriente y sincronizamos símbolos e iconografías mas contemporáneas con los originarios de la época de la Revolución francesa. Esa fue nuestra operación fundamental.

Podríamos decir que el diseño de escenografía y vestuario es posmoderno por el *collage* de iconografías intemporales que combina, en aras de crear la

visualidad para el espectáculo.

Ejemplo evidente de ello, es el farol que blande constantemente la actriz, el cual mezcla elementos de los faroles de keroseno a presión, utilizados en la campaña de alfabetización cubana de los años sesenta, que contaba también con elementos de una pagoda china. El lienzo que aparece como segundo plano en el telón de fondo con otra versión de la muerte de Marat y que anuncia la obra de teatro y del colectivo La Guerrilla del Golem. Otro ejemplo de la apropiación posmoderna puede encontrarse en el baúl, que es a su vez una bañera y un ataúd que la actriz arrastra por la escena o se sumerge en su interior. El baúl posee formas caladas que sintetizan letras asiáticas mezcladas con formas procedentes del alfabeto cirílico y de simbología revolucionaria clásica moderna sin que sea evidente. Por último, el vestuario de Charlotte es una cita directa de la pintura de la época de la Revolución francesa, más exactamente el traje utilizado por el personaje de la libertad.

Charlotte

Texto de Nara Mansur Cao

Dirección de Marcial Lorenzo Escudero

Actuación de Karina Portelles y Juvencio Borja.



CHARLOTTE Y YO

BROSELIANDA HERNÁNDEZ

Como actriz siempre he disfrutado más de los procesos. Eso de llegar a los ensayos, encontrar a los demás actores y al resto del equipo, bromear y saber que algo está en marcha. Siento que un grupo que se une para hacer teatro es como un equipo de pelota. Nos unimos y si todos juntamos un solo jonronazo ya es una victoria de todos. Las palabras me seducen o no. Ya he comenzado a escribir esto y aunque no soy escritora quisiera quitar las palabras equipo y colectivo, las quiero quitar ya. Estas dos palabras no aparecen, por suerte, en el texto de *Nara Mansur Charlotte Corday. Poema dramático*, las sustituyo mentalmente por asamblea, votación no unánime. Pan con guayaba con queso crema. Te maté Marat. Y así. Yo me enamoré profundamente de este texto. Tenía mucho que ver con mi manera de ver el mundo, el país, los sueños de mi generación, las consignas!!!!!!!, los lugares la familia. Tenía que ver con el amor y el desamor, el amor odio hacia la propia revolución. Y estaba también mi relación familiar con Nara, nuestra complicidad como mujeres, nuestros gustos y disgustos. Las risas, las lágrimas y sucesos trágicos en nuestras vidas, hicieron más seductor el proceso que no fue desde un escenario digamos más convencional donde el director tiene ya una pauta e ideas en su cabeza que a veces pueden coincidir o no con las de los actores. Muchas veces pequeños seres indefensos o salvajes sujetos a los caprichos horrosos o geniales de un director, y aunque como actriz he tenido suerte de trabajar con directores siempre he intentando llevarme por un camino más personal. Armar y desarmar a Charlotte-Broselianda-Nara, fue maravilloso, divertido, nada tenso. Desde la sala de mi apto en la Víbora, con café y flanes, Nara y yo disfrutábamos mucho

. Si a mí me surgía una idea casi ni lo comentábamos. Se hacía!!!! Jugamos mucho. Jugamos con canciones, intertextos que a mí me sorprendían o que añadía al texto y nacían de la improvisación y del propio juego. Un día planificamos hacer un video promocional totalmente casero y recuerdo a Nara ese día muy ronca, llegó con ropas, maquillaje, pelucas y todo eso se filmó. Mi novio en aquel entonces lo filmó. Hicimos tostones, tomamos cuchillos, secadores de pelo y Alexis Parra “Pucho”, pintor y artista estaba muy contento, se emocionaba y si yo me reía en medio de un texto él no cortaba . Filmamos en el baño también y el cancionero final se transformó también en la idea en un rap. Lucia Huergo una gran músico cubana nos ayudó, y todo lo artesanal y verdadero quedó grabado en el dvd, ya casi obsoleto, que existe, pero la imagen no tiene calidad . Creo que no importa. Todo lo que vivimos fue hermoso y creativo . Era nuestra, era mía, Charlotte, la de Nara, la provinciana de Cahen que da muerte a Marat en su propia bañera. El misterio de esta Charlotte no quedó ahí y siguió como un fantasma dentro de mí y llegué a la muestra Estrictamente Personal.

ESTRICTAMENTE PERSONAL (2015)

Un proyecto colectivo curado por la artista Cirenaica Moreira.
Nómina de artistas incluidas en la muestra: Consuelo Castañeda,
Marta María Pérez, Olympia Ortiz, Sandra Ceballos, Cirenaica
Moreira, Glenda León, Grethell Rasúa, Susana Pilar Delahante,
Mabel Poblet.

Broselianda Hernández presentó **Charlotte y yo**, 2015, *performance* de duración variable. Mesa, cuchillo, plátanos fritos y proyección. La pieza incluía stills de video, en loop, con imágenes del proceso del año 2003.

ON THE PAV



INTERCAMBIO DE CORREOS ENTRE MARTA MARÍA BORRÁS Y NARA MANSUR CAO

De: Miriam González <miriamester@icaic.cu>

Para: nara en buenos aires <naraenbuenosaires@yahoo.com.ar>

Enviado: Lunes, 25 de mayo, 2015 20:59:24

Asunto: Sobre Charlotte y yo

Hola Nara, ayer fui a la expo. Me gustó mucho el trabajo con Charlotte Corday, te cogí un catálogo y te lo guardo para cuando vengas lo tengas. Aunque vi a tu familia que seguro también tomó uno para ti. Había un mar de gente, tú sabes. También tiré algunas fotos para que las veas.

Bueno me pareció un acercamiento muy bueno al texto, me gustó mucho el formato de presentación. Eran dos salas, en una estaba Broselianda, sentada en una mesa y repetía una misma acción que me pareció muy interesante: machacar plátanos para hacer tostones, que por momentos, además de poner el verbo machacar en primer plano, parecía una guillotina, creo que era un efecto que producía la mente. Se creaban dos montañas de plátanos a su lado en la mesa, ella quedaba como atrapada en una circunstancia absurda, en un hacer absurdo. Detrás, en una pantalla, salían frases del texto, como una coreografía de la grafía. En la otra sala, había cuatro televisores y una proyección. Tres de los televisores y la proyección consistían en ejercicios sobre la búsqueda del personaje, mostraban un proceso de creación (al menos eso sentí yo), imágenes cortas en loop, de Brose en su casa, trabajando con objetos pop, la estética revolú en el vestuario, y lo cotidiano. Era muy interesante ver la casa, como lugar personal y de teatralidad. Ahí se fundían Brose y Charlotte, era Charlotte y yo, como se llamaba la propia acción. Los televisores tenían incorporados un audífono que te ponías y así escuchabas los sonidos del video. Por otro lado, la gente pasaba incesantemente frente a la pantalla e interrumpían la imagen proyectando su propia silueta, como un palimpsesto, que es algo que (personalmente veo) se trabaja en el texto. Me gustó mucho la idea de que el espectador tuviera que realizar acciones para participar de la acción escénica o performativa, como ponerse los audífonos, porque es algo que también se propone desde tu escritura, a-

bierta, que debe llenarse mediante la acción. Es una decisión que uno toma: participar; formar parte del circuito de acciones (reales), y te conviertes en performer porque todos te miran, completas la imagen: alguien mira y escucha de forma individual, personal, algo que se proyecta en un televisor. Compones con tu participación una imagen, de la cual el que participa (el observado) vive una experiencia única, de la que está ajeno el que observa, que construye otra experiencia, y como lo que se propone es un circuito, una circulación de energías, acciones, el que observa pasará a ser observado (que a su vez ya lo es) y se comunicará de manera individual con la imagen y el sonido de la acción propuesta en el televisor.

En una tercera pared, se encontraba otro televisor que reproducía la imagen en vivo del performance. Tú podías escoger verla en vivo o mediante su reproducción. Eso me encantó. Este televisor también tenía unos audífonos que reproducían una música disco, fuerte, rápida, que silenciaba el discurso, pues al estar junto a la sala donde Brose recitaba o hablaba, podías ver la imagen en la pantalla y escuchar su voz. Es decir, en cuanto a la sonoridad podías escoger cuál consumir: la recitación (seguir el discurso), que correspondía a la imagen o la música disco, más alejada de la imagen reproducida en vivo, pero que te llevaba a otras conexiones. Al ver la imagen grabada te perdías las palabras que danzaban en la pantalla. De manera que nunca podías verlo todo de igual manera, cada elección traía consigo una nueva forma de experiencia. Cada fragmento era una unidad en sí, y podías poner en diálogo una unidad con otra y, a su vez, cada unidad o los fragmentos de ellas con lo que provocaba el espectador en estas unidades: la sombra en la proyección de la pantalla, la gente frente a los televisores con los audífonos y las reacciones e imágenes que cada uno de ellos producía, etc. Esta fragmentación también es propia del texto. En fin, que me pareció una puesta en acción muy buena para tu texto, un ejercicio que apenas vemos en el teatro cubano, hasta el punto que no estaba en un marco teatral. Me dieron muchos descos de escribir sobre esta experiencia, de hecho lo voy a hacer, a organizar un poco mis ideas. Pues fue muy poca gente de teatro, y no quiero que pase desapercibida, como la mayoría de cosas interesantes y pioneras que suceden.

Nada, felicidades!!! Que las dos se la merecen.

Un beso grande,

Martica

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC
Visite, Visit <http://www.cubacine.cu>

From: [Nara Mansur -en Buenos Aires-](#)

To: [Miriam González](#)

Sent: Tuesday, May 26, 2015 1:13 PM

Subject: Re: Sobre Charlotte y yo

querida martica

mi gracias por ir, por tu gran disponibilidad y generosidad, a ver esto, a incorporarlo a ti, sumarle tus ideas, ponerle el cuerpo, etc..., estoy loca por colgar esta carta en facebook tal cual, es de una belleza y una lucidez tremenda... si quieres escribirles o preguntarles a brose y cirenaica, adelante, te paso sus correos... igual sería buenísimo que vieras aquel video de 2003 armado entre brose y yo, en una clase de alegría [José Antonio Alegría] se puso y lo debatimos el video...

para esta muestra creo que cirenaica [Cirenaica Moreira] intervino también en el armado, ella me envió los textos que eligieron proyectar en la pantalla, etc...

los tostones surgieron junto con ese aparatico antiguo aplasta plátanos (especie de guillotina) cuando brose y yo comenzamos a trabajar el texto allá por 2002-2003... armamos un video con cuadros o escenas y una era ella preparando los tostones...

me alegro mucho de que te haya gustado, y te agradezco TANTO PERO TANTO que me hayas escrito contándome, las fotos, etc...

dime si puedo colgar algo en facebook con alguna foto por ejemplo, si no, lo entiendo perfectamente y no dejes de escribir un texto para nuestro circuito teatral, para que las ideas fluyan y lleguen también ahí, besos gigantes, este es uno de los emails más bellos y dedicados que he recibido en mi vida, muchas gracias !! te quiere siempre, nara

----- Original Message -----

De: Miriam González <miriamester@icaic.cu>

Para: Nara Mansur -en Buenos Aires- <naraenbuenosaires@yahoo.com.ar>

Enviado: Martes, 26 de mayo, 2015 17:13:29

Asunto: Re: Sobre Charlotte y yo

Nara qué bonito correo. Pues claro que puedes colgarlo en tu facebook, será un gran honor. Y sí me gustaría poder contactar con Brose, sobre todo para compartir cosas pensando en el artículo que quiero escribir, y sobre todo en mi doctorado, que avanza a pasos veloces y ya entro en los arreglos del capítulo de Charlotte Corday. Además porque me ha dado ahora por hacer algunas cositas en cine, hice un corto, con el cual me ha ido bastante bien. Y estoy preparando el próximo, y una de las actrices que tengo en mente es a Broselianda. Y no tienes que agradecerme haber ido, tu sabes que te quiero y admiro, e iba a estar ahí de todas todas. Además, sabía que iba a ser un buen trabajo, de esos que no se regala el teatro cubano, y termina dándolos a otras manifestaciones y espacios.

Un beso muy grande,

Martica

----- Original Message -----

From: [Nara Mansur -en Buenos Aires-](mailto:naraenbuenosaires@yahoo.com)

To: [Miriam González](mailto:miriamester@icaic.cu)

Sent: Tuesday, May 26, 2015 3:09 PM

Subject: Re: Sobre Charlotte y yo

ya colgué la suculenta epístola con foto en el platanal de bartolo... y como te etiqueté sale en tu biografía, también en la de brose, besos, muchas gracias te mandé otros correos colectivos donde aparece email de brose y cirenaica escríbele a brose contándole, yo le escribí hoy pero no me ha respondido, quizá no se ha recuperado de la pincha del sábado... creo que sería excelente que pudieras ver los primeros videos concebidos para c corday [Charlotte Corday] en 2003... en esta ocasión de la bienal ella incorporó cosas más personales (videos caseros, boina, etc.) que yo no tuve nada que ver pero en el de 2003 esas diversas escenas o cuadros armados sí es una autoría de ambas, ella actuando claro.

y el corto que hiciste se puede ver? qué bueno martica! felicitaciones !!
besos y cariños, nara

De: Miriam González <miriamester@icaic.cu>

Para: Nara Mansur -en Buenos Aires- <naraenbuenosaires@yahoo.com.ar>

Enviado: Miércoles, 27 de mayo, 2015 11:57:49

Asunto: Re: Sobre Charlotte y yo

Pues me voy a comunicar son Brose, a ver si nos podemos ver y ella pasarme esas cosas. Sobre todo porque en la investigación que hago de Charlotte... quiero abordar algunas nociones escénicas, y sería bueno trabajar sobre esos ejemplos. Mi cortillo lo puedes ver en VIMEO, dura 15 min., trabajé con Alexis Díaz de Villegas y Clarita [Clara de la Caridad González], una muchacha joven que trabaja con Carlos Díaz, muy talentosa, en el próximo que estoy preparando quiero también trabajar con ella. Si lo puedes ver, pues me dices qué te pareció. No es muy convencional para Cuba, aquí resultó un poco raro, pero a la gente le gustó mucho. En la Muestra Joven cogí una Mención Especial del Jurado, más otro premiecillo. Eso me puso contenta porque era mi primer trabajo y lo hice de fresca pues no sabía nada de cine. Pero fue muy divertido y quiero volver a probar.

Vimeo <http://vimeo.com/113294892>

Mail: miriamester@icaic.cu

Password: martamaria

Besitos

Martica

----- Original Message -----

From: [Nara Mansur -en Buenos Aires-](mailto:naraenbuenosaires@yahoo.com)

To: [Miriam González](mailto:miriamester@icaic.cu)

Sent: Thursday, May 28, 2015 11:09 AM

Subject: Re: Sobre Charlotte y yo

querida Martica

vi el corto, me gustó mucho, es raro lo que provoca, parece como si no pasara nada pero está todo como a punto de estallar, el inicio me encanta, con todas esas transparencias, sobrevestidos de la imagen, también la idea del semáforo descontando algo, no sé sabe qué,,, , la imagen de ella llegando al museo, la fachada y el reflejo en los espejos, ahora sí, ahora no, después pareciera que es todo como en efecto pausa, estirado, deformado por esa espera, por esa ansiedad de la competencia que tampoco se ve claramente... es muy ambiguo el rostro que proponen, una gran incógnita que sacude todo, está bueno el protagonismo de los instrumentos, la idea de cuidarlos, pasar el paño, el trapo...

también la música

otra cosa que me gusta es que parece de cualquier lugar del mundo, no hay nada folclórico, no hay pobreza for export, qué maravilla,

hay una visualidad del museo que contagia todo, todo se colorea de esos tonos

qué buena la escena de alexis [Alexis Díaz de Villegas] sin violín practicando, y dando la espalda, me encanta esa composición: partituras y él y su camisa de espaldas

los dos actores me gustaron mucho, alexis que ya sabemos que lo amamos y ella, que se ve tan fresca, me encanta que no sea flaca, también los volúmenes de los cuerpos son interesantes aquí...

una curiosidad que tengo es que no veo bien qué está debajo de la tacita de café al final: es el plato?, un libro? seguro me perdí algo fundamental... ja ja ja

besos gigantes y más que nada, muchas muchas felicitaciones por haber creado este corto !! adelante !!! me alegro mucho !! besos !! nara

----- Mensaje reenviado -----

De: Miriam González <miriamester@icaic.cu>

Para: «naracnbuenosaires@yahoo.com.ar» <naracnbuenosaires@yahoo.com.ar>

Enviado: viernes, 29 de mayo de 2015 11:59:59 ART

Asunto: Re: Sobre Charlotte y yo

Qué palabras tan bonitas, gracias por verlo y tan pronto! quise que fuera un corto de atmósferas, o un instante de vida, como cuando vamos en la guagua y vemos algo pero pasa de largo y solo nos quedamos con nuestra impresión con la historia que armamos de ese momento efímero que nos llamó la atención. Siento que algunas cosas que tenía en la cabeza no funcionaron del todo, a veces lo veo muy primario, no sé. Al final, pues debajo de la taza solo hay un plato, es eso nada más. Donde antes habían dos, ahora hay uno solo. Solo uno podía ganar, pero no me importaba quién, ni siquiera lo sé. De hecho me interesaría más el que no pudo.

Ahora estoy preparando otro, donde quiero investigar las cosas que siento que no funcionaron en este, y quiero seguir trabajando con Clarita.

Un besote muy grande, y gracias por tan lindas palabras, abrazos.



HABLA/HABLAMOS POR SEGUNDA VEZ...

NARA MANSUR CAO

Habla/hablamos por segunda vez como en una especie de segunda oportunidad, de subversión de las palabras originales, incluso nos podríamos permitir un trastorno, una rectificación o aviso de último momento, atender a esas preguntas, a esas ecuaciones sin solución de la primera vez.

Entiendo el trabajo, lo creativo, lo que produzco siempre desde lo procesual, siempre parte de un proceso, de una trama colectiva, siempre texto con otros...: textos con memoria, que portan referentes y también queriéndose posicionar como otra cosa siempre.

De pronto recuerdo cuando era niña cómo abría los libros buscando figuritas, creo que todavía lo hago, esa necesidad de que un texto-figure de otra manera, como si los libros necesitaran pliegos con fotos, álbumes, juegos, recetas...

Proceso, memoria, los otros dentro de uno, nunca sola, siempre voces habitando una primera vez, una segunda vez; dejas un estribillo que se comienza a repetir, a samplear, tú misma sampleas tus motivos y fundamentos, como si no bastara lo individual y las obras fueran siempre informe de reuniones, bitácoras de viaje, utópicas asambleas; llenas de anotaciones al margen de las obras, de palabras descolocadas junto a aquellas formuladas con exquisita precisión, ubicadas, las bombas de extermínio.

Pensé en saga como aventura: Charlotte Corday. Poema dramático es un material literario y teatral y performático y musical, adopta muchas formas, tiene eso de mansedumbre, de funcional, se deja querer, se deja acariciar, que le sumen, le resten, le dividan.

Charlotte Corday. Poema dramático siempre en la contentura de la

vida tropical, de la buena vibra... dice, como Loreal, “porque yo lo valgo” y te enjabona el pelo y te lo deja brillante, sin enredillo... las palabras de ese texto que escribí casi todo en tres días de ciclón siguen activadas y cuestionadoras, están ahí, dudando, cantando, afinando, velando a sus muertos...

Ya sabemos que ella es una heroína, una asesina, que está enamorada de un hombre y de su idea (¿la idea la posee o la posee?), que no sabe distinguir a veces, solo está segura de “te amo te amo te amo” y se va por ese hueco con su puñal de mango blanco y con las tres partes en que se divide la obra. En realidad sabemos poco de ella.

Saga, aventura, folletín, elemento suspendido, expectante. Tenía ganas de hablar de la Historia en esa obra, de lo que somos; entonces El Documento (que en la puesta de Buenos Aires aparece diagramado en el marco de un periódico antiguo, Journal de París, y se entregaba a los espectadores como programa de mano), aludía a los hechos históricos. Pero la verdad es traicionada aquí también (en esa parte de la obra dedicada a la memoria histórica), es poco legible, plagada de traducciones o de falsos traductores, de juegos de palabras como en el Poema dramático. Me gustó hablar de lo difícil que es acceder a la verdad, a la verdad de los hechos históricos y de que todo esto es cada día más un naufragio de interpretaciones caprichosas y opinología, de que lo necesario para el conocimiento sigue siendo árido, inaccesible, exclusivo.

Revolución como subversión, como transformación continua, como derecho a nuevas leyes que nos actualicen en esos derechos, en esa belleza que es tan necesaria como la verdad. DerechosBellezaVerdad.

Martha Luisa Hernández Cadenas es una teatróloga muy inteligente y curiosa que tiene ganas de vivir y sentir todas las aventuras, aprende hace políticas las sonoridades del apego y el cuidado, en una saga descubrimientos que flanean y que nos van incendiando... ella es figuración y

palabra dulce pero todo en modo gigante, abismal. Entonces toma cuerpo, acoge esta idea de la segunda vez en un libro, en una editorial que es un proyecto de vida, de forma de producción independiente, voluptuosa, finalmente revolucionaria.

Hace unos días en Buenos Aires performeamos ella y yo algunas de las ideas, figuraciones y palabras de Charlotte Corday. Poema dramático, a veces como explicación museográfica, a veces como indicación: esto esto esto esto, a veces cántico roto, mortífero, también alegría de cosa junta, pegada, pensándose, reelaborándose siempre. Esa idea de que el teatro es conversación, criatura y objeto para imaginar, conversación inacabada, infinitud, malentendido, roca, esponja y espora, variaciones, informe, masa informe, recuerdo, pequeña fiestecilla interior que da miedo que se asome al portal, rasponazo, elaboración continua, estudio, trabajo, discurso.

Entonces vamos a oír hablar a Charlotte Corday con su acento francés, su aliento de campesina, los vestiditos entallados, el encaje en el jabot. El personaje viene acompañado, nosotras mismas le hacemos lugar en esta pasarela, en esta parte de atrás del original con ciclón porque pasó incluso un tornado por La Habana y el tiempo no mejora. Trabajamos en modo temporal.

Como vengo / venimos de una formación teatrológica siempre estaba / está la presión, el desafío de entregar un texto teórico –ese contraste que se ve todavía como entidad binaria entre práctica y teoría–, quiero decir que algunas veces algunos textos, algunos poemas, se escriben con la furia de la creación, esa sacudida de locura, de fuerza de la naturaleza pero también con la tranquilidad deseosa de lo acumulado, eso que se quería decir hace tiempo cobra forma al fin. Cuando escribí esta obra le hablaba al teatro de esos años, a los actores, al espacio, a la música para el teatro, a los programas de mano, a las estructuras, a los finales felices, a la tragedia,

a la telenovela, a lo que se dice “que está vivo y cambia”, a mis colegas teatrólogos, editores de revistas y libros de teatro, a los poetas que uno quiere mucho, a los amigos que están lejos.

El poema dramático que un día escribí casi pensando en el futuro que siempre es futuro, donde se sienten más descabros, retrocesos y arbitrariedades, se subversiona. Estamos en este libro tan bellamente acompañados y se siente tan bien, que hemos sido todas y todos una segunda voz. Algunos somos felices en el proceso como mecanismo para samplear lo versionado, con fenómenos naturales (la verdad difícil y la verdad temporal) y con poca soledad o poca lejanía.



CODA

















SOBRE LOS AUTORES

NARA MANSUR CAO (La Habana, 1969). Escritora, dramaturga, crítica teatral, egresada del Instituto Superior de Arte. Libros publicados (Poesía): *El trajecito rosa*, *Régimen de afectos*, *Manualidades* (Premio Nicolás Guillén y Premio de la Crítica Literaria); *Un ejercicio al aire libre*, *Mañana es cuando estoy despierta* (Premio Pinos Nuevos); (Teatro): *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro* (Premio de la Crítica Literaria), *Chesterfield sofá capitoné*. (Investigación): *Dos viejos pánicos y otros textos teatrales* (Selección y estudio crítico del teatro de Virgilio Piñera), *Teatros Completos de Antón Chéjov e Iván Turguéniev* (Introducciones).

Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar por *¿Por qué hablamos de amor siempre?* Sus materiales escénicos han sido estrenados en Cuba, Argentina, Colombia, Estados Unidos, Italia y Puerto Rico. Creadora/coordinadora del ciclo Dramaturgias posibles, Centro Cultural de la Cooperación. Investigadora Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. Profesora Seminario de Dramaturgia, Instituto Superior de Arte (2001-2007). Editora revista *Conjunto*, Casa de las Américas (1997-2007).

MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS | Martica Minipunto. Teatróloga, poeta y performer. Lo único que le interesa es la experiencia de conocer al otro. Su obra se sucede en los bordes y la imposibilidad de esa experiencia.

Coordinadora del Laboratorio Escénico de Experimentación Social, LEES. Entre su obra reciente se encuentran los performances *Nueve* (2017) *Extintos, aquí no vuelan mariposas* (2018), las intervenciones *La última ópera china* (2018) y *Las fundadoras* (2019). Fundadora de la editorial independiente ediciones sinsentido. Ha publicado el poemario *Días de hormigas* (Ediciones Unión, 2018) con el que obtuvo el Premio David de Poesía 2017. Ganadora del Premio de ensayo La Selva Oscura por su investigación *Notas de un simulador. La crítica teatral de Calvert Casey (1960-1965)*. Ganadora del Premio de Teatrología Rine Leal por su libro *ESTA OBRA HABLA DE TÍY DE MI. Ensayos para (des)a(r)mar la experimentación escénica en Cuba (2012-2018)*.

HABEY HECHAVARRIA (Cuba, 1969) Teatrólogo e hispanista. Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto Superior de Arte (Universidad de las Artes, La Habana, 1992).

Maestría en Ciencias de la Educación, por Nova Southeastern University (Broward, Florida, 2017). Doctorando y asistente de enseñanza en el Departamento de Lenguas Modernas de Florida International University (FIU, Miami-Dade).

JAMILA MEDINA (Holguín, 1981) en narrativa: *Ratas en la alta noche* y *Escritos en servilletas de papel* (ambos, 2011). Jamila Medina Ríos en poesía: *Huecos de araña* (2009), *Primaveras cortadas* (2011), *Del corazón de la col y otras mentiras* (2013/2019), *Anémona* (2013/2016) y *País de la siguaraya* (2017). Jamila M. Ríos en ensayo: *Diseminaciones de Calvert Casey* (2012). Máster con un texto sobre la (des) retórica revolucionaria cubana en Nara Mansur. Proyecta su doctorado sobre el imaginario mambí en Cuba hoy. Piercing en la ceja, armadillo en el antebrazo y tres escotillas al mar. Bicivoladora.

KARINA PINO (1985). Crítica, editora y creadora escénica (en momentos de crisis e inspiración). Gusta de la incertidumbre que generan los procesos creativos, y de trabajar con y en la generación de archivos, documentos y materiales biográficos y apócrifos. Le resulta excitante el cruce entre la ficción y la experiencia vital. Ha dirigido procesos de aproximación documental y aún se pregunta cómo encarar el concepto de las artes vivas desde distintos escenarios. Tiene experiencia como gestora y textos que se recogen en varias publicaciones cubanas y extranjeras. Ha ganado algunos premios por sus artículos y laborado en varios proyectos de colaboración e interdisciplina.

ANDREA DOIMEADIÓS (La Habana, 1994) Graduada de la Escuela Nacional de Arte, ENA, en 2013 y egresada del Instituto Superior de Arte en 2018. Ha participado en largometrajes y cortos de ficción de producciones cubanas e internacionales, entre ellos, *Yulí*, de Iciar Bollain, *El extraordinario viaje de Celeste García*, de Arturo Infante. En el teatro ha participado en *Harry Potter. Se acabó la magia*, de Teatro El Público, escribió y actuó *La cita*, que ha obtenido reconocimientos nacionales.

YOHAYNA HERNÁNDEZ. Soy bruja ñangülera, bautizada así por José Ramón Hernández, cómplice de batallas creativas y amigo. Me he ido (o me han sacado) de muchos lugares: del ISA (la Universidad de las Artes de Cuba), de la televisión cubana, de la revista *Tablas*, de mi casa y de mi país. De todos estos lugares solo extraño mi casa. He co-construido dos plataformas en las que siempre voy a estar, junto a artistas, pensado-

ras y amigos que respeto: el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES) y Osikan. Soy la hija de Pilar y Nelson, la alumna de Mercedes Ruiz Ruiz y la que siempre ha creído en la escritura textual de Marien Fernández Castillo. Viví *Charlotte Corday y el animal* como un manifiesto íntimo. Me gustan Nara, Jonathan Laroche y Paul Preciado (también mi hermana mayor Noslen Hernández).

JAIME GÓMEZ TRIANA. La Habana, Cuba. Crítico e investigador teatral. Forma parte del equipo de trabajo de la Casa de las Américas donde se desempeña como Director del Programa de Estudios sobre Culturas Originarias de América. Es profesor del Instituto Superior de Arte, donde imparte Historia del Teatro Contemporáneo, y asesor del Estudio Teatral La Chinche, que dirige Lizette Silverio Valdés. Ha trabajado como actor en el teatro bajo la dirección de Víctor Varela. Ha colaborado con diversos colectivos entre los que destacan el grupo El Ciervo Encantado. Como director ha estrenado la obra de títeres *La Cucarachita Martina*, a partir del texto de Teresita Fernández, *Los ciegos*, de Maurice Maeterlick y *Charlotte Corday*, de Nara Mansur. Su obra como crítico y ensayista aparece en varias revistas nacionales (*Casa de las Américas, Tablas, Conjunto, Revolución y Cultura*) y de Ecuador, Colombia, México, EE. UU. La Editorial Unicornio ha publicado su ensayo: *Víctor Varela: teatro y obstáculo*, y el Fondo Editorial Casa de las Américas una antología de obras del titiritero argentino Javier Villafañe y un volumen que recoge cartas inéditas y otros textos de José María Arguedas.

ANA ARZOUMANIAN nació en Buenos Aires en 1962. Descendiente de inmigrantes armenios, nieta de sobrevivientes del genocidio armenio. Poeta, traductora y ensayista; de formación abogada. Profesora de la Maestría en Escritura Creativa, Literaturas del mundo en la Universidad Tres de Febrero. Fue profesora de Filosofía del Derecho en la Facultad de Ciencias Jurídicas de la Universidad del Salvador desde 1998 hasta 2001; entre 2015 y 2016 del Posgrado Internacional de Escrituras Creativas de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO); y profesora visitante del equipo de Descolonización del departamento Sociales de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado los libros de poesía *Labios, Debajo de la piedra, El ahogadero, Cuando todo acabe todo acabará, Káukastos, Del vodka hecho con moras, La Jesenská*. Es autora de las novelas *La mujer de ellos, Mar Negro*; de los libros de relatos *La granada, Mía, Juana I, Infeles*; y de los ensayos *El depósito humano: una geografía de la desaparición, y Hacer violencia, el régimen insurrecto en el arte*.

MARIAN DAMES es compositor y productor. Pianista, fagotista. Dirige su propio grupo Marian Dames Project desde el que ha producido el disco *El jardín de Andrea*. Integra además Altocúmulus Quinteto; *Cenit* es su más reciente producción discográfica. Se ha presentado en escenarios latinoamericanos en performances de improvisación y exploración sonoras en solitario y como parte de distintas formaciones. También ha compuesto música para cortometrajes, experiencias teatrales y obras colectivas.

MARCIAL LORENZO ESCUDERO, Santiago de Cuba, 30 de junio de 1963. Poeta y director teatral. Licenciado en Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Fundó en el año 2000 en Santiago de Cuba La Guerrilla de Golem, compañía teatral con la que llevó a escenas textos de Virgilio Piñera, Margueritte Youcenar, Albert Camus y Nara Mansur (*Ignacio y María*, 2009 y *Charlotte Corday. Poema dramático*) Ha publicado los poemarios *Algunas ficciones para Buster Keaton* (Renacimiento, 1996) y *Postales Francesas*, Editorial Oriente, 2000). Desde 2013 vive en Miami, Florida

CARLOS RENÉ AGUILERA TAMAYO 1965, Artista Plástico miembro de la UNEAC. Graduado de la Academia Provincial de Artes Plásticas José Joaquín Tejada en Santiago de Cuba, 1984, y en el Instituto Superior de Arte en Ciudad de La Habana, 1989. Ha sido profesor de la Academia José Joaquín Tejada, en La Universidad de Oriente y en la Escuela de diseño de Altos de Chavón en la República Dominicana. Desde 1991 se desempeña como artista independiente. Ha obtenido 31 premios y reconocimientos de carácter nacional e internacional entre los que se destacan la Distinción por la Cultura Nacional, la Placa José María Heredia, y medallas de oro en la Segunda y Tercera Bial de pintura de Centroamérica y el Caribe, Salón Nacional de Premiados, Salón Oriente, entre otros. Ha realizado sesenta y cuatro exposiciones personales, así como ha participado en más de doscientas colectivas dentro y fuera de país. Su obra forma parte de colecciones privadas y de instituciones dentro y fuera de Cuba entre las que se destacan el National Arts Club y el Centro de estudios cubanos de New York, USA; Trierremberg Art, Austria; el Museo de arte moderno de Santo Domingo, República Dominicana; el Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, etc

BROSELIANDA HERNÁNDEZ. Graduada del Instituto Superior de Arte. Ha desarrollado una intensa y exitosa carrera en el teatro, la televisión y el cine. Desde muy joven sintió gran afinidad por la actuación. Licenciada en Actuación en el Instituto Superior de

Arte en 1987, con título de oro. Alumna de Vicente Revuelta, Isabel Moreno y Miriam Lezcano. Después de graduada integra el elenco del grupo de teatro Buscón, que dirige José Antonio Rodríguez, colectivo en el cual trabajó hasta 1994. Ha formado parte de la compañía El Público, dirigida por Carlos Díaz, donde estrenó *Calígula*, *El Público*, y de Buendía, bajo la dirección de Flora Lauten, con quien llevó a escena *Bacantes*. Ha protagonizado múltiples programas televisivos, entre los que se destacan las telenovelas: *Cuando el agua regresa a la tierra* y *Las honradas*. Y en el cine ha participado en cortos de ficción como *Castillos en el aire*, dirigido por Rebeca Chávez, y los largos *Cosas que dejé en La Habana*, bajo la dirección de Manuel Gutiérrez Aragón. *Barrio Cuba*, de Humberto Solás, *Jose Martí*. *El ojo del canario*, de Fernando Pérez, entre otros. Ha trabajado como actriz invitada en la Compañía de Teatro Hispano Gala, en Washington

MARTA MARÍA BORRÁS. Investigadora, profesora, gestora cultural y realizadora audiovisual. Coordinadora del Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES). Impartió clases en la Facultad de Teatro del Instituto Superior de Arte (ISA). Trabajó en el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, donde editó la Revista *Conjunto* y organizó tres ediciones de la Muestra de Teatro Latinoamericano Mayo Teatral. Ha publicado los libros *Cuando lo sólido se desvanece* (Ediciones Reina del Mar, 2019), Premio La selva oscura. *Cuba repiensa a Ibsen. Las hermanas de Nora* (Compilación. Ed. Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2014). Recientemente ganó mención única del Premio nacional de teatrología Rine Leal 2018 por su investigación *Dramaturgias posibles. Otros paradigmas en el teatro cubano*.

Como directora y guionista ha presentado sus cortometrajes en festivales como el Festival Internacional de Cortometrajes Clermont-Ferrand, World Cinema Amsterdam, Femele Eye Film Festival, Latino and Iberian Film Festival at Yale y el Festival de Cine de La Habana. Además ha ganado premios como Mejor Ficción en 16 Muestra Joven (Cuba), así como los premios a Mejor Dirección y Mejor Guion; y el Gran Premio del Festival Por Primera Vez (Cuba).

En teatro ha coordinado las realizaciones escénicas *Este hombre es un enemigo del pueblo* y *Así quiero. La familia como teatro*. Entre las becas obtenidas están la beca de investigación “La selva oscura”; la beca Henrik Ibsen 2012; además de la beca de creación concedida por el Centro Cultural Yuyachkani, Lima, 2011.

FOTOGRAFÍAS EMPLEADAS EN EL DISEÑO GRÁFICO DE:

Jorge Luis Baños

Hector Garrido

Abel Carmenate

Tony Alonso

Joanna Montero

ediciones **sinsentido**
2019

**Nara Mansur Cao / Martha Luisa Hernández Cadenas /
Habey Hechavarría Prado / Jamila Medina / Karina Pino
/ Andrea Doimeadiós / Yohayna Hernández / Jaime
Gómez Triana / Ana Arzoumanian / Marian Dames /
Marcial Lorenzo Escudero / Carlos René Aguilera Tamayo
/ Broselianda Hernández / Marta María Borrás.**